

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Periodismo

P.
A 283.
2000
C. 2

LA ULTIMA PALABRA

Entrevistas a escritores y artistas
**Memoria para optar al título profesional de
Periodista**

Profesor Guía
Faride Zerán

Alumno
Claudio Aguilera Álvarez

Mayo 2000



ÍNDICE

Introducción	Pág. 3
José Balmes: "El arte es el lugar de la revolución permanente"	Pág. 6
Carlos Monsiváis: "Como no creo en los milagros estoy obligado a creer en la ironía"	Pág. 13
Daniel Buren: "Es el espacio el que me da la obra"	Pág. 19
Alfredo Bryce Echenique: "Lo mío es la desmitificación"	Pág. 25
Gonzalo Díaz: "Lo efímero no es la obra; lo efímero es el museo"	Pág. 31
Arturo Ripstein: "El cine es mejor que la vida"	Pág. 38
Juan Villoro: "Las mejores historias nacen a partir de las heridas de la gente"	Pág. 43
Carlos Altamirano: "El artista más grande que ha tenido Chile es Salvador Allende"	Pág. 49
Justo Pastor Mellado: "Soy curador por la fuerza de los hechos"	Pág. 56
Eugenio Trías, filósofo español: "En la muerte de las ideologías renacerán las ideas"	Pág. 61

La entrevista como género periodístico ha sido, desde los inicios de la carrera, uno de mis mayores intereses. Fue por esa atracción que, a la hora de elegir un tema para nuestro Seminario de Investigación, mis compañeros y yo decidimos teorizar sobre las implicancias comunicacionales, la capacidad para crear corrientes de discurso y generar ideas de largo alcance que posee la entrevista.

Y eso que fue en algún momento una intuición se ha transformado hoy en una certeza innegable: la entrevista es un acto de afectividades. Y aquella frase con que titulamos nuestro Seminario es ahora el resumen de mis inquietudes y aspiraciones profesionales: hacer de la entrevista el arte del vínculo.

Pero lo que no sabíamos en ese entonces, o apenas lográbamos vislumbrar, era el inmenso potencial afectivo que circula entre un entrevistador y su entrevistado. Algunas veces puede ser indiferencia y otras admiración, pero lo cierto es que más allá de los discursos, detrás del uso más o menos hábil que se pueda hacer del lenguaje, hay personas que están hablando de sus pensamientos, de sus ideales y de sus sentimientos.

Ante ese desafío no hay preparación ni lectura ni reflexión previa que sea en vano. Un entrevistado siempre intuye qué clase de periodista tiene al frente, sabe medir el peso de una pregunta que busca verdades y lo agradece. A veces lo hace con palabras afectuosas, otras le regala frases que son joyas, pero siempre hay una recompensa al trabajo bien hecho. No sólo está la satisfacción de haber cumplido adecuadamente con el deber profesional. También está la sensación de que se ha aprendido de aquellas personas que a través del siempre extraño pretexto de la entrevista han abierto una puerta en sus vidas, en su tiempo y en su espacio para permitir que uno se asome y tome de ahí todo lo que pueda.

Por todas estas razones me pareció casi una consecuencia lógica que mi Memoria para optar al grado profesional tuviera relación con la entrevista. La idea era llevar a la práctica las aproximaciones teóricas que hicimos al género de la entrevista; comprobar el rigor y el desafío permanente que significa ser entrevistador; poner en acción lo que en algún momento parecieron problemáticas condenadas a quedar en el papel y tratar de ser consecuente con aquellas frases concluyentes donde exigíamos a los periodistas una incesante preparación y una ética profesional a toda prueba.

En un principio estas debieron ser conversaciones sólo con artistas visuales chilenos, pero la entrevista con el instalador francés Daniel Buren me hicieron comprender que muchas de las inquietudes y preguntas, y que una parte importante de la problemática de las artes visuales de nuestro país están indisolublemente emparentadas con situaciones que trascienden las fronteras de un país, e incluso de un continente. ¿Entonces por qué no agregar a las entrevistas de artistas chilenos el testimonio de un extranjero? De la misma forma, conversaciones con escritores y pensadores fueron abriendo el espectro de la pregunta inicial que había motivado las entrevistas. Así ¿Cuál es la situación del arte chileno?, pasó a ser ¿Cuál es la situación de la creación y de la cultura en un mundo que está en la entrada de un nuevo milenio?

En este nuevo escenario las entrevistas con otros escritores, con filósofos y artistas se transformaban en un sondeo, limitado pero no por eso menos interesante, del momento por el que pasa el arte y el pensamiento

Pero un conjunto de entrevistas a artistas y escritores no pueden abarcarlos a todos. Perfectamente se podría confeccionar una lista casi interminable de personajes interesantes e interesantísimos para un trabajo de este tenor, pero tal ambición no sería más que frustrante. Hay que optar, y al optar se confía en que la decisión es acertada y que dentro de las posibilidades físicas y materiales se eligió las que mejores frutos entregan.

En primer lugar, los entrevistados tenían que ser entrevistables, es decir, que pudiera entrevistarme con ellos personalmente y tuvieran la disposición y el tiempo para recibirme, situación en la que juega un papel fundamental el azar. Además debían ser personajes con una obra consolidada, una historia personal atractiva y poseedores de una irrenunciable visión crítica.

El resultado es un conjunto de conversaciones con artistas y pensadores que tienen como denominador común un afán por reflexionar y cuestionar los sistemas establecidos. Personajes que han sido escogidos por poseer una versión alternativa del mundo y puntos de vista particulares que se reflejan claramente en sus obras y actividades. Además de ser actores importantes en la renovación intelectual y artística de sus respectivos países.

Es la presencia de estos interlocutores lo que ha posibilitado que las siguientes entrevistas

estén atravesadas por algunas preguntas fundamentales de la cultura contemporánea: ¿Cuál es el papel de las artes y el pensamiento en la sociedad?, ¿De qué manera las nuevas generaciones de artistas e intelectuales asumen su rol?, ¿Cómo las artes pueden ser generadoras de sentido? o ¿Cómo el Estado se hace parte de la formación de nuevos contingentes artísticos e intelectuales?

Este argumento central permite que la respuesta de cada entrevistado vaya matizando y enriqueciendo la mirada del otro, que a su vez está matizada y enriquecida por un tercero que habla desde otro lugar y otro espacio sentimental y racional. Y es este verdadero diálogo lo que logra dar cuerpo a un mosaico donde el conjunto es superior a las sumas de las partes, donde el conjunto alumbró zonas fundamentales del momento social y cultural en que vivimos. Cada uno, desde su propia biografía, desde el cuestionamiento de sus obras y el espacio histórico y cultural que le ha tocado vivir, y desde sus personales formas de creación han construido un texto donde tal vez no se resuelven las grandes problemáticas de fondo ni hay enunciados categóricos, pero sí una reflexión rica en verdades y en descubrimientos.

Es en esta gran voz o gran respuesta donde hace sentido la reunión de tan distintos personajes. Pero también está la tan válida y subjetiva elección personal, el simple y llano placer de asumir que hay entrevistas que se disfrutan más. Porque no exagero cuando digo que cada una de las siguientes entrevistas ha marcado mi vida. Nuestra profesión puede resultar por momentos ingrata, pero da oportunidades que uno jamás se espera. Como por ejemplo entrevistar a Alfredo Bryce Echenique, un escritor al que vengo siguiendo desde los quince años, o tomar el té con José Balmes apenas unos días después de que recibiera el Premio Nacional de Arte, o pasear por el Barrio Rosa con Carlos Monsiváis y estar en los Estudios Churubusco con Arturo Ripstein.

Son momentos que hacen sentir como un verdadero comunicador, como un mediador entre los creadores y el mundo. Estás ahí para desentrañar los misterios de quienes ponen cortapisas a la inconsciencia y de quienes con su arte están escribiendo la historia de nuestros pueblos. Y lo único que tienes es tu interés por descubrir a la persona que se esconde detrás de todo personaje y tu honestidad para transmitir la última palabra.

José Balmes, pintor chileno:

“El arte es el lugar de la revolución permanente”

La vida de José Balmes está entrelazada con los hilos de historia. Presenció la guerra civil española, navegó en el Winnipeg, rompió la tradición pictórica chilena, estuvo en el Mayo del '68 de París, soñó el sueño de la Unidad Popular, sufrió su segundo exilio y volvió para reconstruir la democracia. Entonces, no debería sorprender que las crueldades de su tiempo hayan marcado sus obras, y que las manchas del óleo grueso y el negro dibujo del carbón atrapen trozos de historia y hagan de la realidad una excusa para mostrar el profundo interés social del artista.

Porque el arte de José Balmes es un arte comprometido con el hombre, con sus sufrimientos y sus cotidianas vivencias. Un arte del presente, incansable y revolucionario, que va construyendo memoria.

Y ahora, en vez de detenerse a disfrutar de su Premio Nacional, José Balmes, con la misma energía de hace 50 años, sigue creando y buscando nuevas formas para capturar en su arte un pedazo de la vida.

Más de una vez se ha dicho que su arte es un arte político. ¿Qué le parece este calificativo?

La palabra política es de una complejidad enorme. Finalmente, todas las ideas y los conceptos abarcan lo político. Es como cuando se habla de la cultura. ¿Qué es la cultura? Al final cultura es todo, y lo político también es todo. Pero entiendo el sentido que quieren darle al término. Es un sentido muy pedestre y vinculado a las ideas, al comportamiento del ser humano y a la problemática de las ideologías.

Mi trabajo puede ser político en un sentido mucho más amplio. Trabajo con el ser humano y hay implícita en mí una preocupación por los problemas y las situaciones que afectan a hombres y mujeres. Eso está presente en mi obra a través de cuestiones específicas y concretas. Por el contrario, mi arte no es político en el sentido de lo explícito, primario y de consumo fácil. Me interesa una definición mucho más general de lo político, algo más complejo, profundo y que abarque al ser humano en situaciones significativas en distintas épocas.

Al manejarse en el borde de la política y lo político ¿no se corre el riesgo de perder la autonomía?.

Nunca voy a perder la autonomía. La perdería si estuviera muy circunscrito a problemas definidos en un campo preciso y acotado de lo que significa política. Por ejemplo, es como

decir que ciertas obras que observan el mundo vegetal son obras de carácter biológico o de pura descripción botánica. Una cosa es tomar elementos como objetos de observación y análisis, pero finalmente el resultado último de la obra irá mucho más allá. La herramienta se utiliza, pero luego hay que liberarse de ella. Así se adquiere la libertad y autonomía.

¿Le molesta ser encasillado dentro del arte político?

Creo que no es justo. Mi trabajo se ha aislado. He hecho obras a las cuales se les ha encasillado como políticas desde hace treinta años. Cuando expuse una serie de obras llamadas Santo Domingo, Mayo 65, el crítico de arte de El Mercurio, Antonio Romera, afirmó que mi trabajo era un arte político, arte stalinista. Bastó que pasara el tiempo y hoy día, al ver esas obras con otra mirada, a nadie se le ocurre decir que son obras políticas, limitadas al aspecto pedestre, fácil y primario del concepto. Inevitablemente, cuando uno vive en un determinado momento, muchas veces la mirada está cargada de prejuicios y apriorismos. Me pregunto dónde ubicarían la política, por ejemplo, en Los fusilados de la Moncloa del 2 de mayo pintado por Goya. ¿Ésa es una obra política? Si alguien me dice "sí, ésa es una obra política", entonces, yo adhiero a eso.

Me parece que, más que un arte político, el suyo es un arte observador, algo así como una crónica visual.

Sí, ¿por qué no?. Pero la parte de cronista es hasta por ahí nada más. Que yo me preocupe de una serie de documentos que se publican o se han publicado sobre determinados hechos que me interesa constatar, como lo podría hacer un periodista o un escritor, no significa que la obra sea eso. La obra va mucho más allá de eso. Necesito estos elementos para vincularlos con la veracidad del hecho, con su realidad, y punto. Pero a partir de ahí trabajo de una forma absolutamente autónoma.

Siento que más que hablar de la realidad, su obra habla de la sensación que produce la realidad, como si para usted ella no fuera otra cosa que una excusa.

Es cierto. Te encuentro toda la razón. Cuando se parte de la idea de lo político, en el sentido de ilustrar un acontecimiento o un hecho, a mí no se me crea ningún problema porque no establezco una diferencia entre lo que es forma y contenido. Para mí la forma contiene y el contenido es forma. Están vinculados directamente una con otro. Un arte que podría ser

puramente de cronista sería aquél que relatara el acontecimiento y diera a esa forma una especie de precisión muy ligada al hecho mismo. El resultado sería una obra inmediateista, inevitablemente intrascendente y que terminaría siendo elemental. Ahí está la capacidad de alguien de ser o no artista. Eso es todo. Ni siquiera el panfleto me asusta. Tenemos el afiche de Miró sobre la guerra civil española. Él pintó un panfleto, que lo vendían en un franco para juntar plata, pero eso es una obra de arte.

¿Qué hace la diferencia entre un panfleto y una obra de arte?

En la obra de arte hay una creación en la interpretación. El panfleto es un resultado inmediateista; de la observación a la relación directa con el hecho, sin posibilidad de salir de eso, como caído en una trampa. Se termina ilustrando. Me ha tocado ver estudiantes que han hecho sus tesis, muy elaboradas y profundas, y enseguida han realizado una obra. El problema es que cuando la obra no es nada más que la ilustración de una tesis termina siendo una mala obra. Arte y tesis son cosas distintas. El concepto puede ayudar a crear la obra, pero la obra no es el concepto; es mucho más que el concepto.

¿Cuál es elemento que marca la diferencia?

Hay artistas que para responder a esa pregunta se han ido por la tangente a través de chistes. Como Picasso que cuando le preguntaban qué es el arte para usted, respondía "si yo supiera no se lo contaría a nadie". Puedo admirar a los teóricos y a los críticos, pero ¿por qué con la profundidad de sus ideas y de sus análisis no hacen obras de arte?. Hay algunos que lo hacen, pero son la minoría y sus obras no son una ilustración de las tesis. Hay algo que tiene que desbordar. Si un pensamiento analítico y preciso no es desbordado no hay creación. Tampoco se trata de esa idea de que una cosa es el concepto y otra es la manualidad. No, por favor, el arte implica muchas más cosas: el ser humano, el pensamiento, la razón, la pasión y, en fin, son miles de factores. Éstas son cosas absolutamente inseparables, que forman un todo.

¿Buscar el equilibrio: ni pura pasión, ni pura razón?

Hay que buscar mucho más allá. Se trabaja con todo, con el cuerpo, con la mente, con el corazón, con la piel, con el sexo, con las ideas. ¿En qué medida va predominando uno sobre otro? Eso ya depende del tipo de obra. Los artistas que abordan lo político se supone que

interpretan ideas, movimientos de masas, actitudes, incluso gestos: todo este mundo que es tan cercano al movimiento del ser humano en sus expresiones físicas y psicológicas, que se debería traducir en acciones. Muy a menudo, contrariamente a lo que se pretende, ese arte es terriblemente formalista. La forma funciona al exterior de todo. Ahí falta una visión mucho más profunda y subjetiva.

En el momento en que corta una página de un diario para pegarlo en su obra Santo Domingo, Mayo 65, ¿la utopía es unir realidad y arte?

Ahí la utopía consiste en acercar el arte a la realidad o la realidad al arte. La idea es que el arte sea hecho con elementos propios de la realidad. Pero ésa es una vieja historia que viene del dadá y antes incluso con la incorporación del objeto a la obra de arte, pero que demuestra que en el arte no hay cortapisas y que cualquier elemento puede convertirse en arte con el solo hecho de mirar un objeto. El artista puede tener toda la libertad que quiera, situación que no pasa en otros ámbitos de la vida del ser humano. En ese arte uno está cerca de llevar a cabo una utopía en el momento en que el pensamiento y la acción ~~no están~~ supeditados por las reglas.

¿En ese momento usted era consciente de que estaba rompiendo la tradición pictórica chilena?

No, nunca se está consciente completamente. Se piensa que es una forma de salirse de la tradición. Eso pasa a menudo con la juventud, como con Picasso que cuando pinta Las señoritas de Avignon no tiene conciencia muy clara de que está creando una obra que se transformará en un hito importante. El artista muy pocas veces conoce la envergadura de la proyección de su obra. Quizás si estuviera completamente consciente de que sus ideas y su obra van a producir una ruptura no resultaría. Puede ser que en las ciencias sea mayor la claridad del descubrimiento que se está haciendo. En las artes plásticas es muy difícil, porque uno está rodeado de muchas contradicciones y corrientes distintas. Hay una idea, una liberación, pero nunca se sabe que eso pueda desencadenar cosas más importantes.

¿Estaba de alguna manera la idea de transformar la pintura en una especie de documento histórico, una especie de historia personal?

Siempre está la historia personal de alguna manera. Me es muy complicado dividir entre la

historia personal y la historia colectiva. En realidad, me es imposible. Para mí todos los acontecimientos y lo que le pasa al ser humano está implícito en mi trabajo. Eso hace que sea muy difícil hacer divisiones entre una cosa y otra, porque no soy una persona a la que le guste separarse en dos. Lo que me sucede en un campo de la vida y lo que me sucede como artista no son cosas muy distintas. Forman un todo. Eso no significa que haga de mi obra un texto biográfico, sino que está muy fuerte la presencia de lo exterior y de lo interior. Y en mi obra están presentes esos dos aspectos, pero no porque yo haya llegado a la conclusión racional de que deben estar, sino porque para mí es imposible dividir. Cuando hago una obra involucro cosas que entran en el campo de lo personal y otras que pertenecen a la historia colectiva, de la cual yo también participo desde mi punto de vista y de cierta comunión de ideas que asumo.

Otro aspecto que me parece que dista a su obra del arte político es el encubrimiento del mensaje; nunca las formas están enteras, o están manchadas, inconclusas. Eso abre el mensaje a la lectura de diversos espectadores.

Claro, efectivamente. Me produce casi un malestar físico la idea de mostrar para que entiendan. Me parece fácil y externo. Uno utiliza un lenguaje que dice y que no dice, que dice y desdice. No me interesa que mi trabajo se deleve a la luz del día. Igual que el pensamiento, las ideas o los sentimientos, todas estas cosas son a veces confusas porque vienen de muy adentro, pero tienen un cierto pudor a la hora de decirse. Más que decir, me interesa mostrar, pero sin un énfasis didáctico.

Me parece curioso cómo su pintura se hace real no sólo por hablar de la realidad, sino porque la incorpora pegando a la tela fotos, tierra, pan, zapatos, etc. ¿Hay ahí un cuestionamiento a la representación? ¿Por qué presentar y no representar?

No, yo nunca he pensado que una cosa anule a la otra. Creo que en la medida en que se puede utilizar un lenguaje plural, uno tiene muchas más posibilidades de decir con fuerza las cosas. El problema de la presentación y la representación depende de cómo quieres que se digan las cosas, y también del estado anímico de ese momento. Un día puedo decir "no, este elemento debe ser una representación" y a la semana siguiente, en otra obra, puedo integrar al trabajo elementos presentativos. Puede parecer una contradicción, pero es un campo en que están en juego muchos elementos y que son inagotables.

¿Hay algo en su obra que le exija este ir y venir?

Puede ser y eso es lo más apasionante. Si tú me preguntas si voy a seguir hablando de determinado tema, yo te contesto que sí, pero por un tiempo. Quizás terminar un conjunto de obras y agregar unas cuantas más, pero no sé si quiero que sea con las mismas herramientas. No valoro lo que he hecho anteriormente como una continuidad ineludible de mis siguientes trabajos. No, es absolutamente desechable. Y no saber cuáles serán las próximas herramientas que use es lo que encuentro apasionante. Si supiera lo que voy a hacer lo encontraría una lata. En el arte tiene que haber una gran aventura; hay que recorrer y sorprenderse, ser sorprendente y estar sorprendido de lo que vas necesitando. Así vas sintiendo que algo puedes tocar cuando tienes la posibilidad de descubrir un otro lenguaje para decir a veces lo mismo. Tú me puedes preguntar "¿y cómo va a llegar a donde espera?". Ahí está la complejidad, porque uno puede encontrar elementos que abran otros caminos para aquello que en algún momento no se ha podido decir íntegramente. En ese instante se presenta la utopía, que está ahí, pero cuando se avanza cada vez está más lejos.

¿Es de alguna forma un temor a transformarse en academia?

Exacto. Transformarse en academia es la muerte del ser humano. Un artista colmó sus capacidades cuando se ve que no es capaz de asimilar nada más de la vida. Ya no es capaz de intervenir en la realidad como artista, como ser humano, con su opinión y con su hacer. Cuando se supone que lo has dicho todo es que estás frente a la muerte. Puede que siga estando vivo, pero en la sociedad y en la relación con los demás ya no está vivo. Mientras el artista tenga esa capacidad de maravillarse, de conocer, de querer decir cosas, seguirá vivo. Por eso es el arte el único lugar donde se puede llevar a cabo la utopía de una revolución permanente.

¿Es la idea del artista como activista de lo social?

Yo creo que sí, aunque esta sociedad aparentemente no lo reconozca.

¿El Premio Nacional recibido este año no sería un reconocimiento a su trayectoria de artista ligado con la actividad social?

No sé. Puede ser muchas cosas. En todo caso, a mí este premio, más que reconfortarme, me incita a seguir trabajando e interpelando a la realidad y a la vida. No siento la satisfacción

del deber cumplido. Eso pasaría si yo hubiera cerrado las puertas de mi mirada, pero no es así.

Usted ha sido profesor de arte durante muchos años. ¿Cree que estas nociones estén cambiando en las nuevas generaciones?

Vivimos en otro contexto global, donde se han desarrollado otras ideas de la creación. Eso influye para que no tengan las mismas características y las mismas metas. Creo que hay muchos aspectos positivos en los jóvenes artistas, pero encuentro muy peligrosa la mercantilización del arte. Hoy día estamos mucho más cercanos que hace treinta años del mercado al arte que ha invadido todo, aunque en Chile sea sólo un mercadito. Eso abre muchas expectativas desde el punto de vista económico, lo que hace que las metas de la creación se pierdan y se ceda ante el espejismo. Muchos jóvenes están perdiendo su libertad de creación en función del mercado. Uno sabe lo difícil que es la vida del artista, lo ha sido siempre y lo seguirá siendo. Pero el problema es que estar sometido a la idea de mercado hace que muchos artistas dimitan de su propio proyecto y concepciones para ir adocenándose y domesticándose.

¿Ve caminos de salida?

Yo entiendo que el artista es una persona lúcida y consciente. Si no es así es porque no es artista; es cualquier otra cosa. La única salida que veo es discutir el tema muy públicamente y denunciar la manipulación comercial del arte. También hay muchos creadores que están conscientes de la fuerza del mercado. Por otro lado, el Estado debe dar a los artistas el apoyo para que puedan utilizar toda su libertad. Lo que parece paradójico es que cuando se habla de la participación del Estado en la cultura se alzan voces diciendo "ay, el totalitarismo cultural". Pero finalmente todos somos el Estado y a través de nosotros se puede ayudar a que el artista se pueda expresar libremente, sin censura ni autocensura. Por el contrario, el mercado del arte coarta la libertad y elimina la capacidad crítica.

¿Cree que los dos últimos gobiernos han hecho algo por avanzar en esos temas?

Se han dado algunos pasos, que son interesantes, pero insuficientes. Hay que ir mucho más allá, porque nos enfrentamos a un fenómeno que puede ser cada vez más negativo.

Carlos Monsiváis, cronista mexicano:

“Como no creo en los milagros estoy obligado a creer en la ironía”

En México a Carlos Monsiváis se le conoce como el coleccionista de colecciones. Se dice que junta casi de todo, “menos pinturas que son demasiado caras”. Lo increíble es que su afán parece rebasar el ámbito material para situarse de lleno en su vida como escritor. Porque sus libros de crónicas no tienen nada que envidiarles a los anaqueles de un coleccionista de boleros, de estampitas religiosas, de las dichas y desdichas de los ídolos del momento y de las obras de los mejores y de los peores grabadores, escritores, cronistas, fotógrafos y políticos que han cruzado la historia mexicana.

Carlos Monsiváis es sin duda uno de los cronistas más importantes de México y Latinoamérica. En sus libros conviven en perfecta armonía Gloria Trevi, la Virgen de Guadalupe, un ensayo sobre Octavio Paz, una antología de frases populares y un estudio sobre el cine de Cantinflas. Todo escrito con la misma ironía elegante y con la suave erudición de quien sabe de qué habla.

Sus crónicas tienen la virtud del caleidoscopio: con pequeños trozos sacados de aquí y de allá pintan el retrato de una sociedad compleja y cambiante.

Tal vez por eso el lugar ideal para conversar con él es en una feria de pulgas cerca de la Zona Rosa. Verlo rodeado de fragmentos de su país y notar el ademán de tímida resignación con que acepta el saludo afectuoso de los transeúntes, como si siempre quisiera estar en otro lugar. Quizás viendo cine y leyendo, que según ha confesado es lo que más le gusta en la vida. O quizás agradeciendo por haber sobrevivido un día más en Ciudad de México.

Por la cantidad y calidad de los cronistas mexicanos pareciera que en este país el género ha adquirido una importancia única dentro del contexto latinoamericano.

La verdad es que no sé si la crónica es tan importante en México. En los años recientes lo que ha cundido es el reportaje de investigación. El escándalo ha ido cubriendo todas las capas de la atención pública a grados desorbitados, especialmente desde el asesinato del candidato del PRI, Luis Donaldo Colosio en 1994. La crónica ha ido disminuyendo su eficacia y su presencia. Lo que creo es que cuenta con una tradición extraordinaria desde el siglo XIX para acá y que los más grandes escritores mexicanos han incursionado en ella. Sin ir más lejos, el mejor libro sobre la Revolución Mexicana es un libro de crónicas: El águila y la serpiente de Martín Luis Guzmán. Mientras, un cronista con la prosa de Salvador Novo resulta muy excepcional.

¿A qué cree entonces que se debe esta larga tradición de cronistas en México?

En principio, a la necesidad de documentar un país nuevo. Además, de hacerle ver a los lectores que eran importantes en la medida en que una crónica iba registrando sus gustos,

sus aficiones, sus disgustos, sus cambios de tradiciones, sus modos de divertirse, etc. La crónica surge sobre todo como un gran método de compensación por vivir en un país periférico. Muchos de los escritores importantes, especialmente los liberales, son cronistas, y esta idea persevera todavía hasta los años '50 o '60. Hasta entonces la crónica sigue siendo un género de la compensación psicológica y cultural: "no vivimos en la metrópolis, pero lo que hay aquí es divertido, interesante y nos concierne".

¿Cuándo se produce el salto hacia la nueva crónica?

Es que luego viene la crónica del país desbordado, de la ciudad que con un chauvinismo apocalíptico se jacta de ser la más grande del mundo. Lo que va surgiendo entonces es la crónica de las aglomeraciones, del Metro con sus cinco millones de usuarios por día, de los festejos de la Virgen de Guadalupe en la Basílica.

¿Sería la incorporación de la cultura popular y del espacio urbano lo que ha dado vigencia a la nueva crónica?

No. Más que de incorporar la cultura popular se trata de incorporar la sensación de catástrofe. La cultura popular está muy presionada por la sensación de catástrofe en el caso de la Ciudad de México. Estamos hablando de una ciudad que evidentemente ya tocó su techo histórico. Basta ver los embotellamientos de tránsito y que hasta la conferencia más despoblada convoca a cien personas para probar que hay una sobreabundancia que todo lo invade. Lo que hay ahora, más que cultura popular, es una cultura de resignación y adoración demográfica. La demografía está en el centro de todas nuestras actividades y actitudes, lo queramos o no. El Distrito Federal formalmente tiene 14 millones de habitantes, pero en realidad son 24 millones. Y es absolutamente imposible manejar esas cantidades sin situar en el centro de la conducta íntima la demografía. Eso es lo que le da a la crónica la vitalidad que suele tener.

¿Hay un correlato pictórico entre la obra de los muralistas mexicanos y el interés de la crónica por documentar la vida de un país que recién nace? Estoy pensando sobre todo en los retratos de la vida cotidiana que pintó Diego Rivera.

No. Ellos eran la épica. La crónica sólo en contados momentos del siglo XIX ha sido heroica. El muralismo es fundamentalmente el recuento de la vida del pueblo mexicano como una

hazaña. Una hazaña que incluye a todas las clases, que incluye a los traidores y a los villanos. Ahí el acento es en la epopeya. En cambio, la crónica narra una épica en voz baja. Pero si hay una correspondencia de la crónica en las artes mexicanas, se trata de la obra de un gran grabador de principios de siglo: José Guadalupe Posadas. Él ha sido el mayor cronista mexicano que ha existido. Grabó no sólo los acontecimientos de la página roja, las apariciones de la Virgen de Guadalupe -que es una de las constantes de la vida mexicana y que se aparece en refrigeradores y en cada árbol del país- sino que todos los monstruos de la fantasía popular. Posadas es el gran retratista del imaginario colectivo y la crónica de fin de siglo XX responde a su obra.

Después de leer algunas de sus crónicas se puede percibir cierta mirada que bordea la sociología...

Lo que me propongo es escribir para entender el caos de esta ciudad. Pienso que si me lo explico a mí mismo lograré transmitir algo, pero no hay una sociología deliberada. Me parecería que eso traicionaría mi propósito.

¿Es el humor la clave para entender el caos?

Eso tampoco es voluntario. Si uno dice "voy a ser divertido", lo que termina es haciendo malos chistes. Si hay humor será a través de mi visión de las cosas y no de un propósito explícito.

Pero es mejor reírse que vivir llorando ante el caos.

Sí. Uno tiene que acudir a todas las intermediaciones. Como no creo en los milagros estoy obligado a creer en la ironía. Si no se me va a aparecer San Martín de Porres para mejorar el texto, ojalá que mi visión irónica -si lo es- me ayude a comprender la realidad. Me gustaría que Santa Rosa de Lima me mejorara la calidad prosística, pero si eso no es posible acudo a lo que espero tener naturalmente: una visión hasta cierto punto distorsionada, felizmente.

¿Esa visión distorsionada pasa por incorporar elementos de la ficción en las crónicas?

Necesariamente. La ficción esencializa y reúne en un solo personaje muchos otros. Además, permite aligerar de una densidad de inventario de bodega a las crónicas. Sin la ficción todo tendería a volverse aún más plúmbeo de lo que es.

Entonces, ¿por qué no optar definitivamente por la ficción?

Es una decisión vocacional que puede deberse a traumas de infancia. No tengo capacidad de analizarlo.

Pareciera que aún muchos escritores, incluso cronistas, siguen considerando el periodismo como una rama inferior de la literatura, pero no es su caso...

Sería como negar mi modo de vida. Yo vivo del periodismo. No doy clases, no pertenezco a la academia, nunca he sido funcionario. Aquí eso es un caso insólito; no creo que existan escritores de mi generación que puedan decir lo mismo. El vivir del periodismo me hace respetar el periodismo. Considerarlo como una rama inferior sería desconfiar de la calidad de mi trabajo, abominar del género en función de otro considerado superior. Lo mío es una elección de vida.

¿Pero aunque respete el periodismo se sigue sintiendo más ligado a la literatura?

Sí. Me siento más cerca de la literatura porque en mi caso el periodismo se da en mis condiciones. Yo no tengo que entregar de un día para otro. Tengo todo el tiempo para reescribir y pensar. Sólo cuando hay emergencias lo hago, pero con una conciencia de culpa terrible porque sé los efectos de la improvisación. Aunque me he preparado toda la vida para esos momentos de improvisación sigue pesándome la prisa.

Esa vocación por la realidad que implica la crónica y las dosis de ironía con que condimenta sus escritos deben haberle traído más de un problema. Sobre todo cuando los blancos son los mitos religiosos y las figuras populares.

Mientras lo escriba no tengo problemas, porque se lee tan poco en México que ni siquiera los censores me van a leer. Si ellos dependen para censurarme de que les cuenten lo que escribí, tendrán que tener amigos capaces de leer. Y un censor no puede tener amigos que no sean analfabetos. Lo que se escribe no es problema y así ha sido durante todo este siglo. Lo que se actúa es el problema aquí. Ahora, si uno critica o denuncia el narcotráfico, ése es otro nivel de riesgo. Ahí sí tiene que hacerlo después de firmar su seguro de vida. Eso no es lo mío. Y si estuviera enfrentado a la posibilidad de cubrir narcotráfico me iría a investigar lo que hubo de eso a principios del siglo. Y ya para el momento actual todos los narcotraficantes que iba a denunciar se habrían muerto tranquilamente o en alguna

balacera.

A través de sus crónicas uno podría pensar que en Ciudad de México se está viviendo el Apocalipsis. ¿No ha pensado en irse?

No, porque me divierte mucho la idea de que 20 millones de personas se sienten a esperar la catástrofe final. Esta especie de vigilia del derrumbe, este Esperando a Godot en versión superpoblada no deja de sorprenderme. ¡El agua se agotará en el 2007 y la gente sigue desperdiciándola de una manera criminal! ¡Ciudad de México crece a un 4% anual! Aquí todo es desmesurado, la ciudad está destinada a dinamitarse. ¡Se cae a pedazos toda la construcción popular! ¡La contaminación tiene a una mitad de la ciudad con gripe desde enero a junio y a la otra desde julio a diciembre! Todo esto es real y sin embargo hay una no diré que alegría porque no se llega a un regocijo apocalíptico, pero sí una pasividad tan extrema que equivale a una forma de melancolía dichosa. Entonces, ¿cómo va uno a apartarse de un espectáculo de tamañas proporciones?

¿No le teme a esta ciudad que según sus palabras parece a punto de derrumbarse en cualquier instante?

¡Claro que sí! ¡Todo el tiempo! Pero el miedo es uno de los componentes de la dicha. Parte de la felicidad diaria es saber que nos libramos de ser asaltados. Cada vez que subo a un taxi me convierto a alguna religión con la esperanza de ser protegido. Cuando bajo a salvo vuelvo a mi condición de no creyente. Uno nunca sabe lo que le puede tocar.

¿A pesar de que el próximo presidente de México será nuevamente del PRI, de que el conflicto de la UNAM amenaza con terminar con una nueva matanza de Tlatelolco y de que todos los días los periódicos titulan con un inminente ataque de los zapatistas?

Lo del PRI y su gobierno ininterrumpido durante más de setenta años no me parece un signo del Apocalipsis. Después de ver cómo un partido envilece las relaciones sociales, reprime, corrompe, se corrompe, gobierna de la forma más ineficiente, destruye los recursos y pone en venta las grandes riquezas del país, que exista gente que sigue votando por el PRI me parece un signo de que estamos esperando el Génesis. Estamos en una etapa previa al casamiento de Adán y Eva. No puedo creerlo, pero sin embargo se da.

Por el otro lado, Chiapas me parece una reivindicación formidable. Es uno de los pocos

indicios de un gran optimismo histórico. Que un puñado de gente en la selva haya conseguido situar por vez primera en la historia mexicana el problema indígena, el problema del racismo y la deshumanización del 10% de la población, es algo extraordinario. Respeto mucho al Ejército Zapatista de Liberación Nacional. No ha cometido el menor acto terrorista, ha respetado la tregua, ha firmado los acuerdos de San Andrés, mientras que el gobierno responde con campañas de difamación, calumnia, incumplimiento de los tratados, acoso de las comunidades campesinas y militarización de la zona.

Lo de la UNAM, desdichadamente, sí me parece un indicio del derrumbe final. Son ocho meses de ver cómo un grupúsculo de ultras y el gobierno desmantelan la universidad y demuestran un odio irracional.

Por todo lo que he visto aquí y por todo lo que hemos conversado pareciera que a los mexicanos sólo les queda vivir el día a día...

En el sentido psicológico, la mayoría; en el sentido económico, casi todos.

Daniel Buren, artista visual francés :

“Es el espacio el que me da la obra”

Banderas de franjas blancas y amarillas sobre los monumentos de París. Arcos de franjas blancas y verdes en los paseos peatonales de Tokio. Botes con velas de franjas blancas y azules en un río de Génova. Franjas que alternan el blanco con el color a lo largo y ancho de la obra del artista francés Daniel Buren, uno de los instaladores más reputados de este momento.

Las franjas son su distintivo, su marca registrada, su forma de decir que le incomodan los museos y que hay que rescatar el espacio público.

Durante los últimos 30 años, Daniel Buren ha intervenido la ciudad con sus franjas y ha coloreado las calles, los monumentos y las plazas con el afán de sacar el arte a la calle.

En Chile, no pintó de blanco y naranja La Moneda- aunque muchos se lo habrían agradecido- pero sí cerró el seminario “Políticas y estéticas de la memoria”, realizado en la Universidad de Chile, y habló largamente sobre sus obras.

¿De dónde nace este interés por intervenir la ciudad?

Mi interés partió como una especie de reacción ante la imposibilidad de tener un taller en París, porque era muy caro, y como joven artista no encontraba el lugar donde desarrollar mi obra. Era bastante crítico en lo relacionado con las galerías que existían en ese momento y con la forma en que funcionaba el panorama artístico. Entonces, ¿de qué manera poder ir arreglándoselas? Decidí trabajar sin todas esas cosas que un artista desea tener: un taller, una galería, etc. Con este problema en mente descubrí que la calle podía ser mi aliada y que en la ciudad podía realizar mi trabajo. Todo por esta imposibilidad de acceder a otros lugares más tradicionales. De ahí fui descubriendo e interesándome por los problemas de la ciudad, de las calles, de la urbe.

¿Por qué usar un signo tan anónimo como las franjas para dar continuidad a sus obras?

Al principio jamás pensé utilizar el motivo de las franjas para toda la vida. Nunca me propuse que fueran algo tan permanente en mi obra. Nació en un momento determinado, pero jamás fue algo que yo quisiera proyectar a lo largo de mi trayectoria. Es más, hay gente que podría pensar que tengo alguna obsesión con las franjas, pero aunque parezca increíble no es así. Las puedo dejar en cualquier momento.

Las franjas para mí son un signo, una herramienta. Me interesaba precisamente ese anonimato, esa forma no expresiva, banal, fría, y la simplicidad que implicaban.

Al igual que en la pintura tradicional, usted utiliza las franjas en telas, como bandera, vela de barco o lona para silla de playa. La diferencia se da en la ausencia de marco para las telas. ¿Esta ausencia se debe leer como una crítica a los museos y a las galerías?

Desde el minuto en que mi obra se sitúa fuera de los lugares típicos para el arte, en la calle, aparece otro tipo de marco, que es mucho más complejo que el marco del museo. Ahí nace una reflexión y una crítica en torno al lugar que ocupa el marco en la obra y a la idea de arte que tienen los museos y las galerías.

En ese sentido, ¿la ciudad pasaría a ser el marco de su obra?

Lo que tú dices es correcto. El marco propiamente tal, ése que está alrededor de la pintura, y el marco de la sala de museo, el del espacio museográfico, simplifican una obra porque condicionan al espectador a tener una sola lectura. En cambio, si uno dice que el marco es la ciudad misma, es mucho más rico y complejo, porque la obra comienza a interpelar a la urbe. ¿Qué marco es la ciudad? ¿Es un marco arquitectónico? ¿Es un marco peatonal? ¿Es un marco decorativo? Todo se complejiza, porque no hay un solo sentido como es el caso de una obra en un museo.

Siento que de alguna forma su intención es poner el arte como un elemento más dentro de la ciudad, en una especie de relación de igual a igual con los individuos, con la política, con la economía. El arte como un elemento más del quehacer humano. ¿Tengo algo de razón?

Sí, si se puede leer de esa forma mi obra, me siento muy halagado. En el fondo ésa es mi ambición. Lo que persigue mi trabajo es hacer esas relaciones. No es que el discurso reflexivo haya desaparecido de los museos; el problema es que se volvió absolutamente unívoco, mucho menos interesante. Por el contrario, ese discurso en un espacio público reabre un diálogo con un público mucho más amplio y múltiple.

Lo complejo, lo difícil a la hora de hacer este arte más amplio y abierto, es que la gente está poco acostumbrada a leer o a entender obras de esta naturaleza por falta de conocimiento. No es culpa de ellos, sino de los sistemas educativos y de la sociedad, pero su percepción de las obras va a ser mucho más violenta y fuerte, porque no cuentan con los conocimientos básicos.

¿La idea es refundar el espacio público como un espacio de reflexión?

La situación del espacio público es un problema grave y real en casi todas las ciudades del mundo. Plantear o hacer un arte que recalque esos problemas es lo que busco. Pero no creo que el arte, y mucho menos una de mis obras, sea lo que cambie esta situación. Está en juego una inmensa cantidad de factores, que pasan de lo arquitectónico hasta lo político. Lo que el arte puede hacer es develar estos problemas.

¿Por qué estos problemas deberían ser una preocupación del arte?

Yo no tengo la pretensión de que el arte pueda solucionar o tenga que hacerse cargo de este tipo de problemática. Hay muchos artistas a los que les da lo mismo y, en verdad, puede que a mí también me hubiera dado lo mismo, pero fue mi trabajo el que me llevó a interesarme y a cuestionarme sobre las problemáticas del espacio público. No creo que sea el arte quien deba responder esas preguntas. En último caso, después de la Segunda Guerra Mundial ha sido tan devastador el desarrollo y la explosión urbana, que si se hace un llamado a los artistas a replantear la ciudad el resultado no podría ser peor a la actual situación de nuestros espacios públicos.

¿No cree que pueda resultar un poco pretencioso cuestionar La ciudad, El museo, El espacio público en su totalidad?

Puedo aceptar que se piense que mi trabajo a veces resulta pretencioso o ambicioso por el hecho de enfrentarse a grandes problemas y por tener una gran envergadura material. Pero no hay que olvidar que yo enfrento una problemática que tiene diferentes componentes. Puede ser que uno lleve a otro, y a otro y otro. Por ejemplo, el problema del color no me interesa por sí solo; me interesa en su relación con la pintura, en su relación con la arquitectura, en su relación con la economía.

Es como cuando tú entras en una pieza, abres una puerta y te encuentras con diferentes límites. Una vez que llegas a ese límite vas verte enfrentado a una serie de otras cosas. Y así sucesivamente. La idea es tratar de integrar todos estos componentes. Es un desafío que en algunas obras puede estar más logrado y en otras menos logrado.

Lo que sin duda me interesa, y quizás por eso sea un poco ambiciosa mi obra, es tomar la mayor cantidad de elementos posibles, porque si quieres realmente cuestionarte ciertas cosas jamás vas a poder tomar un solo elemento. Obligatoriamente, un aspecto te lleva a

otro y a otro.

Además, no siempre trabajo sobre los mismos elementos. Depende de cada obra si pongo el acento en lo estético, en lo crítico o en lo formal. Siempre va a haber un aspecto más marcado que otro.

¿Cómo ha cambiado el espacio público desde los años sesenta, momento en que usted empezó a trabajar con él?

Hoy el acento está puesto justamente en preguntarse dónde tenemos que realizar trabajos. Quizás sea hora de intervenir lugares como los malls y los shoppings, que son lugares bastante deshumanizados y terribles desde todo punto de vista. Más que en las plazas o en los lugares públicos tradicionales, es en los centros comerciales donde el arte tiene que intervenir. Tiene más fuerza ir allá, porque es ahí donde están pasando las cosas.

Me parece que los artistas actuales nos son muy dados a vincular su arte con un posible rol político. Por el contrario, usted y su obra no parecen tener problemas con ser considerados políticos.

Estoy de acuerdo si es que hablamos de lo político en un amplio sentido. Cualquier manifestación artística ligada a la cultura, de la naturaleza que sea, desde el momento en que se la presenta delante de un público es un acto político. Desde el minuto en que pongo una obra en un museo ya estoy haciendo política. Y como acto político hay que comprometerse con una política amplia, porque el arte no puede estar jamás al servicio de una ideología determinada.

¿Qué ha podido ver de los espacios públicos de Santiago?

No he visto mucho y sólo he conocido el sector céntrico. De acuerdo a eso, siento que existe una proximidad y cercanía mayor con las ciudades europeas que con un estilo norteamericano...

¿Hay algún lugar que le interesaría intervenir con su obra?

Jamás paseo por una ciudad imaginando crear o instalar una de mis obras. Sin embargo, respondería a una petición o a un encargo de intervenir algún lugar de Santiago, sobre todo si es un espacio público.

Yo podría entender absolutamente a un artista que realiza objetos, que pueden ser cambiables y movibles, y se pasea por Santiago diciendo "sí, a mí me gustaría ver este objeto mío en tal lugar". Eso lo puedo comprender. Pero la naturaleza de mi trabajo es absolutamente diferente. Un espacio público implica muchas problemáticas diferentes: el suelo, los materiales, la forma en que ha sido construido, qué hay debajo, la circulación, las personas, el lugar histórico, etc.

Para poder realizar un trabajo, para decir "este lugar me interesa, me gusta y quiero hacer una de mis obras aquí", tengo que estar en conocimiento de todos esos factores. Necesito abordar la problemática de un lugar determinado. No puedo tener una idea antes de conocer el lugar en todas estas dimensiones, porque son justamente estos problemas los que me van a dar una idea del trabajo que yo debo realizar. Es el espacio el que me da la obra; sin ese espacio yo no podría hacer mi trabajo.

¿Cómo interviene el espectador en sus obras?

Para mí una obra de arte, si no puede ser vista por otra persona, no existe, porque la obra no es real, no está. Siempre hago mi trabajo para que por lo menos una persona lo vea. Me interesa fundamentalmente que la obra entre en relación con las personas. ¿Qué es lo que mi trabajo le comunica a los espectadores? Eso es algo que no sé, porque no me planteo la obra como un medio de comunicación con los espectadores. Si comunica algo, tanto mejor, pero lo abordo primero desde la idea de hacer una obra para que otros la vean, para que así exista. No tengo mensajes preestablecidos, que te vaya o que te deba entregar la obra. Lo importante es que exista ese otro, ese espectador, porque es él quien hace que la obra exista.

¿Es romper con la idea de la obra de arte como un objeto cerrado y terminado?

Sí, eso es absolutamente cierto. Pero también me interesa ver si un público puede crearse frente a la obra. Si una obra es buena o si un trabajo está logrado, debiera crear un público. No quiero decir a priori "a ver, conozco a este público, así es que voy a hacer esta obra". La obra está y se sostiene a sí misma. Ella es la encargada de crear un público.

Cuando su obra llama a fijarse en las calles, en los monumentos, en la ciudad, ¿está haciendo un llamado a la memoria histórica de los ciudadanos?.

No me interesa que una persona que se enfrenta a una obra se remita al creador de los

monumentos, de la calle o del trabajo en sí. Lo que me interesa es que la obra remita a la historia personal de cada espectador. Ese diálogo es el que me importa; ése que pregunta ¿quién soy yo en esta ciudad, cómo vivo y cómo ocupo mi espacio?.

¿De qué manera el arte puede rescatar la memoria? Porque, a fin de cuentas, ése es uno de los temas fundamentales del Seminario al que usted fue invitado.

En mi caso particular, yo estoy interesado en una memoria cercana. No me interesa esa memoria de tipo nostálgica, ésa de “te acuerdas cuando...” ya sea por episodios románticos o trágicos. Eso existe y todos lo tenemos. A mí me interesa esa memoria mucho más cercana, ésa que te puede remitir a tus propios hechos históricos y a tu propio contexto. Hay una memoria que dice que una cierta época pasada es un modelo. Yo no busco eso, que también es una nostalgia. El deber de la memoria es justamente no perder la memoria y no ir a una memoria nostálgica, porque no sirve de mucho. Lo que se necesita es una memoria para recuperar tu memoria. Una memoria viva.

¿Una especie de memoria cotidiana?

Sí, una memoria viva, del día a día. Por ejemplo, hacer memoria, volver a la memoria y activar la memoria del Holocausto es lo que permite que no se vuelvan a cometer esas atrocidades. La idea es recordar en el aquí, en el cotidiano. Como el caso de las familias de aquí con parientes desaparecidos, a los que nunca más vieron, que gracias a esa memoria cotidiana pueden dar la lucha o vivir el hoy por hoy. Ésa es la memoria positiva, aquélla que nos mantiene vivos.

Alfredo Bryce Echenique:

“Lo mío es la desmitificación: ni Europa maravillosa ni indios buenos”

En la personalidad del escritor Alfredo Bryce Echenique se pueden encontrar todos sus personajes. Tiene la timidez de Martín Romaña, el vestir elegantemente desgarrado de Pedro Balbuena, el amor por la música popular de Juan Manuel Carpio, el humor triste de Felipe Carillo y el incontrolable temblor de manos de Max Gutiérrez.

Será porque los hombres y mujeres que viven en sus novelas y cuentos son seres de extraordinaria profundidad humana, dotados de una sencillez y originalidad que los hace entrañables y reconocibles. Incluso, pareciera que han creado un mundo propio donde el escritor es uno más de sus habitantes.

Un lugar por el que deambulan latinoamericanos soñadores, nostálgicos y memoriosos que buscan al amor perdido, entonando vales peruanos entre bares de vino barato y salones de la nobleza. Y uno nunca sabe si reír o llorar, si escuchar a la ficción o a la realidad.

¿Cree que la cercanía entre los lectores y usted se produce porque la gente se siente identificada con sus personajes?

Sí, muchos de mis personajes son latinoamericanos que están tratando de sobrevivir en Europa y para hacerlo recurren a nuestra manera de ser, de alegrarnos, de reír, de llorar, de cantar. Ese tipo de cosas las tenemos muy parecidas en Latinoamérica.

Pero también se corre el riesgo de hacer las clásicas generalizaciones sobre la forma de ser latinoamericana, del tipo realismo mágico.

Claro, está el peligro y podría resultar grosero. Nosotros hemos leído mucho los textos franceses y anglosajones, pero la música nuestra -la ranchera, el bolero, las cumbias- eso es lo que nos comunica y eso es lo que está en mis personajes. Además, siempre evito llevar a mis novelas la historia con “H” mayúscula, porque prefiero la con “h” minúscula, ésa que habla sobre la vida de los hombres, de los individuos y sus sufrimientos, sus sueños y su música, su manera de sentir y su manera de amar. Esas cosas traspasan todas las fronteras y, en el fondo, todos las sentimos en forma parecida.

¿Cree que los europeos entienden el drama de ser latinoamericano que hay en sus novelas o sólo se quedan con el exotismo?

Mi literatura tiene problemas para ser traducida y comprendida por los europeos, porque no ha seguido la corriente exotista. Más aún, creo que mi literatura cuesta que sea tomada

como nuestra, porque no hay una serie "a, b, c, d, esto es lo latinoamericano". Mucho tiempo se creyó que si una narrativa no tenía ciertos ingredientes no era latinoamericana. Uno no puede ser complaciente con las cosas que nos imponen. Se trata de contar la propia historia y ahí ellos verán cómo la aceptan. Tal vez muchos se conformen con inventarnos, pero jamás nos conocerán.

En todo caso nosotros también nos hemos inventado una Europa.

Claro, pero, ahora también nos estamos aprendiendo a reír de eso. Inventos como el mito del buen salvaje químicamente puro, la idea del Cóndor Pasa como sinónimo de lo latinoamericano, el blanco malo y el patrón canalla, aún permanecen. Creo que lo mío es la desmitificación: ni Europa maravillosa ni indios buenos. Como cuando Martín Romaña llega a París y corre deslumbrado a ver Notre Dame y dice que le parecía más bonita en foto.

Más allá de los temas o los personajes, me parece que la oralidad con que narra es lo que hace latinoamericana a su literatura.

En efecto, ese gusto por los cuentos, lo he querido llevar a la literatura porque creo que es un componente profundamente nuestro. Es un gusto muy particular por escuchar y por contar historias. También está el placer de perder el tiempo hablando, otro gusto supremo que ha quedado en nuestra sociedad desde antes de los españoles. Es tan placentero contar y oír cuentos y, como dicen aquí, las mejores historias les suceden a los que saben contarlas, a quienes saben encantar por la magia de las palabras.

¿Esa idea de ser una especie de cuenta cuentos es lo que hace que sus personajes estén siempre recordando, como si fueran parte de una leyenda?

Mis personajes son de memoria, memoriosos, porque cultivan mucho la vida privada, los afectos, la amistad y la ternura. Son personajes egotistas, pero no egoístas. Siempre están recordando las relaciones humanas, el pasado, lo perdido, los amores perdidos, porque su presente está formado por residuos del pasado.

Es una idea bastante proustiana ¿o no?.

Lo que pasa es que yo soy muy nostálgico. La nostalgia es una cosa latente, un recuerdo

permanente que queda de la vida y del pasado. Cuando no vivimos completamente estamos a medias entre el hoy y el ayer. Al enfrentarnos a situaciones límites –como la llegada a Europa o el final de la infancia o el paso de adolescente a adulto- todo eso aflora y condiciona el pasado y nuestro presente. Incluso, nos hace enfrentar de forma distinta el futuro. La nostalgia tiene esa característica: ser al mismo tiempo pasado, presente y futuro.

¿A veces no teme transformarse en uno más de sus nostálgicos personajes? Lo digo porque se dicen tantas cosas de usted que ya es difícil saber qué es real y qué es ficción.

Como decía un escritor francés que leí hace tiempo, “no hay nada tan aburrido como soportar una buena reputación”. Desgraciadamente, se le inventan a uno tantas leyendas y tantas historias sobre la base de hechos tan cotidianos. Una vez fui a tomar unas copas con un amigo, y después todos “ah, Bryce es un borracho”. Nadie sabía que nos habíamos juntado en un restorán a celebrar, después de que yo había estado meses trabajando como un loco en un libro. Pero no es tan malo. En la medida en que uno es bastante tímido, prefiere que le echen de vez en cuando una buena leyenda. Así por lo menos se puede uno esconder en ella. Es una especie de máscara que ayuda a preservar la intimidad de la vida privada.

Haber publicado tres libros en forma tan cercana -Reo de Nocturnidad, Guía Triste de París y La amigdalitis de Tarzán- justo antes de su regreso a Perú, ¿no está provocado por un temor a no poder escribir en Lima?. De hecho, usted se fue de su país porque no podía escribir.

En realidad, me fui de Lima para escribir, porque anteriormente no había hecho nada. Mi vida en Perú era bastante hostil, burlonamente hostil. Además, estaban las ganas de viajar y de conocer Europa. Y era lógico, porque es parte de nuestra tradición latinoamericana querer buscar una de las fuentes de nuestro origen. En concreto, cuando el '95 quise volver al Perú fue por una cosa emotiva e irracional. Es lo que mi amigo guatemalteco Augusto Monterroso llama la volvedera. Y es una palabra maravillosa para explicar de qué se trata este sentimiento tan extraño. Hay un millón de razones subjetivas que explican mi regreso, en un momento en que estoy cómodamente instalado y que a los demás podría parecerles que es tirarlo todo por la borda. Pero tampoco para mí es fácil volver. Aún estoy viviendo la parte difícil del retorno, porque vuelvo a una ciudad que ha cambiado totalmente. Debo

reconocer que hay mucho de aventura en todo esto. Y una aventura debe planificarse muy bien. Yo ya estaba trabajando en los tres libros y pensé que era mejor terminarlos en España, para después perder el tiempo tranquilamente, sabiendo que he cumplido mis deberes. Además, después de escribir tres libros y dedicarse durante varios años a la bolsa, es bueno que empiece a ganar la vida. Mi vuelta es una especie de dramático recreo. Por ahora, la vida está ganando y la obra está aguantando.

¿Hasta cuándo?

Por lo menos hasta que se termine el desorden en que vivo, el desasosiego y el desconcierto. Mis días en Lima están llenos de euforia y movimiento. Mis amigos me quieren devorar y yo quiero que me devoren. Ya he hecho lo que debía, mis libros han sido publicados y ahora que he terminado puedo darme el lujo de ocupar un año o dos en reacomodarme, sin escribir nada.

¿No escribe nada?

De tarde en tarde escribo algo que me han pedido para algún diario o para una conferencia. Así mantengo caliente la mano y la cabeza en movimiento.

Cuando estaba en Europa el motor de sus narraciones era la nostalgia por la patria, por la familia que quedó y por los amigos. ¿Qué va extrañar ahora que está en Perú?

Por una parte, creo que voy a entrar en un período de balance de todo lo vivido en Europa. Allá pasé la mitad de mi vida y eso está y estará presente endemoniadamente en todo lo que hago. Pero también tengo la idea de hacer un proyecto del tipo Un mundo para Julius, totalmente anclado en la realidad peruana. Además, me interesa hablar de esta traumática experiencia que ha significado que mi recuerdo del Perú, el imaginario peruano que yo traía, se ha hecho astillas al llegar de regreso a Lima.

¿Es consciente de que sus personajes sufren esa misma extranjería permanente? Porque pareciera que siempre están en el lugar equivocado.

Claro, se trata de mi propio desarraigo. Una sensación que también sentí en el Perú. Es sentirse un poco marginal, vivir entre dos mundos y estar mirando hacia otro lado. Mi actitud será siempre la del extranjero, porque -como dicen los franceses- estoy "entre dos

sillas con el culo en el suelo". El escritor es como león de frontera, siempre entre dos mundos. No nos arraigamos en ninguna parte y por eso tenemos una visión de ambos lados.

De hecho, siento que sus personajes están siempre entre la realidad y la fantasía, como si fueran Quijotes.

Bueno, en Cervantes eso está muy presente. Él es un puente entre la edad media y la edad moderna.

Claro, eso desde una visión histórica, pero lo más notable del Hombre de la Mancha es su capacidad de suplir la monotonía de la realidad con su imaginación. Y eso creo que es un rasgo de Bryce Echenique como autor.

Puede ser, pero mis novelas se alimentan de una historia personal muy literaria. Es un yo mismo que abarca todas mis circunstancias. En mi literatura hay mucho tomado desde la realidad que he vivido, pero de la manera en que yo viví esa realidad. De hecho, mis personajes son bastante menos autobiográficos de lo que se cree. Todos tienen algo de mí, yo estoy en todos ellos y en ninguno. Donde realmente estoy yo es en la sensibilidad con que escribo.

Pero cuando uno lee sus Antimemorias casi podría seguir las circunstancias y personas que inspiraron las historias y los personajes de sus novelas.

Para mí hay una nebulosa muy grande, una confusión muy grande entre realidad y ficción. Siempre tengo una segunda mirada de la realidad que es muy literaria. Yo estoy observándome observar. Me hace mucha gracia que se haya dicho que mis novelas son tremendamente autobiográficas, mientras que de mis Antimemorias dijeron que era una novela. Está bien que se borren un poco las fronteras entre literalidad y vida.

¿No le ha traído problemas esa confusión?

Debo reconocer que soy bastante bruto para la realidad. No me llevo bien con ella y me libro de la monotonía recreándola literariamente.

Literariamente, pero con fuertes cargas un humor bastante triste.

Sí, el humor en mis novelas siempre está cargado de una mirada triste. Debe ser porque es un humor del tipo Chaplin o Keaton, a los cuales uno mira y los encuentra muy desvalidos. Con mis personajes pasa lo mismo: se ríen burlándose de sí mismos. La capacidad de burlarse de nosotros mismos es fundamental para la ironía y para poder burlarse de los demás. Mi literatura está cargada de un humor que no tiene nada que ver con las ganas de destruir al otro o mofarse de su dolor. Se trata de ponerse en el cuerpo y en la sombra. Eso hace a la ironía más inteligente. Se trata de entender al otro a través del humor.

Aunque en sus novelas no siempre hay finales felices a lo Hollywood, queda la sensación de que el humor y el amor hacen menos doloroso el pasado.

Mi humor, con esos toques de ternura, ironía, comprensión y observación, es un humor que crea lazos entre los personajes, pero también con los lectores. De alguna forma, incorpora a quienes leen a la historia y a los afectos que hay dentro de la historia.

De cierta manera, son las mujeres las principales articuladoras de los afectos dentro de su obra. Sus personajes siempre andan buscando una mujer perdida, como si se tratara de Dulcinea.

Sí, hay una especie de encantamiento de aspecto quijotesco en poner a las mujeres como diosas. Debo reconocer que es una actitud idealista mía. Trato de ponerme en el pellejo de ellas, de ahí que se haya dicho que en mi escritura existen rasgos femeninos. Todo porque tengo una actitud profundamente antimachista que viene de mi experiencia de la realidad.

Gonzalo Díaz, artista visual chileno:

“Lo efímero no es la obra; lo efímero es el museo”

En la obra de Gonzalo Díaz parecieran estar contenidas todas las grandes contradicciones: lo público y lo privado; el discurso político y una miniatura de la cordillera de Los Andes pintada en una caja de fósforos; el Código Civil y los versos de Garcilaso de la Vega; lo efímero y lo eterno. Antónimos que a través de su trabajo artístico se transforman en la cara y el sello de una misma moneda.

Será porque también la propia vida de Gonzalo Díaz está cruzada por paradojas: un crítico de las instituciones que ha trabajado por más de treinta años en la Universidad de Chile; un profesor de pintura que manda a hacer los cuadros para su exposición; un artista que da todo el crédito al autor, pero que considera que son los espectadores quienes mejor pueden interpretar una obra.

Son estas tensiones las que hacen del trabajo de Díaz un arte inquisidor, irónico y dinámico. Como en “Historia Sentimental de la Pintura Chilena” de 1982, donde, entre otras imágenes, utilizó a la joven del limpiador Klenzo para crear un pasado imaginario de nuestra pintura. O en “Unidos en la Gloria y en la Muerte”, esa obra que a fines de 1997 cuestionó el Museo de Bellas Artes y el Estado de Chile, instalando en la sala Matta cientos de estructuras metálicas y neones con frases del Código Civil. O en “Quadrivium”, un trabajo cargado de una poética compleja, intimista y muy personal.

Por la forma en que utiliza el color y la luz en “Unidos en la Gloria y en la Muerte”, y por las citas a la tradición pictórica que surgen cuando dedica su obra “Quadrivium” a Adolfo Couve, siento que sin estar pintando usted hace referencias a la pintura.

Yo estudié pintura y pinté hasta cierto momento. Siempre digo en el taller de pintura que hago en la Universidad de Chile que la pintura puede ser considerada como lenguaje artístico, pero también como una lengua madre. Siempre trato a la pintura como eso, como un trabajo sobre un lenguaje.

¿Lengua Madre porque todo viene de ahí?

Lengua Madre en el sentido de que todo puede venir de ahí. Ensayando y haciendo ejercicios de pintura, tú puedes hacer ejercicios de arte o sobre arte. Los estudios de pintura se pueden considerar gremialmente, y en ese caso defender ese terreno desde un punto de vista “profesional”, o se puede hacer de los estudios de pintura un ejercicio de pintura, que en definitiva es un ejercicio de arte. Además, la pintura es una buena lengua madre.

¿Entonces, por qué dejó de pintar para hacer instalaciones?

En primer lugar, a la madre siempre se le abandona. Además, esa pregunta es rara porque tú la podrías también hacer al revés. Uno le podría preguntar a los pintores “¿por qué pintan en vez de hacer instalaciones?”. Son dos formas específicas de trabajar en arte. Lo que importa no es pintar o hacer instalaciones o hacer video arte; lo importante es hacer obras, es trabajar en el arte. Para eso yo echo mano de cualquier lenguaje que tenga cerca. Además, tampoco he dejado de pintar. Pinto bastante menos que antes, pero sigo haciendo obras que usan la pintura. Incluso, sigo haciendo cuadros, obras que se inscriben netamente dentro de la pintura.

¿Después podría dejar de hacer instalaciones y empezar a usar otro lenguaje?

Lo que realmente importa es mantener una distancia y una libertad con respecto a los lenguajes. Yo no me siento “dedicado a las instalaciones”. Hay personas que dicen que son instaladores. El término instalaciones es bastante genérico y envuelve una cantidad de cosas distintas. Por ejemplo, uno puede decir que “Unidos en la Gloria y en la Muerte” es una instalación pero también es una intervención. En parte, cada instalación es una intervención. Hay otro término que es *environment* o ambientaciones, es decir, uso y determinación de un espacio arquitectónico, cultural. Lo que quiero decir es que trato de mantener una distancia con estos géneros. Lo que importa es hacer una obra, y para eso ya hay que vencer demasiados obstáculos como para estar imponiéndose otros como adscribirse lealmente a un solo lenguaje.

¿Cómo se reformula este “hacer arte” cuando hay tanta gente que “hace arte” para sus obras? Por ejemplo, en Quadrivium alguien pinta las marinas, otro moldea los túneles y alguien más hace los barquitos de lata.

¿Qué es lo que importa al final? Importa la autoría. El ejemplo máximo de manualidad, de artes manuales, es la pintura. Pero incluso en la pintura hay una gran cantidad de cosas que el pintor no hace: los óleos se compran en la esquina, etc. En la pintura hay una intervención manual y personal mucho más nítida. Pero si yo mando a hacer los túneles, los barquitos, es por un asunto de eficiencia. Yo mando a hacer ese túnel en particular y yo decido cómo tiene que ser. Da lo mismo que lo haga yo. Incluso es mucho mejor que lo haga una persona que sabe hacerlo bien. Ése no es el oficio, porque según lo que tú

preguntas, cualquiera podría hacerlo. Por ejemplo, ¿tú podrías haber mandado a hacer los túneles y los barquitos?

Teóricamente, sí.

Teóricamente, sí, pero sin embargo, eso no sucede.

¿Qué hace diferente que sea yo el que manda a hacer los túneles o que sea Gonzalo Díaz?

Bueno, el autor. Siempre queda la impronta del autor; queda su autoría señalada en una obra cuyas partes están hechas por artesanos o por otros artistas, por encargo. Por ejemplo, en "Unidos en la Gloria y en la Muerte" los objetos provienen de la industria: las alzaprimas y todos esos fierros. Es absurdo que yo esté haciendo fierros o que esté soplando los tubos de neón. No aporta ni mejora nada. He visto obras que se han reinstalado sin que esté yo presente y quedan como un museo de cera. Cuando uno emplaza los objetos, cuando uno los ubica en el espacio, ahí es donde queda improntada la mano.

¿En el arte lo importante sería el autor?

Finalmente, se reconoce una obra como propia porque tiene ciertas proporciones y relaciones materiales que provienen de una decisión personal. El autor es el que junta eso con lo otro y con aquello. En ese caso da lo mismo si yo lo mando a hacer o lo encuentro hecho o lo compro.

Su obra podría parecer la de un ingeniero, no sólo por los obreros con una misión específica para cada uno, sino también por la cantidad de elementos técnicos que se incorporan.

A mucha gente le parece que mis obras son súper tecnológicas. Si uno ve bien no son para nada tecnológicas. Emplean a veces objetos que representan tecnologías, pero que a esta altura son bastante arcaicas. Por ejemplo, el neón o los sistemas de resistencia eléctrica de los anafres que yo uso son casi decimonónicos. Y eso es porque yo vivo en Chile y trabajo en Chile. Uno cree que en nuestro país hay mucha tecnología, pero no siempre es así. Estamos atrasados y nuestra industria es bastante precaria. Como uno vive aquí echa mano de lo que hay. Lo que pasa es que en mi obra confunden la tecnología con el oficio, con la depuración del oficio. Si uno ve una obra "bien hecha" tiende a pensar que es muy

tecnológica, pero en mi obra no hay tecnología.

¿No es un problema realizar obras que requieren de mucho oficio pero que tienen una vida muy corta?

Si uno piensa bien, lo efímero no es la obra; lo efímero es el museo y el sistema cultural chileno. Ni el museo, ni el sistema, ni los aparatos culturales del Estado, ni ninguna iniciativa privada es capaz de conservar una obra como "Unidos en la Gloria y en la Muerte".

Si existiera el espacio, ¿dejaría una de sus obras en forma permanente?

Yo no veo por qué no. "Unidos en la Gloria y en la Muerte" podría haber quedado en el Museo de Bellas Artes eternamente, igual que cualquier otro cuadro. De esa forma, sería tan permanente o efímera como una pintura. Lo efímero es el sistema cultural, el museo, la capacidad de las instituciones y no la obra.

Pero una de las características de sus obras es que están diseñadas especialmente para la ocasión. Es una obra nueva para cada exposición y aunque sea la misma siempre cambia algo.

En ese sentido es que se puede hablar de instalación. La obra tiene un correlato directo y tiene una relación directa con el espacio arquitectónico y con el espacio cultural. Eso es muy agotador porque es muy difícil conservar una obra que la mayor parte del tiempo está embodegada y tiene una aparición muy momentánea. Por eso estoy empeñado en hacer publicaciones donde quede registrado algo de mis obras.

¿Le problema el trabajo con instalaciones?

Es agotador. Además de la precariedad en que uno vive, tiene que optar por gastar todas las energías en conservar los trastos o en hacer otros. Yo he optado por hacer otros. Por eso, también estoy ensayando hacer piezas, es decir, obras que no estén relacionadas específicamente con un lugar y que yo pueda usar y enviarlas a distintos lugares.

¿Por qué las instituciones son una preocupación tan permanente en su obra?

No sé si pueda decir que trato una institución en cada una de mis obras, pero sí hay en

todas mis obras –salvo en *Quadrivium*- una tentativa, un ánimo subyacente por señalar, apuntar o indicar las relaciones entre el arte y el poder. Los poderes siempre se van a manifestar allegados más o menos a instituciones. Me parece que la acción artística siempre va estar en una relación problemática con todas las instituciones, con todos los oficialismos y con todas las manifestaciones de poder. Ese ánimo recorre mi obra durante los últimos quince años. Yo dejaría a *Quadrivium* un poco aparte, porque es una obra en que intenté y ensayé una forma distinta: privacidad tanto desde la producción como desde la contemplación de la obra.

¿Dónde se siente más cómodo?

No sé, es la primera vez que hago esto. Es la única obra que he hecho con un ánimo más privado. Es una obra extraña, pero donde, sin embargo, se siguen colando los mismos procedimientos, las mismas operaciones; incluso los mismos objetos. Parece que haga lo que haga, o haga como haga las cosas, siempre terminan siendo lo mismo.

Si sus obras llegaran a formar parte permanente de la colección de un gran museo chileno de arte contemporáneo ¿no perderían parte de su fuerza cuestionadora?

No, porque no se trata de estar batallando inútilmente. Si existiera un museo que contuviera una de mis obras sería porque algo ha pasado. A mí me parecería muy sano para Chile. No creo que la obra pierda sus cualidades. Distinto sería si yo modificara la obra con el fin de que sea comprada. Pero si lograra modificar el sistema, cosa que me parece imposible, al punto de que hubiera en un futuro cercano un museo que lograra contener estas obras, uno podría decir que se logró un efecto real, algo también muy improbable. Además, uno tampoco hace las cosas para eso.

A mí siempre me preguntan que por qué no vendo, por qué me resisto a vender. Yo vendo feliz de la vida, cualquier cosa que me compren yo la vendo. El problema es que nadie compra mi obra. Uno podría pensar, y no sería tan iluso, que el Museo de Bellas Artes la comprara aunque no estuviera en la colección permanente. Pero falta mucho tiempo y mucho desarrollo en el país para lograrlo.

Otra de las características de su obra es un marcado interés por las narraciones y por el transcurso de tiempos.

Sí, son ficticias o un poco desenfocadas; un poco ilógicas también, pero son narraciones. Nunca me lo he propuesto, pero evidentemente y de distintas formas el tiempo queda atrapado en mis obras. Por ejemplo, el transcurso que hay que hacer para mirar las obras que usan la estructura del Vía Crucis. El Vía Crucis no lo uso como una cuestión religiosa sino por su estructura de relato. Lo que me interesa es que sea precisamente un relato que no tiene un flujo narrativo de comienzo al fin, sino que tiene catorce etapas. Lo otro que me interesa es la historia del Vía Crucis: una invención eclesiástica que reemplazaba el viaje de los fieles a los Santos Lugares, que era peligroso porque nadie llegaba o nadie volvía, por un viaje dentro de la iglesia en el que se daban las mismas indulgencias. Era un viaje conceptual, una maqueta de viaje.

El Código Civil, tan recurrido en su obra, ¿tiene algo narrativo también?

Por una parte, el Código Civil es el pilar fundamental del Estado. Lo formaliza. Pero también es una especie de guión de película con una gran resolución literaria. Tiene muchas imágenes. Hay paisaje, matrimonio, muertes, caballos que corren por el campo, negocios, nacimientos. Uno podría hacer una película con eso.

¿Hacer una película con el Código Civil?

Sí, yo había pensado en hacer eso, una película en que el guión sea el Código Civil. Sería absolutamente espectacular.

Como profesor de arte ¿cree que hay intereses demasiado distintos entre su generación y la de los jóvenes artistas?

Veo en las obras de los artistas jóvenes una desvinculación con el lugar donde viven. Hay una obnubilación por el espacio internacional. Pareciera que todas sus obras están hechas sólo para eso. Están absolutamente ilusionados con un espejismo. No veo que haya un trabajo pesado con respecto a la propia obra porque trabajan pensando en cierta vitrina. Ese afán internacionalista vuelve a las obras un poco esotéricas.

¿Esotéricas?

Sí, esotéricas porque entierran los signos de su propia lectura. He visto muchas obras que me parecen que son un precalentamiento formalista. Un ejercicio formal, donde ninguno termina por correr la carrera. Son ejercicios previos a algo. Y no sé si alguna vez correrán porque tienen señales de poca resistencia.

¿Por qué?

Porque hay una desconexión con la dimensión política que me parece fatal. No sé en el caso de los artistas, pero entre la gente joven hay una especie de desprecio por la autoridad, con justa razón. Todos los ejemplos de autoridad son lo peor. Hay una sensación de derrota previa y de cansancio que provoca una gran desconcentración. Yo veo en los alumnos de arte una falta de pasión, porque no logran expresar ni enfocar un interés. Uno esperaría que los artistas jóvenes fueran individuos muy ciudadanos. Pero veo que están más empeñados en hacer carrera, que en general me parece un poquito patético. Todos quieren triunfar en Nueva York.

¿No será porque quieren vivir del arte?

En ese sentido soy ultra duchampiano y por eso hago clases en la Universidad de Chile. Es una forma para evitar hacer de la acción artística una profesión. Pero me parece bien que uno aspire a vivir de lo que hace, mientras no empiece a hacer concesiones.

¿El arte estaría más cerca de ser pasión que profesión?

Sí, claro. Eso es algo que no se puede eludir.

Arturo Ripstein, cineasta mexicano:

“El cine es mejor que la vida”

Arturo Ripstein trabaja en Pedro Infante, pero va con frecuencia a Luis Buñuel, al lado de Tin-Tan. En el Estudio Churubusco Azteca, entre salas de alta tecnología, se recuerdan los viejos tiempos bautizando edificios con los nombres que marcaron al cine mexicano.

Ahí está filmada casi toda la cinematografía nacional, y ahí ha transcurrido casi toda la vida de Ripstein. Desde su juventud, el director no ha podido alejarse del cine, ni siquiera en el hogar. De hecho, la responsable de sus guiones, Paz Alicia Garcíadiego, es también su esposa. Ella adaptó Medea, de Séneca, para su más reciente película. Y fue ella quien transformó El coronel no tiene quien le escriba, de Gabriel García Márquez, en el guión de la película de mayor vuelo internacional en la carrera de Ripstein, con Marisa Paredes y Salma Hayek en el elenco, y una buena acogida en Cannes.

¿Dónde se siente más cómodo? ¿En las adaptaciones o en las historias propias?

La inspiración se encuentra de donde venga. Cuando es una obra literaria con la que de pronto se ve que se pueden hacer algunas cosas, pues se toma. Cuando algo me gusta –ya sea una obra literaria, una nota periodística o cosas que me contaron o que inventaron- para adaptarlo es siempre igual de complicado.

En cuanto a si me siento más libre con una novela o un guión original, al final es lo mismo, porque lo que estoy haciendo es contar un cuento que tengo que transformar en mío. La fuente de donde surgen las ideas es cualquiera. Hay que tener las antenas levantadas y estar muy atentos.

En el caso de las novelas que ya están circulando, ¿siente que la popularidad de la obra es una limitación o, por el contrario, es una forma de asegurar una mayor llegada de la película?

Eso es complicado. En el caso de El coronel no tiene quien le escriba, que es una novela con muchos lectores, cada cual tiene la cara del coronel ya formada. De hecho, el peligro no es tanto el autor de la novela, cuando está vivo, que se sentirá invariablemente traicionado al ser transportado a otro lenguaje. El problema son los lectores. Muchos de ellos tienen la película filmada en la cabeza. Por descontado, su versión no empata exactamente con la mía. Lo que hay que hacer es convencerlos de que ésta es LA película.

Ahora, yo soy leal a la película y no a la novela. No trato de hacer una mera ilustración del libro. En ese sentido, una adaptación o un guión original terminan siendo el mismo reto. En

ninguno de los dos casos es una ilustración. Siempre es otra cosa.

De hecho, lo primero que hago con una novela es transportarla a un entorno y a un lenguaje reconocibles, es decir, el mío. En el caso de *El lugar sin límites*, de José Donoso, la llevé desde una provincia empobrecida de Chile a una provincia empobrecida de México. No sé qué tantas semejanzas haya en eso, pero la estoy volviendo mía.

Es común en su obra el transportar historias extranjeras a México. ¿Cree que las narraciones, personajes y situaciones se pueden llevar de un contexto a otro?

Por supuesto. La verosimilitud es común; el arte es común; la belleza es común. Son cosas que pertenecen a todos. Las emociones son generales. Lo que yo hago con las adaptaciones -como con *El lugar sin límites*, que es una novela chilena, *El coronel no tiene quien le escriba* que es colombiana, o un cuento francés como es *La mujer del puerto* (basado en Guy de Maupassant)- es llevarlas a mi entorno, transportarlas al espacio en donde reconozco a los personajes, las atmósferas, los ambientes y los tonos generales. Si no lo hago así, me pierdo. Lo que queda son las emociones que produce una novela cuando uno la lee.

Pero el México de sus películas es un espacio muy particular. ¿Hay una intención de retrato o es una reinención?

Nunca he tenido la menor intención de hacer antropología con mis historias. Lo que hago es tener un espacio que yo reconozco y ahí insertar las historias. No es que yo tenga un mundo creado dentro del cual alguna historia cabe.

Cuando tengo una historia por delante, mis ojos, mis tripas y mi corazón ya no ven más que el entorno que a mí me importa. No pretende ser sociología. Son las cosas que a mí me gustan, a las cuales ajusto la literatura en que me baso.

¿Siente que el espacio de sus películas es reconociblemente mexicano o que es una caricaturización kitsch?

No, para nada. Pienso es que reconociblemente mexicano. Yo así lo veo. A veces me preguntan que por qué hago películas tan raras, y de pronto volteo y las cosas están ahí. Si se conoce más o menos a México y se le mira con ciertos ojos, yo termino siendo un cineasta costumbrista. Esto es México.

Un día le preguntaron a Botero, el pintor colombiano, por qué pintaba puros gordos. [1]

respondió sorprendido: "¿Que no son así?!". También así lo digo.

En El evangelio de las maravillas la gente aprende las enseñanzas divinas a través del cine. ¿Cree que esta altura el cine es más verdadero que la realidad?

Sin duda. Hay un libro de Emilio García Riera que se llama El cine es mejor que la vida, y yo comparto esa idea indiscutiblemente.

¿Es mejor o es más verdadero?

Es mejor y es más verdadero, y todo lo que es mejor es más que todo lo demás.

¿A esta altura de su carrera se siente más cercano a un cine industrial o al "cine latinoamericano"?

No sé si realmente exista una opción de latinoamericano. Esta *melange* en la que nos han metido y que se llama Latinoamérica tiene diferencias tan cabales y tan agudas. ¡Vaya!, somos una docena y media de países desunidos por la propia lengua.

Ciertamente yo no estoy dentro del cine industrial porque la industria del cine en México dejó de existir hace un buen rato. Aquí se hacen obras, no se hacen películas para un cierto tipo de consumo. Como nuestros países tienen semejanzas económicas, eso pasa en toda Latinoamérica, y en ese sentido, sí, me acerco más al cine que se hace aquí.

¿Se siente representante del cine mexicano?

Soy parte ineludible del cine mexicano, de mi entorno y de mi realidad, de mi tiempo y de mi circunstancia. Y esto incluye a todos los que están haciendo lo mismo que yo. Unos lo hacen mejor y otros lo hacen peor, pero todos tenemos la misma idea.

Su vida como cineasta está muy ligada a la figura de Luis Buñuel, que no es mexicano. ¿Dónde siente que está su origen como cineasta? ¿En la tradición mexicana o en la mirada de Buñuel?

En Buñuel, como opción. Mi papá es productor de cine y crecí aquí en los Estudios Churubusco viendo a un montón de directores. Pero cuando me encontré con el cine de Buñuel se abrió una puerta que hasta entonces yo no conocía.

Claro, yo era muy jovencito, tendría quince años. Yo tenía mucho interés y muchas ganas

de ser cineasta. No sabía muy bien por dónde ni cómo ni a qué horas, pero sabía que mi destino era ser cineasta.

Lo que pasó con Buñuel es que de pronto me da un camino que no era el habitual, con producciones que se hacían a partir de los gustos de un público cautivo. Buñuel me mostró un camino lateral, que es el que me gustó y que no es otra cosa que la opción por lo diverso. En lo demás, mis películas y las de Buñuel no se parecen en lo absoluto. Cada vez que afirman eso, me convengo más de que el maestro se revolcará en el cielo de los cineastas y dirá "yo no tengo nada que ver con este sujeto". Más allá de haber tenido una cercana relación y que nos llevábamos bien, sus películas y las mías no se parecen en nada.

Aunque con motivo del estreno de *El evangelio de las maravillas* confesó sentirse deudor de Nazarín.

Es que este descubrimiento de las opciones fue a partir de Nazarín. *El evangelio de las maravillas* es una especie de Nazarín -guardando todas las distancias, naturalmente- cuarenta años después; después de las computadoras, la televisión y la sicodelia. Eso hubiera sido Nazarín de haber seguido otros caminos.

Más allá de si se parecen o no las películas ¿qué dejó Buñuel en su cine?

Yo aprendí a hacer películas viendo cómo se hacían, yendo al cine y leyendo sobre el oficio. Con Buñuel lo que aprendí, más que técnica cinematográfica o narrativa, fue una posición ética frente al cine. Los consejos que Buñuel daba, no a mí sino a todos, eran a partir de sus películas, porque nunca fue un maestro verbal. Él decía que no había que traicionar lo que uno tiene para contar, y no reducir esto a la mera ignominia del lucro. Ésa fue la lección de Buñuel, una lección ética más que estética. Esto último lo aprendí viendo películas y a otros cineastas.

¿Quiénes fueron los más importantes de esos otros cineastas?

Es la lista típica de los cineastas que producen vocaciones. Crecí cuando comienza la Nueva Ola en Francia; cuando el cine norteamericano era el mejor posible, no como ahora que es el peor posible. Cuando podíamos ver al mismo tiempo la nueva película de Hitchcock y lo último de Truffaut y Chabrol. Cuando estaban exhibiendo Kurosawa, Visconti, Fellini y Wajda. En fin, la lista habitual.

Hice un día una lista de mis diez películas favoritas y fueron como noventa y siete. Uno de todos lados roba para volverse lo que es.

¿Es inevitable o es una casualidad la presencia permanente de la tragedia en sus películas?

Para mí es inevitable. Siempre pretendo hacer comedia, pero terminan siendo los horrores que son, porque veo lo que veo, siento lo que siento y me conmueve lo que me conmueve. No puedo evitarlo.

Después de una carrera tan larga, uno no escoge los temas; los temas lo escogen a uno. Se le tiran encima los que quisiera suponer que mejor le salen.

¿Por qué la tragedia?

¿Quién sabe? Uno es como es. Uno quiere decir lo que quiere decir, pero dice lo que dice. Que son cosas a veces muy diferentes.

Juan Villoro, escritor mexicano:

“Las mejores historias nacen a partir de las heridas de la gente”

La literatura del escritor mexicano Juan Villoro tiene el poder de la ubicuidad. Es capaz de con una mano conducir el fracaso de los personajes que habitan sus novelas (El disparo de argón, Materia dispuesta) y libros de cuentos (La alcoba dormida, La casa pierde), mientras con la otra reparte golosinas en relatos para niños llenos de fantasía y juego. Y al mismo tiempo que hace con los ojos llorosos de emoción una crónica sobre el triunfo de la selección mexicana de fútbol, escribe con humor corrosivo sobre las conejitas de Playboy y traduce a un autor del siglo XVIII.

¿Supervivencia? ¿Intereses múltiples? ¿Dos, tres o hasta cuatro personalidades conviviendo en un solo hombre? Quizás de todo un poco. Pero lo cierto es que Juan Villoro combate la dispersión a través de un tema recurrente: la derrota. Una preocupación que toma distintas formas según sea el género, pero que está siempre presente en la lucha constante de sus personajes contra la adversidad y la decadencia.

En la atracción al desastre, en el dolor, en el fracaso y en las victorias pírricas es donde la literatura de Villoro vuelve a unificarse. Será porque, como decía Augusto Monterroso, todo cuento es triste y un cuento de alegría no puede suceder. Por lo menos no en esta vida.

¿Dónde te sientes más cómodo: en el cuento o la novela?

Me gusta mucho escribir cuento y creo que es un género más exigente. Pero, a veces, hay historias y personajes que exigen una zona de desarrollo más amplia. Así surgieron mis dos novelas. Yo empecé escribiendo cuentos en el taller de Augusto Monterroso y cada vez que alguien llegaba con una novela, él decía: “Ah, te estás entrenando para escribir cuentos.” Porque a él le parecía que la novela, siendo un género vocacionalmente imperfecto, experimental, que pone en cuestión su propia tradición, era un aprendizaje para algo mucho más severo y estricto como es el cuento. Entonces, durante mucho tiempo escribí cuentos sin creer que debiera escribir una novela. De hecho, mi primera novela, *El disparo de argón*, surgió como un cuento.

Uno podría pensar que la novela obedece a más cánones y el cuento es territorio fértil para la innovación, pero en tu caso la novela es experimental y el cuento tradicional.

Yo creo que las tradiciones del cuento y la novela son distintas. La novela tiene una tradición polémica respecto a sí misma. Todas las grandes novelas de este siglo ponen en cuestión su forma. Es muy difícil pensar en una gran novela de nuestro tiempo que no trate de violentar sus límites formales. En cambio, el cuento tiene una tradición mucho más canónica. Los cuentos perfectos, desde Maupassant y Chéjov hasta nuestros días, tienen más o menos reglas equivalentes. Obviamente, hay un sentido de la evolución, pero éste es

casi imperceptible. Un cuentista como Raymond Carver cumple con requisitos muy parecidos a los que tenía Chéjov casi un siglo antes.

¿No le temes a la dispersión?

Sí, por supuesto, pero yo soy muy disperso y tengo muchas curiosidades. Quizás eso es un defecto de carácter, pero me gustan cosas muy distintas. Escribo cuentos para niños, periodismo, crónica, ensayo y casi todos los géneros en prosa, salvo teatro. También he escrito bastante guión de cine, nada más que he sido un fracaso total y ninguna película mía se ha filmado. Soy un cineasta de papel.

Por otra parte, mi último libro, que se llama *La casa pierde*, es un libro de relatos que me tardé doce años en escribir, lo que me parece un tiempo que casi compite con la eternidad. Me hubiera gustado escribirlo en menos tiempo, pero a lo largo de esos doce años me fui yendo por otros lados. Mi único consuelo es que gracias a esta exploración de distintas formas de la prosa, quizá cuando escribo un libro determinado me puedo beneficiar de las enseñanzas que te da escribir para otros públicos.

¿Ese tránsito proviene de una búsqueda del género que mejor te acomode?

Creo que es algo perfectamente normal, porque hay muchos escritores que se dedican a distintos géneros. Es complicado combinar la poesía, la dramaturgia y la novela, pero es mucho más difícil ser un talento renacentista como David Bowie, que es cantante de rock, pintor, escritor, actor, productor, director. Esas son actividades muy disparadas entre sí, pero en el caso del escritor todo es un poco más parecido.

Y a la vez es bastante distinto, porque el escritor trabaja con ficciones y realidades ¿Cómo conjugas la ficción de tus cuentos y novelas con la realidad cotidiana del periodismo y la crónica?

La mayoría de los periodistas que escriben novelas empiezan haciendo reportajes y luego pasan a la novela. Yo conozco a muchos colegas que trabajan en redacciones de periódicos y tienen el manuscrito de una novela en el cajón. Ellos piensan algún día retirarse a una cabaña en el bosque para terminar su novela. Y una vez terminada, desean consagrarse a la ficción. Para mucha gente el periodismo es un aprendizaje vía el realismo, el contacto con los sucesos y la procelosa marea de los hechos. En mi caso fue al revés. Yo empecé

escribiendo cuentos y de pronto sentí que el aislamiento del escritor de ficción trabaja en su contra. Después de estar mucho tiempo dedicado a traducir, que era mi oficio en ese entonces, y a escribir, perdía contacto con zonas sorprendidas de lo real.

La realidad es un estímulo fascinante porque ocurre sin justificación ni lógica, y no requiere de ningún criterio de verosimilitud. La realidad es como es. Para el escritor que atestigua un suceso real convertir eso en algo creíble, interesante y lógico es un desafío muy grande. En ese sentido el periodismo es un pretexto legítimo para entrevistar a una actriz de cine, cubrir una guerrilla, ir a un mitin político y comprobar que la realidad sucede para ser narrada.

Eso es lo teórico, pero en la práctica el periodismo también es una estrategia de supervivencia.

Por supuesto. Ahorita mencionaba eso en un sentido vocacional y hasta utópico. Todos nosotros vivimos del multiempleo. En México el que no tiene ocho trabajos culturales califica como desempleado. Además, es muy difícil encontrar a alguien desesperado porque escribas una novela de 300 páginas, pero en cambio es fácil colocar en una revista una crónica de un tema de actualidad.

¿Es también una estrategia de supervivencia escribir para públicos tan diferentes?

Escribir para niños, o escribir cuentos o entrevistas para diarios representan, sobre todo, retos distintos. Aunque parezca extraño, los lectores más exigentes son los niños, porque no leen por esnobismo ni para quedar bien con nadie ni para lucirse en la próxima cena a la que asistan. Ellos leen por gusto o dejan el libro. Hoy en día hay que competir con adversarios tan formidables como los Pokémon, por ejemplo, que tienen toda una industria montada y que son enemigos de la más vistosa índole. Entonces, captar la atención de un niño, retenerlo en el libro, acercarlo a la lectura y convertirlo a la lectura es uno de los retos más importantes. No conozco lectores más impacientes y sinceros que los niños.

De niño me costó mucho entender que los libros eran escritos por un señor que trabaja de escritor. ¿Crees que le pasa lo mismo a tus lectores?

Claro que sí. Y es muy saludable escribir para niños porque ellos no conciben la figura del autor. Leen como si la historia se generara a sí misma. Rara vez piensan que fue escrita por

una persona y que esa persona está viva. No les importa en lo más absoluto. Muchas veces ni siquiera recuerdan el título. Se refieren a él como el libro verde, si es que la portada es verde. Como si fuera poco, ellos ven el libro como algo que se está materializando ante sus ojos y que no responde a una estética, a una corriente o a los caprichos de un autor.

Cuando voy a colegios a hablar de algún libro mío, los niños se sorprenden de verme ahí diciendo que soy el que escribió ese libro. ¡Y, la verdad, es que les importa muy poco mi presencia! Es como si yo fuera el dueño de un caballo que ganó en el hipódromo: lo importante es el caballo y no yo. Uno termina convertido en un autor anónimo. La literatura para niños es una forma de trabajar desde la literatura misma, sin prejuicios culturales ni obligaciones generacionales o ideológicas.

¿Existe alguna receta para captar a estos lectores tan impacientes?

Mis cuentos tratan de temas contemporáneos. Lo que trato de hacer es demostrarles que su cotidianidad es tan seductora y tan interesante como pueden serlo las aventuras de los palacios encantados, bosques, princesas y brujas. Lo que nunca hay que hacer es tratar de escribir historias edificantes o con moralejas. El punto de partida debe ser querer contarles una historia sin pensar si es moral o no. Por supuesto que hay límites; una historia de un asesino en serie difícilmente me parecería interesante para un cuento infantil. Pero hay temas fuertes, escabrosos y apestosos que a los niños les pueden interesar porque tienen que ver con su realidad. El chiste es saber tratar la historia. No sé si es una receta, pero a mí me ha resultado. De hecho, el libro infantil que tengo -El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica- es el libro mío que más se ha leído. Debe ser porque mi horizonte intelectual aún no supera el de un niño de doce años.

¿Escribir para niños es un alivio ante la fría realidad del periodismo y la angustia de tus personajes para adultos?

Escribí El profesor Zíper después de El disparo de argón, que es una novela bastante oscura y depresiva, con atmósferas cargadas de simbolismos. Pensé que iba a ser como jugar a las damas después de haber jugado ajedrez, una especie de descanso. Era pasar de una lógica muy severa a algo más lúdico. Pero me di cuenta al escribir el profesor Zíper que estaba jugando a las damas sin poder dejar las reglas del ajedrez. Además, tenía una gran ilusión al escribir para niños: darme el lujo de tener finales felices. Uno de los problemas de la vida

adulta es que los finales felices no convencen, porque la vida nos ha adiestrado duramente a que la felicidad absoluta sólo existe en las películas de Hollywood. Sin embargo, una de las cosas más difíciles de conseguir en la literatura infantil es que la felicidad se merezca. No basta con idear un final dichoso; hay que convencer a los niños de que los personajes se merecen ese final. Y es una tarea tan ardua como inventar finales abiertos y medio tristes en la literatura para adultos.

De hecho en tus cuentos y novelas para adultos todos los finales son bastante melancólicos ¿Siguen siendo las enseñanzas de Monterroso quien decía que no puede haber un cuento que no sea triste?

Claro, y Tolstoi dice al principio de Ana Karenina: las familias felices no tienen historia. La felicidad es una aspiración deseable en nuestras vidas, pero sería muy tedioso contar la vida de una familia donde todos están contentos, los niños sacan buenas calificaciones en el colegio y comen los guisos más ricos del mundo. La literatura surge con el conflicto. En lo personal, me gustan mucho las historias de los perdedores. De hecho, mi libro de cuentos *La casa pierde* desde su título revela un gusto por la gente vulnerable. Y eso es porque las mejores historias nacen a partir de las heridas de la gente. En cuanto alguien se siente en desventaja puede contar una historia, porque necesitamos las narraciones para llenar el vacío existencial que produce la desdicha.

¿Por qué será que a los latinoamericanos nos encantan las historias de los perdedores? Es como si para nosotros los mayores héroes fueran los derrotados y los mártires.

Toda América Latina tiene muchos ejemplos de derrotas elocuentes y muy fascinantes. Claro que ahí hay un arsenal muy grande para los escritores. Hay gente como Onetti, un escritor de una pesadumbre enorme, pero que logra transformar esa tristeza en un gran placer. Y ésa es una de las cosas más grandes a las que puede aspirar la literatura. Si pensamos en la obra de Juan Rulfo, en el primer Vargas Llosa y en muchos cuentos de Cortázar, podemos descubrir vastas zonas melancólicas y opresivas que permiten historias de una fuerza imposible de encontrar en una literatura ciento por ciento celebratoria. A mí me gusta la literatura de corte festivo, incluso los atisbos épicos en la literatura contemporánea, pero lo he practicado más en la escritura de crónicas, sobre todo en las de fútbol. Es ahí donde he descargado mi gusto por la fiesta y el sentido del humor. En todo

caso, la melancolía de mis cuentos es algo un tanto intuitivo.

¿Crees que Ciudad de México tiene algo que ver en esta melancolía permanente?

Para el mundo entero Ciudad de México es como la mujer barbuda del circo. Todos hablan de ella por algún defecto: la más contaminada, la más violenta, la más corrupta, la más poblada. Pero nosotros – quizás con un sentido del gusto muy extraño- estamos enamorados de la mujer barbuda. Y tratar de explicar ese amor es un trabajo de invención literaria muy rico. Aunque no puedo negar que vivir en la ciudad más grande del mundo te determina y te hace tratar de inventarle un sentido.

Vivir en un lugar que jamás podrás conocer del todo, un océano urbano en el que ni siquiera el más laborioso de los taxistas va a llegar a todos sus rincones, es una experiencia alucinante. Todos los días me pregunto qué hago aquí, en una ciudad que amo y detesto, y que obliga a sus habitantes a vivir en condiciones que desafían la existencia humana. Todos los días me digo que Ciudad de México debe tener una razón de ser. El problema es que aún no sé cuál es.

Carlos Altamirano, artista visual chileno:

“El artista más grande que ha tenido Chile es Salvador Allende”

Es el año '79 y la cámara de video recorre el centro de Santiago desde el Museo de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional. Ésa era otra ciudad. Un Santiago semi destruido por los taladros, “como si la calle graficara el estado del país”. Sólo se ven piernas, escombros y trozos de edificios. Es una mirada de animal extraviado, de perro vagabundo que ve, pero no evalúa. El camarógrafo corre y acompaña la visión entrecortada de este Santiago con los latidos de su corazón desbocado. Va agotado, jadea, y entre cada respiro repite “Altamirano, artista chileno, Altamirano, artista chileno...”.

El de la cámara era un Carlos Altamirano de 23 años, lleno de fe en la fuerza renovadora del arte de fines de los '70. Pero algo falló, y esa fe con que trabajaba se disolvió y lo llevó a abandonar toda relación con el arte. Volvió en los '90, sin otra intención que recoger imágenes olvidadas. Volvió transformado en un artista de ocasión, de a ratos, un pintor de domingo que va y viene de la creación artística con soltura y que sólo quiere contar historias.

Carlos Altamirano es un artista que coquetea con el mercado pero que no se deja seducir. Un artista sin más pretensiones que las estrictamente necesarias; que se declara amateur porque para él el arte es el único espacio de libertad que va quedando, y ser un profesional es una amarra. Un artista que se siente incómodo en la forma contemporánea de hacer arte y que declara que cada obra suya es la última pero que no puede evitar reincidir una y otra vez.

Este año, Carlos Altamirano regresa a la Galería Murosur con “Retrospectiva 1979 – 1999”. Son demasiadas lunas condensadas en apenas cuatro elementos: las encuestas que utilizó para su trabajo “Revisión crítica del arte chileno como trabajo de arte”, el video “Panorama de Santiago”, la fotografía de un graffiti que dice “Libertad para Pinochet” y un monitor de televisión que devuelve la imagen del espectador. Son hitos que constituyen un ejercicio de introspección, pero también una muy personal historia de Chile.

Ésta es una Retrospectiva extraña, porque presenta sólo dos puntos de tu trayectoria como artista: el año '79 y el '99. ¿Qué pasó contigo en ese período?

Precisamente lo que me interesa de este trabajo es el transcurso del tiempo, el arco de tiempo que hay entre el '79 y el '99. Es el final de un callejón. Yo venía muy embalado a fines de los setenta. Er chico, tenía 23 años y ya llevaba tres ejerciendo de artista. Había hecho un par de exposiciones y me estaba yendo bien en eso. Pertenecía a la vanguardia y estaba en todas. Cuando hice “Revisión Crítica del Arte Chileno como Trabajo de Arte”, no era ni más ni menos que eso lo que pretendía: hacer una revisión crítica del arte chileno.

Era una tarea magna, remirar la historia del arte chileno y más encima hacer de eso arte; una cosa monumental que obviamente quedó enorme. El enunciado funcionaba pero una vez que me puse a la tarea no supe qué hacer. Mandé esas encuestas, me las enviaron de vuelta y las expuse. Lo único que había en la sala eran estas encuestas.

Cité a un encuentro de discusión para que juntos repensáramos la historia del arte. No recuerdo nada de lo que pasó en esos encuentros, excepto la impresionante tensión ambiental y lo mal que lo pasé. Tiritaba, estaba aterrado y no podía pensar. Fue una pesadilla.

¿Sacaste alguna conclusión de esos encuentros? ¿Existía una historia del arte chileno?

Hasta el golpe había una historia del arte, la que todos hemos estudiado en el colegio. Un desarrollo más o menos continuo, reflejo del arte universal con unos años de atraso. Hasta el '73 pasaban hartas cosas en el arte chileno. Había trabajos interesantes y existía una vanguardia densa. Todo eso se cortó con los militares.

Después no sucedía nada; era la quietud total. Muchos de los artistas que participaban en eso o se fueron o se quedaron callados. La cosa fue '1, 2, 3, momia' para seguir vivos. La actividad artística era cero. A partir del '76, empezamos a refundar. Ésa era en el fondo la idea de "Revisión Crítica...", empezar desde cero.

Si pudieras repetir la experiencia de "Revisión Crítica..." ¿Con qué respuestas crees que te encontrarías hoy?

En este momento es casi impensable preguntarse por la existencia o no del arte chileno. Si yo le hago esa pregunta a un artista joven contemporáneo me miraría con un signo de interrogación enorme en la cara. Hoy no es un problema. La voluntad de "Revisión Crítica..." era constituir un arte chileno y definirlo como tal. Al preguntar si existe un arte chileno, la respuesta que esperaba era "no, no hay un arte chileno y apurémonos porque hay que construirlo; es nuestra obligación". Ese problema se hace irrelevante hoy.

¿Hay en Retrospectiva un cambio desde un artista que mira lo público a un artista más interesado en la intimidad?

Totalmente. La idea de arte que yo manejaba en "Panorama de Santiago" era muy programática. Ahora ya no manejo conceptos, ni ideas de arte. Hoy me muevo en un espacio más metafísico. Hoy trato de armar conexiones que operan con códigos que no conozco. Tengo que descubrir la manera de conectarlas y encontrarme con lo que sucede.

¿Qué motivó un cambio tan radical?

Muchas cosas. La biografía, la historia nacional y la historia mundial. Con "Revisión Crítica..." por

primera vez me enfrenté al fracaso. Era un arte muy seco, aburrido y desapasionado. Era un tipo de arte que sólo es comprensible en su contexto. No me dieron ganas de seguir haciéndolo. Como yo había armado todo mi imaginario en función de esa idea de arte, tras el fracaso me quedé sin arte, y dejé de hacer arte por muchos años.

1996 fue el año de "Retratos". Carlos Altamirano exponía en el Museo de Bellas Artes una faja de fotografías yuxtapuestas por la magia del photoshop. Eran trozos de memoria recogidos de entre los diarios, las revistas viejas y los recuerdos, que juntos formaban una línea del tiempo, larga y angosto como un collar. Entre las perlas había fotografías de detenidos desaparecidos, paisajes rurales, cóndores, soldados y reinas de belleza.

A pesar de los cambios, en "Retratos" sigo viendo la misma idea que está presente en la serie de fotografías que muestran la evolución de una construcción en el Paseo Ahumada (1978): atacar el sistema contando la otra historia.

Ésa es mi vocación. El hecho de haber cambiado muchas cosas no significa que yo haya cambiado mi formación artística. Yo soy de la generación formada por la idea del arte conceptual. Ahí es donde yo entendí el arte y desde ahí es de donde parto.

¿Existe en tu obra la preocupación de mostrar los hechos olvidados por la historia oficial y construir una especie de historia personal?

Hay un claro intento de escribir una historia. "Retratos", sobre todo, es un relato en que se puede advertir una mirada de los últimos 30 años, una mirada particular y privada. Pero esa preocupación por la historia viene de antes. En un momento yo decidí trabajar con la historia, incluso antes de empezar el proceso de creación. Cuando volví a los cuadros, deseché todo ese marco y ahora me encontré con que sí trabajo con la historia, incluso sin proponérmelo. Para eso empleo mi propia historia, que es la única posible. No puedes sino trabajar desde el lugar donde estás parado.

¿En qué medida la elección de estos trozos de historia olvidada e hitos domésticos está atravesada por tu biografía?

Cada imagen se va produciendo sobre la base de encuentros no programados.

Es difícil hablar de lo que hago ahora. Estoy lleno de incertidumbres pero a veces se producen encuentros entre elementos y materiales que son netamente biográficos. Esa referencia personal es

probablemente imperceptible para el que mira, pero es lo que me motiva a hacer mi obra. En ese espacio metafísico es donde toma forma la idea de arte con que ahora me manejo: un espacio donde las cosas tienen un sentido que no logro descifrar.

Al enfrentar dos o más figuras que a simple vista pueden parecer lejanas, ¿sientes la dialéctica que surge con un nuevo sentido?.

Sí, se arma algo parecido a los diagramas que muestran la composición química de un elemento: e forman lazos entre figuras completamente inconectables, pero encajan entre sí y forman una unidad. Dejan de ser lo que eran y pasan a ser algo nuevo y único.

¿Son relaciones que se forman por azar o están predeterminadas?

Las cosas no las sé antes de hacerlas, pero las pienso mucho. El azar arma conexiones pero la manera en que se juntan y el tipo de relaciones son muy pensadas. Pensadas pero no verbalizadas.

Me paso horas mirando hasta que me cae la teja y encuentro el tipo de conexión que se arma. Casi nunca son formales, en el sentido estético de la palabra, ni tienen que ver con composiciones o relaciones de color. Es como sucede en la vida real; a veces las cosas simplemente encajan y funcionan bien.

¿Hay también una acción de conciencia en la elección de las materialidades, las técnicas y los soportes?

Los materiales son inseparables del signo. Lo que conecto son cuerpos distintos. Esos cuerpos tienen que funcionar y combinarse como las personas en el metro. Hay humanidad amontonada pero también cuerpos, hay colores, relaciones, olores, deseos, odios y una cantidad de cosas que pertenecen a distintos estratos pero que logran comunicarse. En mi obra se arman relaciones materiales.

En tus trabajos hay mucho manejo de computadores, cámaras de video, televisores... ¿Cómo te relacionas con las tecnologías?

De la misma forma en que me relaciono con la carencia tecnológica. Son alternativas. El mundo cotidiano de las imágenes está cruzado por tecnologías, de materiales brutos, de materiales ultra sofisticados, de ideas. Es la heterogeneidad total y ése es el marco en que me muevo. Tengo la posibilidad de agarrar un mojón de perro y conectarlo con una página web. Si logro hacerlo bien me

siento satisfecho.

En este uso de los materiales, ¿se podría pensar en una crítica a la tradición artística?

Se puede entender como una crítica en el sentido de que no tengo ningún respeto por las técnicas y echo mano a todos los lenguajes posibles de la visualidad. Pero a esta altura eso ya no es tan crítico porque es una pelea que otros dieron hace bastante tiempo. Hoy todo vale en el arte y ya no hay nada que criticar.

¿Te molesta que todo esté permitido?

Me complica. Tengo una relación con el arte, con el hacer arte y con el arte contemporáneo muy conflictiva y que aún no he resuelto. En general no me gusta. No me gusta lo que sucede con el arte ni el arte que veo. Salvo cosas excepcionales, que me impresionan y emocionan, en general el arte que veo no sólo no me interesa sino que me irrita.

¿De dónde viene tanta irritación?

Tengo la impresión de que después de la invención de la fotografía el arte se quedó sin pega. El arte era aceptado porque representaba el imaginario social. Eso lo empezó a hacer la fotografía mucho mejor y los artistas debieron pensar y mirarse a sí mismos.

Poco a poco empezaron a prescindir del espectador o a crear obras que necesitaban de información anexa para entenderse. Esa nueva idea de arte se enfrentaba con el concepto tradicional y decimonónico, por lo que había crítica y fricción.

Pero pasado el tiempo eso también fue aceptado y la sociedad comenzó a tolerarlo como una más de las rarezas que andan dando vueltas. Finalmente, el arte se transformó de nuevo en un objeto transable. Se encontró la manera de hacer lucrativo eso que antes no tenía lugar y ahora los artistas no son más que productores de bienes de consumo.

¿Cómo responde tu obra a esta mercantilización?

Mi obra funciona en forma ambigua porque yo no tengo claro cuál es el problema. Lo que he dicho hasta ahora no son más que teorías que uso para ordenar mi malestar. Yo estoy y no estoy en el mercado. De alguna manera participo del sistema pero también lo niego. Participo mal, participo a veces, participo más o menos. Para mí el arte es un espacio de libertad total y absoluta. Es quizás la única posibilidad en la vida de libertad total. El resto, en mayor o menor grado, son transacciones.

¿Crees que tu arte no es comercial?

Mi obra es tan vendible como cualquier otra. De hecho me invitan al extranjero, me pagan los pasajes y sólo para que muestre mi arte. Eso es una transacción y para conseguirlo tengo que hacer mucho lobby. Me cuesta hacer este trabajo, me resisto a hacer los contactos que significa poner el arte en escena. Ya se han vendido cosas muy extrañas y no sé por qué lo mío no sería comerciable. Sólo que no hago el esfuerzo de vender.

¿Atenta contra esta libertad el vivir del arte, ser una artista de profesión?

Claro que sí, porque la profesión de artista te transforma en un productor. Pierdes la libertad porque pierdes la posibilidad de negarte a hacer arte.

¿Te sientes libre como artista?

Ésa es mi pelea y por eso me defino como amateur. Para mí la obra que estoy haciendo es siempre la última. No tengo otra idea en la cabeza y no pienso hacer nada más. Cuando he terminado un proyecto dejo de ser artista hasta que emprenda otro.

Soy un artista de domingo, un artista de ocasión. Para ser un artista profesional tienes que programarte a futuro y yo no quiero saber lo que voy a hacer mañana. Si supiera qué es lo que viene, perdería todo el atractivo y pasaría a ser una más de las transacciones que hago en la vida.

Hay una de tus obras que me llama la atención en forma particular: esa casa aún en construcción de una población de La Florida donde pusiste una grabación con ruidos domésticos. Por supuesto que yo no estaba ahí, pero el hecho de habitar lo deshabitado con los fantasmas de una casa me parece muy intenso. ¿Cómo lo recibieron los asistentes?

Me cuesta saber cómo reacciona el espectador a mi obra. Antes me bastaba con que me dijeran "felicitaciones" para que mi ego se sintiera acariciado, pero muchas veces ni siquiera la gente sabe muy bien lo que siente. Están sorprendidos y les cuesta verbalizar sentimientos tan complejos.

Esta sensación de incertidumbre se mezcla con algo de vergüenza. Cada vez que emprendo una acción siento que estoy haciendo el ridículo. Siempre me siento al borde del ridículo y me exige una alta cuota de valentía hacer ese tipo de acciones.

He visto a tanta gente darle a cada disparate un aire de solemnidad increíble y adornarlo con textos inteligentísimos, que a veces me pregunto si estaré haciendo lo mismo. Por otra parte, creo que a esta altura mi obra ha adquirido cierta autonomía y no siempre depende exclusivamente del espectador

para que me sienta satisfecho.

¿Te molesta el circuito artístico chileno?

Chile a mí me acomoda. Como es un lugar pequeño, como no hay muchos artistas, cada vez que quiero mostrar algo tengo dónde hacerlo. Desde el punto de vista personal, el medio chileno no me a problema mayormente. Es chico, es mezquino, es poco dialogante, pero tengo la impresión de que sucede lo mismo en todas partes.

Si es que hay algún rol para el arte y los artistas en nuestra sociedad, ¿crees que está relacionado con escribir las historias olvidadas?.

Lo que hace el artista es contarse a sí mismo. El artista dedica mucho tiempo a contar su historia y su forma de ver el mundo. A veces uno encuentra maneras de contarse que calzan con los otros, con los que no son artistas y a través de la obra encuentra un modelo que habla de sentimientos universales pero que son difícilmente verbalizables. En este sentido, creo que el artista más grande que ha tenido Chile es Salvador Allende.

¿Por qué?

Porque en el tremendo discurso de La Moneda, ése en que anuncia su muerte, él está dando cuerpo a un sentimiento que está en el aire. Ahí nos habla de algo que todos sabemos que pasa pero que sólo él puede transformar en palabras.

Allende encontró la forma perfecta en su discurso. No existe otra manera de narrar esa metafísica que vibraba en el aire. Un artista busca durante toda su vida ese momento en que todo encaja, en que encuentra la forma exacta de decir las cosas.

Lo mejor de todo es que Allende nunca se propuso ser artista, pero logró con ese discurso sintetizar toda mi idea de lo que es el arte: un instante de la vida en que eres capaz de armar el conjunto de relaciones exactas.

Justo Pastor Mellado, director de la Escuela de Arte de la Universidad Católica:

“Soy curador por la fuerza de los hechos”

Sea por la precariedad del aparato cultural chileno o porque “la vida es así”, Justo Pastor Mellado atraviesa todo el espectro artístico chileno. Es curador y crítico. Es profesor de historia del arte y director de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Y ahora también es artista plástico. Pero curiosamente su anhelo es dedicarse a la novela, jugar con la ficción, porque “a fin de cuentas todo es ficción”.

Si todo es ficción, el poder no es otra cosa que una manera de mirar. Si todo es ficción, la crítica de arte no es otra cosa que un cuento donde los personajes son pintores y la trama es la historia del arte chileno. Si todo es ficción, lo único real en el arte es el malestar de crear.

¿Cuál es el papel de la curatoría dentro de la escena artística?

El curador, para dar una definición más bien técnica, es lo más parecido a un editor y productor de arte contemporáneo. La idea es producir una selección que dé cuenta de las condiciones teóricas y formales que la sustentan. Quizás un editor de un diario no esté obligado a hacer explícita su categorización y sus criterios de selección, pero un curador está muy sujeto a una contingencia que lo pone en línea y en perspectiva con la larga duración. Ése es el riesgo y lo más interesante de una curatoría: hacer una edición que combine larga duración con contingencia.

¿Cuál es su línea editorial?

Cada curador produce su línea editorial en un tiempo largo. En mi caso, he montando una ficción editorial sobre la hipótesis de la “disolución del criterio de ilustratividad en la plástica chilena”. Es una manera de periodizar la plástica chilena de la última cincuentena en tres tipos de arte que forman una secuencia y al mismo tiempo se encaraman. Son las artes de la huella, artes de la excavación y artes de la disposición. Es decir, Balmes, Dittborn y post-Dittborn.

Entonces, este triangulito me permite trabajar muy bien sobre los momentos más duros o más blandos de aceleración, retención o regresión en el desarrollo de un gran período.

Pero hay otro triángulo, también, que es el modo como en cada una de esas artes se maneja la articulación entre objetualidad, gráfica y pictoricidad. Hago trabajar esta hipótesis de las artes de la huella, de la excavación y la disposición, combinándolas con este tipo de comportamiento material. Todo esto porque estoy obligado a ensayar algunas ficciones epistemológicas para poner en pie un sistema de interpretación que impida la arbitrariedad y las categorías del gusto.

¿Qué tan rígidos son estos modelos?

Un modelo se aplica a lo que hay. Es más que nada a partir de lo que existe que intervienes con un

método analítico. Imagínate, por más que mi pulsión esté orientada hacia la objetualidad, en un periodo donde no hay objetualidad no puedo inventar más de lo que hay. Hay algunos que sobredimensionan tendencias artísticas porque satisfacen sus posiciones teóricas-ideológicas. Yo no trabajo tan simple.

¿No se transforma el curador en un autor?

Sí, hay una autorialidad curatorial, pero no se puede sustituir la presencia de las obras. Además, la dificultad está en cómo elegir.

El problema es "cómo elegir".

Claro. Y ahí tienes que dar la pelea. Cómo juntas tal con tal, y en ese sentido es un trabajo editorial. Cómo juntas éste con éste otro. Es en el orden de tu argumento donde va a ser la primera batalla, y luego en el orden de la exposición. Cómo se pelean, cómo se interrelacionan, cómo se conectan. Entonces, claro, hay una autorialidad.

¿No se molestan los artistas por esta "colaboración"?

Eso depende de la calidad del artista. Es que un artista que entra en la complicidad del trabajo curatorial no puede estar molesto, a menos que uno rompiera y se produjera una situación irreversible. Eso me ocurrió con Dittborn en la I Bienal de Porto Alegre, donde yo tenía una hipótesis para presentar su trabajo, y él tenía otra. Ahí se produce una situación de poder y, o cambian al curador o Dittborn no va. Yo no tenía ningún problema en sacarlo porque no satisfacía mi sello autorial. Tengo todo ese derecho, como él también tenía el derecho a no ir.

¿Qué pasa con la carrera de un artista que se pelea con Mellado?

No pasa nada, porque un curador no es un promotor de obras ni es un broker. Yo lo entiendo como autor. Por ejemplo, yo detesto personalmente a Matta. Me parece un viejo "ga-ga" y manipulador. Sin embargo, fui contratado por la Bienal de Sao Paulo para hacer la exposición de Matta. Mi posición era hacer la mejor. Yo no sé si fue la mejor, pero traté de hacerlo lo más profesionalmente posible. No trabajando con Matta porque no hay que trabajar con los artistas sino con las obras. Porque el problema no es con los artistas sino con las obras y yo me debo a las obras. En el caso de Dittborn, a quien encuentro un neurótico insoportable, con quien no me agrada encontrarme,

conozco perfectamente las obras que más interesan al desarrollo. Pero es la obra de Dittborn lo que me importa.

¿Se juega con cuotas de poder bastante importantes?

¿Cuáles son las cuotas de poder?

Las que da el poder de elegir.

Es poder de designar y es un moralismo tenerle miedo. Hay un chiste: "el poder corrompe, a quienes no lo tienen". Yo tengo un poder y creo que tengo una ética respecto de ese poder. Por eso es importante justificar y establecer cuáles son los rangos y los criterios que te permiten definir y escoger. En ese sentido, yo no tengo una "cuota" de poder. Tengo un poder de designación, pero ese poder de designación se negocia con distintos interlocutores. Además, así como se tiene se puede dejar de tener. Finalmente, tu mirada es un poder y cómo uses ese poder es una responsabilidad.

¿La idea del curador como broker tiene algo que ver con el exitismo de las nuevas generaciones de artistas?

Los más jóvenes piensan que un curador es un inscriptor. Lo es, pero aquí viene el problema de la ética. Tengo una ética curatorial, que debe ser consecuente con el programa que te explicaba al principio. Es ese programa el que me permite seleccionar. Puede haber unos artista muy simpáticos y unos cabros muy entretenidos con los cuales nunca voy a trabajar. Esto no quiere decir que desconsidere sus obras, sino que en función del tipo de apuesta que significa una exposición creo que hay artistas que son más válidos que otros por su potencia de apertura y respuesta a los requerimientos internacional. Además yo no tengo tantas posibilidades. El problema es que debería haber más curadores en Chile.

¿Le preocupa esta ola de neoyorquismo en el arte joven?

La idea del artista joven que se va a Nueva York a triunfar es estúpida y el artista que piensa así dejó de ser interesante. Además, es un problema que no me preocupa mayormente porque sé que existen otros veinte artistas que están atentos al exitismo. Ellos han logrado una gran pulcritud y depuración objetual, que también es pulcritud analítica y que les permite saber muy bien a dónde ir y qué tiempo invertir. Porque hay que invertir un tiempo y ese tiempo no es de éxitos. Es un tiempo en que hay que sufrir el malestar de ser artista. El malestar de producir bajo las condiciones que implica hacer arte en Chile, y sin quejarse. Así es nuestro trabajo profesional. Así es el trabajo de Mario Navarro, de Cristián Silva, de Patrick Hamilton o de Arturo Duclos. Es gente que tiene ideas muy precisas sobre el éxito. ¿Qué significa tener éxito? Ciertamente no es vender bien. No está mal vender bien, pero tener éxito no significa vender bien o venderlo todo. Nunca se vende todo y los artistas emergentes tienen esa dificultad real de que hay que trabajar en otra cosa porque depender estrictamente del mercado es ilusorio. Porque el mercado chileno es muy conservador y no valora las obras que ellos producen.

En Revisión crítica del arte chileno como trabajo de arte, una obra-encuesta de Carlos Altamirano, él preguntó sobre la existencia de un arte chileno. ¿Cómo respondería hoy?

Creo que desde el trabajo de Carlos ha pasado mucho y se ha constituido un archivo y un bloque de obras que permite afirmar un arte chileno consistente, duro y pulcro. El problema es cómo inscribimos esas obras en el circuito internacional. Hemos avanzado en relación a hace 15 años, pero tampoco es como para levantarse una estatua. Debiera ser mucho más consistente y mucho más sistemático el trabajo de circulación del arte chileno en el extranjero.

¿Cómo cree que se ve el arte chileno en el extranjero?

Por lo menos en las bienales de la región que nos corresponde no están nada de mal. Imagínate, no tengo ninguna dificultad para nombrar 15 a 20 artistas emergentes de primerísima línea latinoamericana y mundial. Y ni siquiera voy a mencionar a Arturo Duclos, Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, que ya son viejos y que tienen un lugar ganado. Eso sí, falta mucha más inversión en ferias internacionales y fortalecer el espacio galerístico nacional.

¿Esa inversión pasa por un aumento de la participación estatal en el arte?

Lo que se necesita es una gran inversión en curatorías producidas en Chile por curadores chilenos. Gran inversión para salir a circuitos importantes y exponer en los circuitos de peso en el mundo contemporáneo como lo han hecho los brasileños y los argentinos desde hace 40 años. Eso se llama invertir en vanidad estatal y Chile no lo ha hecho. Hay una especie de culpabilidad por todo lo que significa Estado y una retracción del papel del Estado en la cultura. Es una manera de sacarse de encima una responsabilidad nacional.

¿Cómo alguien llega a ser curador?

Yo soy curador por la fuerza de los hechos. Me llegó por añadidura, por una serie de accidentes. Tampoco soy un gran curador-broker. No tengo una ambición ansiosa por andar recorriendo el mundo y estar metiéndome en todo proyecto. Yo recibo los proyectos que me llegan, porque mi definición básica es no ser curador. Soy director de la escuela, soy profesor, escribo y la curatoría forma parte de mi trabajo conjunto de escritor.

¿La curatoría podría ser una forma de escritura, una forma de escribir la historia del arte?

El problema es que es así. En un país donde no hay una institución de la historia del arte, el curador hace las dos funciones y eso es una perversión del sistema. Trabajamos en la larga duración y en la contingencia. Pero también tiene una ventaja: al ser consecuente con el programa de trabajo uno puede intervenir la historia y hacerlo de manera responsable. La desventaja es que no tienes la distancia adecuada para trabajar con la historia. Pero eso ya no es problema de la curatoría. Es un problema de financiamiento en el aparato de investigación en pintura y en artes plásticas en Chile.

¿No se interfieren la curatoría con la crítica de arte y con la enseñanza?

No en la medida en que concibo esas tres tareas como una sola tarea autoral. Mi clase tiene una autoridad determinada. Hago clases de historia del arte no porque me guste la historia del arte, sino porque pienso que enseñarla es una determinada manera de fortalecer la construcción y la producción de obras contemporáneas en mis estudiantes y en los artistas emergentes con que trabajo. Ser profesor es estar pensando desde la curatoría, ser curador es estar pensando desde las necesidades de la historia, ser crítico es estar pensando desde la necesidad proyectiva del arte chileno.

¿No es incómodo tener tantas funciones?

La vida nos hizo así. Las condiciones en las cuales trabajamos en la dictadura nos obligaron a asumir una multiplicidad de funciones que hicieran nuestro trabajo más rentable. Ésa es la situación que nos tocó vivir. Si estuviéramos en Francia o en Argentina o en Brasil no sería así, porque la existencia de la crítica, de la musealidad y de la enseñanza está organizada de otra manera. Entonces, claro, es complicado. Hace nuestra tarea mucho más difícil y mucho más arriesgada. No lo buscamos así. Ahora, que uno sea el único depende de que tu trabajo haya tenido algunos aciertos en algunos momentos y haya tenido una receptividad positiva en cierta red internacional.

¿Es complicado seguir siendo un crítico independiente y un curador independiente cuando se tiene un puesto académico tan importante?

Hay que tener cuidado; hay que tener mucho más cuidado.

Eugenio Trías, filósofo español:

“En la muerte de las ideologías renacerán las ideas”

Al español Eugenio Trías puede considerársele uno de los intelectuales más importante del pensamiento hispanoamericano actual. A través de una larga lista de ensayos, artículos, conferencias y libros-entre los que destacan El artista y la ciudad, Lo bello y lo siniestro y La edad del espíritu- Trías se ha demostrado que no hay nada que impida hacer filosofía en nuestro idioma.

Y hay algo de deporte aventura en el trabajo de Trías. Su obsesión por explorar las zonas fronterizas que constituyen a los hombres, el placer por entrar en las sombras de la razón humano y volver cargado de narraciones y mapas para encontrar la buena vida, emparentan su trabajo intelectual con los viajes de los primeros exploradores.

Con una obra que abarca casi todo los territorios de la filosofía, Trías busca el punto exacto donde limitan la razón y la emoción, lo profano y lo sagrado, lo particular y lo universal, como una forma de conquistar nuestros propios límites.

Sólo cuando el hombre habite en ese espacio logrará estar más cerca de sí mismo y de la perfecta armonía. Y la alegría y tranquilidad que Eugenio Trías demuestra es la de alguien que ya ha puesto un pie en ese lugar.

¿Cuál es el espacio de la filosofía en un mundo donde todo va tan rápido que parece no haber tiempo para reflexionar?

En una época de grandes transformaciones y de crisis de todo orden, como la nuestra, es cuando más necesidad hay del pensamiento filosófico. Así como la única manera de contrarrestar el ruido ensordecedor es creando espacios de silencio y de recogimiento, el pensamiento logra crear su propia velocidad, adaptándose al mundo, pero procurando que el mundo se adapte a sus tiempos, y éstos no son acelerados. Siempre les digo a mis lectores que mis libros hay que leerlos en tiempo de adagio o de andante con moto, pero nunca en presto prestísimo.

Se dice que su filosofía es universalista y enciclopédica. ¿Cuáles son los desafíos de ese tipo de pensamiento en un mundo donde la sobre-especialización parece abarcarlo todo?

Una de mis luchas ha sido combatir la especialización embrutecedora, una práctica que lleva a que la cultura se compartimente exageradamente y que la filosofía se destruya en su naturaleza. La filosofía de verdad siempre ha sido unitaria, porque es una forma de pensamiento que se expande en muchos ámbitos. En mi caso, lo he expandido por donde he podido: artes, estética, filosofía de la religión, teoría del conocimiento y ética, aunque siento que aún me queda mucho por hacer, y espero tener tiempo y vida para hacerlo. Y en un mundo donde la tendencia parece ser la globalización, la filosofía tiene que responder con una propuesta de universalidad, aunque sea difícil.

Siempre se ha dicho que el español no sirve para hacer filosofía, pero pareciera que en los últimos años esa cruel sentencia está cambiando.

Estamos viviendo un acontecimiento histórico de una importancia enorme, de la misma forma que en los años '50 fue la creación de una gran narrativa en lengua española, sobre todo en Latinoamérica. El gran reto es construir un pensamiento en nuestro idioma. Tenemos el extraordinario privilegio de formar parte de una gran comunidad lingüística, pero que desgraciadamente ha tenido muy pocas tradiciones de pensamiento. Estamos en una posición de gran inferioridad frente a las grandes tradiciones alemanas, francesas, inglesas o italianas. La filosofía hispana debe asumir sus propios caracteres, como es el ensayo filosófico. Es ahí donde se debe jugar con la lengua, forjar una escritura y una textualidad propia. En mi caso, en estos 30 años de artesanía o de arte, mi pretensión siempre es que las obras que construyo no sean sólo tratados filosóficos. Incluso, cuando son textos más duros o más adustos, el cuidado de la forma es tan esencial que en un error gramatical veo de inmediato un error conceptual. El ensayo filosófico es nuestra gran posibilidad y nuestro gran reto. Para eso debemos cuidar mucho nuestra propia lengua. Evitar las jergas, las terminologías de importación y la excesiva dependencia colonial con centros de poder que algún día fueron brillantes, pero que hoy están en decadencia. Insisto en que éste es un gran momento para articular un pensamiento ensayístico, pero exigente, con propuestas universales de una cierta orientación humanista. Debemos tender hacia un humanismo latino, pensando que la latinidad no sólo está en el Mediterráneo sino que se expande hacia el mundo latinoamericano.

¿Cómo se ve el desarrollo de una filosofía propiamente latinoamericana?

La veo incipiente, en un estadio profundacional, pero esperanzador. El reto para las nuevas generaciones de pensadores latinoamericanos es que deben tener una gran impregnación en las corrientes actuales y una sólida formación en las grandes escuelas para en el momento preciso liberarse y hacer un uso libre de la traición. Esta explosión de pensamiento hispano tendrá muy pronto frutos en toda la comunidad latinoamericana. Nuestro idioma es propicio para la expresión del pensamiento. Estoy totalmente en contra de esa idea terrible de Heidegger de que sólo podía pensarse en griego o en alemán. En español se puede pensar magníficamente; lo importante es intentarlo y atreverse a hacerlo. Además, es una maravilla ir descubriendo las potencialidades que nuestra lengua ofrece y ha llegado el momento en que puede demostrarse que el español es también propicio para expresar los pensamientos más radicales, más profundos y más críticos. Es lo que he intentado hacer y desearía que mi obra quedara como un legado para fecundar y vitalizar el pensamiento hispanoamericano.

Pero pareciera que en nuestros países lo que predomina es la acción por sobre la reflexión. Incluso en política se habla de que la gente quiere cosas y no ideas.

Yo mantendría distancia respecto a lo que dicen los políticos. Sobre todo porque son éstos, los discursos políticos, los que ya están caducos. Es innegable que hay una crisis en la articulación verbal

de algo tan noble como es la acción pública, y eso es porque se ha maltratado demasiado la gramática y la retórica. No es que quiera volver al discurso decimonónico, pero a veces escuchando a los políticos uno termina sintiéndose desolado. La palabra siempre estará acompañada por la acción, eso es inevitable. El problema es que hay palabras bien pronunciadas y otras zafias. Somos verbales, por lo tanto no puedo imaginar una acción sin discurso ni un discurso sin acción. Por otra parte hay que reconocer que ciertas formas de discursividad y algunos marcos ideológicos están en crisis. Lo que las ideologías hacían era ocultar las ideas, y una forma de pensamiento vivo y ligado a las acciones. Quizá en la muerte de las ideologías renacerán las ideas.

¿De dónde parte su "filosofía del límite"?

Hay una frase que recoge el Nuevo Testamento: "La piedra desechada será convertida en piedra angular". El límite es un concepto periférico que ya se encuentra en Kant, en Wittgenstein, en Heidegger, en Derrida y Deleuze, pero nadie hace la operación que yo intento, que es convertir la periferia en centro de la orientación filosófica. Mi propuesta es transformar el concepto de límite en la piedra angular del ser. Somos los límites del mundo: no somos físicos ni metafísicos, ni somos de la naturaleza, aunque pertenezcamos a ella, ni somos sobrenaturales; somos vivientes, y por lo tanto parte del reino animal, pero también somos inteligentes y tenemos una capacidad simbólica única. Eso hace que el límite sea un espacio habitable, un lugar que el hombre debe aprender a habitar porque sólo ahí es posible que se realice en su propia condición. El límite como concepto filosófico es de una riqueza extraordinaria y he tenido la posibilidad de explotar este filón, y ver, a partir de él, nuestra propia idea de razón, una cierta concepción de la realidad y también una ética y una estética.

¿Qué significa vivir en el límite?

El límite es un reto, una inspiración. Es algo que puede ser habitado, pero no es fácil hacerlo. El límite es lo que llamaba Aristóteles "el medio justo" entre lo que nos impide acceder a él y la tentación de rebasarlo. Ese límite es parte de nosotros, con un lado negativo que nos restringe y un lado positivo que nos azuza y nos espolea. Pero sólo la conquista de ese espacio nos permite realizarnos, y cuando eso no sucede sobreviene lo inhumano. Y hoy lo inhumano toma forma en la globalización azarosa, ciega y sin ningún control, en los integrismos irreductibles y excluyentes, en los nacionalismos radicales y las reacciones desesperadas y cónicas del individuo al acoso de lo particular y de lo universal. Sólo el límite entre estos extremos nos da la justa medida y nos permite humanizar nuestra condición de personas particulares, pero al mismo tiempo, miembros de una

comunidad global.

¿Habitar el límite sería la solución para una construir una sociedad mejor?

Sí, porque significa espolear la creatividad y la fecundidad. Ateniéndose al límite uno puede alcanzar lo que los antiguos llamaban eutaimonía. La mala traducción es felicidad, una palabra medio boba que trato de evitar, pero yo le llamo la buena vida, que es también la vida buena. Entonces, si habitamos el límite está la posibilidad, dentro de la humana medida y dentro de la cuota normal de dolor y desventura, de vivir una buena vida.

Yo procuro que el equilibrio y la armonía estén muy presentes y patentes tanto en mi vida como en mi pensamiento y en las formas de ética que propongo. Sin armonía, el acoso y el asedio de lo mejor que tenemos, nuestras pasiones, nos destruye y nos devora. Con armonía se nos abre la emotividad a la inteligencia, a la razón y a la creación.

Pareciera que la clave está en lograr reconciliar la razón con la emoción.

Sin duda. En el año '76 escribí Tratado de la pasión, el libro mío que más difusión ha tenido en Hispanoamérica. Ahí trataba de demostrar que la pasión está en la base de la razón y del conocimiento. ¡Esto lo decía yo veinte años antes de que se hablara de la Inteligencia Emocional, de la Cultura de los sentimientos y todas esas cosas! Había que rectificar la valoración que desde los estoicos en adelante se hace sobre las pasiones. Ellas pueden articular la razón, como también pueden llevarnos al máximo extravío y a la perdición. Al fin y al cabo la pasión no deja de ser un horizonte de muerte, porque la muerte nos constituye y determina, estamos siempre en dialogo con ella. Somos mortales y la pasión, sobre todo el amor pasión, se enlaza con la muerte. No hay razón sin esta base afectiva. La pasión es un hábito: repeticiones de emociones y de afectos que se hacen habituales, que invisten al sujeto y lo constituyen.

En su obra percibo algo de esa mezcla entre emoción y razón. Una especie de literatura reflexiva o reflexión literaria, no sé bien como definirla.

La filosofía que yo hago y la que me interesa es la que defino como literatura del conocimiento. Por eso insisto tanto en la escritura como práctica y no como teoría. A mí no me interesa como a los franceses, como a Derrida, elaborar una gramatología. Lo que quiero es una gramatopraxis, un ejercicio de la letra en la elaboración de los textos. En cualquier libro mío la estructura narrativa y argumental es lo que da despliegue al concepto. En la Edad del espíritu, tal vez mi obra más

emblemática y ambiciosa, realizo una construcción casi musical. Los temas van recreándose como variaciones musicales con una estructura de la disposición muy explicitada y que va gobernando la obra. Es por eso que insisto en emplear el ensayo como forma, porque posee antenas poéticas y en él la filosofía se transforma en creación. Siempre la gran filosofía es una creación poética.

¿No se siente tentado por escribir literatura de ficción?

¡No, no, no! Lo que a mí me gusta es novelar el concepto. Que sea el concepto mismo el que vaya marcando sus propios escenarios. La filosofía tiene sus géneros, que deben ser permeables a la poesía y dialogantes con la narrativa y con el arte. Es un error, en que a veces incurren amigos conocidos, de dar el salto a la novela. Para ser novelista hay que tener una particular forma de relacionarse y mimar las propias criaturas que se construyen y componen. Se ha de crear ese espacio misterioso que es la ficción y generar un ámbito de narración muy diferenciado del conocimiento filosófico. No es que no haya conocimiento en la literatura -todo arte nos hace conocer- pero los medios de que dispone son más simbólicos y más indirectos. En la filosofía debe existir una gran tensión para que la búsqueda de conocimiento esté siempre en el primer plano.

He leído con sorpresa que usted es un gran admirador del cine de Hitchcock.

Para mí la experiencia emotiva más característica del límite es el vértigo. En toda pasión está latente el vértigo, y por eso doy más importancia al vértigo que a la angustia, y en eso difiero de los existencialistas. Cuando vi por primera vez *Vértigo* de Hitchcock me provocó una auténtica conmoción. Yo tenía 17 años y desde entonces esa película me ha perseguido como una especie de obsesión.

¿El arte sería de alguna forma una manera de habitar el límite?

El verdadero arte sí. El arte, como todo lo bueno, tiene sus falsificaciones y sucedáneos. Hay que definir bien lo que pretendiéndose arte no lo es. Hay obras que poseen toda la gestualidad del arte, pero que no tienen su verdad y expresividad. El arte, y por eso mi interés en él, nos pone en contacto con el límite. De hecho, mi idea del límite se develó en toda su profundidad en acercamientos a obra de arte.