



HECHOENOAXACA.ORG

Saúl Hernández-Vargas | textos

La sección de **TEXTOS** inició como un ejercicio de lectura y escritura, de crítica, de los artistas (no críticos) participantes. Pero en ésta también se publicaron textos que habían sido publicados en otros sitios y que, sin embargo, seguían siendo relevantes. Aquí, una selección (sin corregir) de textos y entrevistas.

TEXTOS

OAXACA: “ACENTO PROPIO”, GEOGRAFÍA APARTE | Saúl Hernández Vargas

El Museo de los Pintores Oaxaqueños (MUPO) cerró el 2007 con “Lenguaje universal, acento propio” de la primer generación del Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo: 1974 – 1984.

“Lenguaje universal...” tuvo dos salidas fundamentales: la exhibición en las instalaciones del museo y la presentación del video homónimo, dirigido por César Parra. Ambas rutas expusieron a la generación que se convirtió en hito de la pintura oaxaqueña, pero es el video el que más llama mi atención: por su “permanencia”, por su capacidad y disposición para llegar a más y diversos públicos y por la miel que desborda. Éste, ataviado en excesos “técnicos”, exhibe una empolvada, pobre e institucional concepción de arte y artista y, por si fuera poco, ofrece una visión empañada de Oaxaca.

Oaxaca es, según el video, una geografía aparte; un territorio onírico exento a cambios y conflictos socioculturales y al inevitable, para otros, paso del tiempo. Sin embargo, el video se contradice y parece que el problema es de retórica: mientras una voz en off apunta que la “conciencia de la historia” es un elemento propio de la primer generación del Taller Tamayo, en la otra lectura, la implícita, la negación histórica es su principal característica.

Esta disfunción temporal, por llamarla de algún modo, obliga a detenerse y cuestionar la pertinencia de nuestras instituciones. Pareciera que en la educación artística tampoco transcurre el tiempo. Si mal no recuerdo, el Taller Tamayo se describe como un taller libre de enseñanza técnica no formal y, según veo, es en los límites de esta justificación y sin las actualizaciones que obligan los años, en donde se han formado (si es que esta acción se puede dar por concluida) desde la primer generación hasta la mía (la tercera).

Si bien es cierto que el Taller Tamayo no es culpable de la desatención teórica de los artistas oaxaqueños, pues la educación es en gran medida responsabilidad del individuo, sí es responsable de su no-actualización y de ejercer su quehacer formativo desde las fronteras de la educación artística del siglo XXI. Quizá, está de más decir que la no-actualización sumada a otras actitudes institucionales (o instituciones mismas, claro) son quienes han legitimado la desinformación y el desfase teórico como parte del encanto oaxaqueño.

A propósito de impuntualidad y desinformación, olvidé decir algo: “Lenguaje universal, acento propio” será, según Juan Alcázar, el documento inaugural del centro de consulta del MUPO.

OAXACA REVISITED | Luis Hampshire

A propósito de estos tiempos agitados y turbulentamente políticos alguna vez leí que las utopías mexicanas (locales o en cualquier contexto) no son ajenas a las que se desarrollan en otras partes del mundo. Oaxaca: un espacio utópico caracterizado por una arquitectura y tradiciones culinarias, de vestido, una diversidad de lenguas y culturas que han pasado por infinidad de adaptaciones a lo largo de la historia, pero que, se quiera o no, se han impuesto como la opción única del “ser y poder ser oaxaqueño”. En contraposición, por supuesto, a otras maneras de ser diferentes, ya sea lo contemporáneo o la recreación continua del presente.

Si se entiende por utopía un proyecto irrealizable, entonces el proyecto de identidad de Oaxaca hecho por la elite cultural es utópico, y ha estado sustituyendo al estado cultural real de Oaxaca por uno de fantasía (uno que se asemeja a lo que Jean Baudrillard decía era el nuevo orden del mundo: el modo Disney.) En la última década, en Oaxaca, se han visto y desarrollado formas plurales de comunicación, negociación y aprobación (entre comillas, por supuesto) de otras maneras de ser, de convivir, de dialogar.

No hay que buscarle muy lejos, una cultura no puede vivir aislada. En un momento en donde el mundo está interconectado, las ideas de distintas culturas se alimentan, mejor aún, se retroalimentan entre sí y de una u otra forma se fusionan, se hibridizan para redefinir su forma, su idea de “Ser”, en una multiplicidad de relaciones que se ubican en un núcleo distinto, mutable, movable, pues lo que es productivo no es sedentario sino nómada.

Según el curador y crítico de arte chino Hou Hanru, las ciudades, pero el arte también, deben de verse como “zonas de urgencia”: collage de zonas creadas a partir de urgencias en lugar de una planificación regular. En estas zonas, artistas, intelectuales y otros activistas pueden originar una nueva forma de arte, de relación, que se convierte en un elemento esencial para la redefinición de la cultura y la forma de vida contemporáneas.

El desafío real no sólo es consolidar el quehacer del arte y la cultura en el estado, sino generar y tener las condiciones necesarias para el fortalecimiento de una filosofía cultural sustentada en los términos del alcance de su acción social. Lo cierto es, y no hay duda de ello, que en Oaxaca existe un gran abismo entre los productores de cultura y los consumidores. El pueblo, pues. Esto por diversas razones: una de ellas, la más simple y las más reiterativa, es la queja por parte de los “creadores” del poco aprecio, “educación” y espacios de promoción tanto del gobierno como de la gente común y corriente en el arte y la cultura “alta”. Otra razón, es la idea, muy (retro)moderna, de que la burguesía, es decir, esa parte malquerida pero necesaria para el funcionamiento del mercado del arte, no tiene el suficiente gusto y cariño por la creación local; no por que no guste de lo que se hace en estos lares (harto es conocido el consumo de la “marca” de la escuela oaxaqueña) sino que en realidad ésta ha visto que la supuesta

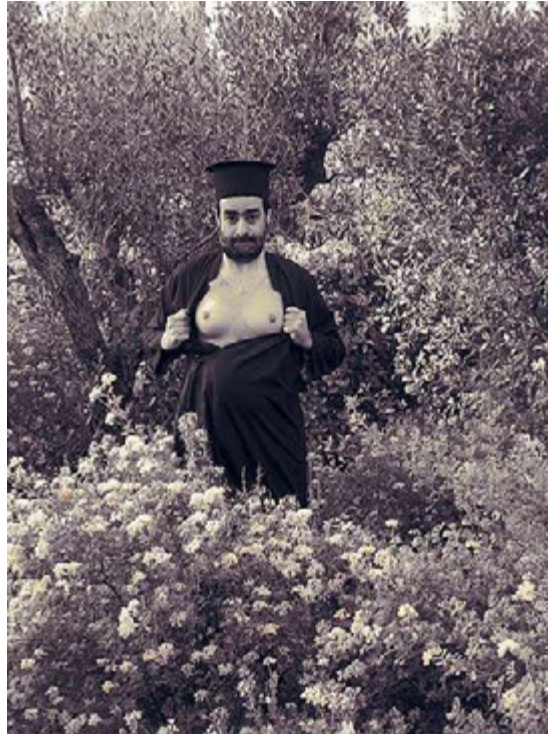
inversión que han hecho en estos “artistas” no ha sido una inversión sino un “gasto” que no ha generado nada, culturalmente hablando, por supuesto. De ahí su poco interés o cerrazón de involucrarse y participar en el mundo cultural, ya sea generando, invirtiendo o consumiéndolo.

Esta claro que si se quiere estimular y enriquecer el plano de la cultura y el arte, se necesita una plataforma de oportunidades que garanticen la práctica de la profesión artística, así como la creación de un contexto crítico más amplio para el propio trabajo y para el de las futuras generaciones.

Hace ya casi diez años Robert Valerio escribía que: “Pese a los signos de estancamiento, en la plástica como en la curaduría y la crítica, el horizonte artístico oaxaqueño evoluciona, por lo menos en términos de volumen. Se abren nuevos espacios y se dan a conocer nuevos nombres; quizás sea optimista, pero me cuesta trabajo creer que puedan seguir multiplicándose los artistas y los recintos sin que en algún momento se dé un rompimiento, una contrapropuesta y, quizás, una renovación de fondo”. Pero esta renovación no se dará si las instituciones, pero sobre todo los creadores, no se dan cuenta que vivimos bajo el imperio del espectáculo, del marketing. El rol del arte y la cultura, en este sentido, es el de deconstruir esas estrategias, resistiendo a su lógica para encontrar nuevos sentidos, nuevos modos de activismo que generen mundos alternos que garanticen la libre circulación de las ideas para que todas las culturas puedan expresarse y darse a conocer junto a un pluralismo de los medios, un multilingüismo, una cultura de diseminación que apuesta por la independencia del pensamiento y no por el control del poder..

En este sentido se debe de pensar en una combinación de proyectos encabezados por artistas y espacios con fondos públicos y privados que garanticen un contexto que no sólo anime a los artistas a quedarse, sino también a desarrollar y apoyar su contexto social. Como dice Itala Schmelz: “Un cambio en el pensamiento cultural es parte eficiente del cambio social, una acción concreta es más transgresiva que el resentimiento frontal contra el poder, la resistencia dura se quiebra, en cambio, la resistencia blanda se transfigura” En Oaxaca, las cosas no son diferentes, pero algo está pasando, un reajuste de fuerzas. Y los creadores emergentes han asumido de forma valiente y comprometida el destino de producir en, con y desde la frontera que la cortina del mezcal supone.

LA VERDAD DE LAS MENTIRAS. LOS LIBROS DE JOAN FONTCUBERTA | Ángela Sánchez de Vera



Hay una rama del arte contemporáneo que juega con el periodismo y suplanta algunas de sus funciones para dejar al descubierto las tramoyas del poder. Su programa anárquico no suele ser sistemático, de ahí que sea una agradable anomalía contar con la trayectoria, tan amplia y bien articulada, del fotógrafo Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955).

Fontcuberta lleva toda su vida, y toda su obra, poniendo la información de los medios bajo sospecha, con acciones que lo emparentan eventualmente con artistas tan peculiares como Jerry Dreva, quien llegó a crear sucesos para cubrir su noticia en el periódico en el que trabajaba. [1]

En este juego con los medios, Fontcuberta se ha especializado en poner en evidencia la rapidez e irresponsabilidad con la que trabajan, infiltrando bulos cuya falsedad nadie se molesta en comprobar. Todo parece indicar que los medios están al servicio del espectáculo, del mercado y no de la verdad, y Fontcuberta nos lo explica desde la fotografía, dinamitando la confianza que depositamos en la fotografía documental como verificadora de la información. Sus montajes nos demuestran, por activa y por pasiva, que la fotografía siempre es adaptable al discurso que se quiera dar. Pero algo ha cambiado en la última década: en ella se ha hecho demasiado evidente que la fotografía siempre es manipulable, gracias a la digitalización de la imagen.

La fotografía digital ha ejecutado el programa de concienciación ciudadana que Fontcuberta se había propuesto, y él ha reaccionado adaptando sus proyectos a este nuevo tipo de imagen, una imagen que sólo puede verificarse, bien por el crédito de quien la pone en circulación, bien por cómo se inscribe en un flujo narrativo.

Es en este punto cuando empiezan a tomar protagonismo los libros porque, para poner en escena sus nuevos juegos, Fontcuberta necesita bastante espacio. Quien quiera acercarse a ellos, tiene dónde elegir: Fontcuberta ha publicado catálogos que recogen proyectos y exposiciones, libros de teoría y divulgación sobre estética fotográfica, traducciones, recopilaciones editoriales y ensayos críticos. Pero son sus últimos catálogos, casi novelas ilustradas, los que marcan la diferencia.

Cuando los hojeé por primera vez, pensé que Fontcuberta se había dejado llevar por la veta de ficción que asoma en su obra desde sus primeras fotografías, que estaba dejando aflorar libremente el recuerdo de sus lecturas adolescentes sobre viajes exóticos, gabinetes de coleccionista y selvas con monstruos mutantes. Con *Karelia: Milagros & Co.* (Fundación Telefónica, 2002), me reía por lo bajo al verle vestido de monje y agarrado a Harry Potter, pero no dejaba de pensar que ese montaje tan evidente representaba cierta renuncia de su lado más combativo, sustituido por un giro solipsista que lo alejaba de su lucha política. No me daba cuenta de que estaba cambiando la función de la fotografía en su obra.

Él mismo justifica el giro de sus últimos proyectos como el resultado del desgaste de su nombre, convertido en una marca registrada que se asocia, automáticamente, a la presentación de material documental manipulado. Joan Fontcuberta ha llegado a convertirse en una identidad de la que sospechamos, como también le acabó ocurriendo al propio Luther Blissett. [2] Toda acción de guerrilla sufre desgaste y, como en *Pedro y el lobo*, a Fontcuberta le preocupa que nadie le crea. Pero sus lamentos son sólo lágrimas de cocodrilo, otro efecto escénico para que mordamos de nuevo su anzuelo.

Para comprobar su maldad sibilina sólo hay que fijarse en *La isla de los vascos* (Artium, 2003), el primer proyecto firmado, y bien firmado, con su nombre: Fontcuberta presenta en la sala la documentación de una investigación antropológica sobre un territorio

canadiense con el que entraron en contacto los balleneros vascos. Sólo al leer con detenimiento los capítulos del catálogo se hace evidente que el proyecto va más allá del intento de limpiar su nombre: ha cambiado la función de la fotografía que, de ratificar el texto, se transforma en pura ilustración de un complejo relato. En pura creación de ambientes.

Veán si no que La isla de los vascos es incomprendible sin el libro, porque sólo en él se puede crear la densidad necesaria para contextualizar lo real entre lo falso. Fontcuberta incluye en el catálogo cinco proyectos previos [3] y rescribe su génesis para infiltrar entre ellos una anécdota que sí es verdadera, un hecho tan insólito que parece inventado y del que desconfiamos en tan extraña compañía. Fontcuberta consigue que lo real parezca falso, que sea otra sección más de la feria.

Mucho más exagerado es el relato de las hazañas del monje Munkki Juhani en Karelia: Milagros & Co. Al hojear el libro no deja de resultar llamativa esa burda recreación de cartón piedra y barbas postiza que enseña de lejos los hilos de las marionetas, embellecidas por la manipulación digital... Fontcuberta está mintiendo, nos grita que está mintiendo: no pretende infiltrarse esta vez, no quiere que nadie se crea su puesta en escena. Quizás porque la mentira también nos habla, cuando sabemos que nos mienten: cuando estamos seguros de que alguien nos engaña, nos dice más con su mentira que con la verdad, nos habla de sus debilidades, de lo que quiere ocultar, de lo que le hace daño. Una mentira es más interesante que la verdad desnuda, y eleva el nivel de complejidad del mundo en el que nos movemos.

Fontcuberta da por supuesto que estamos al tanto de la manipulación de la información en la vida pública, deja de interrogarla y la magnifica: construye farsas, se detiene en la belleza de lo grotesco y plantea su necesidad en un mundo espectacularizado en el que tenemos que dar por sentado un elevado grado de cinismo: tenemos que aprender a leer en las mentiras, a movernos entre tanto fasto.

Fontcuberta no es el único artista conceptual que ha dado un giro hacia la ficción: artistas tan dispares como Marcel Broodthaers o Cindy Sherman también acabaron utilizando recursos ficcionales para recubrir una base documental. [4] Si lo pensamos con detenimiento, Fontcuberta sólo está acentuando una serie de características que ya estaban en su obra desde el comienzo.

Sus juegos entre verdad y mentira no reniegan de su base conceptual, porque siguen respetando sus conquistas: esto se hace evidente cuando nos fijamos en que ese giro hacia la ficción no significa que ahora vaya a filtrar la realidad mediante su subjetividad de artista: aunque Fontcuberta aparezca insistentemente en las fotografías, disfrazado y posando en actitudes cómicas, sólo se trata de una actuación: es un simulacro, no la expresión de sus avatares biográficos, ni de sus creencias íntimas.

Esta puntualización explica desde otro ángulo su uso estridente de la mentira: sus poses desaforadas cuestionan la veracidad del artista, la autenticidad de una subjetividad privilegiada que la sociedad ha de tomar como guía: como antídoto contra esa falacia romántica, el artista posconceptual miente. Miente con lo grotesco, con la exageración. Fontcuberta explota su vena más histriónica para anunciarnos que nos está mintiendo. Descaradamente.

La obra de Fontcuberta sigue creciendo, y no es tan simple como para reducirse a una serie de tácticas de descrédito de los medios de comunicación. El giro hacia la ficción de sus últimos proyectos, del que apenas apunto unos datos, tampoco es tan ingenuo como para hacernos pensar que la verdad desnuda es inaudible, cuando el espectáculo está ganando. Sus últimos libros niegan esas conclusiones tan simples y exigen instrumentos de análisis un poco más complejos... ¿habrá que celebrar la estetización del legado conceptual como un síntoma de madurez?

[1] Dreva también creó el proyecto musical Les Petites Bonbons In Hollywood, una marca empresarial sin contenido ni componentes fijos, para demostrar cómo se puede hacer carrera preocupándose tan sólo de la parte comercial. Este proyecto también permite comprobar cómo los clichés del artista romántico se han desplazado a los cantantes pop. Home, S. El ataque a la cultura (1988). Barcelona. Virus editorial. 2002 (también en <http://www.stewarthomesociety.org/ass/ma.htm>).

[2] Luther Blissett es una identidad múltiple creada a mediados de los años 90 para agrupar un conjunto de acciones con las que desestabilizar los medios: bajo su nombre, un colectivo de artistas publicaron noticias y libros falsos, boicotearon programas televisivos... Blissett, L. Pánico en las redes. Madrid. Literatura gris. 2000.

[3] El catálogo presenta los siguientes capítulos: Lecciones de botánica oculta; Fauna secreta; Las sirenas de Digne; Constelaciones; Los Retseh- Cor y la leyenda de Gargamel; La isla de los vascos; La balada del capitán Anacabe; Construir una etnoscopia vasca en Québec.

[4] También en cine se juega en el filo entre el documental y la ficción. Desde los años 70 contamos con obras como F for Fake (1973) de Welles o Vertical Features Remake (1978) de Greenaway, en un listado en el que no faltan interesantes títulos españoles: El sol del membrillo (1992) de Erice; Tren de sombras (1997) de Guerin o Aro Tolbukhin (2002) de Villaronga, por nombrar algunos. El falso documental lleva camino de convertirse en un nuevo género.

DECIR O NO DECIR O DECIRLO DE OTRA MANERA. LOS EXTRAÑOS LIBROS DE ULRIKE OTTINGER* | Ángela Sánchez de Vera



Cuando era pequeña me encantaba leer libros que no entendía. Libros enormes, cuanto más grandes mejor. Con el tiempo, cuando empecé a entender lo que decían, traté de renovar el juego con libros más rebuscados, libros de filosofía, libros en otros idiomas: inglés y alemán fueron los mejores. El juego consistía en comprender un poco, lo suficiente para no perderme pero no tanto como para correr por sus páginas. Se trataba no tanto de descifrar extraños pensamientos como de poblar los márgenes con mi imaginación: en cualquier caso, la velocidad era el enemigo. Siempre me ha gustado soñar leyendo, es algo que nunca ha dejado de seducirme y que sin duda me empujó hacia el arte contemporáneo. Y si vuelvo a recordar estos juegos infantiles es sólo para avisarte de que he encontrado en la obra de Ottinger un buen recordatorio de aquellos placeres.

Primer acercamiento: de viaje por Valladolid

No creo que el cine de Ottinger sea incomprensible, sólo lento. Es posible que te encuentres con su obra como yo me encontré con ella, mediante un fragmento fascinante que no advierte de la compleja carga que lleva anexada. En mi caso, me encontré con una fotografía de Ottinger en una revista de arte, una fotografía que se presentaba como fotograma al tiempo que anunciaba varias exposiciones de su obra en España. Y esa imagen fue lo suficientemente sugestiva como para que decidiera acercarme a una de esas exposiciones, en una fría y bella ciudad castellana, bajo la promesa de que vería otra forma de hacer cine.

Entré en el Museo de la Pasión con el deseo de ver numerosos libros de artista y alguna fotografía más, tan terriblemente perfecta como la anunciada. Sólo puedo decir que la exposición fue, en cierto sentido, inesperada: en la vieja iglesia, bajo una vieja arquitectura, me fui adentrando en una exposición montada con criterios etnográficos: libros intocables en vitrinas, alguna proyección cinematográfica y dos cañones de diapositivas que mostraban en cascada tomas documentales. No sólo imágenes estilizadas y barrocas, como esperaba, sino rostros y paisajes de la taiga. Entré buscando imágenes perfectas y me vi envuelta en un torbellino que no comprendía, un complejo mundo que se ha ido abriendo, lentamente, desde aquel primer encuentro. Dos cosas sí quedaron claras: los equívocos a los que puede llevar la publicidad del arte conceptual y la inexplicable certeza de que Ottinger no hacía cine.

En realidad, una tercera cosa me quedó clara: la necesidad de comenzar una labor simplemente divulgativa de esa obra tan extraña ya que, si bien la trayectoria de Ottinger no es tan marginal como a menudo se escribe (su obra se ha expuesto en los mejores museos del mundo), sí es bastante desconocida fuera de los círculos artísticos. Algo que no es extraño dada la dificultad para ver sus películas, accesibles tan sólo en ciclos y festivales, y sin apenas distribución comercial en formato doméstico. Nada me agradaría más que, si este artículo es la primera referencia que tienes de su obra, te provocara la suficiente curiosidad como para que visitaras su página web, recorriendo por tu cuenta y riesgo la cuidada catalogación de su abundante obra. [1]

En EE UU también cuentan con una extensa monografía de L. A. Rickels titulada Autobiografía del cine de arte, [2] una monografía extensa no porque tenga muchas páginas, sino porque Rickels ha duplicado su extensión envolviendo la descripción de cada película con diversas divagaciones psicoanalíticas y académicas. Si bien el libro no hubiera perdido interés con la mitad de su extensión, el enfoque de Rickels reproduce de manera taimada el propio método de Ottinger, envolviendo la descripción de sus películas, fotografías y obras teatrales con meandros de información ociosa, entre los que destellan ingeniosas reflexiones que pasarían prácticamente desapercibidas durante la visión directa de cada pieza. Y esos destellos de lucidez no son hallazgos críticos a posteriori, sino cuestiones planteadas por la misma Ottinger en sus entrevistas y guiones.

Segundo acercamiento: la identidad esquiua de las cosas o Madame X.

Ottinger escenifica en Madame X. Soberana absoluta el viaje de un grupo de mujeres que acuden a la llamada de una nueva vida, que se embarcan para abandonar sus rutinas, pero terminan cayendo bajo el peligroso yugo de una pirata que las esclaviza a bordo del Chinese Orlando. La nueva tripulación será ejecutada, poco a poco, según vayan descubriendo los secretos que esconde Madame X y que sustentan su poder. Desvelada la fascinación, terminada la incertidumbre, su poder se acaba: sólo la equivocación las mantenía vivas, sometidas pero vivas.

Esta breve sinopsis no es la única sinopsis posible de la película. Tampoco refleja el juego de identidades al que se somete el espectador desde el principio, empezando por un título que oculta la identidad de la protagonista: el barco es bautizado a partir de la novela mutante de V. Woolf, los actores se desdoblan (Madame en el mascarón de proa; las actrices vuelven al barco, con el mismo cuerpo y otras identidades, después de ser asesinadas) y la confusión reina hasta el punto de que, a la llamada inicial de liberación de la mujer, se presenta Belcampo, una mujer con cuerpo de hombre que es sometida a un test para definir su género: sólo dando respuestas absurdas a las preguntas absurdas del cuestionario demuestra que puede ser aceptada a bordo.

Los malentendidos y los errores se multiplican en el primer largometraje de Ottinger, y esa confusión continúa a lo largo de toda su filmografía. En ella asistimos a constantes metamorfosis, ecos y reflejos especulares, tantos que han terminado por definir el modo en que desarrolla sus personajes. Comienza por desdoblar su identidad: Dorian Gray es interpretado por una mujer que interpreta a un hombre en El retrato de Dorian Gray en la prensa amarilla, un personaje que se contempla a sí mismo, como otro avatar, en el escenario de una ópera. Orlando, citando a Woolf de nuevo, va cambiando de nombre, atributos y época en cada una de las cinco etapas de la película Freak Orlando, sin que cambie su cuerpo... un mismo personaje puede encarnarse en diferentes cuerpos y un mismo cuerpo puede servir para interpretar diferentes personajes, diferentes épocas, diferentes proyecciones del deseo.

Ottinger no construye personajes sino arquetipos, no presenta actores sino cuerpos que den forma a un comportamiento predefinido. Y los coloca en la realidad para observarlos en movimiento. Es terrible, desde esta óptica, ver llegar a una mujer perfecta "creada como ninguna, para ser Medea, Madonna, Beatriz, Ifigenia, Aspasia" que aterriza en Berlín o, tal y como se anuncia en los altavoces, en: "Berlin-Tegel-Realidad-Berlín-Tegel- Please Reality." Anunciado su destino, sólo nos queda contemplar su suicidio, acompañándola por la geografía nocturna de esa ciudad (tan) real.

De nuevo, esta rápida descripción de la trama de Ticket sin retorno. Retrato de una alcohólica no se ofrece desnuda al espectador, sino que va desvelando, sin garantías, a lo largo de todo su metraje. Es difícil descifrar todas las capas contenidas en sus películas: descartadas las interpretaciones más evidentes, todavía quedan otras más oscuras: las imágenes en pantalla son sólo las notas a pie de página de una compleja historia que sólo se descifra desde el libro.

Libros de la fiesta de la confusión

Madame X es el primer largometraje de Ottinger y una de las pocas películas que cuenta con un guión publicado: Ottinger ha publicado, en reproducción facsimilar, tan sólo tres guiones y medio, [3] pero todas las películas que ha rodado empiezan con un libro de investigación.

Esos libros no son guiones al uso sino grandes cuadernos de campo que, durante años, almacenan todo tipo de material gráfico. Sus páginas recogen lecturas, ensayan diálogos y arman las imágenes o puestas en escena que se suceden en la película. Ottinger presenta esos guiones, similares a libros de artista, cuando busca financiación para cada película, algo que debe resultar chocante si pensamos en los guiones estandarizados que manejan las productoras. De hecho, ni siquiera ella mantiene un único prototipo de cuaderno: los guiones publicados son diferentes, con secciones propias (vestuario, diálogos) dentro de un esquema básico que sí se repite: un primer bloque de ideas y la planificación del rodaje.

Es evidente que estos libros basan su estética en la colección, en una acumulación selectiva y reflexionada que después se vuelca en cada película. Lo que quizás no sea tan evidente es que están dominados por cierta estética infantil. El uso de alegorías ya lo apunta (entre los personajes de Madame X encontramos a una Psicóloga Diplomada, una Cocinera China, una Ama de casa Alcohólica... definidas con la simplicidad de los cuentos infantiles) y también lo apunta el que reconstruya películas de género (piratas, vampiros, el lejano oriente...), géneros efectivos en la infancia o en estadios más antiguos (más ingenuos) del espectáculo. El intenso tratamiento cromático, el gusto por los colores saturados, por los disfraces y fiestas populares nos llevan de vuelta a la infancia, y traen a mi mente la película Arrebato (Iván Zulueta, 1979), en donde acompañamos al protagonista en su deseo de filmar una película absoluta, una actividad que le permite volver a sentir la intensidad que experimentaba de niño al contemplar sus cromos. Greenaway también trató de reproducir la estética de las ilustraciones infantiles en la película Drowning by numbers (1988), filmando intensos atardeceres en rosa y negro, noches luminosas y pequeñas miniaturas. Greenaway y Ottinger no sólo comparten la búsqueda de una intensidad infantil que estiliza su fotografía: ambos mezclan libros y cine, aunque lo hacen de manera distinta. Los dos publican libros que ayudan a leer sus películas, pero Greenaway se salta todas las barreras y filma el libro directamente, pintando palabras sobre los actores y sobre la misma película. En el caso de Ottinger, la conexión no se da de forma tan literal.

Los libros de Ottinger iluminan la trama de cada película pero, sobre todo, ayudan a entender la naturaleza de sus imágenes. Las escenas son, básicamente, cuadros vivientes que mantienen el tiempo de la pintura, un tiempo de contemplación sin desarrollo (sólo permite que haya movimiento). Sus tableaux vivants pertenecen a una larga tradición cinematográfica, aunque son tableaux bastante detenidos. Aquellas primeras fotografías que llamaron mi atención prometían acciones violentas, pero cuando las vi en movimiento tuve la impresión de que estaban congeladas: su energía potencial nunca llegaba a explotar, sus figuras apenas tenían energía para desfilar... y entendí que la fotografía documental de Ottinger también termina por ser engañosa: del mismo modo que en sus películas hay equívocos fácilmente identificables (actores que actúan bajo otros géneros), también se juega con confusiones más sutiles. Nada indica cuándo se termina una sección (o capítulo) de *Freak Orlando* y empieza otra: la luz es la misma, los actores son los mismos... no hay marcas, ni cortes. Estos cambios habrían sido ostentadamente señalados en una obra de Greenaway: alterando la luz de las escenas, intercalando cartelas o pintando encima de la película. La homogeneidad de la fotografía no-gráfica de Ottinger sólo es otro recurso utilizado para aumentar un poco más la confusión.

Más allá del cine

Antes sugerí que la obra de Ottinger es la obra de una artista conceptual, un matiz que es útil para comprender porqué su cine se aleja del cine y se acerca a la pura narrativa: Ulrike Ottinger nace en 1942, el mismo año que Peter Greenaway o Lawrence Weiner, entre otros. Pertenece a la generación de artistas conceptuales, una generación que comenzó a formarse en el mundo de las artes plásticas tradicionales y que fueron abandonando, con gran pesar, al sentir que la complejidad de su entorno y de sus sueños necesitaban formas más complejas para articularse. De un modo u otro encontraron que esa necesidad pasaba por dotar de narrativa al arte y, con poéticas muy distintas, todos terminaron conectando diferentes campos.

Ottinger llegó al cine desde la pintura, la instalación y la fotografía. Después de trabajar varios años en París, una profunda crisis la empujó a abandonar la gráfica y la pintura como formas estáticas, fragmentadas e incapaces de contener sus historias. De vuelta en su ciudad natal, mientras dirigía una galería y un cineclub, empezó a pensar en hacer cine por medio de extraños libros. [4] Cuando empezó a dirigir películas, en los años setenta, sólo estaba probando un nuevo modelo de archivo, un medio más amplio que le permitiera mantener todo su mundo reunido: sus fotografías, sus lecturas, sus reflexiones. El objeto artístico volvió a tener valor al transformarse en objeto escenográfico, un objeto capaz de actuar en sus elaboradas puestas en escena.

Ottinger nunca dejó de hacer arte para hacer cine, y por eso su cine no es comprensible sólo como cine. Es posible, de hecho, que Ottinger no haga cine, si comparamos sus películas con la narrativa televisiva en la que estamos educados, una narrativa que es

hermana del lenguaje publicitario: claro, lineal y económico. Ottinger sólo hace cine si la comparamos con el cine antes de cine, antes de que fuera encorsetado por la industria (y aún más por la televisión). O si la comparamos con un cine después del cine, un cine expandido, como lo llama Greenaway utilizando la terminología de R. E. Krauss. Un cine que no es autónomo: las fotografías que hace en contexto de cada película no son autónomas. Sus libros, lógicamente, tampoco son autónomos. Ni siquiera la propia película es autónoma: sólo es una parte más de esa forma narrativa más amplia llamada cine, para acortar. Libro y película giran juntos tratando de armar historias tan complejas que necesitan de todos los recursos a su alcance para ponerse en pie. La historia sólo estará completa cuando consigamos reunir todo ese archivo y podamos leerlo a un tiempo. Con tiempo.

Ciertos malentendidos

La lectura de esos libros no resuelve la trama de sus películas como si hubiéramos encontrado la clave del crimen: sólo amplía sus muchas referencias. Es muy fácil malinterpretar la obra de Ottinger: es excéntrica, consecuente con su mundo y terriblemente libre. Es la propia Ottinger la que juega, muy conscientemente, con enredos y malinterpretaciones. Descontextualiza ideas y mitos, juega con los malentendidos que surgen del roce de distintas culturas o grupos sociales, y trata de revivir fragmentos del pasado que han perdido su significado hoy. No sería justo pasar por su obra apelando simplemente a la fantasía, como ella misma señala cuando rechaza las comparaciones con las escenas exuberantes, aunque simplemente festivas, del último Fellini. Todo está metódicamente engarzado, metódicamente desarrollado y metódicamente embrollado en sus historias.

El libro de Rickels que he venido citando, cita a su vez *The Autobiography of Writing* de E. Meyer. Dejándome llevar por un simple desliz interpretativo, podría conectar directamente el libro de Rickels con *La autobiografía de Alice B. Tocklas* de G. Stein en busca de conexiones, al fin y al cabo la monografía se abre con una cita suya: tanto Ottinger como Stein se autorretratan en historias ajenas, ambas utilizan un lenguaje tan cotidiano (e incluso ingenuo) y lo transcriben de manera tan personal que resulta a menudo incomprensible para la mayoría. En su gira por las universidades de Estados Unidos, Stein atribuía su éxito y fama a que nadie hubiera leído su obra: la gente acudía por el prestigio de una obra compleja que nadie había abordado realmente. Puede ser, pero puede ser también que acudieran para beber de su humor, para escucharla decir o no decir o decirlo de otra manera. Hay también grandes dosis de humor en la obra de Ottinger, no podía faltar en una obra extraña que juega con la malinterpretación como una técnica de camuflaje, como una técnica creativa y como una técnica de seducción. La realidad es más compleja que la realidad, y es necesario reconstruirla para darse cuenta: su obra invita a sentarse y hablarla y discutirla y soñarla y reírla y pensarla. Tómate tu tiempo.

* Publicado originalmente en la revista Artescape Magazine #00, Nueva York, Invierno 2009. To read in English: <http://artscapemagazine.com/html/ulrike.html>

[1] <http://www.ulrikeottinger.com/en/index-en.html>

[2] Minneapolis/London. University of Minnesota Press. 2008

[3] Madame X. Eine absolute Herrscherin. Drehbuch. Frankfurt am Main. Stroemfeld/ Roter Stern. 1978; Freak Orlando. Kleines Welttheater in fünf Episoden. Berlin. Medusa Verlag. 1981; Taiga. Eine Reise ins nördliche Land der Mongolen. Berlin. Nishen Verlag. 1993. Tiene publicados extractos del guión de Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse (1983, 1985) y dos guiones sin filmar: Diamond Dance (1991) y Die Blutgräfin (1998). Este año 2009 tiene previsto rodar en Viena este último guión.

[4] Su primer guión fue Die mongolische Doppelschubblade (1966).

LA CÁMARA DE LOS ESCRITORES DESOCUPADOS (TÁCTICAS PSEUDÓNIMAS CONTRA LA LITERATURA ESPECTACULAR) |

Vivian Abenshushan

No soy Jerome Rottenberg. Tampoco quisiera ser por mucho más tiempo Vivian Abenshushan, esa marca literaria. ¿Por qué? Porque detesto la economía del control. Además de eso tengo un primo esquizofrénico que vaga desde hace seis años por las calles de Tel Aviv. Se llama Abraham pero le decimos Abi... Abi Abinshushan Abinchunchan Abenchuecan Ave Chucha Aben Chan Chun Ah Chucha Abenshúa Avenís Hushan Abenhausen Bellinghausen Benschushan Shushi Shhhhhhhh. Seguramente Abi habrá padecido tantas veces como yo la confusión del nombre, antes y después de haber probado, en su caso fatalmente, una dosis mal calculada de LSD: Ibn Shoshana “oriundo de Susa” o “hijo de la rosa”, un apellido impronunciable y antiguo. Mis viajes han sido de otra índole, menos psicodélicos, más precarios, menos drásticos que los de mi primo. Pero no por eso menos confusos. En Londres me han tomado por alemana y en Alemania me han preguntado si soy china, maya o azteca. He sido varias veces armenia y una sola vez boliviana y en México nadie cree del todo que sea mexicana. Yo tampoco. Mis documentos oficiales aparecen siempre con nombres distintos y en últimos tiempos he recibido tantas llamadas del buró de crédito preguntando por el señor Viván de los Cobos que he terminado por convencerme de que, finalmente, me he librado del peso cabalístico de mi nombre. Me he vuelto tráfuga de mí misma o, por lo menos, de ese yo que le importa a los fondos de inversión.

Pero que nadie se confunda; no es exactamente el nombre lo que me pesa. En el fondo, me gusta su sonoridad indecisa y remota, su historia de filólogos y judíos errantes. Me gusta también su esquizofrenia ortográfica, su carácter mudable, su inestabilidad. Lo que me atormenta, lo que me saca de quicio, es que ese carácter volátil y vagamente ridículo haya entrado de pronto en los escaparates de neón del brand system, es decir, en el sistema de la literatura de libre mercado (del libro mercado), donde los autores, incluso los más resistentes, se convierten tarde o temprano en edecanes de su obra. El brand system no es otra cosa que la anulación del individuo por su apariencia vendible, la forma en que nos degradamos a cambio de nuestra membresía social. “El nombre del autor —leo en un artículo reciente del Babelia— es un elemento esencial en la obra literaria. Es la marca que hay que vender y que debe encajar con lo que significa...” Cuando tengo la mala fortuna de toparme con verdades absolutas como ésta, no me queda más remedio que tratar de imaginar al pobre tiparrajo que las proclama sin pudor a los cuatro vientos. ¿Y qué es lo que veo? Un empleado enajenado y exhausto que trabaja horas extra para complacer a una autoridad en la que no cree y que, en el fondo, odia, pero que jamás enfrentará por temor a ser despedido antes de haber pagado su hipoteca. Se trata del mismo servilismo con que los editores, los críticos, los periodistas culturales, los académicos, los escritores y los artistas nos hemos entregado por todas partes a las convenciones más burdas del capital: competir o perecer. To publish or perish. He aquí el nuevo canon de la literatura espectacular, cuyo rudimento más eficaz es la angustia de la ausencia, el miedo a quedar excluido. Se trata

de un canon donde lo que menos importa es la literatura y donde lo que se lee en cambio es la actitud del autor, su solvencia cultural. Ya lo sabemos, hoy lo acuciante no es defender una posición estética, sino posicionarse; es decir, mostrar, como si fuera una primicia, las imperfecciones de una obra prematura en todas las ventanas de la celebridad. No es raro que el escritor profesional se preocupe cada vez menos por la falta de ideas que por la falta de visibilidad. Out of sight, out of mind. Lo suyo es estar en todas partes, asistir a todos los actos posibles, ir de aquí para allá con movimientos rápidos (“ser —repite en las mañanas junto con Berkeley— es ser visto”). En *Mínima Moralía*, Adorno advirtió cómo el intelectual se convertía en un hombre demasiado ocupado en ganar prestigio: “El trabajo intelectual se lleva a cabo con mala conciencia, como si fuera algo robado a alguna ocupación urgente... Para justificarse a sí mismo, el intelectual se acompaña de gestos de agotamiento, de sobreesfuerzo, de actividad contra reloj que impiden todo tipo de reflexión, que impiden, por tanto, el trabajo intelectual mismo. A menudo parece como si los escritores reservaran para su propia producción justamente las horas que les quedan libres de las obligaciones, de las salidas, de las citas y de las inevitables celebraciones.”

Hay una noción que ha domesticado a la escritura: la idea de éxito. Es decir, el afán de dominio de una esfera que no es la del lenguaje (porque el lenguaje es indomable), sino del poder. El escritor que persigue el éxito persigue el poder en alguna de sus formas: desde el poder del dinero, hasta el control microscópico que ejercen los burócratas culturales en sus ventanillas. El éxito en literatura es la confusión de los fines y los medios, la conversión de la página en instrumento de reconocimiento mediático, que es hoy la forma más pujante del ejercicio del poder. La severa divisa de Flaubert ha cambiado de signo: ¡La personalidad lo es todo; la obra nada! Hemos llegado así a la era de las personalidades parloteantes, miles de autores que corren crispados bajo el látigo amable de sus agentes, porque necesitan hacerle un lugar a su obra en la apretada estantería de la oferta literaria. De ese modo, el libro destinado a perdurar es desplazado a diario por el libro sin día después. Ya lo ha dicho el viejo lobo de mar, Jason Epstein, fundador de Anchor Books: hoy los libros duran poco más que el queso y poco menos que el yogurt en las librerías. He aquí una fórmula que clausura toda una época y nos inscribe en el futuro, un futuro empobrecido y confuso, un futuro de ratones hambrientos arrebatándose el queso en los basureros de los supermercados: la obra no perseguirá más franquear los límites del tiempo, sino superar las constricciones del espacio. Una vez que el mito de trascendencia haya caducado, la batalla de las novedades será campal. Implicará, en primer término, la renuncia del escritor a la soledad y el aislamiento, dos recursos de autosabotaje social sólo tolerables bajo el consuelo gagá de la posteridad. Es comprensible: según un informe reciente del MIT, si las tendencias presentes en industrialización, sobrepoblación, contaminación, agotamiento de recursos naturales y cambio climático continúan al ritmo actual, este planeta estallará (el informe decía: “alcanzará el techo de su crecimiento”) dentro de cincuenta años. Si el tsunami global arrasará con todos los árbitros del futuro, ¿para qué sacrificar las satisfacciones inmediatas de la vanidad? No será extraño ver cómo la desconfianza en el futuro promoverá la hiperactividad de las imprentas, las publicaciones al vapor, la impaciencia de los editores. La escritura del dead line será la escritura de un mundo que se conducirá de manera acrítica hacia su línea de muerte.

This is THE END! Ese podría ser el cintillo impreso en todas las portadas con celofán, el mensaje del miedo paralizante promovido por el no-libro del no-futuro. (Descreer de la posteridad es, en última instancia, la mueca nihilista de una cultura que se sabe de antemano póstuma.) Para la escritura del consenso no hay cambio que emprender. Ni literario ni político. Todo lo contrario: de lo que se trata es de recuperar los valores más convencionales, las ideas más superfluas, los riesgos menos tomados. A esa literatura, eficiente y exitosa, le gusta hacer negocios con el mundo, es una literatura con wall street integrado. No importa que ese mundo sea brutal, absurdo, antihumano, destructivo y nos tenga sumidos en la indigencia vital. Al libro mercado no le gusta pensar de otro modo, ni siquiera ahora que el Dow Jones se desploma frente a nuestras narices.

Pero no todo está perdido. Cualquiera puede bajarse en la siguiente estación y seguir otro camino, deslindarse. Pero, ¿realmente puede?

Si la neurosis es, como escribió Bernardo Soares, uno de los heterónimos de Pessoa, “la contradicción entre los sueños individuales y las aspiraciones colectivas”, yo padezco, a todas horas, ese tipo de neurosis. Me declaro incompetente para procurar el éxito, el ideal que nuestra época ha impuesto como norma. Tal vez por eso nada me parezca más sospechoso que los libros que se adhieren de manera incondicional al pensamiento unánime, los títulos que tranquilizan. Tal vez por eso me incomoden los usos y costumbres del mercado editorial, la forma en que convierten la subjetividad del escritor en mero valor de cambio o intentan seducirlo dándole trato de rock star. Pero tal vez sea a esa neurosis, esa inadaptación, que aún conservo cierto grado de resistencia.

Desde un punto de vista pragmático, desde la perspectiva del capitalismo actual, el momento en que un escritor publica (no importa qué, no importa dónde) comienza a vivir bajo la lógica del mercado. Presentaciones, carrusel de entrevistas, autógrafos, contratos de exclusividad. ¿Y eso qué tiene de malo? Nada, al menos para quienes desean permanecer ahí (para quienes desean legitimarse). Para los otros, para los escritores desesperados o inconformes, para quienes desean escuchar la lengua fuera del poder, en el esplendor de eso que Barthes llamó alguna vez “la revolución permanente del lenguaje”, para ellos, para nosotros, no hay ingenuidad posible cada vez que nos asamos, como San Lorenzo en la parrilla, dando vueltas alrededor de las preguntas manidas de la prensa. ¿Quién ignora que cualquier potencial de rebelión se pierde en el vértigo del corte a comerciales? Si eres en verdad un escritor subversivo, o por lo menos deseas dejar de ser un espectador inerte de la estupidez, preocúpate cuando te inviten a la tele. Aunque creas que estás siendo sincero, aunque defiendas una postura estética contraria al decorado del set, la televisión te hará finalmente suya. Te maquillará, te editará, te hará sonreír, te neutralizará, te volverá impotente. Y el público habrá visto tantas veces la portada de tu libro a lo largo de tu semana de promoción que lo dará por leído. Se lo oí decir alguna vez a Julio Ortega: “El exceso de presencia traerá la mayor ausencia.” En otras palabras: la saturación de la imagen, la sobreexposición, suplantará la experiencia solitaria del lector. Algo más: en los medios, la comunicación siempre es transparente, nunca se disgrega

ni estalla ni pierde los modales ni guarda silencio ni vacila. Tanta transparencia, tanta buena onda de la tele, aniquila al lenguaje poético y lo devuelve a la cárcel del lenguaje convencional. Lo normaliza. Y algo peor: lo explica. La prensa se ha convertido en la guía de lectura del lector contemporáneo, una guía que vuelve insignificante a la escritura (¡que muera el espesor! ¡la ambigüedad! ¡el estremecimiento verbal!) ¿Para qué escribir libros si más tarde tendrás que explicarlos en vivo y en directo? Después del corte tu obra se habrá integrado al catálogo de lo nuevo, lo recién llegado, lo último, se volverá parte del material con que se recicla el sistema. El orden y el consenso no excluyen, ya lo sabemos, el gusto por lo nuevo. A menos que seas decididamente blasfemo, a menos que seas rotundo e incómodo y perturbes por un momento esa atmósfera controlada y aséptica, a menos que amenaces de muerte a la conductora del programa con una navaja, como hizo en 1972 el artista estadounidense Chris Burden, no habrá escapatoria. Los medios no tienen exterior, son una puerta cerrada. Es preciso destruir esa puerta o convertirse, ya sin ambigüedad, en un joven escritor mediático y contribuir de manera rutinaria a la dinámica del espectáculo.

Pero tal vez exista otra salida. Por ejemplo, podríamos simplemente desapa-recer, como hizo Arthur Cravan entre la bruma del Golfo de México, o renunciar a las glorias de la personalidad, como Bruno Traven que permaneció oculto bajo un directorio de nombres mutantes: Ret Marut, Hal Croves, Traven Torsvan, Arnolds, Barker, Berick Traven, B. T. Torsvan, Robert Marut, Fred Maruth, Fred Mareth, Red Marut, Richard Maurhut, Albert Otto Max Wienecke, Heinrich Otto Baker, Adolf Rudolf Feige Kraus, Martínez, Fred Gaudet, Lainger, Goetz Ohly, Antón Riderschdeit, Robert BeckGran, Arthur Terlelm... Podríamos abdicar de las entrevistas y los reflectores como Pynchon y Salinger, o declararnos en huelga, dejar nuestro puesto vacío, como Robert Walser, héroe del ausentismo, quien alguna vez dijo: “El escritor no es una máquina de escribir, y en ocasiones su silencio tiene la fuerza de un grito. Este silencio es la señal que anuncia una huelga del escritor.” Es sabido que en un congreso de escritores soviéticos, Isaac Babel fue blanco de feroces críticas. Llevaba varios años sin publicar. Todo el mundo cultural manifestó su extrañeza, ¿no sería eso una forma solapada de mostrar su desacuerdo con el comunismo en marcha? Insolente, Babel replicó: “Siento por la literatura tanto respeto, que pierdo el habla, me callo. Tengo fama de gran maestro en el arte del silencio.” Nuestra tentativa podría ser esa: convertirnos en grandes maestros en el arte del silencio, quedarnos callados ante la incredulidad de la audiencia nacional.

Se ha hablado demasiado sobre las formas en que el sistema termina por absorber a sus detractores. De lo que se trata aquí entonces es de formular nuevas tácticas para superar la cultura del control, para abrir boquetes en la neurosis del encierro. Una de esas tácticas es la adopción de reputaciones imaginarias, la vuelta a la vieja estrategia del camuflaje literario, el uso de pseudónimos, heterónimos, anónimos. Nada hay más contrario al imperio del estrellato que el sacrificio de la propia imagen, la autoinmolación. Después de todo, el pseudónimo es la forma en que el artista duda sobre el estilo de vida falso en el cual le ha tocado nacer. Duda y luego se transforma para volver a ser libre, para estar de acuerdo consigo mismo. Adoptar un pseudónimo tiene algo de conversión y de renuncia. En el budismo, se abandona el nombre propio para iniciar una vida distinta, para elevarse por encima de

la posesión y alcanzar otra altura espiritual. Así sucede con las identidades falsas, que buscan elevarse por encima del bienestar anestésico. El pseudónimo es un descanso del rostro una vez que ese rostro se gastó hasta ser una película delgada sobre objetos sospechosos (un logotipo). En *Punks de boutique*, Camille de Toledo ha escrito que el pseudónimo es “la única estrategia de resistencia válida contra la transformación de nuestros seres poéticos en vendedores de sopa. El ser del disimulo frente al ser de la promoción.” He aquí una estrategia literaria, pero también una actitud política. Pseudónimo: nom de guerre, nombre de batalla. Atención: la máscara no es una huida, sino una confrontación; un dar la espalda al público para volver a hablar de frente. Pero, al mismo tiempo, es una estrategia de bandolerismo literario, una disidencia recuperada. Hacerse pasar por alguien más permite eludir los puestos de control y romper el blindaje de la publicidad (que podría ser el blindaje del poder o la autoridad del padre, como le sucedió a Neruda). “No hay control sin identidad, ni identidad sin rostro. Quien esconde el rostro, disuelve la identidad y frustra los procedimientos de control”, dice de nuevo Camille de Toledo. El anonimato nos vuelve inasimilables.

En los años noventa, una vez que las redes del ciberespacio propiciaron un nuevo ambiente de anonimato, una multitud llamada Luther Blissett provocó la segunda gran revolución en la historia de las identidades fabricadas. Sesenta años después de que Pessoa hubiera hecho estallar la idea del individuo como estructura compacta, después de que encarnara la disgregación del hombre moderno (desprovisto de centro) a través de la invención y la práctica extrema de la heteronimia (más de sesenta autores otros, cada uno con su sistema de creencias, su obra, su historia clínica, su metafísica), Luther Blissett invirtió la ecuación de Pessoa y, en lugar de la hazaña de un autor solitario procreando una población infinita de autores ficticios, concibió la identidad colectiva (un solo nombre imaginario animado por un número indeterminado de personas). Luther Blissett fue una reputación abierta, un alias multiusuario, un mito. Cualquiera podía ser Luther Blissett simplemente al adoptar el nombre, y cualquiera podía alimentar desde cualquier lugar del mundo la guerra que había emprendido contra los monopolios oficiales de la información. A través de aquella revolución sin rostro, Blissett logró filtrar una gran cantidad de notas falsas en los medios amarillistas para manipularlos y denunciar, desde el interior, sus mecanismos de simulación. Era la táctica de la máscara-que-desenmascara empleada en la misma época por la guerrilla zapatista, una táctica que se diseminó como metáfora y raíz de nuevas formas de protesta, cada vez más radicales, menos violentas, más creativas. Entre 1994 y 1999, cientos de artistas, escritores, cibernautas, performers, okupas y activistas se desplegaron a lo largo de toda Europa, donde aparecían estenciles, pintas, publicidad intervenida, radios libres y fanzines bajo la misma firma. Luther Blissett estaba en todas partes y, sin embargo, propiamente no existía. Algo más: ese fantasma ubicuo, ese Zelig anarquista, también tuvo la osadía de escribir ficciones amotinadas, novelas a varias manos y voces irreconocibles, novelas-regalo que se desprendían gratuitamente de internet, novelas sin copyright (Q, 54, *New Thing* y el guión de la película *Lavorare con lentezza*) escritas bajo una nueva encarnación colectiva, Wu Ming (en chino, “cinco nombres” o “anónimo”). Estos cinco escritores sin nombre no sólo hicieron rechinar las quijadas de los magnates de la edición, sino que denunciaron el efecto nefasto de su expansión voraz, la forma en que los monopolios de la cultura convertían los frutos intangibles del pensamiento y el arte en

mercancías cautivas, poseídas por unos cuantos.

No me interesa aquí proponer ningún paradigma ni fundar un movimiento de insurrección cultural. Nada más ajeno a mi neurosis que la posibilidad de un nuevo orden. Sólo reúno ideas que pudieran informarnos sobre el futuro de la escritura, un futuro distinto al de la escritura del consenso y la indigencia. Pienso, por ejemplo, en una comunidad imaginaria de escritores insolventes y tráns-fugas. Una Cámara de Escritores Desocupados empeñada en un solo propósito: escribir y esfumarse. Como la de Blissett, ésta sería también una cofradía de fantasmas, hecha de obras sin rostro, un contingente de escritores libres del pasado, no comprometidos con nadie ni con nada, no paralizados por puestos, glorias, obligaciones y responsabilidades, seres, en fin, no definidos por lo que ya han hecho y, por lo tanto, libres para elegir. Y su elección será una literatura difícil y rara, una literatura llena de recodos y sinuosidades; una literatura minada que herirá con frecuencia a sus visitantes y les pedirá correr con ellos algún riesgo, explorar zonas cada vez más escarpadas, caminar a tientas entre las tinieblas del lenguaje. Todo en ella se ocultará y es probable que su secreto nunca llegue a verse por entero. Será una literatura del aplazamiento. Le gustará postergar la gratificación del lector hasta lo imposible, convencida de que sólo así podrá ofrecerle un placer más intenso y duradero. Será una literatura anómala, paradójica, sublevante y dirigida hacia la nada. Aunque en el mundo prevalezca la conciencia de que no hay futuro, esta literatura será escrita con la esperanza de que el futuro le pertenecerá algún día. Para decirlo de otro modo: los escritores de la desaparición inventarán una poesía posterior a su mundo, posterior a la servidumbre y la aniquilación, posterior a la mercancía. This is THE END! En medio de un sentimiento general de acabose, pedirán batirse una vez más frente al lenguaje, saltarán sin paracaídas sobre el abismo de la existencia. “Nuestra salvación es la muerte, pero nuestra esperanza es vivir”, susurrará el círculo de los escritores suicidas, asesinos del autor. Siguiendo el dictado de un viejo precepto epicúreo, OCULTA TU VIDA, su método consistiría en no ser alguien. Rehuirán cualquier forma de codificación, ya sea del mercado, la academia o el Estado. ¿Cómo? Declarando la guerra a la utilidad de los lenguajes entendibles y a los consorcios de la gran solemnidad. Desaparecer, ésa será la finalidad suprema de la Cámara de Escritores Desocupados, que habrá contemplado desde el principio su propia disolución. Enemiga de la comodidad y la costumbre, la sociedad suspenderá de pronto sus actividades y se fugará entre la bruma del amanecer, sin dejar tras de sí rastro alguno.

ENTREVISTAS

OAXACA EN FEMENINO | Saúl Hernández Vargas



Saúl Hernández: En la introducción, dicen que en un principio les interesaba enfatizar el aspecto “cuantitativo”... ¿Por qué enfatizarlo?

Alexandra Galimberti: A lo mejor queríamos llamar más la atención, lo impresionante, lo amarillista: ¡son 4723 mujeres artistas en Oaxaca! Pero como se explica ahí, en la introducción, no tenía mucho sentido, ni conceptualmente, ni metodológicamente. Además, los criterios de qué es un artista se diluían mucho. Fue curioso, a la convocatoria que lanzamos para poder acercarnos a estas mujeres desconocidas, que no estaban al descubierto (algunas sí, pero la mayoría no), respondieron muchas; sólo porque hacían un bodegón o una naturaleza muerta, decían yo también quiero entrar. Entonces, vimos que a nivel conceptual se nos iba de las manos.

SH: ¿Podrías hablarme de los criterios de selección?

AG: La convocatoria fue abierta, la anunciamos, hicimos un trabajo de difusión muy bueno: se anunció por radio, hicimos posters que colgamos en lugares estratégicos, el viva voz... Sí hubo una respuesta bastante grande. Cuando decidimos que teníamos que acotar el asunto, una de las primeras preguntas fue: ¿en base a qué vamos a escoger? Siempre es bien delicado, a nivel objetivo y a nivel subjetivo...

Independientemente de eso, todas las mujeres con las que teníamos contacto (el primer contacto, como respuesta a la convocatoria), veíamos que se reunían en 4 grandes grupos, y no estoy hablando de los grupos que aparecen ahí en forma de capítulos, sino cuatro grupos en relación a los orígenes: las que son oaxaqueñas oaxaqueñas; las del DF, Guadalajara, las de otra parte de la República; también las extranjeras que están instaladas aquí; y el cuarto grupo, que nos parecía importante, es el de aquellas mujeres que en el momento de la investigación ya no estaban aquí, pero que acababan de irse. Cynthia Martínez acaba de irse, un mes dos meses antes, es imposible no meter a Cynthia dentro de una panorámica de artes visuales hechas por mujeres.

Esos fueron los 4 grupos. La idea inicial es que estos cuatro grupos fueran numéricamente equilibrados: no vamos a poner 38 extranjeras y 2 oaxaqueñas... Precisamente, pensando en la equidad entre un grupo y otro. Darle visibilidad a mujeres de estos cuatro grupos. ¿Qué número escogemos para cada grupo?... 10 fue el referente para cada uno de los grupos. No se puede ser tan estricto, entonces, empezó a haber 11 de un grupo y 9 de otro, 12 y 8, pero finalmente el número total quedaba cerrado en 40.

SH: ¿Consideras que subrayar la diferencia, en algún momento, puede ser una forma de exclusión?

AG: Puede convertirse en una forma de exclusión. Creo que hay diferentes etapas dentro de un proceso de emancipación, de liberación... hay que poner el dedo sobre la diferencia, precisamente, llamar la atención sobre lo que no funciona en esa diferencia. La diferencia en sí no es buena o mala, simplemente, el cómo se da esa relación entre dos elementos que son diferentes.

Para llamar la atención, cuando dos elementos, en este caso, entre lo masculino y lo femenino, es desigual, entonces, hay que subrayar la diferencia. No para quedarse en esa diferencia, sino para cambiar ese tipo de relación. En ese sentido, una vez que se han horizontalizado la relación entre dos elementos, ya no será necesario marcar esa diferencia.

SH: Interesante respuesta. Precisamente, pensaba en lo circunstancial de subrayar la diferencia: no sólo en el caso de género, también en la generación, por ejemplo. Sin embargo, sigo pensando en lo peligroso de subrayar la diferencia, el quedar encerrado

en una cerquita...

AG: Siempre es un riesgo, encasillar, poner etiquetas, construir el mundo a partir de etiquetas... sobre todo, si no se garantiza el puente, el nexo, la comunicación entre una casilla y otra. Ahí sí, morimos todos aislados, y lo bonito es, precisamente, el intercambio desde la identidad de cada uno, de cada grupo, poder tender ese puente comunicativo con los demás grupos, para que el todo pueda crecer, enriquecerse, retroalimentarse.

SH: Regresando al texto de introducción (incluso Ana Santos hizo un comentario en el mismo tono), dicen que se “necesitan programas gubernamentales para salir de lo establecido”... ¿Son necesarios estos programas para salir de lo establecido?

AG: Son indispensables los programas gubernamentales, no sé si para salir o no salir, pero es una responsabilidad del gobierno brindar ese tipo de servicio. Tiene que asumir esa responsabilidad, no sólo económica y política, sino también cultural. Creo que ahí debe tener un rol importante el Estado, no para dictaminar qué está bien o que está mal, qué es cultura qué no es cultura, sino simplemente otorgar la infraestructura, los medios, para que los artistas puedan crear.

SH: Hace rato hablaste de los capítulos (Lo sagrado femenino, La intimidad del espejo, Descifrando el exterior, Entre la protesta y la propuesta)... ¿cuál fue el criterio para crearlos o nombrarlos de esa forma?

AG: El material visual y testimonial de estas mujeres, con el que estuve conviviendo tanto tiempo, ya me iba diciendo cosas... En ese sentido, creo que el material pidió esa categorización. Es una categorización que en la medida que es subjetiva, también es arbitraria...

Me parecía importante poner ciertas categorías para ir más allá del discurso de que “lo femenino es así”, “solamente esto”... Cuando se dice que hay algo femenino se encasilla en los estereotipos de “lo femenino”, lo delicado... Hay muchas mujeres, todas tienen experiencias análogas como artistas, como mujeres, aquí en Oaxaca; hay ciertos elementos reiterativos, pero cada una tiene respuestas diferentes, y la prueba es que hay, por lo menos, cuatro tipos de respuesta, metarrespuestas de su vivencia a través de su propuesta....

SH: El día que presentaron el libro, también inauguraron una exposición en el Centro Cultural Universitario. Así pues ¿la exposición también será una ruta de salida de “Oaxaca en femenino”? ¿o aquella exposición sólo sirvió como introducción a la presentación?

AG: Creo que las dos cosas. La presentación se hizo arropada, además, por la Universidad, sobre todo por el programa de género... Siempre que se hace cosas hay que buscar la interconexión, pero también la autonomía de cada uno de los elementos. En ese sentido, la exposición quiso ser la escenografía de la presentación del libro, pero que se sostuviera por sí sola; por eso se definió un tema concreto...

Finalmente es uno de los derivados del libro y espero que pueda tener más. Ahí se ha armado un grupo potencial y, a partir de ahí, se pueden ir organizando cosas.

Nos interesa mucho, por ejemplo, plantear no sólo exposiciones, sino la cuestión de intercambios. Eso ha servido mucho entre las mujeres. Una de las carencias que se comentaba es que no hay un espacio, aquí en Oaxaca, para la crítica en general, pero tampoco para la crítica feminista. Y tampoco hay un espacio informal en donde las chavas se puedan juntar para intercambiar su experiencia y sus propuestas. Por cierto, sobre la crítica feminista nos gustaría realizar algún evento: quizá invitar chavas de México, no porque sean de México, sino porque hay chavas ahí que han trabajado mucho sobre ese tema y con las que se puede intercambiar experiencia, opiniones, comentarios.

SH: Dentro del libro, hay algunos comentarios que llamaron mi atención, y me gustaría leerte el fragmento, para extender o abundar más en sus reflexiones.

Uno de los primeros comentarios que llama mi atención es de Rowena Galavitz. Éste, ilustra completamente la tradición patriarcal en la que están insertas las artes visuales: "me encasillaban como mujer del artista tal..." ¿Crees que algo haya cambiado? ¿estamos en una lógica diferente?

AG: Las mujeres van ganando espacios, hay cierta respetabilidad ya, es un cambio muy lento, hay un abismo muy grande entre el discurso y la realidad. Finalmente, los referentes de las artes visuales oaxaqueñas siguen siendo hombres, eso no ha cambiado, no hay ese reconocimiento hacia una mujer. Finalmente, el ser maestro es algo que se gana con mucho trabajo, mucha creatividad y mucha disciplina, pero también es un status que lo otorga la gente... Ese proceso no se ha dado con una mujer.

SH: Un tema que me interesa mucho, es tocado por Susana Wald: la múltiple estigmatización de la mujer, triple en su caso: por el hecho de ser mujer, por el hecho de estar vieja y de ser extranjera. ¿Qué piensas de esta múltiple estigmatización en un estado culturalmente diverso, en donde es inevitable no tener más de una identidad susceptible a ser señalada?

AG: Aplica lo de subrayar las diferencias, finalmente puede ser como un instrumento para legitimar las desigualdades y la inequidad. Se ve perfectamente en el discurso de Oaxaca multicultural con no sé cuántas regiones, y no sé cuántos grupos étnicos, precisamente como una estrategia discursiva del gobierno para mantener los indígenas en donde están; abajísimo de toda la escala social. En ese sentido, creo, va el comentario de Susana, y en sus primeros años aquí lo sentía más, ese sentimiento localista muy fuerte; ese afán de protegerse, y protegerse significa cerrarse y excluir y negar la presencia y la posibilidad del otro...

Como el comentario de Michele Gibbs: soy negra, soy judía, soy bisexual. Son tres elementos que me estigmatizan...

SH: Regresando un poco. En la introducción mencionan que las artistas que han tenido una mejor formación, son aquellas que han estudiado fuera de Oaxaca. ¿Crees que esto se debe a la calidad educativa en el Estado o que en las instituciones educativas existe discriminación de género?

AG: Las dos cosas. No es que haya una discriminación explícita hacia la mujer, sino simplemente, las condiciones objetivas de las mujeres, en general y aquí en Oaxaca, para desarrollarse artísticamente no son iguales a las que tiene un hombre. Es decir, le cuesta mucho más poder ir a la universidad, le cuesta mucho más decir "¡no quiero estudiar derecho sino artes visuales!"... Lo comenta Ana Santos, Gisela Sánchez... Todo ese proceso entorpece y frena el desarrollo artístico/creativo en las mujeres. En la universidad no te van a rechazar por ser mujer, pero todo lo que cuesta llegar ahí... Es un camino mucho más largo que el de un hombre.

SH: Es cierto. De hecho, en alguna parte del libro,, mencionan que las dificultades se encuentran en otras instituciones sociales y no precisamente en la institución arte. Hay más piedritas en la casa, la familia, que en las galerías al querer mostrar su trabajo...

AG: Desde hace mucho está la pregunta: ¿por qué hay tan pocas grandes artistas mujeres?

SH: ... esto me hace pensar en la crítica feminista del arte. Recuerdo dos textos que Karen Cordero e Inda Sáenz incluyeron en "Crítica feminista en la teoría e historia del arte". Uno de ellos, principalmente, el de Griselda Pollock, se vale del marxismo para atender cuestionamientos como éste: ¿por qué hay tan pocas grandes artistas mujeres?...

AG: El feminismo tiene que ver con todas las disciplinas. Los cruces que se dan entre las diferentes perspectivas y metodologías de análisis es super interesante. Recuperar esa noción marxista te permite ver qué hay debajo de la paja. Y sí, las mujeres de clases acomodadas no es que sean más brillantes que las más humildes, sino que tienen más oportunidades... Ahí nos enfrentamos a una

realidad super dura, social y política, finalmente, no se goza y no se respeta el derecho a la cultura... Es un derecho reconocido en la declaración de los derechos humanos.

SH: Hace tiempo leí una pregunta que Mónica Mayer dejó sobre una mesa de discusión que se realizó aquí, en 1999. Mayer mencionó algo que ella llamó “el síndrome de juntas y agarraditas de la mano”... ¿Crees que este síndrome sigue latente?

AG: Independientemente de que individualmente sigamos trabajando y no caigamos en encasillamiento, una cosa es segura, el grupo y el colectivo generan fuerza, fuerza simbólica, fuerza discursiva...

SH: Muchas gracias. Aquí terminan mis preguntas, ¿te gustaría agregar algo más?

AG: Reiterar que el libro se pudo hacer con el apoyo de mucha gente. En algún momento u otro, mucha gente dio su granito de arena. Ahí están las personas que participaron directamente: Alicia Huerta en la fotografía, Susanne Brass, Feyley Leyva, Luis Manuel Amador, el Comité que apoyo en la selección de las artistas, CONACULTA, la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, especialmente, a través del Programa Interdisciplinario de Estudios de Equidad de Género (PIEEG) y el ex Rector Francisco Neri.

INVEST IN LOOSING/INVERTIR EN PERDER. ENTREVISTA A TAL R | Enrique Canseco.



E.C. La pintura es un medio Zombie, porque la pintura como tal es un medio muy antiguo, pero que vive, que aún se usa y es como tu dijiste, “un muerto viviente”. ¿Cómo pintor, quién eres tú?

T.R. En Europa, especialmente en el norte de Europa, si eras un pintor, era casi lo mismo que ser un estúpido o un nerd, pero bueno, yo vi, por otro lado vi que si tu platicas con un artista, un artista conceptual algunas veces las cosas con las que estas lidiando como artista son siempre las mismas, es como si tú estás aquí, y estás vivo, te preguntas que significa estar vivo, y ese es el trabajo del artista, investigar esa área específica, si tu lidias con eso en la manera conceptual, en la manera poética, como pintor, tal vez al final no es tan diferente, sabes, es como si estás en la pista de baile, tú, siendo un artista, tal vez eres el que no encaja, como si estuvieras ahí pero siendo poco cool en aquel contexto del arte de los 90s, tal vez al final terminas siendo tu el que tenía la razón, de tal manera que era como un cuchillo ante todo ese bla bla bla.

E.C. Y aun sigues pensando lo mismo?

T.R. Bueno, sabes es como un argumento que representa lo que paso alrededor del 2000, repentinamente con el cambio de siglo, repentinamente se vino esta ola de nostalgia, donde todo este debate acerca de la muerte de la pintura se detuvo, ahora todo el mundo era pintor, mas narrativas, mas historias, y creo que algo paso que a mí no me gustó mucho, y es que el pintor se convirtió en algo como el embajador de la nostalgia, y a mí no me gusta eso. Creo que yo prefiero que exista una resistencia, que sea difícil hacer pinturas, lo cual no es” Super, pintura, grandioso!”. Creo que con ese crecimiento económico a principios de 2000, mientras pudieras pintar un duendecito en el bosque tú eras un gran artista, sabes mientras más narrativo mejor, y creo que eso es casi tan malo como decir que la pintura está muerta, decir que mientras solo sea una pintura todo está bien, y toda esta gente que se empezó a interesar en el arte, todos ellos necesitaban un especie como de objeto que les diera la sensación de ser del siglo pasado así que toda esta cuestión de la nostalgia que no creo que haya sido buena, para nada buena para los artistas.

E.C. Yo tenía 18 años cuando escuché aquella frase de que la pintura está muerta, pero como yo quería empezar mis estudios de arte, de alguna manera necesitaba cierta motivación y obtuve esa motivación de tu frase que “la pintura es un medio zombie”.

T.R. Una cosa es que a veces cuando algo, cuando un medio, parece ser imposible, luego de alguna manera empieza a ser posible, por eso era lo de zombie porque la gente decía, “guacala, no, es del pasado,” luego de alguna manera empieza a ser posible.

E.C. Bueno, o sea que lo que estás diciendo es que en la pintura no es tan importante la parte técnica ni siquiera la pintura en sí, pero si la parte emocional y lo que hagas con ella... (?)

T.R. Sabes, primero que nada, si estás lidiando con la pintura, yo creo bueno, la gente cree que pintar se trata de mezclar colores pero creo que eso es muy secundario, lo que es realmente importante, es lo que sacas de la pintura, o sea lo que hagas con ella, eso es importante, si tú sólo tratas de mezclar colores, de hacer algo “interesante” terminarás en una esquina donde tendrás 292 formas de combinar, pero estarás perdido. Cuando puedes tener sólo 5 colores, pero le sacas todas tus ideas, todos tus recursos, lo que sea de lo que estés hecho, y lo sacas a través de los colores.

E.C. Ahora, ¿cómo lidiar con las influencias? Por ejemplo, tal vez tú con Philip Guston, o tal vez yo, con tu trabajo, o el de algún otro artista, ¿cómo se lidia con las influencias?

T.R. Mmm, es así, especialmente cuando eres joven, cuando por ejemplo estás estudiando, tienes preguntas, tienes una pregunta, y entonces investigas, ni siquiera sabes cuál es la pregunta, pero estás buscando un lenguaje, luego estás de un lado para otro, y repentinamente ocurre un problema, un gran problema, por ejemplo Guston, y entonces dices: ¡mierda! Pero no respondes nada, sólo viste a Guston y entiendes de qué se trata, pareciera que él en realidad te respondió, y entonces vas y tomas esas respuestas para desarrollar tu trabajo, todo eso es normal, está bien y hasta creo que es hermoso, pero bueno luego te metes y empiezas a pintar grandes pies, grandes manos, cigarrotos, pero ahora también estás lidiando mucho en cómo salir de ahí, sabes, y ahora por ejemplo, si hubiera una exposición de Guston aquí en Oaxaca, y yo sólo tuviera una hora, la verdad yo preferiría ir al mercado, es decir ya ahora se acaba, es decir, tomaste lo que podías usar. Pero también existen algunas personas, y eso creo que está mal, que se quedan atoradas ahí sabes, pero pues pasa, se pueden ver, y eso entonces te convierte en algo que de plano no puedes ser como artista, te conviertes en un Fan, y eso no está bien, puedes ser un Fan por un año, pero no más.

E.C. Bien, tú como te explicas esto de los fans, ¿cómo es que un artista se puede convertir en fan de otro artista?

T.R. Tienes algo en tu bolsillo, cuando eres un artista, empiezas teniendo algo en tu bolsillo, pero en realidad buscas afuera para saber que hay en el bolsillo, entonces ves artistas, ves a Braque, ok, Braque está describiendo algo, entonces usas a Braque, pero como artista no te puedes quedar con Braque, sigues adelante, luego habrá otros artistas, pero ahora yo, yo no puedo, mmm por ejemplo, si voy a una exposición voy sólo 10 minutos, sólo quiero sentir, el punto, el borde, sabes el tipo de borde en el que el artista está parado, solo quiero ver eso, sentir ese punto, y listo, seguir, ya no me podría parar enfrente de una pintura por horas, sólo quiero sentir una pequeña cosa, esa pequeña cosita y seguir adelante, lo importante cuando empiezas en el arte o a estudiar arte, es, por ejemplo, si tomas a Picasso, old master, no se trata de entender ni cubismo, ni deconstrucción, pero es entender que hay atrás, la idea que hay atrás, porque la idea si te la puedes robar, porque las ideas no tienen rostro, es solo una idea, una idea puede tener 100 caras, vamos a decir que, mira esta es mi idea (dibuja) este es el trabajo de Tal R, y aquí atrás esta la idea de Tal R, entonces esta idea puede tomar o esta forma o esta forma o esta forma, porque de eso se trata el arte, tienes una idea y decides hacia donde llevarla y como llevarla; así que ves a otro artista y si tú mismo eres un artista, no te vayas por el rostro, ve por lo que construye ese rostro.

E.C. Entonces ¿tú si ves a otros artistas?

T.R. Todo el tiempo encuentro cosas, pequeñas cosas y hay artistas que de verdad disfruto, pero es más, por ejemplo, con la música, podría volverme fan y sumergirme por completo e investigar quién es la banda, todo lo que hacen, por quienes fueron influenciados, etc., pero en arte estoy más en la cocina, sabes, voy a una expo, y veo, algunas veces compro postales llevo a casa

y hago trabajos que se versan sobre el tema, pero bueno es muy superficial, nunca leería una biografáa de un artista, sólo me mantengo a distancia.

E.C. ¿Qué artistas contemporáneos te gustan?

T.R. Creo que hay muchos eh, ¿quieres que te diga nombres?

E.C. Manuel Ocampo, por ejemplo, ¿te gusta?

T.R. Vi su trabajo pero como estudiante, y si me gustaba mucho, porque era como, mmm usaba este tipo de baja cultura, cultura popular y si me gustaba, pero pues ya después no lo vi más. Hablé con Dr Lakra, de él, porque son amigos, porque además ellos están como que en el mismo ring, pero yo ya no soy permitido en ese ring. Como estudiante compré un libro, vi este cierto tipo de imaginario, pero si pudiera decir algo de su trabajo antiguo de Manuel Ocampo, es que como que está atrapado, ...mmmh... demasiado estilizado, veo un sentido muy fuerte de “estilo”, ...mmmh... hasta diría que entra en pánico con su mismo trabajo, ya que es un muy específico con cierto estilo.

E.C. Entiendo que también eres profesor, ¿cómo se siente eso?

T.R. Es muy cercano a ser artista, no, es muy cercano a hacer arte, porque alguien te muestra su trabajo, y en el momento en que lo ves, dices, no hay nada que pueda decir, no tengo opinión acerca de esto, y luego empiezas a tratar de desarrollar un lenguaje, tratas de entender las posibilidades en el trabajo de ese artista. Como profesor tienes a varios alumnos haciendo varias cosas, pero la verdad no puedes decirles, ey ahí hay realmente algo, porque estarías bloqueándoles la posibilidad de desarrollar su trabajo. Tienes que ser muy listo, tienes que esperarlos, puedes criticarlos, puedes hablar con ellos, puedes decirles lo bueno y lo malo de las cosas en las que ellos están interesados, y debes esperar a que lentamente ellos reconozcan otras cualidades que tal vez ya estén en su trabajo pero de las que no tienen aun consciencia. Muy a menudo esas áreas son cualidades, porque precisamente no les ponen atención, hacen una cosa hacen otra, sufren, esto no se tiene que forzar, las cosas muy forzadas no son tan buenas, así que cuando estas lidiando con eso, tienes que hablarles acerca de lo que realmente es importante, frenarlos de una forma natural e investigar todas las demás áreas.

E.C. ¿Y cuando tú eras estudiante?

T.R. Sabes que, Dios, tiene un gran sentido del humor, porque yo era muy mal estudiante, sabes, cada que había un profesor enfrente, yo estaba ahí, de brazos cruzados y sin prestarle atención, pero cuando estaba en mi último año en la escuela de arte, alguien me llamo y me dijo que si quería dar clases como profesor invitado en una academia en Finlandia, y pues yo me reí tanto, porque pensé Dios tiene un gran sentido del humor, porque pues ahora, aun estando en la escuela tendría a estudiantes como yo mostrándome el dedo, (hace un gesto), entonces entiendes este juego.

Creo que las cosas han cambiado para mí, Si alguien me habla, escucho o puedo dejar el salón, pero como estudiante no puedes hacer eso, especialmente cuando eres joven. Yo no podría decir que lo que hice es la forma correcta de hacer las cosas, sólo digo que es la forma en que lo hice y si creo que hay mejores formas de enseñar en la escuela de arte ahora que cuando estaba estudiando.

E.C. Mi última pregunta, ¿crees que es posible al arte electrónico, por computadora, qué piensas en general de los “nuevos medios”?

T.R. Mira al final para mí no hay una gran diferencia en “estando aquí”, o ir al mercado o ir a la calle o ir al museo, al final no hay tampoco diferencia entre medios electrónicos o los medios tradicionales de bajo perfil, tal vez hasta algunos de los nuevos medios son muy infantiles, la computadora por ejemplo, es muy infantil, es naif, es hasta linda, porque la computadora te da la posibilidad de ser como el emperador del universo, tienes una imagen en la computadora y te da como 3000 formas diferentes de cambiarla, pero pues así, te sientas como un tipo, con los bolsillos vacíos, sabes, lo de los bolsillos, porque pues no sabes qué hacer con esas posibilidades, con tantas posibilidades, a si que algunas veces es mejor, que aunque tengas pocas posibilidades, haya un fuego encendido, a que tengas esas 3000 posibilidades pero ni un cerillo para un cigarro, ¿entiendes? Así que al final creo que la computadora es más infantil que la pintura misma.

E.C. Bueno, es eso, muchas gracias por tu tiempo.

T.R. Sólo una última cosa, hay un viejo dicho chino, que creo que es muy hermoso, si tu quieres desarrollar tu trabajo, tienes que: “Invertir en perder” significa que debes correr riesgos, hacer trabajos que ni tu creías que fueran posibles, si siempre haces solamente trabajos que entiendes, hago esto, sé la calidad de esto, hago lo otro, lo mismo, no, así trabajarás muy lentamente, sabes, algunas veces haces algo y dices: ay no esto está muy feo, pero estás intentando y desarrollando, especialmente en el ambiente

de las escuelas de arte, te deberían de retar en que inviertas en malas ideas, pasos equivocados, desviaciones y no sólo el camino principal, porque pues al final se supone que estás buscando algo que esta mas allá de lo que puedes alcanzar. Así cuando trabajas debes estirar un poquito más tus alcances, si solo das cuando recibes y das lo que recibes, entonces es una mala inversión, una buena inversión es simplemente dejarlo todo y sólo seguir y seguir. Creo que algo malo en las escuelas de arte, es que debido al ambiente social, muchos estudiantes temen hacer algo arriesgado y hacen cosas reconocidas por los maestros, los demás estudiantes y las instituciones, y eso está mal, mal y mal.



ENTREVISTA A CUAUHTÉMOC MEDINA | Saúl Hernández Vargas

Saúl Hernández: Recientemente se acaba de cerrar el SITAC VII 2009, con el tema Sur, sur, sur, sur... ¿Podrías explicar en que consiste esta conceptualización del “Sur como concepto-metáfora, como herramienta crítica en las prácticas culturales contemporáneas”? México, para algunos, por sus aspiraciones políticas y económicas es Norte, pero, para otros (grupo en el que me incluyo), es Sur por su Índice de Desarrollo Humano. En el arte, ¿en dónde ubicas a México? ¿Cómo entienden los artistas, críticos, teóricos su producir el Sur para el Sur?

Cuahtémoc Medina: Referir al “Sur” como “metáfora”, implica realzar su valor de transferencia, es decir, hacer notar que el concepto anuda varios escenarios contradictorios, complejos, intercambiables y decididamente inestables. “Sur” es el referente de una variedad de imágenes económicas y contextos críticos pero también la incitación del archivo histórico de la variedad de tomas de postura estratégicas que buscaron transformar la geopolítica cultural.

En efecto, si el concepto “sur” convoca varios lugares al mismo tiempo (la desigualdad de reparto económico del capitalismo, los efectos de la colonización y descolonización, pero también la historia de las luchas de la periferia por revocar el sistema de exclusión de la cultura hegemónica del norte) no conviene subsumirlo bajo una “identidad”, ni siquiera la aparente neutralidad de identificarlo con una región geográfica concreta. Cada que pretendamos estabilizar al sur sólo confirmamos una lógica del poder y caemos en una trampa táctica: por ejemplo, si identificas “sur” con concepto neocolonial del “subdesarrollo” esto tiene por consiguiente caer en la estética de la queja, o en la ingenuidad de proponer un proyecto de autodeterminación e identidad cultural esencialista. Ello condena de entrada las tácticas subversivas y paradójicas de la actividad artística de los últimos años, tanto como el aprendizaje acerca de los movimientos sociales que han emergido de la crisis del cambio de siglo.

En ese sentido, más que entrar en un debate absurdo de definir si México es parte del sur o del norte, lo que me interesaba es proponer un cambio de dirección a las referencias culturales, para hacerse cargo de la creatividad y debates del sur, y resistir así a la mancuerna que ve a la globalización como si fuera “pérdida de identidad” y/o goce metropolitano, lo que encuentro implícito en los términos de tu pregunta. De ahí que en la conferencia insistiera que “perder el norte” significa al mismo tiempo renegociar y subvertir la narrativa artística metropolitana, y aceptar la deriva de una situación que ofrece las oportunidades y fracturas surgidas de no ejercer una política identitaria.

Saúl Hernández. Tu respuesta me hizo recordar aquella cita que hacen en el documental “Gabriel Orozco”: “No pertenecer a una geografía, más bien cabalgar en ella.” (S. Gilmore)

Cuahtémoc Medina. Con la diferencia de que en lugar de una cabalgata cosmopolita, mi posición sí implica el compromiso con activar y modificar la geopolítica cultural. Yo concibo políticamente mi posición como parte de un actuar colectivo “desde el sur” en la perturbación de la geografía conceptual y metafórica de la cultura global.

Saúl Hernández. Mencionas en un texto llamado “Sobre la curaduría en la periferia” que: “el odio indiscriminado por el curador y el arte contemporáneo suelen ser la expresión del sentimiento más reaccionario que existe: la nostalgia por un sistema de dominación previo” . Existe en México, en Oaxaca, específicamente, un mecanismo del sistema cultural y político hegemónico que insiste que el arte contemporáneo es negativo o errado y que la vía es una especie de modernismo retrograda basado en la noción de identidad local, la cual supone una especie de anclaje en la idea de la tradición versus la novedad, la diferencia, la duda, la incertidumbre, la división, la resistencia. Tal pareciera que existe una negativa a considerar que mundos distintos, paralelos y diversos pueden ser posibles y pensar que justamente el arte contemporáneo ahonda en la idea de la diferencia y lo ordinario como detonadores de poéticas expansivas. ¿Podrías explicar de qué manera es palpable esto en el sistema artístico mexicano e internacional y hasta qué punto esta nostalgia por un sistema de dominación no es sólo la representación del temor a la idea de lo otro, a la idea de que no hay una noción única de arte global, nacional y local?

Cuahtémoc Medina. Mi preocupación es que en lugar de asumir que el sistema de operación artística cambió, lo que persiste es una formación reactiva: pretender remover el signo más visible del carácter autocrítico de la actividad cultural, es decir, la curaduría, y pretender establecer líneas directrices (criterios, normas, clasificaciones) para un proceso artístico que es un juego angustioso y polémico de subjetividades, y una puesta en cuestión de epistemologías y prácticas.

Hay toda una pseudo-crítica, que se expresa en un par de periodistas represivos y en las voces que vienen de las escuelas artísticas burocratizadas, que no se cansa de demandar a las instituciones se rijan por un “criterio” o “vocación”, o el apego a ciertos supuestos valores comunitarios. Esas ilusiones apuntan a que la programación artística surja sin intervención de ningún momento de juicio, colaboración o partidismo. Tu sugerencia de que esto es un modernismo a destiempo es demasiado generosa: se trata de una nostalgia premoderna, que anhela un espacio afirmación cultural, en lugar de asumir la tarea de una cultura de zozobra, excitación y continuo cuestionamiento.

Por un lado, la suposición de que el acceso a visibilidad debiera responder a reglas explícitas, es una regresión a la noción de una estética regulativa y/o de defensa de la virtud del oficio del tipo que trató de definir la teoría del arte neoclásico en los siglos XVII y XVIII en Europa. Vamos: se expresa en la demanda paranoica de que definamos “qué es arte” por acuerdo normativo, en lugar

de negociar con la situación móvil y paradójica que caracteriza a las prácticas. También se manifiesta en esas quejas la vaga memoria del tiempo en que los museos mexicanos asignaban exposiciones “por derecho”, “por edad” y “por disciplina artística”, y la demanda de reinstaurar lo que los antiguos llamaban el “cursus honorum”: un sistema escalonado de méritos que por edad te haga transitar de la casa de cultura, al museo de “arte joven”, al homenaje nacional, para acabar en la Rotonda de los hombres ilustres... Todo ello claro bajo la demanda efectiva de un sistema proteccionista (nacionalista, regional, disciplinario, por edades y por oficios), que según las quejas resentidas debiera operar sin interferencia de los discursos y afectos debatiéndose en forma de teorías o de tácticas curatoriales.

La falsedad de esas posiciones se demuestra en el hecho de que no han acompañado ninguna emergencia artística concreta. Son una pornografía del resentimiento: buscan excitar las quejas de todos los que se sienten excluidos para unirlos en un diálogo sadomasoquista con la burocracia cultural donde los supuestos críticos se colocan en la posición del superego que reclama dictar qué se debe hacer y a quien castigar. Dos ejemplos clarísimos de esa policía: Blanca González hace tiempo que sólo dedica su columna de Proceso a fabricar conspiraciones y casos de supuesta corrupción, todos producto de su mente calenturienta porque ni siquiera tiene acceso a los chismes del mundo del arte, sin que su mala escritura haya jamás contribuido a la reputación de ningún artista o fenómeno concreto. Y está la reciente invención de Avelina Lesper en Milenio, quien combina un culto pasatista por el “artista genio” del renacimiento y el barroco, con la diseminación de patrañas acerca de cómo funcionan los museos y la crítica. Vamos: en la entrevista que tú le hiciste, Lesper alega que los críticos se enriquecen escribiendo en catálogos por encargo de las galerías, cuando hace más de una década los artistas saben que su reputación depende de los textos de publicaciones institucionales y de su participación en muestras y colecciones internacionales, y prácticamente las galerías locales han dejado de producir catálogos propios. A ello se añade la acusación absolutamente hilarante de que los curadores son los que producen el arte mal llamado “conceptual” con sus discursos, en lugar de percibir la conexión estética, lógica y política entre las prácticas autorreflexivas del arte contemporáneo, y las políticas también de intervención de la curaduría.

Lo que tienes en casos como esos no es crítica (que evalúa y toma partido por ejemplos concretos de arte y dispositivos de exhibición y programación, es decir, que es una crítica determinada o inmanente) sino que es una colección de quejas que siempre pretenden encontrar en operación un sistema de poder increíblemente primario: individuos que “engañan al público”, “malversan dinero” y “controlan al mundo del arte”, junto a la nostalgia por antiguallas como el taller del artista medieval, la noción de la esencia cultural nacional, o la idea del artista que exprese directamente al pueblo o el público bajo códigos de transparencia comunicativa. Si todo eso tiene algún eco es porque tiene un uso muy concreto: sirve como calmante. Ayuda a los medios y quienes no son público del arte a atenuar la incomodidad ante el hecho de que la cultura contemporánea se ha desplazado hacia terrenos poco familiares, pues propone la coartada de que todo el arte de hoy es una falsificación, lo que sugiere que si se desarticulara la

conspiración quedaría un terreno seguro donde todo sería comprensible y definible. Todo ello no tiene nada de moderno: involucra el proyecto reaccionario de disolver al arte en una forma de comunicación que haga creer a sujetos aislados y enfrentados en la sociedad, que comparten un cuerpo común de convicciones trascendentes. Es la demanda de sustituir el arte por la ideología. Ahora bien, lo desmovilizador de esas posiciones es que su miopía no alcanza siquiera a vislumbrar las batallas efectivas por la inserción y la definición de los modelos de cultura viva que ocurren a nivel global, donde la resistencia a la cultura contemporánea tiene más que ver con la permanencia de una estética modernista-minimal en muchas instituciones y con la tendencia a contener la politización e intelectualismo de muchas prácticas, privilegiando a los artistas menos inquietantes y más complacientes para representar (y en realidad, contener) la convulsión del sur. En ambos casos, local y global, sin embargo, esos diques están frecuentemente horadados.

Saúl Hernández: Aprovechando que has mencionado a Avelina Lésper, e indirectamente el tema de la crítica de arte. ¿Crees que el papel del crítico de arte es decidir qué es o qué no es arte o qué está bien o qué está mal, o evidenciar o proponer la verdad sobre el arte contemporáneo? O quizá, la pregunta debería ser ¿cuál es la función del crítico de arte: construir puentes entre los públicos y la obra o, como dijera Adolfo Vásquez Rocca, “nutrir un imaginario polifónico de significados”? ¿Existe un “gran público”? ¿Crees que existe un déficit crítico en la crítica de arte nacional?

Cuahtémoc Medina: Tú pregunta tiene ramificaciones muy amplias: no puedo definir una respuesta corta, que opere como una especie de manotazo teórico. Hay varios aspectos a considerar.

Es evidente que las diversas escrituras e intervenciones que se postulan como “crítica de arte” son apuestas diferentes de sentido. Para empezar, en términos muy generales, hay una crítica, llamémosla civil, que habla desde la opinión pública con un relativo grado de distancia respecto a las facciones y modelos contradictorios de arte. Pero hay históricamente toda otra genealogía de críticos que derivan su discurso de un diálogo muy directo y concreto con ciertos despegues artísticos, y tienen una agenda poética que, como quería Baudelaire, es “parcial, política y apasionada”. Esta es una crítica que aspira a una militancia afectiva, estética y conceptual, desde donde ejerce la tarea de formar opinión pública. Por así decirlo, de adentro hacia afuera, de ciertas insinuaciones y potenciales del arte hacia la sociedad.

Por supuesto, la mera existencia de la crítica constata que la producción artística excita discursos que no se agotan en los debates de oficio de sus practicantes y las demandas y expectativas de sus comitentes y usuarios. En otras palabras, parafraseando un dicho conocido, “el arte es demasiado importante para dejarlo en manos de los artistas.” La crítica de arte marca el interés público y el significado político de la producción artística, en la medida en que se formula por voces y escrituras que, aun sean firmadas

por individuos, aspiran a ser discursos colectivos. Sería, por tanto, deshonesto negar que la escritura crítica es la producción de un poder: el crítico no expresa su opinión personal, sino que se presta a hablar, debatir y juzgar desde una posición que aspira a ser el habla y la opinión de los otros. Quizá por ello tenga el molesto deseo de ser, weberianamente hablando, un “poder carismático” en lugar de una administración racional de verdades acordadas. Pero no tiene otras armas para producir esa imantación, que el acoplamiento entre su reflexión y las obras, y la reflexión de sus lectores ante las obras.

En esa perspectiva, creer (o, mejor, querer) que la crítica de arte establezca qué es arte y qué no lo es, en lugar de negociar entusiastamente con la decisión social e histórica de explorarlo, gozarlo y sufrirlo, es, cabalmente, un abuso de poder. Un crítico puede interponer argumentos acerca de qué es lo que hace determinado fenómeno artístico, gastarse en establecer un criterio concreto de ciertas barreras que quiere preservar (por ejemplo, entre arte y cultura comunicativa) pero no puede reprochar a los otros que no estén obsesionados por marcar ese límite: tendría que convencerlos. No es un problema ético: esa demanda encierra un abuso de poder, pues es evidente que los muchísimos infractores que siguen operando sobre la base de que el arte no está codificado, desdicen en los hechos ese llamado al orden. Hay un abismo entre tomar partido (por ejemplo, declarar abiertamente que tú actividad curatorial y crítica son antagónicas a la hegemonía del arte tradicional) y pretender escudar un sectarismo haciendolo aparecer como cosa evidente. Es denegar que lo que ocurre es que tenemos un diferendo epistemológico y político que no se zanja, pues implica alternativas sin tregua posible, que hay que batallar sin referencia a consensos ficticios.

Acusar a los adversarios de haber montado una conspiración para engañar al público y/o al pueblo haciendo pasar por arte lo que supuestamente debiera ser evidente que no es, no es un argumento: es un delirio de autoridad y un llamado represivo. Yo tengo muy claro que ese populismo de derechas, que concibe al público como un conjunto universalmente atermorizado por “lo que no entiende” del arte contemporáneo, tiene dos expresiones clásicas: los argumentos de Hitler contra el “arte degenerado” en 1936 y del senador macarthista George A. Dondero en 1956 tras escandalizarse por visitar el MOMA. La apelación a una subjetividad que busca seguridades: eso es la derecha.

Conviene aquí despejar otra confusión. En español (como en otras lenguas) tenemos una sola palabra para designar dos funciones: la idea de crítica como desautorización, demolición, denuncia y ataque de una posición, como crítica ideológica, y la idea de crítica como un examen a fondo que involucra la suscripción y endosamiento de un argumento o una forma artística, pues toma partido por las bases de lo que uno evalúa de modo inmanente. En otras lenguas, como el inglés, la diferencia ha sido marcada por la tensión entre critique y criticism. Yo siento que muchos de los argumentos banales sobre la crítica de arte (por ejemplo, que por apoyar al arte contemporáneo ya no es crítica) provienen de la incapacidad de asumir esta doble función: despejar, examinar, acompañar la producción de una obra involucra asumir que, en lo particular, uno rechaza o expande los sentidos de una obra, en

lo particular. Pero además, no comprender que una tarea crítica perfectamente legítima es elaborar socialmente (y verbalmente) los efectos, sentidos y posibles enunciados de la obra de arte, que toda escritura crítica es también una elaboración de aquello que la obra hace posible sin que el artista lo haya premeditado o inscrito de modo totalmente consciente, es una barbarie. Es una prueba de falta de fe en el efecto multiplicador e inesperado de la cultura en quienes la efectúan y sufren.

En efecto, el lugar de la crítica estriba en el hecho de que para los post-ilustrados la obra de arte no es un objeto de comunicación simple, donde el artista emite significados, “mensajes”, “aportaciones” para que otro los reciba como un telegrama al que le faltan algunas palabras. Lo característico de la obra es intervenir el campo simbólico y social, para producir efectos que escapan muchas veces la intencionalidad (es decir, la pobre subjetividad) del productor, sus receptores y sus comentaristas. La experiencia de la obra debe llevar a artistas y públicos a lugares que ellos no sabían posibles de antemano. En 1957 Marcel Duchamp reivindicó esta indeterminación con la categoría del “coeficiente artístico”: “la diferencia entre lo intencionalmente no expresado y lo expresado no intencionalmente” en cada obra de arte. A medio siglo de distancia, creo que es grotescamente reaccionario negarse a asumir que el “acto creativo” no está en la intención de un demiurgo idealizado, sino en los efectos simbólicos, prácticos y argumentales que desata la intervención de un sujeto que, como nosotros, para citar a Adorno, ya no puede hablar directamente, sino “mediante las cosas, mediante su figura extrañada y lesionada.”

Por supuesto, el lugar donde conscientemente coloco mi práctica no es castigar a las obras porque no se ajustan a nuestra epistemología atrofiada como sujetos del capitalismo y el estado nación. Más bien, quisiera pensar que trato de reportar, articular y evaluar los intentos fallidos, parciales o potenciales por producir otras configuraciones de subjetividad, experiencia y poética. En todo caso, a mi me resulta incomprensible que alguien crea que pueda haber crítica de arte sin que esta sea una explosión de entusiasmos concretos y razonados por la contravención del lugar común y los acuerdos tradicionales. Y porque no decirlo: me rebela que los espacios de publicación sean secuestrados por quienes confunden “crítica” con la complaciente emisión de amargura en público. No creo que haya un déficit en la crítica local: hay muchos escritores y posiciones atendibles, en diversos grados de teorización esotérica y expansión vernacula. Lo que es un desastre es el carácter reaccionario de los medios periodísticos que alojan una crítica que no acompaña la producción del día.

Saúl Hernández: Esta enemistad con la producción contemporánea, tal como la defines (entre comillas, claro) en la conversación entre María Minera y tú (actualmente publicada en Letras Libres), dices que habría que explorarla en términos de “Cuál es la construcción de la cultura dominante en México”. Si bien es cierto que tal enemistad no solo es visible en la producción simbólica, sino en otros territorios culturales y sociales, en su conjunto se presentan como la confirmación de que vivimos en un “Estado eufémico”. Siguiendo a Javier Toscano: Un Estado eufémico sería entonces aquel que detestara algo tan brutal y profundamente

que tuviera la necesidad de negarlo, al menos de manera indirecta. Esa negación tan dramática y necesaria de algún asunto sólo se puede seguir de la imposibilidad absoluta de borrarlo, de proscribirlo, aun a pesar de tratarse del Estado, o quizá precisamente por ello.” ¿Qué piensas de ésto? ¿Cuál es la construcción de la cultura dominante en México?

Cuauhtémoc Medina. La pregunta es, nuevamente, muy compleja. Yo me refería, más que a la denegación postcolonial que preside a las narrativas culturales en México, a una cuestión mucho más puntual: la historia de las afiliaciones e identificaciones de la cultura nacional, tanto en términos del aparato ideológico del estado nación, como de la cultura de las elites, durante el siglo XX. El hecho es que tanto en arte como en arquitectura carecemos de un referente propiamente modernista. Por un lado, el mexicanismo fue una vanguardia extraordinariamente original en proponerse como crítica radical de la cultura moderna europea, y en querer reactivar el pasado social y cultural como parte del fantasma de la revolución. Sin embargo, todos sabemos bien cómo esa crítica al modelo dominante del arte moderno degeneró en mecanismo de reproducción ideológica estatal. Lo que no reparamos es que, en esa transición, la desconfianza por la cultura contemporánea que se alojaba en el mexicanismo, se convirtió en parte del currículum escolar. Una de las funciones de la educación en México es reproducir una constante liga entre arte y pasado, identidad y nación, e injertar rudimentariamente el ataque contra toda clase de “artepurismo”.

Si a eso le añades que un ramal fundamental de la historia del arte en México parte de una nostalgia mal disimulada por la era colonial, te darás cuenta que el tradicionalismo y anti-modernismo son parte de la ideología del estado. De uno u otro lado, bajo la presión de materializar alguna identidad colectiva sustancial (como el pueblo o la nación) o por el apego a una visión del oficio artístico renacentista, el rechazo a la contemporaneidad tiene mucho más de confirmación de los horizontes culturales impuestos desde la infancia que de decisión crítica individual. No es para nada sorprendente que haya un continuo caer en reacciones histéricas que más que contra el arte contemporáneo, suelen pelearse contra asuntos que eran parte del proyecto modernista. Que los intelectuales neoliberales se acerquen a obras como la de Miguel Ventura demandando un contenido explícito y legible, como haría un comisario soviético, que el periodismo de supuesta izquierda crea que el sustrato de la producción artística es la corrupción del mercado, rechazando hacerse cargo de todo descentramiento subjetivo o de dispositivos artísticos, o que la clase de los escritores haga todo el tiempo profesión de fe por el arte del siglo XIX, todo ello tiene una misma raíz: esos discursos son la herencia de una maquinaria ideológica que regurgita el rechazo en los años 1920 Siqueiros, Rivera y compañía llevaron a cabo de contra la noción de la autonomía estética como acompañante crítico de la modernización capitalista. Quizás sea el caso de que los aspectos más positivos de la escena local (su beligerancia e hipercriticismo, su negativa a la normalidad visual y social) son también efectos sobredeterminados del rango público que tuvo el arte para la vanguardia mexicana. Pero una cosa es vivir en la circularidad de los prejuicios heredados, y otra cosa producir cultura relevante y polémica en medio de las contradicciones, ilusiones y catástrofes del capitalismo global. Es en torno a las demandas del presente y sus convulsiones, que los fantasmas de orden, oficio y claridad pueden y deben ser exorcizados.

EL DISCURSO DE LA SUSTANCIA. ENTREVISTA A FERNANDO LOBO | Saúl Hernández Vargas



Fernando Lobo (1969, ciudad de México), escritor afincado en la ciudad de Oaxaca, autor del Relato del suicida (Almadía), No lo tomes personal (Mondadori), presenta Contacto en Cabo, su novela más reciente. Aquí, abajo, el texto que aparece en la contraportada, y más abajo, después de la foto, mi entrevista.

Todo sucede como en una película ácida de dibujos animados. Andrea, Mochinski y el narrador son tres pequeños burgueses que consumen drogas ilegales con tal voracidad, que han optado por elaborarlas ellos mismos, lo cual también los lleva a distribuirlas por toda la ciudad de México.

Y así transcurren los días, entre la evasión, las alucinaciones y el laboratorio clandestino, hasta que la realidad, la prohibición y el comandante Manríquez rompen con el “delicado equilibrio de las cosas”.

SH: Leí que este texto lo comenzaste hace 10 años, y, originalmente, era un ensayo. ¿Por qué decidiste cambiar de género, de ensayo a novela?

FL: El ensayo estaba motivado con base en una serie de ideas que yo resumí como el discurso de la sustancia. Con base en esta idea de... primero en el asombro, de que una sustancia proveniente de una planta o de un compuesto natural produzca una serie de efectos en la psique, primero en los procesos neuronales, y posteriormente en nuestra mente y, con ello, en nuestros procesos de conciencia (lo que llamaríamos la alteración de la conciencia). Y partiendo de varios hechos, muy concretos, sobre drogas particulares. Uno, por ejemplo, el opio. Opio significa la supresión del dolor. Eso tiene implicaciones en la conciencia, en la conducta, en la supresión del dolor y de la ansiedad. Habla de un hombre diferente al que no es capaz de acceder a esa supresión. Lo mismo ocurriría con los estados alucinógenos, con las drogas que nos permiten llegar a momentos religiosos, a momentos de éxtasis religioso. Eso sería otro discurso. La cocaína que afecta directamente al sistema nervioso central, a nuestros estados de alerta y agresión. Algún psiquiatra, amigo mío, lo llamaba el cocodrilo: el depredador originario que obedece a impulsos muy elementales, muy agresivos. Entonces, cada sustancia, cada grupo de sustancias podría clasificarse en diferentes tipos de discursos. Y eso me tentaba a hacer un ensayo, que terminó siendo imposible por las dificultades epistemológicas, para empezar, del asunto. Eso por un lado. Segundo, porque lo mío es la novela. Entonces, algunas de esas ideas se quedaron en la novela, y mucho de ello se quedó en el tintero, y quizá, tarde o temprano, lo vaya a trabajar como un ensayo lúdico, mucho más ligero de lo que había yo pensado, después de haberlo trabajado, ya, en narrativa. Finalmente las ideas que yo quería dar, quedan plasmadas de cierto modo en la novela, aunque veo que la gente no lo toma igual de en serio cuando están en la novela. Lo que hace la gente con la novela es divertirse, y punto. Y está bien.

SH: Ahorita hablaste del opio, y en la novela lo mencionas.. Dejas a un lado estas otras drogas o casi no las tocas, y te quedas, digamos, con las drogas de diseño. En algún punto dices: no hay palabras para la contemplación de lo eterno.

FL: Sobre todo alucinógenos... No son de diseño. Eso hay que aclararlo: no hay un científico capaz de diseñar una droga que opere en tales áreas del cerebro. Ni el éxtasis. El éxtasis es un invento del siglo XIX, el ácido es de los 50s, la idea misma de la droga de diseño es de los 90s. Entonces, no existen tales drogas de diseño. La mayoría son accidentes. La mayoría son descubrimientos fortuitos. Hofmann descubre el ácido lisérgico buscando un remedio para la hemorragia postparto. El éxtasis... ve tú a saber qué estaban buscando, pero me queda muy claro que no estaban buscando una droga que generara intensas oleadas de placer. De eso estoy seguro. Pero la cuestión con los llamados enteógenos (hongos, peyote, que también incluiría al ácido lisérgico, no por el origen, sino por el estado en el que te coloca), la cuestión con ellos es que implican una experiencia religiosa, e implican un trance místico. La cuestión es que yo no he alcanzado a abordar con palabras un problema tan complejo como lo es la experiencia

religiosa. Como si ocurren fenómenos que podemos entender como mágicos, en el consumo de estas sustancias, prefiero dejarlo fuera por el momento, porque me rebasa, sobre todo a los puntos que yo quería tocar. Que son, principalmente, el uso de la droga como un fenómeno social y también como un fenómeno siquico, más allá de esa locura que significa la ruptura espacio-tiempo, y ese tipo de fenómenos que, efectivamente, ocurren con el consumo del peyote y hongos. Preferí dejarlo en paz, y no meterme en vericuetos, en los cuales si se ha metido Huxley, o el mismo Burroughs, otros narradores que sólo dándole rodeos al asunto. El asunto es sumamente complejo.

SH: Si escribiste el texto hace 10 años, ¿hiciste ajustes? ¿ha cambiado el discurso de la novela?

FL: Para empezar ése, quité todo lo que tenía que ver con enteógenos. En segundo lugar, al hacer mi novela en los noventas, la visión social del tráfico de drogas ilegales era absolutamente diferente. Entonces, mis narcotraficantes, ni siquiera empleo el término, porque ni siquiera era generalizado el término de narcotraficante, ni narcomenudeo, en los 90s. El término narco es un poco abusivo, porque narcótico es una droga que tiende al sueño, es una droga que produce efectos letárgicos, no abarca la mayoría de las drogas con que trafican estos güeyes. No son narcóticos, pero en fin. Mis narcotraficantes quedaron demasiado piadosos para El Pozolero, o para la Familia michoacana, o todas estas carnicerías que aparecen en los medios. Lo curioso es que siguen siendo los mismos operadores. No creo que haya cambiado demasiado pese a la masacre. Pero, entonces, eso: la visión sobre estos cuates es ahora mucho más violenta de lo que era en ese tiempo, y a eso le tuve que hacer una serie de adaptaciones. Lo que si quedó exactamente igual es que judiciales y narcotraficantes se confunden, y uno no sabe exactamente quién es quién, porque básicamente son los mismos. Y en ese sentido, si quedó exactamente igual. Las drogas, marihuana y cocaína, siguen siendo las mismas... La cocaína desde el siglo XIX. La marihuana tiene 6,000 años de registrarse como cultivo. El opio es antiquísimo. La mayoría de los opioides sintéticos (morfina, heroína) son de la segunda mitad del siglo XIX. En ese sentido no ha cambiado gran cosa. Más o menos sólo eso. El asunto del narcotráfico es el único que ha cambiado. El tipo de consumo sigue siendo el mismo.

La prensa a veces te pregunta: ¿por qué se consume, ahora, tanta droga?. Siempre se han consumido grandes cantidades de droga. Las drogas siempre han sido sumamente placenteras. Lo que cambia ahora es el fenómeno mediático y las políticas públicas alrededor del asunto. La posición del gobierno ante el tráfico de drogas, y al consumo de drogas ilegales. Pero el consumo, el consumo es el mismo; es como la comida.

SH: En *Contra los no fumadores* (publicado por Tumbona Ediciones), Richard Klein, habla del prohibicionismo específicamente del tabaco Me parece interesante esta cita: La libertad de fumar debe ser entendida como un importante símbolo de las libertades en su conjunto, y cuando se le amenaza uno debe voltear de inmediato a examinar que otros controles están siendo apretados, qué

otras imposiciones se llevan a cabo. [...]

FL: Detrás de la prohibición de las drogas, hay una voluntad de control. Si lo vemos como lo haría Foucault, a partir de una serie de genealogías del poder, entender de dónde vienen los discursos y los enunciados del poder. El clero veía en los enteógenos un uso herético... hechiceros, brujos... Eso es un paradigma como para entender, remotamente, la voluntad de control. Sin embargo, actualmente, se diversifica de un modo que se vuelve muy complejo. Hay, ya, intenciones de control geopolítico, por ejemplo. El Plan Mérida, para ser específicos. El hecho de alimentar la industria bélica de este modo, de tener control geopolítico en ciertas zonas del mundo (Colombia, México), bajo el pretexto del narcotráfico. Pero básicamente, detrás de todo esto (está muy escondido, uno tiene que pensar de modo genealógico), está el control del modo de pensar de la gente. Al alterar tu conciencia te comportas de un modo diferente a lo que espera el poder de sus lacayos, de sus subordinados. Decía Walter Benjamín que el fin último del estado psicoactivo era la rebelión. Finalmente uno, de un modo u otro, está fuera de esa normalización que llama Foucault a los enunciados del poder: tu eres cuerdo, trabajas, pagas tus impuestos, eres heterosexual. En fin, una serie de enunciados, claramente, que pese a que decimos que vivimos en una sociedad liberal, tenemos un chingo de esos mecanismos de control que finalmente resultan absurdos. Sobre todo, resultan ineficaces. El fenómeno de las drogas es incontrolable, porque pasa dentro del cuerpo de los individuos, el estado no tiene alcance ahí dentro... No llega hasta allá. Las herramientas de control del estado no llegan hasta tu cerebro. ¡Todavía!

SH: En una entrevista que te hicieron hace poco, dices que el gobierno se debería de preocupar por informar sobre los efectos, las consecuencias reales del uso de algunas sustancias...

FL: En caso de que realmente les preocupara el asunto. Es un enunciado solamente: nos preocupa el consumo de las drogas. Es preocupante, realmente, que los niños de 14 años, en la ciudad de México, se estén metiendo solvente, chemo. Es realmente aterrador. Me parece aterrador también el crack, el cristal, la cocaína base. Son drogas sumamente peligrosas que destruyen rápidamente organismo y psique, personalidad, la parten en pedazos. Son drogas sumamente peligrosas a las que la gente accede con mucha facilidad, y drogas como la marihuana, la cocaína, más generosas con el cuerpo y con la psique, están en el mismo catálogo. La gente no sabe diferenciar la una de la otra. Ahí es en donde se requeriría la información correcta. Eso por un lado, por el otro lado, cuando salen las campañas con el discurso de Di no a las drogas, cuando las campañas dicen que todas las drogas ilegales son malas, entonces llega el consumidor que va a consumir por primera vez, prueba, descubre que es una maravilla, que es delicioso y que no pasa nada en primera instancia; a partir de ahí la campaña queda descalificada. Si ves los spots de Di no a las drogas, parece que en el acto, en la primera línea de cocaína vas a empezar a tener problemas terribles No es así. Y entonces quedan descalificados como autoridades morales que están cuidando cosas que nos hacen daño a nosotros mismos.

Ya en Europa se ven posiciones bastante más civilizadas en ese asunto, sobre todo porque sus consumidores de heroína se estaban yendo al carajo. Le llaman políticas de reducción del daño. En vez de estar entambando consumidores, que posteriormente van a salir a seguir consumiendo, reparten jeringas limpias para que no repitan y no se compartan jeringas infectadas. Cuestiones por el estilo. Las políticas de reducción del daño son una realidad en Europa y en algunas zonas de Estados Unidos. A los sectores conservadores se les paran los pelos de punta, con este tipo de políticas, pero es algo que se puede considerar como algo intermedio, mientras se nos quita la geta de asombro y terror que le tenemos a la planta de la marihuana. ¡Por Dios!; esa es la parte más ridícula de todo. El terror que le tenemos al estado alterado. Un terror hipócrita, porque la mayor parte de la gente se la pasa drogándose con cafeína en la mañana, con alcohol en la noche, y con ansiolíticos en la tarde. Digo, todos. ¡Díganme! Hagan una lista de quiénes no se drogan. Entonces ahí tendremos a nuestras autoridades morales.

Sí, claro que tendrían que informar, hablar de los efectos colaterales reales de la marihuana. Evidentemente eso serviría como un colchón de seguridad para los chavos. Los chavos fumarían marihuana más tranquilos; eso es cierto. Pero fingir hipócritamente que la droga es más dañina de lo que es, eso me parece un crimen. Sobre todo como política pública. Porque esas mismas personas terminan fumando crack con la misma facilidad con la que fuman marihuana. No hay una división entre una cosa y la otra. Por eso creo que la política adecuada en este punto, si ya la van a tener prohibida, por lo menos que informen sobre los efectos colaterales de cada una de las drogas. No hablar de que todas las que son ilegales son tóxicas o dañinas, en cambio el alcohol, el tabaco, la cafeína, como son legales, son menos dañinas. En una teoría que no tiene ni pies ni cabeza. Un absurdo en el que estamos.

SH: Hace rato estaba leyendo un texto en donde, Luigi Amara, arguye que, además de proveer conocimientos (reales) farmacológicos, se deben ofrecer actividades culturales y educativas que propicien las condiciones para que el ciudadano deje de asumirse y ser visto como un menor de edad.

Regresando a la novela. Encuentro una relación estrecha entre Contacto en cabo y No lo tomes personal (a pesar de la amplia diferencia en el momento de su escritura): pequeños grupos de amigos, el ocio está siempre presente... ¿Están emparentados? ¿Hay un hilo conductor entre ellas?

FL: Sí. Varios. Yo creo que en todos mis libros hay transgresión. Yo creo que es el eje de todos. La transgresión significa para mí un discurso para explorar. Por el otro lado, está esta noción del vedanta que también aparece en la metafísica alemana, el mundo como una construcción del aparato sensible. Toda la realidad que tenemos nosotros por delante, la construimos con lo que pensamos y con lo que sentimos. Esto en el mundo de las drogas es muy interesante. Y en el caso de No lo tomes personal, pues por

eso me fui a las grandes estafas, a la casa de bolsa y al dinero. El dinero es ficción. El dinero es riqueza intangible. El dinero me parece fascinante en ese sentido y, por lo tanto, también, la bolsa de valores y los grandes fraudes financieros. Es otro modo de entender el mundo como una construcción. Y no quiero presumir, pero No lo tomes personal lo escribí antes de que el mercado bursátil, antes de que todo se les viniera abajo. Una vez más. No es la primera vez. Por ese lado, y por el otro lado confrontar una serie de paradigmas que a mí me parecen absurdos de las sociedades contemporáneas. En el caso de No lo tomes personal, el valor del dinero, y en el caso de Contacto en Cabo, la malignidad de las drogas ilegales, como en el caso del Relato del suicida, pues el estigma de los suicidas. Esas ideas que todavía tenemos, y digo todavía porque no creo que vayamos apuntando a sociedades más liberales y más pensantes, o como citas a Luigi Amara, a un individuo más adulto. No lo creo. Pero esas son, más o menos, las constantes que sigo.

Ahora estoy trabajando sobre la tele. Y es más o menos lo mismo: confrontar esos paradigmas, que en realidad son absurdos, pero que todos los llevamos con una normalidad extraordinario. Salimos a la calle, y vivimos un gran absurdo, pero todo se nos hace lo más normal: levantarnos todos al mismo tiempo, a las 8 de la mañana, a todo le tratamos de dar un poco de normalidad para poder funcionar. Yo entiendo. Si realmente nos hiciéramos concientes de lo absurdas que son nuestras vidas estaríamos perdidos.

SH: Aprovechando que hablas de tu próxima novela, y ya hace rato hablaste de la cuestión mediática en el asunto de las drogas... ¿Podrías hablar, en general, sobre tu interés y la función de la Sociedad del espectáculo, de Guy Debord, en tu próxima novela?

FL: No sé porque mencionas a Guy Debord, porque yo no lo he mencionado. Pero sí es un eje de la novela, la Sociedad del espectáculo (desde la obra de Debord, no de la de Baudrillard; ambos manejan el término), y de Walter Benjamín, El arte en la era de la reproducción mecánica. Son dos ejes de la novela. Sólo para sustentar una serie de ideas que mis personajes enunciarán en algún punto. En realidad a estas alturas, lo que yo quiero sacar como el ensayista frustrado, el ensayista malogrado que soy, lo pongo como enunciados de mis personajes. No me interesa, ya, estructurar una argumentación para llegar a un punto, a una conclusión.

El personaje principal de la novela es el editor de una revista de espectáculos, y la base fundamental de la novela son los chismes del espectáculo. Vamos, una de las cosas más vulgares que te puedas encontrar, y lo confronto con sofisticaciones como Walter Benjamín y Debord. Será bastante sencillo como estructura, será una estructura bastante elemental, lineal, pocos personajes, y la premisa fundamental, que puede ser, como tú dices, un hilo conductor, es el hecho de vivir en la sociedad del espectáculo. Otra vez, otro absurdo. Y otra vez el mundo como una construcción. Como algo inventado por nuestra psique, y por nuestros sentidos. Tiramos la tele, tiramos estos espectáculos, y en realidad se derrumban muchos de nuestros paradigmas y de lo que entendemos como nuestra sociedad. Últimamente nos ha dado por pensar a partir de lo que plantea la telera (tv). Es decir, más allá de los que

planteaba Guy Debord, que me parece sumamente anticipado, y preciso, está el fenómeno de la televisión que es de ahorita. El espectáculo como tal, que veía Guy Debord, en los desfiles, en el teatro, en el cine, actualmente está concentradísimo en la televisión, y sobre todo en la publicidad, las campañas políticas se han convertido en campañas de marketing. Incluso, como esperamos goberarnos, como esperamos relacionarnos entre nosotros, es a partir de enunciaciones que compartimos todos, en la telera (tv).

SH: ¿Te interesa el tema de la crítica literaria, en general y con respecto a tu obra?

FL: He tenido una relación muy complicada con la crítica. La primera crítica literaria que yo recibí (en el suplemento de Hoja por Hoja, ya desaparecido), una crítica sumamente elogiosa. Pero sumamente elogiosa. Todavía lo recuerdo: Una prosa que somete y dobliga al autor por su agilidad, rapidez y concisión estilística. Esa crítica me hizo mucho daño. Estaba más chavo, me la tragué completita, y de veras pensé que con mi prosa bastaba y que yo podía agarrar cualquier pinche tema y me iba a funcionar. Me hizo mucho daño esa crítica. Durante mucho tiempo la crítica no me trató ni bien ni mal, simplemente me ignoró. Y, actualmente, por primera vez en mi vida he recibido críticas negativas. Eso nunca me había pasado. Por primera vez recibo una negativa (publicada en el diario Reforma, a propósito de Contacto en Cabo). Me agradó que ocurriera eso. Pero yo voy con Capote, lo mejor que un escritor puede hacer es no prestarle atención a la crítica, y sobre todo, no responder a la crítica, que es una manía de los escritores mexicanos. Responder en el mismo medio, u en otro, como si hiciera falta. A mí, la labor del crítico... no creo que sea útil, como tampoco creo que sea útil la novela, ninguna de los dos. Pero me parece un tanto amarga, como la del arbitro de fútbol. En realidad sólo haces bien tu trabajo si no te notas, si no te ves. Si empiezas a protagonizar vas a ser un ser odiado. Eso le pasa a Christofer Domínguez. Hay muy poco críticos. Entonces, yo, más bien, prefiero no prestarle atención, no creerle a la crítica. Y sobre todo, no responderle. No esperar que al crítico le importe un pito mi opinión. Me extraña por qué se dedicaron a ese oficio tan exótico.

SH: El año pasado me percaté de que había mucho interés por la idea de generación, principalmente por parte de algunos escritores de la generación de los 70s. ¿Te interesan las etiquetas de generación y/o de lugar de origen?

FL: A partir de vivir en Oaxaca, de que la Provedora Escolar organizó los encuentros internacionales de escritores, la Feria del Libro y esas cosas, empecé a conocer a gente de mi generación. Yo no soy de los 70s, yo nací en 1969, y me parece que yo coincido con los del 69/68 en detestar el término de generación literaria. Y creemos que tenemos razón y te voy a decir por qué: era justo el tiempo, 68/69, cuando los jóvenes clasemedieros del mundo estaban cambiando el mundo: organizaban guerrillas, bailaban en los festivales, se metían ácido lisérgico, organizaban partidos políticos clandestinos. En fin, era una vida llena de aventuras. La píldora anticonceptiva, la revolución sexual, todo eso, y un puñado de padres se quedaron con el mundo convencional y nos procrearon.

Nuestros padres iban a contracorriente y decidieron seguir siendo convencionales, pues. Llevar una vida por demás estándar, una apacible vida capitalista. Entonces, no es muy propiciatorio eso. Y, bueno, yo, leyendo a Pablo Soler Frost, no tenemos ninguna peculiaridad formal que nos acerque.

Las generaciones, las fuertes, los Beat, con Ginsberg y Kerouac tuvieron una gran cantidad de vivencias juntos, antes de explotar como escritores. En México los Parnasianos... Después de eso, después de los 60s, todas las generaciones son una tomada de pelo. El mismo Ultraismo de Borges era una tomada, deliberada, de pelo. Hay otros de mi generación, y los conocí, los del Crack que solamente querían repetir la onomatopeya del Boom, y tenían confesos intereses mercadotécnicos (que no funcionaron en su momento, por cierto). En el momento en que uno de ellos empezó a tener éxito, que fue Volpi, se deslindó de los demás. Esos también son de mi edad, esos también de mi generación, y créeme, no me siento más lejos de nadie que de ellos. Nunca me he sentido tan lejos de un grupo de escritores como de los del Crack. Nunca había visto tanto almidón en suéteres y camisas, y sobre todo, tantas chambas. Es sorprendente como pueden tener tantos empleos de burócratas y, además, hacer novelas. Algo deben estar haciendo mal. En eso sí se parecen. Esos güeyes son uniformes, todos han sido funcionarios públicos, de mayor o menor pelo...

Yo me siento más afín a gente mayor que yo: Fadanelli, Servín, Bares, que finalmente, crecí leyendo sus mamarrachadas, sus revistas, sus guarradas. Actualmente los conozco, les tengo una gran estima. Detesto como se visten los 3, tienen un pésimo gusto para presentarse. Particularmente la cachucha de Fadanelli, los tenis de Mauricio Bares y las camisas que usa J.M. Servín. Debería haber multas para ese tipo de actitudes. Con esos cuates que sí tuvieron una generación, que crecieron juntos como editores, y vivencialmente, con esos me identificó más, aunque no pertenezco a su generación.

DISPAREN SOBRE EL CRÍTICO. ENTREVISTA A RAFAEL LEMUS | Saúl Hernández Vargas

Existen dos tipos de crítico: el reseñista humilde y el crítico orgulloso de serlo. Así lo dijo, palabras más, palabras menos, Rafael Lemus hace no mucho tiempo, y si me permiten ubicarlo, él pertenece al segundo tipo: al crítico que juega el papel de francotirador desde los márgenes, al personaje que gracias a su incomodidad está permanentemente discutiendo.

Confieso, debo confesar, la dificultad a la que me enfrento cada vez que escribo la introducción de alguna de mis entrevistas. Los dejo, entonces, con una cita del “entrevistado”, del ensayista y crítico literario, y más abajo, de golpe, nuestra charla.

“Yo puedo declarar mi impaciencia: me desespera que muchos, sin duda la mayoría, de los autores de mi generación se propongan escribir libros que funcionen cuando es posible escribir obras que rasguen o exasperen o asombren o desorienten o fracasen brillantemente.” Rafael Lemus.

*

SH: “¿El crítico? Blanco fácil.” El anterior, uno de los comentarios que dejaron en “Disparen sobre el crítico”, en la versión digital de Letras Libres. Aquel comentario es, digamos, síntoma de algo. “La crítica anteriormente era parte del juego.” Es cierto, te referías a la crítica literaria, pero tal afirmación apunta, puede apuntar, a otras disciplinas. Los críticos de artes visuales cada vez son menos: los que escriben, muchos de ellos, se limitan al “maquinazo reseñero”, los adjetivos versus los argumentos; algunos suplementos o columnas bajaron, planean bajar, las cortinas; y los creadores, los jóvenes creadores, parecen seguir de frente. “Si hay una conversación viva –dices en el podcast de Letras Libres– la creación será un poco más intensa.” No lo dudo. En Oaxaca muchos hablamos de la crítica, nos preocupamos por ella y, sin embargo, no sabemos lo que significa. ¿Cuál es la función del crítico de arte: construir puentes entre los públicos y la obra o, como escribe Adolfo Vásquez Rocca, “nutrir un imaginario polifónico de significados”? ¿Debe ser, la crítica, otra vez parte del juego?

RL: Me temo que de seguir así, lamentando una y otra vez la suerte del crítico, terminaremos por caer en el más meloso melodrama. Es verdad: los espacios se cierran, la jodida publicidad desplaza al comentario crítico y los críticos sobreviven malamente. Pero hay que decir todo esto una vez, sin victimismo, y pasar de inmediato a la ofensiva. Porque esa, creo yo, es la función de la mejor crítica: tirar hacia adelante. La buena crítica toma una obra donde fue dejada por el autor y la arrastra más allá. Al leerla, digamos que la recrea y radicaliza. Tantos ejemplos: Baudelaire leyendo tan modernamente a Poe, Barthes afilando las novelas de Robbe-Grillet, Deleuze empujando las pinturas de Bacon más allá de la figuración. En todos estos casos, y en muchísimos más, la

crítica agrega una nueva dimensión a las obras, crea algo que en principio no estaba ahí. Ahora: ¿que qué pasaría si, de pronto, se colapsaran todos los críticos –un puto coágulo, un imparable virus– y sencillamente se dejara de ejercer su oficio? Pues que las obras no tendrían ya oportunidad de vivir esa segunda vida que supone la crítica. Además: se perdería una actividad muy placentera, porque de veras divierte alterar y recortar y pervertir y desviar y copiar y extremar las obras de los otros.

SH: Es cierto. Dejaré las lágrimas y las pataletas.

Hace unos días, Heriberto Yépez escribió, en Laberinto, sobre la posible, quizá pronta, quizá supuesta, desaparición de las revistas culturales. “Internet podría ser la próxima sede de las culturas alternativas mexicanas. ¿El precio a pagar? La desprofesionalización y balcanización de las propuestas.” Estoy de acuerdo. Sin embargo, Internet, me parece, no sólo brindaría hospedaje, sino que empujaría la crítica hacia otro tipo de escritura: breve, contundente, y por otro lado, se diversificarían los lectores. ¿Crees que, de seguir así, la red podría ser algo más que un espacio hospitalario y cómodo? ¿Podría “alterar y recortar y pervertir y desviar y copiar y extremar” la crítica, la escritura, las políticas editoriales, las prácticas periodísticas, la producción simbólica?

RL: Bah. Lo de las quejas y pataletas lo decía por mí, que tanto me he lamentado. Pero para no hacerlo esta vez: sí, de veras me entusiasma internet, las oportunidades que internet ofrece a la escritura, la crítica y demás. Ya ni siquiera creo necesario especular sobre si la red será sede o no de la cultura. Desde luego que lo será, y de hecho ya lo está siendo. Ya se ve: conviven bibliotecas públicas y virtuales, libros impresos y digitales, diarios en papel y en línea... ¿Para qué actuar como si todavía pudiéramos detener la digitalización de la cultura, y detallar tranquilamente nuestras reservas? Mientras lo hacemos, otros valientes se adelantan y aprovechan los nuevos soportes. Eso envidia estos días: no los respetables libros de nuestros patricios sino, para no ir demasiado lejos, la constancia con que Guillermo Sheridan actualiza su blog, las notas de lectura que Jorge Carrión sube a su sitio o los chispeantes videos que Julián Herbert cuelga en YouTube. ¿Riesgos? Claro, los que señala Yépez y otro par –el pensamiento-twitter, la sobrevaloración del eslógan, por ejemplo. Pero son demasiadas las ventajas objetivas de internet como para andarse con remilgos: la cantidad de información, la diseminación viral de los textos, la oportunidad de publicar sin la anuencia de editoriales y agentes y publicistas, la discusión inmediata con los lectores, la posibilidad –como dice Vicente Luis Mora en la cornisa de su blog– de hacer la crítica del mundo en tiempo real... Todo esto no sólo alterará –y ya está alterando– la escritura y las prácticas periodísticas y las políticas editoriales y el régimen de propiedad intelectual. También transformará, creo yo, los medios de legitimación: los nuevos prestigios culturales, las nuevas autoridades intelectuales, ya no se sostendrán exclusivamente en el papel. Ahora, si me dejas, una advertencia: no visites mi blog –mi aburrido, abandonado, redundante blog. Soy un bloguero frustrado, pero ya verás que me enmendaré.

El editor: Hola, visiten rafaellemus.net. Saludos.

SH: En la reciente entrega de la Revista Número 0, Paz Balmaceda entrevista a Ignacio Echevarría a propósito del mercado editorial, de Roberto Bolaño, de literatura latinoamericana. Casi al final de la entrevista, Balmaceda pregunta si cree que la literatura latinoamericana pueda afincarse en su “diferencia” para resistir “los términos culturales que le impone España. Echeverría responde que debería hacerlo. Creo que el arte mexicano –o parte de él– está afincado, y aferrado, quizá, en la diferencia: generacional y territorial. ¿Crees que los artistas deben afincarse en la diferencia para resistir los términos culturales que le son impuestos? ¿Radicar en la diferencia significa aceptar la colonización de ciertas categorías indentitarias? ¿Tiene caso, ahorita, discutir esta pregunta?

RL: Tiene caso seguir formulando estas preguntas pero, desde luego, yo no tengo las respuestas. De hecho, no creo que haya una respuesta definitiva a la pregunta “¿el artista latinoamericano debe afincarse en sus diferencias regionales o debe desdeñarlas y montarse en las tendencias globales?” No podría haberla porque todo en esa pregunta está en movimiento: lo “latinoamericano”, las “identidades territoriales”, los “términos culturales” que impone España o la globalización o lo que sea. Las fronteras entre lo local y lo global, o entre el sur y el norte, o entre las metrópolis y las colonias, son difusas y movedizas, y así debería ser, creo yo, la acción de los artistas: móvil y flexible. Cruzar de un lado a otro las fronteras. Abrir boquetes en los muros. Apropiarse de un discurso, y luego del otro, sólo para pervertir ambos. Contagiar lo global con lo local, y viceversa. Pienso que la estrategia de Baudelaire sigue estando vigente: en vez de replegarnos, hay que ser más rápidos, más modernos, que la modernización misma. También me convence eso que escribió Nicolas Bourriaud en su último libro: en lugar de hundirnos en un solo sitio, hay que imitar a los organismos radicantes, como la hiedra, y multiplicar nuestras raíces y hundirlas donde quiera que vayamos. Lo intolerable es la docilidad y la fijeza: adoptar tibiamente el discurso universalista (“todos somos iguales”), cuando es obvio que sobreviven brutales diferencias entre regiones y países y clases sociales; o reproducir sumisamente el discurso nacionalista (“como México no hay dos”), cuando ya ha quedado claro que es mitad folclore y mitad invento e imposición de los estados nacionales.

SH: En “¿Quién le teme al arte contemporáneo?” hablas del horror que algunos intelectuales mexicanos manifiestan ante el arte que no se contenta con hacerle cosquillitas a los ojos. También, hay que decirlo, escribes sobre el temor de algunos escritores ante lo informe, lo abierto, lo no definido. Pienso, ahora, en el temor de algunos, muchos, creadores por el abandono de las exclusividades disciplinarias. El arte radicante –aprovechando que mencionas a Nicolas Bourriaud– implica el fin de tales exclusividades. Sé que hay, y siempre ha habido, y bien lo recuerdas en el texto que menciono, escritores y artistas y otros creadores que conviven tersamente, que no le temen al tránsito por otras disciplinas. Pareciera, sin embargo, que son pocos, unos cuantos, y que el resto sigue siendo reticente a los cruces, al “pensamiento nómada”. Me interesa, y ya para preguntar y no caer en pataletas, las diagonales entre las distintas disciplinas.

RL: Acabo de leer el nuevo libro de Coetzee, *Summertime*, y créeme: es la gran cosa. Para rescatar un periodo de su vida –cuando tiene alrededor de treinta años, vive con su padre en Sudáfrica y escribe su primera obra–, Coetzee no se tira en el sofá y reflexiona honda, concentradamente sobre su pasado. Hace algo mejor: imagina una serie de entrevistas a personas que lo conocieron entonces, a veces sólo superficialmente. Es decir: para descubrirse a sí mismo prefiere las miradas sesgadas, diagonales, de los otros que la suya propia, demasiado fija y al centro como para revelar algo nuevo. Ese mismo sesgo, creo yo, es necesario hoy para descubrir casi cualquier cosa. Nada más no veo cómo podemos estar donde supuestamente debemos estar –en el centro, mirando de frente, cómodos entre los límites heredados– y pensar o crear desde ahí algo valioso. ¿Leer otra vez la literatura mexicana desde el mismo sitio: Contemporáneos aquí, estridentistas allá, Reyes y Paz y Gorostiza al centro? ¿Acercarnos a la realidad confinados en el gastado género de la novela? Ya va siendo hora de mudarnos a los bordes entre disciplinas y géneros y escuelas. Allí, en esos pliegues, y no a la mitad de las convenciones, está pasando lo que más me interesa. De hecho, cada vez me importa menos lo que ocurre al interior de un libro y más ese punto en que el libro y el mundo entran en contacto.

SH: Otra pregunta, quizá familiar, quizá no, a las exclusividades literarias. Hace tiempo leí un artículo sobre *No one belongs here more than you*, de Miranda July. La también artista y cineasta editó el libro en Estados Unidos con ciertas características visuales que se perdieron al ser editado y traducido en otros países. Antonio Jiménez Morato –autor del mentado artículo– cita a Juan Ramón Jiménez: un mismo libro, editado de manera distinta, dice otras cosas. Morato subraya que el discurso gráfico, en ocasiones, es parte de los libros. El “acabado de un libro es más importante de lo que se suele pensar.” Ahora, honestamente, no sé cómo elaborar la pregunta. Pero, suponiendo que ya la tengo hecha: ésta trata sobre el discurso gráfico/visual que propone el autor frente a las maquetas de las grandes editoriales, el libro como un todo, como una exposición en donde importa tanto el contenedor como el contenido.

RL: Supongo que, por una vez, podemos permitirnos la debilidad de ser optimistas e imaginar que, en el mediano plazo, los escritores atenderán cada vez más el aspecto que mencionas: el discurso gráfico de ese objeto llamado libro. Hasta ahora, pienso, lo más común ha sido escribir desestimando ese asunto, como si escribir y escribir un libro fueran una y la misma cosa, como si el libro no impusiera sus condiciones –la inmovilidad del texto una vez que ha sido impreso, la sucesión lineal de las páginas, la lectura de arriba abajo, la imposibilidad de ir más allá de las dos tapas. Pero eso, ya digo, podría estar por cambiar. Ahora que se han consolidado los medios digitales, ahora que los libros empiezan a ser un soporte entre otros, será obvio para casi cualquiera que el libro es un medio más, no el único, y que tiene rasgos particulares –ventajas y limitantes–, y que hay que explotarlo razonadamente en vez de habitarlo como por accidente. Hablando de eso: ¿has seguido la polémica en el mundo anglosajón alrededor de *The Original of Laura*, la obra póstuma de Nabokov recién publicada, no un libro sino un montoncito de tarjetas desprendibles

y manipulables? No conozco aún la obra, pero sé que preferiría alterar una y otra vez el orden de esas tarjetitas antes que pasar por la tortura de leer otra vez, de la primera a la última página, Ada o el ardor.

SH: No, desconocía la existencia de *The Original of Laura*. Pero coincidí contigo. La decisión de saltar o editar el orden sería una posibilidad de lectura bastante acertada, pues, entre otras cosas, serviría como dispositivo para accionar el juego y subrayar la libertad del individuo. Pienso en la revista *Fanzine 137* (España) que, en sus inicios, estaba conformada por hojas sueltas, contenidas en un sobre.

Me gustaría hacer una última pregunta. Hace tiempo, creo que en el podcast de Letras Libres, apuntaste que uno de los deberes del crítico es señalar las conversaciones o las discusiones que se dan en voz baja. ¿Cuáles son las discusiones que actualmente así suceden? ¿Cuáles son las discusiones que deberían estar sucediendo? ¿O cuáles son las discusiones que los escritores, artistas, e intelectuales han estado callando?

RL: Pesado que soy, terminaré seriamente: creo que deberíamos empezar a pensar y discutir nuestro fracaso. Porque es ya obvio que los artistas y escritores e intelectuales mexicanos hemos fracasado. Este país, es claro, se está yendo a la mierda, y algo de responsabilidad en ello tiene nuestra inteligencia. Hay que enumerar los descalabros históricos de la intelectualidad mexicana: no pudo colocar en la imaginación colectiva personajes e imágenes literarias, no pudo elevar el tono de la discusión pública, no pudo competir con el denigrante contenido de la televisión mexicana, no pudo crear siquiera un público para sí misma. Después de eso hay que pensar y discutir un plan de emergencia. ¿Qué haremos cuando todo esto termine de desplomarse? ¿De veras seguiremos rizando versitos? ¿Relamiendo nuestras obritas en un rincón, alumbraditos por la tibia luz de Conaculta? Porque así vivimos: expulsados de la plaza pública. También eso debería estarse discutiendo: cómo volver a ella... Pero, bah, ya no sé qué digo: es jueves y es tarde y etcétera.

PARÉNTESIS. ENTREVISTA A CARLOS ASHIDA | Luis Hampshire y Saúl Hernández Vargas

Luis Hampshire: Hola, Carlos. Muchas gracias por el tiempo para esta entrevista en hechoenoaxaca.org. Es interesante la serie de sucesos y reacciones que se han sucedido desde la apertura de la muestra 'Paréntesis' en el MACO. No sé si es para bien o para mal, pero es algo que no lo había visto desde hace años en Oaxaca. Es decir, una reacción, por parte de los mismo artistas que se exhiben en la muestra, de desacuerdo, por un lado, de desesperanza, por otro, de malestar en contra del "curador" y la "museografía". En fin, hay una serie de sentimientos o energías que se palpan en el aire que de alguna manera podrían resumir o poner en la mesa diversos planteamientos o discusiones en torno a la idea de arte contemporáneo en Oaxaca y en específico a la función del museo que diriges. ¿nos podrías comentar tu punto de vista de este fenómeno?

Carlos Ashida: Lo que ha sucedido es síntoma de muchas cosas, algunas de índole estrictamente personal, otras que tienen que ver con la visión que cada quien tiene del medio y de la función que el museo realiza en la comunidad. Yo estoy contento en ese sentido, de que remueva algunos temas que estaban ahí... La realización misma de la exposición fue un clavado en la historia del museo, y ha sido muy útil para lo que pueda yo hacer en el futuro. Y, por otro lado, las reacciones que se han dado a raíz de la forma en que fue presentada la exposición, me da también, una noción de la composición de los grupos, del temperamento del medio con respecto a sus propias posiciones y, también con respecto al museo. Entonces, no podía más que verlo de forma positiva.

Luis Hampshire: Yo sé que fue complicada la organización de esta exposición: pedir obra, la reunión de la obra, y después el 'cómo' se monta un buen número de obras. ¿Podrías hablar de esta noción de hacer una línea de tiempo y la decisión de haber montado de esta manera las piezas?

Carlos Ashida: Nosotros estábamos preparándonos para desalojar el edificio y permitir que las obras de remodelación que están ya anunciadas inicien; pero surgió la idea (la iniciativa fue del Mtro. Toledo), y le entramos, pues, al reto. A todas luces muy precipitado, pero nos fue posible. Afortunadamente la administración anterior (justo inmediata a mi llegada) se encargó de organizar el archivo histórico del museo. Teniendo esa tarea más o menos resuelta, en donde sólo había que vaciar la información en un formato que fue decidido en términos de diseño y de extensión. Y lo otro que fue más laborioso, tiene que ver con la convocatoria a los artistas participantes y la recolección de la obra, y, posteriormente, el montaje. Todas estas tareas se realizaron simultáneamente, no fue el proceso tradicional de curaduría, en donde uno define un tema, una hipótesis incluso, se desarrolla una investigación, determina la composición de las piezas, inicia una serie de visitas, selecciona la obra en función de una museografía que se va prefigurando. Aquí no había tiempo de esperar para que una etapa se cumpliera para seguir con la siguiente, y lo que hicimos fue prever los escenarios que se podían presentar.

Uno de esos escenarios tenía que ver con la respuesta de los artistas a nuestra invitación y lo que sucedió en relación a todas sus expectativas. En realidad pensábamos en una cantidad de 70 a 75 obras, y se duplicó, fue más del doble de lo que estábamos (cautelosamente) previendo. Por otra parte, muchas de esas obras fueron de gran formato, cosa que debimos haber previsto como limitación en ese campo... sin embargo, no se trataba de dar marcha atrás. Esto último es una reacción que tiene que ver con la capacidad de convocatoria que tiene el museo... Algunos de los artistas generaron una expectativa que podía parecer desmesurada, en tanto que mandaron “la pieza” que consideraron los representaba de manera plena... Todo eso es parte de la historia que está contando ‘Paréntesis’.

Entonces, la exposición se convirtió en un reto, en una exposición compleja, y, por lo tanto, como suele suceder ante situaciones de ese tipo, traté de enfrentarlo con un método simple. El método que seguimos fue “el tiempo”, la historia del museo. En ese sentido, las exposiciones que se han presentado en el museo son hechos consumados, en los que no hay nada que hacer; no se trata, tampoco, de establecer juicios de ‘esto sí’ ‘esto no’. Por otra parte, quisimos sacar provecho de que la obra original (casi en su totalidad) es obra reciente; entonces, la posibilidad de establecer una comparación entre lo que fue, lo que los artistas presentaron en su oportunidad y lo que ahora es, es otra de las muchas posibles lecturas que ofrece ‘Paréntesis’. La información pudo haber crecido mucho más allá de lo que finalmente es, pero establecimos, pues, tres líneas de despliegue del montaje: una que es una franja de color que corre a lo largo de todas las salas, y que va cambiando según el año. (Permite al espectador ubicarse en qué punto de la historia está parado, además sirve para hilvanar de manera física la secuencia que, por las características del edificio, de repente no tiene la suficiente continuidad.) Entonces sí era una indicación del orden que estábamos proponiendo para que se leyera la exposición, orden que en el momento de la inauguración no era posible apreciar por el número de gente. La expectativa de los artistas de ver dónde quedaron, cómo quedaron, les hizo saltarse cualquier tipo de advertencia, o cualquier tipo de metodología que propusimos. Paralelamente a ese listón de color, hay otra línea intermitente de cédulas que tiene toda la información que creímos era (al menos) básica sobre cada una de las exposiciones que ha tenido el museo... Es una información puesta de manera discreta, y que está a disposición del interés o del tiempo que dispone cada visitante; es decir, la gente que se plantea una interrogante, puede encontrar la referencia precisa de en que momento se realizó la exposición, quiénes participaron, cuál fue el tema que se desarrolló, cuáles eran las técnicas trabajadas por el artista... en fin, información muy concreta, y fragmentos de opinión de algunos críticos o escritores que se manifestaron con respecto a cada muestra. Entonces, la disposición de las obras, trató de ir al parejo de esas dos líneas. Y, como tercer punto, decidimos establecer una diferenciación (que también nos parece muy elocuente con respecto a los criterios que el museo ha seguido para armar su programación), que son las exposiciones individuales y las exposiciones colectivas. Suponemos que las exposiciones individuales representan una distinción especial, sin menospreciar las colectivas, pero las colectivas son un lugar en donde se permiten otro tipo de criterios de exposición, que

tendrán que ser valorados por sí mismos.

La idea es que los artistas que han tenido una exposición individual, presentaran su obra de manera autónoma, y los que no, entraran en juego con los compañeros/colegas que participaron en las diferentes muestras. Ahora, aquí se presentan varias situaciones, por un lado, muchos artistas han tenido más de una participación en el museo, varias de ellas en colectivas y alguna individual, entonces, cuando se presenta esa situación, privilegiamos la individual sobre las participaciones colectivas. Con los que han estado sólo en colectivas, sucedió algo peculiar (que es otro elemento que entró en juego y que cada vez entramos en conciencia que tenía un peso grande en lo que es la exposición), que es el azar. Por ejemplo, una colectiva en donde el número de artistas que participaron era 4, nada más uno mandó una pieza; bueno, es como un asunto de suerte... Es un elemento como cualquier otro al construir una exposición. Y en el caso en que hubo respuesta de varios artistas que participaron, haberlos desplegado de manera ortodoxa, por decirlo de alguna manera, hubiera, en no pocas ocasiones, representado que ese grupo ocupara no sólo la sala en donde les correspondía, sino que rebasara la sala, y tuviéramos que disponer de una o dos más para poderla desarrollar con el tratamiento convencional de exhibir la obra.

El museo tiene un número muy preciso de metros lineales de exhibición y metros cuadrados de capacidad, y rebasarlos no era posible. Y además, hubiera hecho una exposición plana, en el sentido de que se hubiera densificado (aunque ahora, el resultado ha sido grupos extremadamente densos de obra)... entre esos grupos y la siguiente entrada, ya sea a una individual o colectiva... hay espacios que permiten establecer una diferenciación. En la medida en que hubiéramos aireado esos grupos, en ese medida hubiera sido menos visible la naturaleza de las exposiciones que estábamos desplegando... El resultado fue deliberadamente manejado con un criterio estético y compositivo. Algunas gentes han interpretado esto como un descuido, una falta de sentido profesional... Están tomadas todas las precauciones para que la obra no corra ningún riesgo de ser lastimada o alterada y, por otra parte, fue, verdaderamente, un ejercicio de composición. Yo soy un apasionado de la museografía, es una de las cosas que más disfruto de mi trabajo, y créanme que la noción que me gusta de la museografía tiene que ver con: equilibrio, composición, ritmo, proporción, todo eso, y está, desde mi punto de vista, vertido en este montaje. Seguramente habrá gente con otras capacidades que pudieron haber hecho un montaje aún más atractivo, ingenioso, lo que sea, pero éste es un montaje hecho con toda la capacidad que tenemos para realizar nuestro trabajo. No escatimamos esfuerzo y, obviamente, no establecimos ningún tipo de juicio con respecto a las obras. Quiero confesar que un alto porcentaje de los artistas que están aquí representados son desconocidos para mí, y el contacto que he tenido con muchos de ellos es a través de la obra que mandaron para esta ocasión. No tengo ninguna opinión con respecto a su trabajo, y mucho menos a su persona. El que exista la suspicacia de que favorecimos a gente que nos gusta más, o que nos cae mejor que otros, o que tenemos compromisos con otros, está descartada. En ese sentido, las reglas que preestablecimos, aún antes de saber la composición de la exposición, las seguimos con el mayor rigor posible.

Saúl Hernández: Resulta claro la complejidad de realizar una exposición de este tamaño y pretensiones. Por otro lado me parece acertada la decisión de disponer el conjunto de obras al estilo de los salones del siglo XIX. ¿Existe alguna intención precisa o antecedentes para este montaje?

Carlos Ashida: Hablando formalmente de la solución de conjuntos, hay dos experiencias recientes (una del 2004 y una del año pasado) que en museografía me fascinan y me parecen establecen un parte aguas, no sólo en términos museográficos, sino en la misma concepción de museo, de operación de museo. Se trata de la sede de la colección Hoffman, en Basilea, proyectado por Herzog & de Meuron <http://www.schaulager.org/en/index.php?pfad=schaulager/bilder>, en donde la identidad del museo y de la bodega se funden; es decir, no hay una puerta que divida las áreas que el público visita cuando va a una exposición y las áreas que tienen que ver con la exposición. Me encanta la idea, me parece que como concepción de una instancia, plantea una cantidad de posibilidades fabulosas. La otra experiencia la desarrolló el arquitecto Renzo Piano <http://www.rpbw.com> para instalar (no estoy seguro si es en la Tate Modern o en el Guggenheim o en el Pompidou) la donación de un curador muy importante de arte moderno y contemporáneo del siglo XX, que murió hace poco (legó, pues, a esta institución su colección, que es como un diario de su experiencia profesional). Había oportunidad de desarrollar un apéndice al museo que presentó este lote de obras, y Piano decidió hacer una máquina para exhibir los cuadros: son racks de exhibición convencional de bodega, en donde se generan agrupaciones más o menos compactas de los cuadros, y que son movidos con un cierto ritmo por una máquina que los va subiendo y bajando... En la entrevista que le hacen a Piano sobre su propuesta museográfica, el reportero le dice: ¿y no le parece qué es muy ruidoso?, y responde: es precisamente lo que quiero, generar una máquina de exhibir.

La idea de máquina de exhibir me encanta, abre una cantidad de posibilidades... Es algo que este museo tiene que plantearse, no sólo sus contenidos, sino la forma en que los manifiesta; y, en ese sentido, a raíz de todo lo que ha sucedido, nos interesa hacer un último ejercicio: la semana previa al cierre de la exposición, vamos a cerrar todas las salas, vamos a desmontar las 2 salas de mayor "dignidad" del museo y vamos a exhibir de una en una todas las piezas que han tenido lugar en esta exposición. Las piezas estarán manifestadas y puestas a prueba también, en condiciones excepcionales de exposición Si estas fueron, en juicio de algunos, las más adversas, ahora van tener las más excepcionales. A ver qué pasa. Vamos a dividir el número de horas hábiles que tiene el museo entre el número de piezas, y les van a tocar sus X minutos de exhibición. Van a ser 150 exposiciones individuales de 20 minutos, por decir algo. Esto tiene que ver, tengo que confesarlo, con una pieza de John Cage en los 60, en donde él organizó una exposición, invitó a sus amigos artistas, escribió una partitura, era un espacio vacío, los intérpretes estaban tocando, entraban obras y salían... Es un poco esto. Establece, tal vez, los dos extremos más opuestos que puede haber en esta experiencia. ¿Qué

sucede? No estoy tratando de dar explicaciones, ni mucho menos, estoy tratando de delatar algo que no es exclusivo del MACO, ni de Oaxaca, en general sucede, que el espectador (incluyendo a los artistas), no está habituado a leer las exposiciones como un conjunto, como una propuesta que tiene, más allá de los elementos que la forman, una estructura que la articula. En ese sentido esa ha sido la mayor falla en estos desencuentros que se han dado con 'Paréntesis': el haber privilegiado las consideraciones individuales sobre las consideraciones globales de la exposición, los objetivos, las ideas que quiere transmitir la exposición y las aspiraciones individuales de los participantes. Como segundo momento de este ejercicio: se cuelga la obra o se instala la obra, inmediatamente que termina su período y se instala la siguiente, se empaca, y ya empacada e identificada con su cédula, se va a empezar a hacer una línea que va a correr por todas las salas del museo, para que vea la gente, cuál hubiera sido la realidad física de haberlo colgado de una manera correcta, entre comillas. Se darán cuenta que esa línea de paquetes, vamos a poner canto con canto, va a cubrir puertas, ventanas, todos los muros, todas las salas, y a lo mejor hasta tenemos que desbordarnos hacia los corredores. Es una manera de explicar una posibilidad museográfica que creyeron que existía y que no la practicamos por quién sabe qué oscura razón. Este procedimiento también tiene antecedentes, hay una gran cantidad de exposiciones que han trabajado con el azar, con una convocatoria en donde no hay criterios ni hay un método para desplegar el discurso museográfico, y también tiene un nombre en el campo de la lógica: cuando una persona supone que algo es verdadero, y quien percibe que eso es falso, lo lleva a un extremo, para que revele lo insostenible que es la suposición de que las cosas pudieron haber sido de otra manera. Eso, para empezar es un método que usaba Aristóteles, se llama "reducción al absurdo". Y eso es lo que vamos a hacer, como último gesto de esta exposición, que estoy encantado de que haya generado todas estas reacciones.

Luis Hampshire: Aparte de todo esto que bien lo haz expuesto. Últimamente ha estado muy en boga la idea del concepto Sur: el Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC VII 2009) <http://www.pac.org.mx/sitacVII.html> que tuvo lugar hace unos meses y recientemente leí una entrevista que le hacen a José Luis Barrios y a Guillermo Santamarina hablando del Museo Universitario de Arte Contemporáneo <http://www.muac.unam.mx/webpage/index.htm>, como una propuesta de museo desde el Sur. ¿Qué nos podrías comentar acerca de esta concepción en contraposición a la idea del centro y la periferia, lo global y lo local que hasta hace poco se discutía en torno al papel del arte contemporáneo mexicano y más estando nosotros localizados en el sur del país?

Carlos Ashida: Tocaste varias cosas que tienen su desarrollo en diferentes razonamientos. La aclaración de Guillermo o de José Luis de lo que es el MUAC, me parece francamente un poco retórica. Digamos, es una institución que en lo personal me resulta fallida, también reconozco que es prematuro atribuirle cualquier juicio a meses de haber sido inaugurada... Si ese hubiera sido el discurso que sustenta el proyecto, pues no se transmite con la claridad suficiente. Cuando visité el MUAC, me pareció como si hubiera llegado a un museo que tiene tiempo funcionando, y que me tocó llegar en un momento en donde había exposiciones

que no me hacían mucho sentido, y mucho menos, exposiciones que, siendo las primeras, deberían de transmitir un statement de lo que quiere ser el MUAC. Si creo que los términos que mencionan los curadores responsables de esta exposición son válidos, incluso, como tú mencionas, no es una cuestión que sólo esté en boga, sino es una reconsideración a algo que los curadores y los artistas tomamos distancia con respecto a esta identidad de regiones, pero que a la vuelta de una década, vuelve a presentarse como algo que tiene una vigencia y una urgencia, también, de ser afrontado bajo otras perspectivas. En ese sentido, mi percepción de lo que puede ser el MACO está muy vinculada a eso. Me parece que el MUAC que sería como el hermano mayor, el hermano rico, el hermano famoso, el hermano todopoderoso, me parece también el hermano wannabe; hay algo así como de emulación... no sé, mencioné hace rato la colección de Basilea que a mi me parece que ese modelo debió haber sido considerado antes de un modelo tan apegado a las convenciones de exhibición y práctica. Después de que visité este museo, la sensación del potencial que tiene una institución como el MACO (en su dimensión, en su limitación de recursos, en su ubicación geográfica, en la composición del entorno en el que está inserto), me parece mucho más prometedor que lo que el MUAC quiere ser. No sé si ya hicieron público un calendario de actividades que tengan programadas para el futuro, pero, en los términos en que están trabajando me parece como dispendio. El espacio en donde ya venía operando el programa de actividades de arte contemporáneo cumplía muy bien y parecía bastante articulado. A lo mejor hay que esperar a que la colección madure, se redondee, a que halla una real dirección, porque hay una estructura administrativa muy profesional, si quieren, pero muy compartimentarizada; no está impregnada por un liderazgo, por una visión que guíe... Eso se necesita, y a mí no me queda muy claro que se esté dando esa función. Entonces... yo le apuesto al MACO.

Saúl Hernández: Haciendo una revisión de la muestra paréntesis , se ve que ha sido lo “contemporáneo” en la ciudad de Oaxaca o en este museo... Y recorriendo la exposición, te das cuenta que ha sido más un museo de arte moderno... salvo algunas excepciones, claras excepciones. Me pregunto si este “paréntesis” servirá para replantear el rumbo, esclarecer objetivos, establecer prioridades...

Carlos Ashida: Eso es uno de los frutos que se pueden obtener de esta exposición: una reflexión crítica de lo que ha sido como institución. Efectivamente, hay una predominancia de ciertas generaciones, de ciertas técnicas, de ciertas sensibilidades, lo cual no es en sí mismo malo... Si ‘Paréntesis’ revela lo que ha sucedido aquí, también revela lo que no ha sucedido aquí. En ese sentido, si lo confrontamos con otras instituciones, otros entornos en donde sabemos que ciertos capítulos de la historia contemporánea mexicana han tenido lugar, y no han encontrado eco en una institución que debería estar sensible a ese tipo de manifestaciones, y poder incorporarlas, poder hacerse partícipes de eso, pues eso es parte de la reflexión. Y bueno, lo que se aplica a los individuos en ese apotegma de Ortega y Gasset, de que uno es “uno y sus circunstancias”, también el museo es “el museo y sus circunstancias”: las gentes que estamos vinculadas al museo, su inserción dentro de los grupos que operan dentro del contexto, el mercado que, a

diferencia de otros contextos en donde es un elemento casi irrelevante, en Oaxaca sí lo es... Todo eso nos plantea un diagnóstico. Cuando se me invitó aquí, se habló mucho de la necesidad de revisar los paradigmas sobre los que se trabaja aquí en Oaxaca: esta idea de que se trabaja en una tierra prodiga en artistas que están bajo el influjo de una atmósfera geográfica, histórica, estética muy poderosa que imprime su huella en el trabajo, tiene mucho de cierto y tiene mucho de falso. Es un tema que desde hace tiempo se ha venido replanteando, revisando, poniendo entredicho, y ciertamente el MACO ha estado de parte de esa reflexión. Que haya llegado lo más lejos que ha sido posible, a lo mejor no, pero desconocemos las circunstancias en que se han dado las cosas. A lo menos, en Femaría [Abad] (que es quien me precede) es una preocupación central y auténtica, y sé que sus acciones tenían, entre otros propósitos, éste en un lugar muy relevante. En mi caso se acentúa porque yo tengo una distancia que a lo mejor es sana, con respecto a lo que sucede en Oaxaca. Porque mi experiencia profesional (25 años que llevo metido en esta cosa) la he hecho en otros lugares. Porque me ha tocado presenciar otros procesos. Porque a lo mejor tengo una formación que no es visible para muchas gentes aquí. La circunstancia de que el museo se cierre, que pare por 8 meses su vida cotidiana puede ser significativo, en cuanto a establecer un quiebre. Yo tengo algunas ideas de lo que podría ser la operación del MACO, las estoy desarrollando, las estoy dialogando con las gentes que tienen bajo su responsabilidad la operación de este museo, estoy proponiendo líneas temáticas que tengan a lo largo del tiempo una continuación, que permita no sólo la apreciación del evento en turno, sino que la secuencia de cada una de ellas establezcan un plan de estudios, por decirlo de alguna forma. Un perfil temático, una lectura articulada que potencie los contenidos de las exposiciones que se van dando consecutivamente. Esto está pensado primordialmente en la población local, es decir, aunque es muy interesante el público eventual que llega aquí al museo, nuestra principal responsabilidad es el público local, el público que sigue nuestras actividades, y queremos ampliar en número. Es un público todavía muy reducido, demasiado identificado con la comunidad artística, habrá que diversificarlo, ampliarlo, y establecer que ésta es una institución de difusión cultural, una institución, en ese sentido, educativa, y que sus contenidos estarán articulados en base a una serie de temas de conocimiento que nos parece importante desarrollar, argumentar, cimentar, para que la percepción del espectador y las conciencias y las posibilidades de ejercicio del artista se amplíen y puedan ir rompiendo convencionalismos o limitaciones que por momentos pareciera que aprisionan a una ciudad con tanto potencial. Por ahí, una vez pasada la remodelación, me gustaría encaminar el trabajo del MACO.

EN UNA TUMBONA DE DOS PLAZAS | Saúl Hernández Vargas



En el 2005, aburridos de leer libros solemnes y plomizos, de ver como la industria editorial (mexicana) doblaba, dobla, las manos frente al mercado, Vivian Abenshushan y Luigi Amara fundaron Tumbona Ediciones. Su proposito: crear libros lúdicos, explosivos, y knockouts. Para no extender más esta introducción y hacerla, precisamente, plomiza y solemne, los dejo, pues, con/en la Tumbona.

LA: “¿Por qué hacer una editorial y contribuir a esa montaña de libros?” *

SH: Si ya se contribuyó a esa montaña de libros, ¿qué hacer para que ésta se mueva, para que no esté inmóvil, monolítica?

LA: Nosotros hemos apelado a la imaginación, justamente porque carecemos de dinero para hacer los libros, para promoverlos, para difundirlos. Nos parece que la industria del libro está viciada en casi todos los aspectos por el sesgo comercial; entonces, digamos, es una paradoja, porque tampoco el libro puede prescindir de un circuito comercial. Hemos intentado que las presentaciones de los libros sean diferentes, las hemos hecho con videos, con videos satíricos, que los libros se encuentren en otros lugares que no son las librerías, que la gente se los tope en lugares imprevistos. Sabemos que mucha gente no entra a las librerías. Si quieres que los libros lleguen a los lectores, tienes que sacarlos de ahí. Ver de qué manera hacer del libro un objeto no serio, no impositivo, no un deber. Las campañas a favor de la lectura tienen ese sesgo moralino, bienpensante: “es bueno leer”.

VA: “Aquí aprovecho para responder a una de las preguntas más frecuentes de nuestros lectores: ¿qué demonios es una tumbona?, ¿una veracruzana con caderas voluptuosas?, ¿una madriza?, ¿una banda de pueblo con retintín? Nada de eso. Tumbona es una silla extensible y articulada, que puede disponerse en forma de canapé, es decir, de forma cuasi horizontal, la posición perfecta para la lectura, la contemplación del paisaje o de uno mismo.” *

LA: Nos interesa que el libro y la lectura sea un objeto placentero de ver, de leer, de hojear, de tener. Pensando en el mundo digital, es un proyecto un poco arcaico en la medida en que todavía cree en el fetichismo del objeto libro.

SH: Quizá tiene ver con el juego, con el libro como un objeto lúdico. Me llama la atención que trabajen con flipbooks porque no conocía una editorial mexicana que se interesara en ellos. ¿Por qué incluyeron los flipbooks en su proyecto editorial?

VA: Nace con el tipo de personas que no reunimos en la editorial. La cooperativa la hicimos dos escritores y editores, pero además, parte fundamental del discurso de la editorial ha sido el discurso visual, el diseño. Y los diseñadores, Manuel y Cristián Cañibe, del taller gráfico Éramos Tantos, no son diseñadores que están al servicio nuestro, sino que son parte de la concepción, parte creativa de la editorial. Uno de ellos es diseñador gráfico y el otro es cineasta. Desde el principio hubo un diálogo muy claro y, además, a la larga ha sido muy fecundo con otras disciplinas, sobre todo, visuales. Simplemente nos gustan los flipbooks porque son objetos disfrutables, tienen una singularidad estética que no tienen otros libros. Y además son como libros anfibios: libros para ver, entre libro y cinematógrafo portátil.

Nosotros hicimos un viaje –esto creo que ya lo he contado en mil veces-- a Argentina, que fue crucial. Aunque ya teníamos ganas de hacer una editorial y ya teníamos hasta el nombre, sólo después de ese viaje a pasamos a la acción y empezamos a hacer la editorial. Y justo algo que nos sorprendió mucho en Argentina fue la diversidad que había en el formato mismo del libro, y en el trato más amistoso, lúdico, juguetón, antiolemne que había con el formato y con la literatura en términos generales. Había libros

enlatados, había libros que parecían cartas, estaban muy cerca del libro objeto y de la poesía visual, y eso había hecho una evolución del libro argentino, y muchas de las editoriales independientes arriesgaban ese tipo de formatos. Entre ellos encontramos a una, La marca editora, con la que tenemos muchas afinidades, que tenía una colección de flipbooks estupenda, con momentos estéticos muy elevados, más ligada al cine (nosotros hemos trabajado más con animadores), pero muy buenos. Realmente contaban una pequeña historia dentro de ese formato. Nos gustaron mucho. Compramos mucho. Conocíamos los flipbooks porque se venden mucho en galerías, hay artistas que hacen flipbooks, pero ahí vimos su carácter popular, se vendían mucho y pensamos, quizá un poco ingenuamente, que iba a ser una de las colecciones que a la larga sostendrían a la Tumbona.

En algunos segundos de lucidez en la concepción editorial, supimos que si publicábamos sólo literatura era muy difícil que la cosa prosperara, por un lado; por otro, los diseñadores, que eran parte integral de la concepción de la editorial, también querían aportar parte de su discurso, y empezamos a apostar por estos libritos. Y en efecto, en México no había ninguna editorial que hiciera flipbooks. Han tenido una respuesta entusiasta de la gente, y de gente que no es lectora, también, porque llega a un público muy variado, que quizá entra a los libros por esa otra vía. Pero las librerías han sido reticentes al objeto, no lo entienden, creen que se lo van a robar. Hemos tenido que hacer una labor didáctica, he tenido que escribir ensayos en las revistas para que la gente conozca el género.

SH: Me parece curioso, pues los libros, los flipbooks, quizá por lo pequeños, son más amables. No son un mamotreto que da miedo. Me llama la atención que las librerías sean reticentes al género y al formato, pues el género y el formato sirven para familiarizar al público con el libro en tanto objeto. Me interesa, también, que frecuenten el texto corto, el formato de bolsillo, la brevedad. ¿Por qué no hacer una antología de ensayo en lugar de libros pequeños, breves, nómadas?

LA: No es que sea una consigna de la editorial, pero si hay ese perfil indiscutible. Por ejemplo, pensando en los flipbooks, en la era de YouTube ¿para qué hacer un libro impreso con estas animaciones? Justamente tiene esa convicción de que el libro, de que el papel todavía tiene un peso estético que no tiene la imagen digital. Por eso nos interesó, también, hacer el flipbook. Porque es como una declaración de principios sobre nuestro compromiso con el objeto libro. En cuanto a la brevedad... bueno, hay, por ejemplo, los libros que hemos sacado de arte, que tienen esta voluntad en contra de los coffee table books que, por lo menos a mí, en lo personal, me parece un lujo, una mamonería, un poco chocante hacer libros muy caros para los lectores equivocados. Digamos, la gente que va a comprar libros impresos en papel couché, con quién sabe cuántas tintas, van a ser las señoras ricas de Las Lomas, que las van a tener como una carta de presentación en las mesas de su casa, pero cuya función estética o ideológica –incluso– o subversiva o cualquier cosa que pudiera tener ese libro se va a agotar porque la gente al que iba dirigido no lo puede comprar. Entonces, en los libros de arte había la idea de hacer libros de bolsillo, que fueran portátiles y que fueran baratos. Un

objeto que no fuera oneroso, ni lujoso. Un poco con un espíritu guajiro de democratización de la cultura. En el caso de la colección “Versus”, yo creo que se fue dando de manera espontánea, la brevedad, por lo que nos interesaba, sobre todo, era la diatriba, el espíritu contestario, decir “parece que no hay disenso, que todo está bien”, y no, en realidad todo mundo tiene una opinión en contra. Y la naturaleza misma de la diatriba es la brevedad. Si tratas de argumentar en contra de algo y haces un tratado obeso se pierde la fuerza del mismo género. Tienes que ser contundente para pelear en contra de algo. Y queríamos, además, que tuviera una estética de fanzine, un fanzine –quizá por el in–, rechaza lo voluminoso.

VA: También habría qué decir que nosotros como escritores, como editores, somos aficionados al ensayo corto, al ensayo inglés, al personal essay, y una de las razones que hay detrás, la apuesta central de la editorial es ocuparnos de esos géneros que las grandes corporaciones desdeñan porque son poco rentables, entre ellas, el ensayo; es decir, el ensayo personal, el ensayo corto, el ensayo que apuesta por una visión arriesgada, pero no este ensayo, falsamente ensayo–, que en realidad son como artículos o libros coyunturales sobre temas de política, que se ocupan de lo que está en el aire, lo que va a vender, lo que tiene un consumo inmediato, lo que los gringos llaman nonfiction prose. Y entonces, además de la colección de ensayo que se llama Derivas” justamente la colección Versus era como el lugar perfecto para hacer circular buenos ensayos breves (por ejemplo, el de Lopate), de escritores que se consideran así mismo ensayistas sin sentirse avergonzados, porque hoy todo mundo quiere ser narrador o novelista. Nos parecía muy importante darle un espacio privilegiado, visible, notorio al ensayo, y al ensayo corto. Por otro lado, no sé si fue algo planeado conscientemente, pero frente a la gran crisis económica (que se veía venir desde hace mucho tiempo), nos parecía importante que los libros no fueran tan caros. Tan onerosos.

Originalmente habíamos pensado en hacer una antología de ensayos “en contra”, y de pronto, en una iluminación, decidimos partirlo y mejor sacar fascículos y breves libros. Y la verdad es que ha funcionado muy bien. Los lectores eso lo encuentran atractivo, esa brevedad, ese carácter portátil, ese poder leerlo en el transporte público. También tenía ese carácter disidente del panfleto que puede circular en las calles de mano en mano.

SH: A propósito de “democratización” y de la colección Versus, me interesa mucho Contra el copyright. Me parece una ,otra, declaración de principios. Me gusta que hayan incluido a Wu Ming, y celebro la congruencia del proyecto, del libro, por circular libremente en el BLOG de Tumbona. [...]

LA: Estamos viviendo una época muy extraña gracias a la “reproductibilidad técnica”. La capacidad de copiar ha cambiado nuestra relación con la música, con la literatura, con el cine, y estamos en un punto de quiebre, en que se va a definir mucho. El punto en el que estamos es: todos estamos haciendo cosas ilegales, todos somos piratas. Puede ser que, dadas las leyes actuales, se llegue

a la conclusión de que todos somos delincuentes, criminales y que, entonces, las medidas de control del copyright se endurezcan cada vez más y cada vez más, hasta que lleguemos a este mundo de ciencia ficción que retrata Richard Stallman en su cuento que publicamos en *Contra el copyright: un mundo en donde todo está legislado en el mundo cibernético*. La otra posibilidad es que esa misma abundancia de ilegalidad, entre comillas, sea tan grande que vuelva ridícula la necesidad de legislar. Wu Ming lo llama el “maremoto”: es tal la cantidad de descargas, es tal la cantidad de intercambio cultural que se da gracias a este poder de copia, que estamos en un maremoto y nadie lo va a parar.

WM1: “Sus Señorías no se dan cuenta de que, bajo la superficie de este mar en el que ellos sólo ven piratas y barcos de guerra, el fondo ya se ha colapsado. Y también en la izquierda, los que no quieren agudizar la vista y los oídos y proponen soluciones a destiempo, de ‘reformismo’ pálido (disminuir el IVA en el precio de los CDs, por ejemplo), podrían darse cuenta demasiado tarde del maremoto y ser arrastrados por la ola.” *

LA: Está la disyuntiva: o se busca poner más controles, o se busca una alternativa para que este maremoto sea lo que ya es: una posibilidad de intercambio.

VA: “¿Qué es la cultura si no una forma de tráfico permanente, de pequeños hurtos, de ideas tomadas aquí y allá, de regalos y piraterías?” *

LA: La situación que vivimos en la actualidad es muy crítica, porque en muchos lados se está tendiendo a poner más candados. Lo que nos interesó en este libro era hacer una distinción entre el copyright, que es el derecho de copiar, y el “derecho de autor” que es, digamos, la remuneración que el autor espera recibir por lo que hizo. Entonces, si mantenemos clara esta distinción, es evidente que mucha de la discusión actual en realidad no tiene que ver no con si se le va a pagar al autor, sino si las grandes corporaciones del entretenimiento (que muchas veces suelen ser, además, las que te venden los aparatos para copiar) son las más interesadas en que no se hagan copias. El problema está en las grandes corporaciones. A nosotros nos pareció importante criticar el copyright defendiendo el “derecho de autor”. Ahora mismo, en Brasil se está proponiendo la que es considerada la ley más progresista de derechos de autor. Lo que están haciendo es decir: tenemos que hacer que las grandes corporaciones le paguen más a los autores.

WM1: “En realidad, en el ámbito editorial, cuanto más circula una obra, más vende.” *

LA: ¿Para qué criminalizar a la gente que está copiando cosas si en última instancia el hecho de que haya más circulación implica más ventas? Eso es algo que tiene claro Wu Ming. Mientras más descargas y más circulación, más ventas del objeto. Se está bus-

cando que el derecho de hacer una copia sea, por fin, un derecho. Ahora no lo es. Nos preocupa la situación actual que se vive con respecto a eso.

El espíritu de la editorial surgió en contra de las grandes corporaciones editoriales, para las cuales el libro es una mercancía, y el autor es una celebridad, a cuyo nombre van a vender mas ejemplares. En esa lógica está también el copyright. Entonces, ¿cómo hacer una editorial que está en contra de los principios capitalistas y a la vez se tiene que meter al mercado para sobrevivir? Es, digamos, nuestro dilema y la esquizofrenia en la que vivimos permanentemente.

SH: Sí, pero si no entras al mercado quedas aislado. [...]

LA: Si haces libros para que nadie los lea, ¿cuál es el sentido? Sería un onanismo sin sentido.

VA: Para resolver este dilema (que es un dilema de todos los días), hemos optado por movernos en dos pistas simultáneamente; es decir, no creemos en esa marginalidad estéril en la que desapareces después de un año, porque es un despropósito hacer una editorial para tener los libros embodegados, al fin de cuentas lo que nos importa es que lleguen a los lectores. Entonces, optamos por movernos en el circuito convencional del mercado, aceptar esas reglas del juego (que son bastante caciques e injustas, sobre todo por los monopolios de las librerías, los porcentajes elevadísimos que se llevan los distribuidores y los libreros, el mal trato que le dan a las pequeñas editoriales), pero aun así hemos logrado, con el tiempo, que reconozcan y le den un espacio a la editorial. Y por otro, nos hemos movido en un circuito que hemos llamado “alternativo” que consiste en hacer ventas directas, ventas nocturnas, con mezcal, en donde se conversa con los lectores, en donde se regatea, lo tratas de convencer, le hablas del resto de la colección, en fin, pones tus dotes de mercachifle, de marchante. Los pones a flote. Pero, por otro lado, nos interesa poner en circulación ideas y discusiones que en México no se han tenido y que se tienen en este momento en muchísimos otros lugares del mundo, como en España, como en Brasil, que es esta discusión central alrededor de la “propiedad intelectual”, los “derechos de autor”, el copyright y demás. Nos parece muy preocupante que en México, que los mismos editores ignoren la diferencia entre “derecho de autor” y copyright, se manifiesten a favor de todas las legislaciones desde muchos puntos de vista autoritarias alrededor del copyright, sin entender lo que está pasando. Había, también, un afán de poner en circulación esas ideas y que los autores mismos se informen, entiendan que es lo que se está defendiendo, nadie quiere atropellar los derechos del autor, que no reciba un legítimo dinero por su trabajo, sino cosas más graves: se está poniendo en peligro la circulación de la cultura, se está privatizando, se están amenazando los “derechos del lector”. Si tú abres cualquier página de Random House [1] dice que no sólo no puedes fotocopiar, reproducir, sino que no puedes prestarlo, lo cual implica la desaparición de la biblioteca pública, lo cual implica la cancelación de una democracia real en términos culturales. Hay muchísimos lugares en este país en donde no hay libros en las casa, y la única

relación posible que puede haber con los libros son las bibliotecas públicas. Si se cancela esa posibilidad, se cancela la generación de nuevos lectores. Es muy grave esa cláusula, que es el tipo de extremos a los que está llegando la legislación actual. Hay autores contraculturales que publican en Random House y ni siquiera se han enterado que ahí viene una leyenda de ese tipo.

LA: Todas las legislaciones están destinadas a fortalecer los “derechos de autor”, del copyright, como si no hubiera “derechos del lector”, del usuario, del software, etc. Yo lo he planteado así: en la Declaración de los Derechos Humanos el derecho a la cultura es un derecho fundamental. Bueno, en México se incorporó en abril [2009], pero está en la declaración de los derechos humanos incluso antes de los “derechos de autor”. Es primero el “derecho a la cultura” y después el “derecho de autor”. Lo extraño es, y lo que nos parece perverso, que toda la discusión se centre en como fortalecer el “derecho de autor” y no haya nada, o muy poco, para fortalecer el “derecho a la cultura”. Esa leyenda que está en los libros de Random House es ilegal en México, eso puede funcionar en Estados Unidos, en México no puedes prohibir el préstamo público. Están atentando contra el “derecho del lector” a poder acercarse a un libro en préstamo público. Y eso, digamos, es un ejemplo en miles; si estamos hablando en el ciberespacio, si quieres acceder a un libro que no está en librerías, ¿por qué no lo vas a leer? ¿por qué no lo vas a descargar? Es ridículo que haya sanciones. En contra de este clima, dijimos esa una discusión que aquí no se está dando, y a ver si propiciamos un poco que se de.

VA. Aquí, el mes pasado, se reunieron todos los miembros internacionales que están haciendo esta gran legislación internacional que se llama ACTA, en contra de la descarga, que ellos llaman ilegal. Se hizo en Guadalajara, en secreto. Justamente, si esa legislación se aprueba vamos a llegar a los extremos de que van a monitorear tus attachments, incluso violando derechos de privacidad, de libertad de expresión. En fin, se vuelve una cosa muy fascista, se atropellan no sólo los “derechos del lector”, se atropellan muchísimos más, se pasa por encima de cosas superadas ya hace siglos. Es una discusión fundamental y creo que aun no se entiende la gravedad del tema.

SH. En un texto que publicaste en Metapolítica. hablas de su estancia en Argentina, de su sorpresa porque encontraron buen cine nacional. Pienso, entonces, en las políticas públicas de otros países que “protegen” sus productos culturales, su “producción simbólica”, y pienso, por supuesto, en las políticas públicas mexicanas que parecen desatenderla. [...]

VA: ¿Por qué había buen cine argentino en medio de la crisis? Porque había cines que proyectaban cine argentino, porque a los distribuidores les interesaba el cine argentino. En México, la visión de la empresa privada es tan estrecha, o más, que la del Estado, en relación con la cultura. Es decir, si no es rentable no se pasa, no circula. Vivimos bajo el imperio del mercado, esa es la ley que rige la circulación de la cultura y, evidentemente, los objetos culturales son objetos singulares, distintos, que no son salchichones, no son licuadoras, que tienen una relación temporal distinta. No son objetos de consumo comunes y corrientes. Tienen una sin-

gularidad que no entiende el Estado, que no entiende la empresa privada. Por eso son importantes y por eso hay un movimiento global tan numeroso de editores independientes, porque entienden que de otra manera la cultura se asfixia. Porque la cultura funciona de otra manera. Eso por un lado. Por otro lado tendría que haber un apoyo más claro, evidente, del Estado hacia la cultura. No subsidiando, no regalando, generando los espacios para que la cultura circule: propiciando que haya más librerías, propiciando que haya más bibliotecas. No hay una infraestructura que la haga vivir por sí sola, y sólo se dan placebos y bequitas para que la cosa no estalle, para que no se mueran de hambre miles de artistas.

LA: A mí me parece ridículo, en general, todas las políticas públicas que hay con respecto a la cultura. Por ejemplo: el tiempo después de la muerte de un autor en que la obra entra en el dominio público en México es una de las más largas del mundo, son 100 años. Eso –en apariencia– es benéfico. Parece. Así lo promueven. En realidad lo que está atentando es contra la difusión de la cultura, porque entonces, si los parientes, los bisnietos de Rulfo son codiciosos y quieren sacar mucho dinero, esos libros no van a circular. El Estado se siente muy orgulloso de sus leyes, cuando no se dan cuenta que lo que están haciendo es paralizar la cultura. ¿Qué debería hacer –según yo– el Estado para que realmente haya difusión y se proteja la cultura nacional? Según yo debería empezar por digitalizar todo lo que está en el dominio público. Que sea una función del Estado. Ahora que está lo del “Bicentenario”, por ejemplo, que todas las partituras del s.XIX estén disponibles. Y así con dibujos, códices, obras literarias. La manera de hacer que la cultura sea fuerte es que la gente pueda acceder a ella, no restringiendo el acceso. Me parece que la primera medida sería que esos 100 años se redujeran a 50. Por ejemplo, el Partido Pirata sueco propone que sean 5 años, que ya es un poco excesivo. Pero bueno, 100 años es paralizar las obras, dejar que algo que tiene un valor cultural más allá de lo meramente comercial quede en manos de la codicia.

JL: “Y las obras de arte existen simultáneamente en donde economías, una economía de mercado y una economía de regalo. La diferencia principal entre el intercambio de mercancías y el de regalos es que los regalos establecen un lazo sentimental entre dos personas, mientras que la venta de mercancía no necesariamente establece conexión alguna.” [2]

SH: Hace tiempo, Tryno Maldonado me explicó como sucedió la publicación de Los culpables, de Juan Villoro, publicada en Almadía y paralelamente en Anagrama. (O viceversa.) Me parece interesante que se hayan repartido los derechos. No entiendo, sin embargo, cómo funciona la industria editorial, ¿por qué los autores deben ir o publicar primero en España? ¿por qué son tan caros los libros en México? ¿Cómo funciona la industria editorial?

VA: Funciona mal. No funciona. La industria editorial mexicana –que fue importante y sólida y una referencia cultural en otros países en los 70–, se vino abajo en los últimos 15 años, y entonces hubo una nueva invasión editorial española. Y no sólo fueron

quebrando las pequeñas editoriales que publicaban a autores mexicanos, sino que España se convirtió en una especie de aduana para que los escritores pudieran ser leídos en otros lugares y no sólo en México. Pero sólo ilusoriamente, porque en el fondo no sucede eso. Salvo el caso de Anagrama. Sobre todo con las grandes corporaciones no sucede. ¿Y qué es lo que piensan los autores? Sí a mi me publican en España es más fácil que me lea un argentino, que me lea un uruguayo, que si me publica aquí Tumbona Ediciones. Una de las grandes aspiraciones del escritor mexicano de las últimas décadas ha sido ser publicado en España, y hacen todo lo posible. Hay peregrinaciones a Barcelona para ser publicados allá. Es legítimo que un escritor quiera ser leído por otros. El problema es que no se ha creado en México una industria editorial que pueda competir con eso. Y que le pueda permitir a un autor ser leído en otros lados, porque los circuitos no están creados, es muy caro exportar, las aduanas son una lata. En fin. Una de las discusiones que tenemos los editores independientes es cómo crear esos nuevos circuitos para que también nuestros libros circulen allá. A nosotros nos llegan muchos mails de Chile, Argentina, España, porque saben de los libros por la red, pero los libros físicamente no llegan.

LA: Estuvimos en la India hace dos años. Hay un panorama de mucha efervescencia de editoriales en al India. Platicando con algunos de ellos nos decían que el fenómeno es exactamente el mismo con respecto a Inglaterra. Si tú escribes en Calcuta, para tener lectores debes escribir en inglés, pero para que te lean en la India tienes que haber publicado en Inglaterra, porque si no, no tienes visibilidad. Pasa exactamente lo mismo. Quizá es un rezago colonialista, o poscolonialista extraño, pero en realidad lo paradójico y un tanto patético de esto es que el hecho de publicar en un gran consorcio español no te garantiza que vas a ser leído en Guatemala, porque los libros no llegan tampoco. Si tu publicas tu libro en Alfaguara Argentina, en Buenos Aires, lo más seguro es que ese libro circule en Argentina, no en España, no en México. Lo que han hecho estos grandes consorcios es crear sucursales para el mercado local pero esa ilusión de globalidad es una quimera. Salvo que seas un autor de grandes ventas.

VA: Y es paradójico que tengas que viajar como en el s. XIX para conseguir libros. Cuando es algo que se había superado en los años 70. Aquí se encontraban todos los libros de los autores latinoamericanos.

SH: ¿Han pensado publicar libros para niños?

LA: Hemos pensado que ya que se llama la Tumbona, podría ser el Bambineto, o algo así. Sí hemos coqueteado con la idea, sobre todo porque los libros para niños pueden ser muy creativos. Es un campo abierto, también es un campo muy competido, y si lo sabes hacer puedes ganar dinero. Es celebre la anécdota en que cuando estaba Goldie en el Fondo de Cultura Económica, dirigiendo la colección de niños, la literatura infantil subvencionaba todas las ediciones del Fondo de Cultura para adultos. Es cierto, es un mercado muy fuerte.

Hacer libros para niños es caro, porque tienes que meter mucho color, popups. Para que sean atractivos. O les metes mucha imaginación o son también caros.

VA: Es un universo en sí mismo muy complejo.

LA: Tiene su lógica, sus leyes, su lenguaje. Sería improvisar demasiado. Hay un apogeo del libro infantil. Incluso a nivel de escritores. Ha dejado de ser una aberración escribir para niños. Se empieza a crear una tradición de escritores para niños y no suena como a una impostura. En otros países —en Inglaterra, por ejemplo—, la tradición de literatura infantil es fuertísima: si tienes a Lewis Carroll a Jonathan Swift detrás, no te suena descabellado escribir un libro para niños. De hecho, cualquier poeta contemporáneo tiene su libro o pares de libros para niños. Aquí, eso era impensable hasta antes de Pancho Hinojosa, ¿quién hacía libros para niños? Nadie. No había esa tradición y se está empezando a crear, entonces, eso es un campo abierto de mucha ebullición, de mucho fracaso, también, que están llenos de didactismo, de buenas intenciones, de moralina y demás porque es una tradición muy incipiente. Pero es un campo muy rico. Y claro que se nos antoja pero rebasa nuestras posibilidades.

SH: ¿Les interesa la idea de “generación” en la literatura? ¿Los escritores jóvenes? ¿Cuáles han sido sus criterios editoriales para la publicación de autores mexicanos?

LA: Hemos buscado que haya un equilibrio entre autores jóvenes, contemporáneos, autores vivos, y rescates de otros siglos, de autores de otras épocas, de otras literaturas. Queremos que haya un equilibrio, que no sea una editorial de exquisiteces arcaicas, de cosas del sótano, sino traer cosas al presente que nos gustan, que nos parece importante que se vuelvan a publicar, pero también equilibrada con apuestas. Apostar por jóvenes, por nuevas maneras de escribir, por gente que dados los criterios comerciales no tiene posibilidad de publicar sus cosas. Si esa no es la apuesta de una editorial independiente pues no tiene sentido tener una editorial independiente. Tienes que arriesgar.

VA: Aunque hay que decirlo: los autores jóvenes que están cerca de los 40, como tú (Luigi) y como yo tienen aspiraciones de otra índole. Me ha sucedido mucho, invitar a escritores más o menos contemporáneos míos que quieren publicar en Anagrama o en Tusquets, que quieren dar el salto en grande. A lo mejor nos mandan los libros de ensayo, los libros que no les van a aceptar en otras editoriales. Aquí está, hay hospitalidad para esos géneros. Pero nos ha costado más trabajo en narrativa, en esos géneros en donde es mucho más prestigioso publicar en Anagrama o en cualquier otra editorial española.

RL: “Yo puedo declarar mi impaciencia: me desespera que muchos, sin duda la mayoría, de los autores de mi generación se propongan escribir libros que funcionen cuando es posible escribir obras que rasguen o exasperen o asombren o desorienten o fracasen brillantemente.” *

SH: Hace poco escuché decir a Fernando Lobo: editorial independiente, Mondadori. Hace lo que quiere [...]

VA: No hace lo quiere, hace lo que le exige el mercado. Esa es la diferencia.

LA: Nuestra última conclusión con respecto a independencia ha sido: independencia frente a los parámetros comerciales que imperan, a la lógica comercial tanto en la elección de autores, de nombres, tipo de género, títulos. Esa para nosotros es la independencia. Hay gente que critica: ¿cómo pueden ser independientes si hacen una coedición con el Estado? La independencia con respecto al Estado tenía sentido cuando estaba Franco en España, cuando estaba Díaz Ordaz en México. Ahí tenía sentido. Ahora, si te puedes aliar con el Estado para hacer libros que valen la pena, nos parece bien. Dado los estándares –a veces errados– de la comercialización del libros, no entrarían en el esquema de un editor consagrado. Esa es para nosotros la definición última de independencia.

VA: Además es su obligación [del Estado]. Hablábamos de la obligación del Estado para crear el terreno en donde se desarrolle la cultura, circule. Hacer coediciones con el Estado no significa publicar Las memorias de Martita. No es entrar en complicidad con el Estado. Es recibir dinero de fondos públicos que vienen de los impuestos que ,además, por ley, el Estado debe asignar una cantidad de su presupuesto –siempre ha designado menos y ahora hay un recorte importante– para la cultura.

SH: A propósito del culto a la personalidad, recuerdo que José de la Colina escribió que no le gustan las entrevistas porque son un texto que él escribe y que otro cobra. ¿A ustedes les gustan las entrevistas?

VA: No. Los primeros años sufrimos mucho. Trabajamos con una chava que es una conocedora de la prensa, de cómo mover una editorial en México, es la representante de Anagrama en México: Paola Tinoco: tiene mucho colmillo y nos parecía importante que para no vivir en el ostracismo, y porque estábamos haciendo libros con mucho rigor, con muchas ideas detrás, que no era un capricho la editorial, pues no valía la pena que se quedaran guardados, que no estuvieran en las librerías. Tomamos la decisión de entrar a las reglas absurdas en las que vive hoy el mercado editorial, entre las cuáles está la difusión de novedades; es decir, para que un librero te acepte una novedad, debes llevarle un dossier de prensa, en donde demuestres que tu libro ha sido difundido y que lo van a comprar. Casi te rentan el espacio de la librería. Y de hecho, la rotación de novedades (como se llama esa ridícula

ley del mercado) es casi como la rotación de los lácteos, después de cierta fecha son objetos caducos, cuando un libro tiene una vida temporal infinitamente más lenta. Pueden pasar décadas para que un escritor encuentre a sus verdaderos lectores, para que tenga reconocimiento. Las influencias en literatura pasan a veces de una generación a otra, de un siglo a otro. Se pueden releer. Se releyó a Cervantes en cierta época y se le dio una lectura distinta. Las lecturas son muy lentas. Tienen procesos muy distintos a los del mercado. La lógica de las “novedades” mata la vida de un libro con mucha anticipación. Pero ni modo, esas son las reglas del juego. Nuestra idea es aceptar las reglas del juego mientras discutimos la posibilidad de crear nuevas reglas. Esas nuevas las creamos en complicidad con otras personas, como las librerías independientes. Hemos hablado de la necesidad de una red de librerías independientes. Vamos viviendo en esa esquizofrenia, por una lado disidente, y por otro, atrapado en las reglas del sistema.

SH: El año pasado sentí la vitalidad de la colección Versus. ¿Van a seguir trabajando con ésta? ¿Van a inyectarle más a otra colección?

LA: Va a seguir la colección Versus. Vamos a hacer el número 13. Cuando sacamos la colección nos propusimos hacer uno mensual. Tampoco lo cumplimos mucho, pero la idea es hacer tres o cuatro al año. Pero en realidad lo que más nos interesa es la colección dedicada al ensayo, la colección Derivas. Publicar, por lo menos, tres títulos este año, de ensayo, lo que llamamos el ensayo-ensayo, ensayo personal, no estudios, no tratados académicos, ensayos en donde esté de por medio la imaginación y la personalidad del autor y también nos interesa mucho la parte de narrativa breve de la colección Prosas fugitivas.

VA: Revitalizarla [la colección Prosas fugitivas]. Al principio, imaginar las colecciones fue uno de los momentos más emocionantes, más creativos de la editorial pero sostenerlas no es tan fácil.

LA: Esa es la idea, darle a la narrativa y al ensayo. Y también estamos pensando en hacer una colección Versus pero de fotografía. Libros de pequeño formato, como fanzine, pero de ensayo fotográfico.

VA: Queremos sacar un libro de Luis Ignacio Helguera.

RB: “¡Se podría hacer un libro hermoso con todo lo que ignora! Vaya a instruirse, mi querido provinciano.” [3]

[1] Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía, el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamos públicos.

[2] Contra la originalidad, de Jonathan Lethem. Tumbona Ediciones.

[3] El espectador nocturno. Selección de Las noches de París, de Rétif de la Bretonne.