

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

LA ACTUALIDAD DE LOS MUSEOS  
EN AMÉRICA LATINA

**Coordinan** Javier Arnaldo y Ariadna Ruiz

## ENTREVISTA

Sergio del Molino

## MESA REVUELTA

Juan Villoro y Patricio Pron

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915838401

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Becas Redacción

**Alba Ramírez Roenillo**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Estilo Estugraf Impresores, S. L.**

Pol. Ind. Los Huertecillos

Nave 13

CP 28350-Ciempozuelos

Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

502-15-003-5

Nipo impreso

502-15-004-0

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**Alfonso María Dastis Quecedo**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional

y para Iberoamérica

**Fernando García-Casas**

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

**Luis Tejada**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Roberto Varela Fariña**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Jorge Manuel Peralta Momparler**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### ACTUALIDAD DE LOS MUSEOS EN AMÉRICA LATINA

- 4 *Javier Arnaldo* – Mapas de América Latina en la museología del arte nuevo
- 22 *Modesta Di Paola* – Arte, naturaleza y sostenibilidad
- 40 *Ariadna Ruiz Gómez* – El museo virtual en América Latina
- 56 *Bruno Brulon Soares* – Transculturación del conocimiento museológico
- 72 *Leticia Pérez Castellanos* – Panorama de los museos actuales de México. Más allá de la titularidad



## ENTREVISTA

- 90 *Carmen de Eusebio* – Sergio del Molino: «Nadie va a entender mi literatura si no entiende primero mi condición de muerto viviente»



## MESA REVUELTA

- 102 *Juan Villoro y Patricio Pron* – La voluntad de ser irreal. Diálogo sobre Ricardo Piglia



## BIBLIOTECA

- 122 *Eduardo Moga* – Cilleruelo antologado
- 126 *Julio Serrano* – La rebeldía de Leonora Carrington
- 130 *Carlos Barbáchano* – La ciudad de la nostalgia
- 134 *Gerardo Fernández Fe* – Bruce Springsteen, *american novel*
- 138 *Juan Ángel Juristo* – Nuestro amado monstruo
- 142 *Isabel de Armas* – Con más luces que sombras



# Actualidad de los museos en América Latina

*Coordinan* Javier Arnaldo y Ariadna Ruiz



*Por* Javier Arnaldo

# MAPAS DE AMÉRICA LATINA en la museología del arte nuevo

En 2017 coincidieron los dos certámenes artísticos con mayor repercusión mediática que existen en la actualidad, la Bienal de Venecia y la Documenta. Esta última cumplía su décimo cuarta edición y se celebró por vez primera en dos sedes: en Kassel, donde se convoca más o menos quinquenalmente desde 1955, y en Atenas, donde a la sazón se consagraba una vocación descentralizadora de esta cita destacada del arte contemporáneo. Se trata de eventos que dejan una impronta notable en las políticas de los museos que se ocupan de la actualidad artística. A diferencia de la Bienal de Venecia, en cuya organización se distinguen las participaciones nacionales, la Documenta se presenta como exhibición sin atributos de origen nacional. Conforman este certamen un número importante de muestras y eventos con propuestas y contextos expositivos diversos, pero que no distinguen realidades regionales, sino, antes bien, se entrelazan en problemáticas comunes, de modo que el lenguaje artístico globalizado cobra aquí, si cabe, mayor énfasis. A lo largo de sus décadas de historia, la Documenta ha ido creciendo paulatinamente en obras, visitantes y lugares de exhibición, a la vez que ha abierto de manera significativa el espectro de las manifestaciones artísticas que acoge. La mundialización es ya un atributo característico del certamen de Kassel, cuyos inicios se caracterizaron, por el contrario, por un marcado eurocentrismo. Y opera, en este sentido, con criterios similares a los que conocemos en los establecimientos museísticos de arte contemporáneo, según ha venido generalizándose desde el cambio de siglo, si consideramos la creciente

importancia que éstos han dado en sus programas al lenguaje artístico de la globalización y a la llamada museología crítica. Incluso desde la década de 1990, la mirada sobre la cultura artística nueva que han propuesto las convocatorias de la Documenta se ha caracterizado por la polifocalidad geográfica, de modo que en ellas han ido ganando consideración los trabajos de artistas de todas las regiones del planeta, circunstancia que, en otros tiempos, no había sido evidente. El arte latinoamericano había contado en el encuentro de Kassel ya en el fin de siglo con un reconocimiento notable, que se rubricó de forma aún más elocuente en la décimo primera Documenta, celebrada en 2002 bajo la curaduría del nigeriano Okwui Enwezor. Con la participación, entre otros, de Gabriel Orozco, Tania Bruguera, Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Alejandra Riera y Carlos Garaicoa, en aquella Documenta se ponía en primer término la importancia de las aportaciones del joven continente al lenguaje artístico compartido.

Es fácil ser imprecisos cuando empleamos algún descriptor para nombrar fenómenos muy generales. Pero, si no de un lenguaje artístico compartido, hablaríamos de voluntades coincidentes para una comunicación artística global en el cambio de siglo. Relevantes serán, en todo caso, las semejanzas y diferencias que se expresan en relación a lo ocurrido en otros momentos del pasado. Cabría pensar, por ejemplo, en su máximo contrapunto histórico, el Barroco, cuyo triunfo como lenguaje de la colonización fue recientemente interpretado como el de un arte global: pienso en la exposición «El arte de las naciones», comisariada en 2016 por Fernando Checa Cremades en el Museo Internacional del Barroco, en la mexicana Puebla. Aunque la cultura de la expansión europea y el ideal de globalización que en la actualidad se debate sean perfectamente antagónicos, están afectados ambos por la instancia de lenguajes compartidos. Por lo demás, nada hay en la intencionalidad política del arte nuevo que emparente con la del Barroco, ese otro arte global; también es del todo distinta la estructura social de sus públicos, por no hablar de otros factores que llaman a contrastar el actual discurso cultural con el de la colonización y la Contrarreforma. El eurocentrismo fue un componente programático del Barroco como fenómeno cultural globalizador, y un factor programáticamente cuestionado en los nuevos discursos artísticos. La abolición de un ecumenismo lingüístico basado en la norma y en la jerarquía señala, cómo no, la diferencia más elocuente del ensayo de arte global al que hoy asistimos; y ocurre justo con particular elocuencia en un evento

como el de Kassel, ciudad en cuya traza urbana, tan condicionada por cuanto ha heredado de la corte barroca que fue, se evidencian las fricciones.

En su programa de 2017 la Documenta situó en lugares particularmente prominentes algunos trabajos, como el monumental *Partenón de libros*, de la conceptualista argentina Marta Minujín, erigido frente al dieciochesco Fridericianum, con dimensiones de superficie y altura similares a las del Partenón ateniense. También el *Molino de sangre*, levantado en la barroca Kassel junto a la Orangerie por el mexicano Antonio Vega Macotela, estuvo entre las obras más señaladas en el itinerario general de una Documenta muy nutrida de obras procedentes de toda América. Trabajos de Beatriz González, Cecilia Vicuña, Sergio Zevallos, Abel Rodríguez, David Lamelas, Regina José Galindo, Joaquín Orellana Mejía, Roger Bernat, María Magdalena Campos-Pons, Guillermo Galindo y el colectivo de Valparaíso que se denomina Ciudad Abierta formaron parte de la tupida trama con la que la Documenta representó en esta última ocasión al arte nuevo. No se trata tanto de hacer notar la selección explícita, sino la fuerte proyección internacional de las prácticas artísticas latinoamericanas que denota. Quizá alguien eche en falta la consideración de Óscar Muñoz o de Luis Luna Matiz, por ejemplo, entre los artistas colombianos, o de otros destacados creadores, sean de Argentina, como Paula Gaetano o Tomás Saraceno, de Brasil, de Perú o de artistas chicanos emergentes; pero la información relevante no radica en lo que faltaba, sino en la abultada presencia que manifiestamente se había fraguado.

## REDES INSTITUCIONALES

Lo ocurrido en la decimocuarta edición de la Documenta es un síntoma más de las modificaciones que han tenido lugar en la comunicación internacional de la cultura artística nueva. Y en ella, como en otros certámenes especialmente señalados, se articulan debates a gran escala y se hacen primar criterios de apertura que no quedan sin correlato en las revistas especializadas, y presumiblemente tampoco en el ámbito del comercio y en las ferias. Y, asimismo, esos cambios se notan en los museos y en el debate museológico. Los museos de arte contemporáneo más acaudalados, como la Tate Modern en Londres, el Museum of Modern Art y el Metropolitan en Nueva York y el Centre Pompidou en París, se esfuerzan en la actualidad por dejar bien atendido el fenómeno cultural de la globalización en sus políticas de exposi-



ciones y adquisiciones. Refuerzan sus equipos de conservación con profesionales y colaboradores externos para no descuidar el conocimiento y la divulgación internacional del arte nuevo, y, evidentemente, esto se refleja en sus programas, que lucen un especial y creciente interés por la cultura artística de América Latina. Se le presta una cuidada atención gracias al trabajo curatorial de expertos como José Roca, Iria Candela, Luis Pérez-Oramas y otros, a cuyo asesoramiento han acudido los grandes centros. La importancia estratégica, por no decir hegemónica, de establecimientos museísticos como los mencionados explica, probablemente, la reciente decisión de donar al MoMA una parte muy importante de la colección Patricia Phelps de Cisneros dedicada a la abstracción geométrica latinoamericana y de crear en Nueva York un nuevo instituto de investigación para estudios artísticos regionales. En la misma ciudad otras entidades, como el Institute of Fine Arts de la New York University (NYU), atienden regularmente al estudio de las artes en América Latina. Como no podría ser de otro modo, en los centros más poderosos se rivaliza, como en una plaza irrenunciable, por una mayor resonancia de culturas artísticas valoradas de manera insuficiente.

Circunstancias nuevas de esa naturaleza pueden ser calificadas de exógenas para la vida de los museos que se ocupan del arte latinoamericano en países del continente distintos a Estados Unidos. Pero no son ajenas a componentes endógenos de la museología regional, que hoy actúan como destacados factores de cambio. No es el menor de ellos la complicidad del museo y los lugares de exhibición con instancias de una comunidad cultural que desborda los límites de su específica periferia. No ya la colaboración, sino la alianza entre museos se ha impuesto como requerimiento funcional para atender la necesidad de una lectura propia de la vida artística en países que comparten una cultura siempre solícita de mayor integración y proyección. Los museos, tras haberse posicionado decididamente como puntales de la democratización, agentes del cambio social e impulsores de ideales de respeto a la diversidad, demandan la cooperación institucional en el panorama cultural iberoamericano. A la par se ha puesto de manifiesto el refuerzo de las bienales con fuerte implementación en los países de América Latina, como las de São Paulo y La Habana, mediante certámenes como la reciente BienalSur de Buenos Aires. Y de particular entidad ha sido el festival Pacific Standard Time, celebrado en California con la colaboración de decenas de museos en muchas localida-

des de ese estado, donde la población hispana tiene un peso tan notable.

Principalmente, se advierte este giro hacia el asociacionismo en el trabajo político desarrollado a partir de la Carta Cultural Iberoamericana consensuada en 2006 para la defensa de los derechos culturales como factor de integración regional y para favorecer, en consecuencia, el reforzamiento de las redes de museos, tanto por iniciativa de los poderes públicos como a petición de los profesionales de la museología. El Instituto Latinoamericano de Museos, con sede en Costa Rica, se ocupa de tareas de esa naturaleza desde 1996 como organización no gubernamental para las regiones de América Latina y el Caribe. Por otro lado, los Encuentros Iberoamericanos de Museos se celebran cada año desde 2007. Sirven, al igual que el programa Ibermuseos y el Observatorio Iberoamericano de Museos, de foro de reflexión sobre equipamientos, infraestructuras, programación, principios deontológicos y demás en ese campo profesional, responsable de la conservación del patrimonio, a la mayor parte de los países de América Latina, además de Portugal y España. Unos diez mil establecimientos museísticos quedan presumiblemente influidos por el programa Ibermuseos. De ellos no son muchos los que se dedican al arte contemporáneo de forma expresa, pero sí es compromiso general de todos contribuir a la formación de la cultura contemporánea desde la museología, con cualesquiera contenidos. Además de las transnacionales, que muchas veces sólo tienen una función instrumental –como podría ser el caso de tantos directorios y portales web sobre el tema, creados por universidades y otros organismos–, existen numerosas redes nacionales en las que se ordenan los museos y centros de exposición. Dichas redes tienen naturaleza de censos, de catastros, de bases de datos o de organizaciones administrativas, también de programas de cooperación, y, en todo caso, permiten compartir herramientas e informaciones a comunidades de museos muy amplias. Cabe mencionar, entre otras organizaciones, aparte de los consejos regionales del Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Instituto Brasileiro de Museus, la Secretaría de Cultura (SECULT) de México y los sistemas de Colombia y Chile. En Argentina se creó un sistema de información sobre las infraestructuras y los agentes culturales de todo el país. Se lo conoce como «mapa cultural» de la Argentina y expresa, en forma de mapas, en qué consisten estas y otras redes.

El espacio cultural «en la estela de la institucionalización desenfrenada del arte contemporáneo», como César Aira identifica el del presente en su escrito de 2010 *Sobre el arte contemporáneo*, se representa, en efecto, según relaciones establecidas por las instituciones que lo gobiernan y es susceptible de leerse como un mapa. Éste sería, en todo caso, cambiante, como los requerimientos políticos de los museos: se define en función de valores que mutan en virtud de la proyección de sus programas en la proximidad o en la distancia. Las tecnologías de la información y la comunicación, tan fluctuantes como omnipresentes, contribuyen exponencialmente a la volubilidad de esa misma cartografía museística. Las instancias que se significan en certámenes, acuerdos, redes e iniciativas institucionales como los arriba mencionados se ocupan, con esfuerzos muy diversos y hasta contrarios, de las trazas de un mapa cultural que incumbe y determina la vida de los museos. Se exhorta a éstos a homologarse en sus equipamientos, políticas de público y servicios y también a distinguirse por sus programas y líneas de actuación. Cuando se ocupan del arte del presente, tan pronto son actores de un proceso que concierne al discurso artístico local o regional como han de situarse por relación a una globalidad no menos considerada como sujeto del arte contemporáneo. Viven una dialéctica muy similar a la que afecta a la propia creación artística, que en el presente oscila, si acudimos a términos empleados por Ignacio Castro, entre el «ansia de la deslocalización» y el «aliento de lo local». Corrientes centrífugas y centrípetas se cruzan en determinaciones cambiantes de la cultura museológica. Mientras, por ejemplo, el Museo del Barrio en Nueva York o el del Barro en Asunción se proponen resguardar valores culturales comunitarios en su entorno, la vocación de otros establecimientos radica en proyectarse hacia la visualización global de valores hegemónicos. Una institución privada como el Museo Amparo, radicado en Puebla, se ocupa expresamente de la tradición cultural mexicana en toda su extensión, desde el arte precolombino hasta la actualidad; uno de carácter público como el Museu de Arte de São Paulo toma la historia universal del arte por objeto de sus colecciones y programas. Varía de un lugar a otro la devoción al *genius loci*. Diversas son las constelaciones singulares, y distintas también las que derivan de acuerdos entre instituciones. Las corrientes del pensamiento museológico unen o separan los espacios museísticos que, en principio, conviven en interdependencia. De modo que, en efecto, sólo cabría trazar el mapa de los museos que pugnan por representar los paradigmas

culturales como un territorio inconstante, sometido a movimientos de contracción y expansión.

#### EL MAPA, SUJETO DE LA CREACIÓN Y DE LA CRÍTICA

Parto de esos tan genéricos descriptores con intención de pensar la moderna creación artística latinoamericana como portadora de ideales para una comunidad cultural que en algo semeja a lo que hoy se exigen a sí mismas las políticas institucionales favorables a la consolidación de redes que combinan lo regional con los requisitos de la globalización. Y, más allá de los requerimientos institucionales, «cartografiar» es un verbo conjugado hoy indistintamente por artistas y críticos en el esfuerzo por enunciar los procesos culturales en cuestión. Algunos trabajos concretos nos ayudarán a visualizarlo. Por ejemplo, la artista brasileña Anna Bella Geiger, pionera entre los conceptualistas del continente, hizo del mapa uno de los motivos fundamentales de su obra. La geografía, y, en concreto, la geografía nativa, se presta en su trabajo como materia prima para enunciados artísticos en los que se articulan problemáticas sociales y encuentran representación las identidades personal y colectiva. «Geografía es una especie de “escritura” del mundo», advierte Estrella de Diego en su elocuente interpretación de los trabajos de Geiger, publicada en 2017. La silueta que circunscribe el subcontinente americano o la que luce el mapa de Brasil, la disposición del territorio propio, recortado por meridianos y paralelos en el atlas mundial, el paisaje cultural aludido como dibujo de los bordes de la tierra firme en que se ubica el espacio latinoamericano sostienen para Geiger la metáfora de la identidad. Con una formidable economía de medios, juega en diversos trabajos, ya sean dibujos, estampas, *collages*, etcétera, con tamaños, escorzos geográficos y proporciones para aludir al entendimiento de la parte en relación al todo; singulariza, vacía, anula, metamorfosea el lugar en forma de mapa, en diagrama geomorfológico que, con sus conjugaciones, subordinaciones y relaciones, conforma un lenguaje y expresa la articulación misma de una idiosincrasia que se manifiesta en la red de relaciones. El espacio social del arte, uno de sus temas predilectos, se presenta en sus mapas cual acción en la distancia. Puso el título *Corrientes culturales* a varios dibujos con *collage* y texto mecanografiado que realizó a mediados de la década de 1970. El mapamundi se presenta en ellos como entidad surcada por relatos vitales intercomunicados e interdependientes, donde las corrientes marinas son portadoras de significados que se funden y bañan las costas

para advertir a la humanidad. Anna Bella Geiger, qué duda cabe, dibujaba, mucho antes que las tan activas instituciones culturales de hoy en día, el mapa de la mundialización y de la identidad.

Mapa es también la figura que lentamente emerge y vuelve a sumergirse en un enorme aljibe de aguas negras en la conocida pieza mecanizada de Alfredo Jaar *Emergencia*, que data de 2005. Era ése, con todo, el mapa de África, encarnación de una entera sociedad amenazada, quizá no menos que otros pueblos y paisajes. La artista brasileña Adriana Varejão empleó, asimismo, la carta geográfica como recurso de denuncia en la serie de *Mapa de Lopo Homem*. Mapas encontramos en creaciones artísticas contemporáneas memorables, como las de la argentina Laura Lio, realizadas bajo el lema de una de sus piezas: «El mundo es un cuerpo / el cuerpo es un mundo». *On Translation. La mesa de negociación* dio título a una instalación de Antoni Muntadas que se presentó por vez primera en 1998. Era una mesa en círculo que se sostenía sobre patas de diversa longitud y lograba equilibrarse con la ayuda de libros apilados bajo los soportes. La superficie de esa mesa estaba cubierta de mapas: mapas de diversa escala y de distintas regiones del mundo con vectores, líneas de fuerza y otras indicaciones que aluden a movimientos, tráfico, territorialidad, localizaciones y demás sobre las que implícitamente se negocia. Cabe aludir a este ejemplo como contrapunto de la intención de los mapas de Geiger. El mapa aparece aquí como tablero sobre el que acordar transacciones. La representación plana del territorio político y sus «mecanismos invisibles» halla provecho como soporte metafórico de la vida humana. El modelo de las redes de instituciones y museos no es en absoluto extraño a tales fórmulas de diagramación de la cultura.

Como «proyección cartográfica invertida» definía Manuel Borja-Villel el discurso museal sobre la experiencia artística del conceptualismo latinoamericano que desplegó el madrileño Museo Reina Sofía con la exposición de 2012 «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina». Era la primera de las muestras programadas por ese museo con la plataforma internacional Red Conceptualismos del Sur, creada en 2007 para investigar las prácticas artísticas conceptualistas que se desarrollaron a partir de la década de 1970 en el subcontinente americano y reactivar su capacidad de intervención política. La Red Conceptualismos del Sur configuraba una trama de estudio, creación de archivos y construcción de espacios de intercambio y de actuación social afines a las experiencias del arte conceptual

en cuestión. La mencionada muestra de 2012 no sólo renovaba el conocimiento de un arte de acción mediante múltiples documentos recuperados, sino que se presentaba como mapa en disposición de relevar el del discurso colonial, alternativo al mapa que subordina a la del norte la actividad artística del sur y contribuye a expoliar la memoria cultural de éste. Un «discurso horizontal» había de primar en esta puesta en escena del activismo artístico latinoamericano que recuperaba. Por así decir, el museo se disponía a alterar una dependencia en el discurso artístico, asumiendo como propia una red de relaciones soberana, basada en el trabajo colaborativo y en la investigación regional. La museología se mide en tales casos según disyuntivas cartográficas. Contemplaba la exposición «Perder la forma humana» múltiples manifestaciones de arte político ignoradas por la historiografía y los museos: experiencias de acción gráfica, como la del grupo Paréntesis en Perú y la de los cartelistas chilenos de la Agrupación de Plásticos Jóvenes; el activismo callejero, por ejemplo, el del también chileno Colectivo de Acciones de Arte (CADA); las estrategias creativas empleadas en aquella década por múltiples movimientos de derechos humanos; iniciativas de colectivos de poesía y teatro, como lo aportado en Argentina por el Taller de Investigaciones Teatrales y la Compañía Argentina de Mimo, y un largo etcétera. La conexión del Museo Reina Sofía con la Red Conceptualismos del Sur se proponía como alteración del mapa tejido por los museos en el establecimiento del discurso cultural. Sobre un dibujo del mapa de América del Sur actuó el colectivo las Yeguas del Apocalipsis en su intervención *La conquista de América* del 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos de Chile. El mapa fue también motivo común del cartelismo de agitación y, por ejemplo, frecuentado en las acciones de Elías Adasme. En la serie *A Chile*, documentada fotográficamente, este artista se hizo trazar el mapa del subcontinente sobre su cuerpo desnudo; se colgó boca abajo, como víctima mortificada, junto a un gran mapa de Chile, e incluso se retrató de pie y con el torso descubierto junto a ese mapa para encarnar lo que recuerda una figura del Salvador. La constancia del mapa como icono y recinto en el que se conciertan significados es abrumadora en el lenguaje artístico referido.

Desde aproximadamente 2003 y, sobre todo, en el año 2007, cuando se conformó el equipo de trabajo Red Conceptualismos del Sur, estaban conociendo su primera visibilidad póstuma algunas experiencias latinoamericanas de la cultura conceptualis-

ta de agitación vividas en las décadas de 1960 y 1970. Un caso destacado era el del colectivo Tucumán Arde, ligado de forma estrecha a los conflictos sociales que causaron el cierre de los ingenios azucareros en la Argentina de 1967 y 1968. La XII Documenta, que tuvo lugar en 2007, contribuyó a su conocimiento, al incorporar obra de León Ferrari y documentación del archivo Tucumán Arde al programa expositivo. El movimiento en el que habían participado, al igual que Ferrari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby y otros aparecía como ejemplo de un arte de acción ajeno a lo contemplado por los relatos culturales hegemónicos y situado en un mapa social alejado de Kassel. Al igual que ocurriría en 2017, como al principio reseñábamos, coincidió aquel año la Documenta con la convocatoria de la Bienal de Venecia, donde, a instancias del Istituto Italo-Latino Americano (IILA), se incluyó, como en otras ocasiones, una muestra expresamente dedicada a las manifestaciones artísticas del continente, que su comisaria, la desaparecida Irma Arestizábal, llamó «Territorios». Respondía a un esfuerzo más por caracterizar la nueva cultura latinoamericana como mapa, como «territorio» que artistas de dieciocho países de la región se encargaban de «conjugar» en el palacio Zenobio, el edificio barroco que alojó la exposición. La metáfora de la cartografía no ha dejado de reaparecer, en múltiples e imprevistas versiones.

Al esfuerzo de las redes institucionales por hacer valer mapas de índole cultural se suma la acción de la «cartografía crítica», término que se emplea para aludir al empeño en la revisión historiográfica de la realidad cultural latinoamericana que sabemos preformados en prácticas artísticas como las mencionadas.

La expresión «proyección cartográfica invertida» que utilizó Borja-Villel recuerda muy explícitamente el mapa que Joaquín Torres-García dibujó para la portada de su manifiesto de 1935 «La escuela del Sur». Como bien sabemos, trazó un mapa del subcontinente americano en posición invertida, con el estrecho de Magallanes en la parte superior y el trópico de Cáncer en la franja baja del dibujo. «He dicho escuela del Sur, porque en realidad *nuestro norte es el sur*», había sentenciado Torres-García en un manifiesto que llamaba a la conformación de una modernidad artística propia y soberana en el continente. El recinto delimitado por las costas de la América Meridional acogía la escuela del Sur, germen de una moderna identidad cultural indoamericana, como también habían procurado serlo el movimiento muralista en México y los manifiestos de Oswald de Andrade de la década ante-

rior en Brasil. El mapa, aparezca físicamente invertido o no, se extiende como marco geográfico para una subversión del orden de dependencia en las relaciones culturales y para el enunciado de un orden protector de la propia memoria. Como plataforma internacional de investigación, la Red Conceptualismos del Sur denominó «Cartografías» su ambicioso proyecto de estudio del «arte crítico» desarrollado en América Latina desde la década de 1950. «El proyecto surgió ante la urgencia de activar nuevos circuitos de intercambio y producción crítica ubicados por fuera de las agendas metropolitanas del arte» (*Carta*, 2010, p. 5). En el trabajo de la Red Conceptualismos del Sur ha tenido particular prioridad la preservación de archivos documentales relativos a sus objetos de estudio, para que sean accesibles y estén protegidos de intereses contrarios o espurios. La amenaza del saqueo de bienes culturales regionales afecta igualmente a los archivos que permiten reconstruir la propia modernidad. Para la salvaguarda de la memoria y de la facultad crítica de la experiencia creativa dada, encuentra la mencionada plataforma un aliado importante en el trazado de circuitos y en la tejeduría de discursos independientes en el espacio cultural compartido. Por eso alertan los componentes de la Red Conceptualismos del Sur ante la deslocalización de los archivos. No cuestionan las ventajas que ofrecen a sus usuarios espacios de investigación con fondos de consulta tan ricos como los del International Center for the Arts of the Americas en el Museum of Fine Arts de Houston o el Ibero-Amerikanisches Institut en Berlín, pero reclaman la transformación de ese modelo por otro no centralizado en pocos establecimientos. La accesibilidad universal que la digitalización es susceptible de favorecer, la máxima completitud del catastro de archivos y una dinámica colaborativa en el estudio son los remedios propuestos a una situación que se condena por haber sustraído a las plataformas de discusión de los países latinoamericanos una parte de su memoria social. Tratan de corregir el daño delatado y de alterar ese orden de privación mediante una especie de subversión geopolítica, acompañada de esfuerzos por recuperar, dar a conocer y estudiar archivos de artistas, críticos, editores y colectivos diversos. La «cartografía crítica» sería en lo artístico al mapa académico lo que la teología de la liberación es a la curia romana en el pensamiento teológico. Como si se situara frente a autoridades doctrinales, el entendimiento de la cultura artística nueva en América Latina lleva a cabo un ejercicio de emancipación marcado por la resistencia a los paradigmas colonialistas y con la



voluntad de reforzar identidades con cosmovisiones propias, que aspiran a relacionarse en su diversidad entre sí.

#### DIAGRAMAS Y RIZOMAS

La metáfora del mapa toma un papel decisivo al articular la memoria colectiva, en buena medida encarnada por los museos y archivos. Metodológicamente, también cobra todo el protagonismo cuando encontramos descrita la reconstrucción historiográfica de un discurso cultural como «episodio cartografiado». Por un lado, se revela con esa expresión común entre los investigadores de la modernidad la redoblada importancia conferida al lugar, al espacio que condiciona y sobre el que opera la acción artística. Por otra parte, y, en sentido inverso, la acción de cartografiar implica necesariamente la atención por las relaciones entre lugares, por los sistemas de intercambio, por las tramas generales de interdependencia. Un ideal de horizontalidad, opuesto a principios de jerarquización expresa, se impone, por ejemplo, en estudios como los llevados a cabo por el grupo Taller Historia Crítica del Arte, con la colaboración de la Universidad de los Andes. Ese equipo de trabajo elaboró informes sobre casi un centenar de archivos públicos y privados que documentan la trayectoria de la creación y los debates artísticos en Colombia desde los años sesenta del pasado siglo. Es más, sus autores no circunscriben la palabra *archivo* únicamente a «todo tipo de colecciones, acervos, bibliotecas, fondos, series e incluso obras de artista», sino que la interpretan en un sentido aún más lato. «Se trata del archivo de nosotros mismos, del conjunto de documentos producidos en el ejercicio del verbo “vivir”» (*Errata*, 2010, p. 74). El patrimonio documental –sea de archivos ya ubicados en establecimientos públicos, sea de archivos aún no adscritos a instituciones– adquiere un valor suplementario en la forma de una cartografía de la cultura. Ésta se ordena en el trabajo colaborativo según criterios de horizontalidad, transversalidad y soberanía, afines a la propia creación contemporánea, que dotan a su traza del carácter de una red rizomática, con la cual puede ser preservado un discurso histórico-artístico alternativo al hegemónico y apto para otra comprensión de lo diverso. La noción de rizoma, tan querida a la filosofía de la alteridad de Gilles Deleuze, aporta un descriptor para las relaciones gobernadas por la equidad entre las partes, allí donde los elementos no se organizan jerárquicamente, sino donde cualquiera de ellos puede incidir en los demás y tener un desarrollo propio.

El paradigma del mapa se asemeja de manera notable al de la diagramática, tan bien estudiado por Astrit Schmidt-Burkhardt como recurso de representación ideal-típico de la historiografía de las vanguardias desde, al menos, los esquemas concebidos por el primer director del neoyorquino Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr. –valga la paradoja–, como instrumento de conocimiento de la cultura artística de la que su museo había de ocuparse. Los diagramas sirvieron a Barr desde los años treinta para diseñar un programa museológico al que dio, como es bien sabido, forma de torpedo, de un torpedo que avanzaba en la historia del arte con su punta por delante del presente. Pero la diagramática tuvo también un formidable predicamento en momentos posteriores de la historiografía, de la crítica y de la creación y, en especial, desde los inicios del arte conceptual. La taquigrafía gráfica de los diagramas, que facilita una forma de racionalidad operativa no gramatical y mantiene constantemente abierta la consistencia final del discurso, encuentra un buen aliado en las cartografías del campo social de las artes por las que pugna la nueva historia crítica. Cartografiar conceptualmente equivale a gestar formas posrepresentativas, por ejemplo, sobre la base de mapas de archivos en los que se contiene un discurso historiográfico por articular.

En ese mapa se disponen los mecanismos generativos de la memoria moderna que la museología crítica y otras instancias defienden. Frente a las convenciones de las redes profesionales de comunicación entre museos, cuyo auge, verdadero signo de época, reseñábamos, encontramos esta otra labor cartográfica que ocupa y une a establecimientos museológicos que pugnan por primar la emancipación del entendimiento cultural en redes alternativas, pero no de menor entidad. La prueba impugnativa de los patrones de interpretación dominantes para la modernidad en el espacio cultural iberoamericano se convirtió en componente programático de la actividad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, al menos desde la exposición de 2010 «Principio Potosí», que compartió con la Haus der Kulturen der Welt de Berlín y con el Museo Nacional de Arte y el Museo de Etnografía y Folclore de La Paz. El posicionamiento del Museo Reina Sofía en la institucionalidad crítica comprometía sus actuaciones con un ensayo de redefinición del mapa geopolítico que los museos y la academia trazan con autoridad. También en España otras instituciones, como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y su homólogo de León, han compartido esa misma búsqueda

de patrones nuevos en la política cultural. Identificamos éstos con lo que respaldan las corrientes museológicas que hacen de la construcción de significados de los bienes patrimoniales una tarea social antes que un mandato dirigido a la autoridad intelectual del propio museo. Trabajan en esa misma exploración de nuevas identidades otros muchos museos y centros de arte moderno y contemporáneo en la actualidad. En el subcontinente americano cabe mencionar como ejemplos el Museo de Arte de Lima (MALI), la Pinacoteca do Estado de São Paulo, el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Buenos Aires, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y los museos de Arte Moderno de Medellín y de Bogotá. Instituciones de tan distinta dimensión como el Instituto Inhotim y el Micromuseo de Lima coinciden en el interés de habilitar un espacio de revisión de la memoria cultural con una cartografía propia. El valor concedido en colecciones y exposiciones a la documentación de archivo asociada al activismo artístico y la cultura social, esto es, a testimonios de obra no permanente, coloca el patrimonio inmaterial entre los primados en las políticas de conservación de las museologías críticas. Se trata de un patrimonio de bienes no únicos, para el que la atribución de propiedad es un factor menor, y que se presta a ser compartido en archivos universalmente accesibles. La concepción de un ideal procomún de la memoria artística compartida ha favorecido ensayos de convergencia museológica como los señalados.

La aparición de los museos virtuales, que en sus diversas versiones han abierto, asimismo, un importante espacio en la comunicación cultural iberoamericana, refuerza presumiblemente las condiciones de posibilidad de una curaduría confluyente del patrimonio compartido de manera ideal. Las innovaciones tecnológicas han contribuido, sin duda alguna, a estos cambios de paradigma.

#### EL EMPEÑO CARTOGRÁFICO

Aunque nada de todo ello sería tan reseñable si los hitos de la soberanía intelectual y el amor al trabajo colaborativo no hubieran tenido como consignas para la creación contemporánea su principal lugar de cultivo en el asociacionismo independiente de los propios creadores. Coincide, precisamente, con lo que se proponía documentar la mencionada plataforma Red Conceptualismos del Sur. Un ejemplo sería el archivo de Clemente Padín en Uruguay; pese a las pérdidas que sufrió, sigue conformando una

colección muy reveladora para la poesía visual y el arte-correo de en torno a 1970 en América Latina y resulta de una prolongada actividad de lo que hoy describiríamos como trabajo colaborativo entre creadores. El archivo de Clemente Padín no existe como institución, sino como acervo, ahora perteneciente a la Universidad de la República; sí persiste, en cambio, idealmente como unidad de un mapa formado a modo de red de redes cuya escritura es emulada por el discurso historiográfico. Lo menciono como uno de los archivos estudiados, que vendrían a integrar una deseada trama en devenir, cuyas colecciones documentales se comparten. La exposición que tuvo lugar en la biblioteca del Museo Reina Sofía en 2012, «La escritura desbordada: poesía experimental española y latinoamericana, 1962-1982», resultaba de un ya muy reconocible ensayo de confluencia. Existen también en muchos lugares del continente espacios colectivos de creación y archivo en plena vida, cuya actividad renueva los aludidos primados culturales. Si abundásemos en la imagen del tejido, querida a los investigadores, cada uno de esos espacios se entendería como unidad celular. Los ejemplos podrían extenderse hasta lo que cabría denominar «paramuseos», lugares de creación, de edición, de encuentro y archivo, que son muchos e imprescindibles en la creación contemporánea. Así, y por sólo mencionar un caso, del arte-correo, la poesía visual y la nueva edición sigue ocupándose en la actualidad en Buenos Aires el espacio-estudio que fundó hace ya veinte años Fernando García Delgado, la Barraca Vorticista, donde se realizan talleres, exposiciones, además de labores de archivo y un complejo programa en el que se integra un colectivo muy amplio de creadores e interesados.

El trazado de cartografías aparece, así pues, de forma profusa e insistente como tarea actual de una cultura museológica –y paramuseológica, como vemos– condicionada por la globalización y en constante crecimiento, necesitada de arraigo e impelida a la deslocalización. Virtualmente, dibuja mapas el Museum of Online Museums, lo mismo que lo hacen la Red Centroamericana de Museos, el programa Ibermuseos y tantos otros circuitos y plataformas, hasta alcanzar de forma característica la hechura táctica de los proyectos en que mejor se reconoce a sí misma la investigación. Desde el desbordamiento de los propios límites y el diseño de una museología de aspecto nodal, se entiende hoy el museo como recinto de la cultura viva. Entre el museo de la Antigüedad y los del siglo XXI apenas ha sobrevivido parecido alguno. Diderot imaginaba lo que fue el museo de la antigua Alejandría

como «un particular salón donde los sabios se juntaban a comer». Nada más distinto de aquellas funciones las que asume el museo actual como agente vertebrador de requerimientos culturales en sociedades entrelazadas. A los nuevos banquetes están invitados bastantes más comensales; a cada convocatoria llegan desde lejos y de diversas procedencias. El entorno social que hoy en día conforma la vida museística y establece demandas sobre ésta es cada vez más amplio, al tiempo que sus redes se diferencian más entre sí. Los públicos crecen con su deslocalización, como los propios museos: asistimos desde finales del pasado siglo al fenómeno de la ampliación descentralizada de grandes museos, como la Tate Gallery, el Louvre o el Guggenheim. Estas y otras entidades han abierto o tienen proyectado abrir nuevas sedes, a modo de sucursales, incluso en lugares muy alejados del establecimiento expandido. Ya existen una Tate Liverpool, un Guggenheim Bilbao, un Hermitage en Kazán, una delegación del Museo Ruso de San Petersburgo en Málaga, etcétera, no tardarán en inaugurarse satélites del Louvre y del Guggenheim en Abu Dabi y, muy probablemente, se ultimen acuerdos para que el Centre Georges Pompidou disponga también de sede en Bélgica, Corea y Colombia. Otras líneas de articulación se añaden, así pues, a las ya enumeradas en el elenco de vectores que configuran la cambiante carta museológica, esta vez lanzadas desde museos hegemónicos. La museología de América Latina no ha vivido aún a gran escala este fenómeno de la irrefrenable extensión de espacios, sí, en cambio, ha sido testigo de la enorme proliferación de instituciones museísticas y posee experiencia sobre la necesidad de cartografías regionales distintivas para éstos.

En la economía política de los museos no podía faltar la táctica que contrarresta la expansión en red desde un centro con la tejeduría de una red desde centros múltiples, el fenómeno que observábamos. El Museo Reina Sofía, sensible a esa necesidad, tomó por consigna la conformación de acuerdos programáticos. Uno muy singular es la confederación de establecimientos museísticos que en 2013 refrendó en España por cinco años con el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, en Eslovenia con la Moderna Galerija de Liubliana, en Turquía con el SALT, en los Países Bajos con el Van Abbemuseum de Eindhoven y en Bélgica con el Museum van Hedendaagse de Amberes. Esta asociación coyuntural de centros de arte moderno y contemporáneo lleva el nombre *L'Internationale*, tan político. Fundamentalmente, las políticas mancomunadas se expresan en la programación de

exposiciones y en los estudios en cooperación. L'Internationale da título, asimismo, a una plataforma *online* de investigación, recursos y debate. Una alianza de esa naturaleza no se ha producido aún entre museos del entorno cultural iberoamericano, aunque, como bien sabemos, no han faltado las propuestas ni las experiencias afines a la convergencia de actuaciones. Para la consolidación de un debate transnacional sobre la moderna cultura artística de América Latina, como sobre tantos otros temas de interés en el contexto cultural compartido, es deseable la continuidad en las ocasiones de intercambio y la abundancia de las mismas, lo mismo que la disponibilidad de herramientas y recursos estables. Los museos tienen encomendada la conservación de bienes patrimoniales, a la vez que su interpretación y difusión; si bien, por ser lugares aptos para la integración social, sus tareas se amplían sin cesar. Han adquirido una responsabilidad creciente en la vertebración del conocimiento y el cuidado de la memoria cultural. Si ya de por sí sus actuaciones tienen una capacidad de incidencia muy sobresaliente, más aún cuando se dan condiciones para la cooperación. El soporte a las redes transnacionales de conservadores y profesionales de museos en el espacio cultural iberoamericano y la creación y consolidación de cuantos mecanismos de colaboración permitan un mayor desarrollo de discursos museológicos regionales reconocibles son deseos comúnmente expresados que quieren ser satisfechos. Esos y otros retos pasan por el cometido de crear conocimiento y condiciones para su transmisión, con instrumentos coordinados, como las muestras y las publicaciones, que resultan del trabajo en equipo. ¿De cartografías de contenidos cabría hablar? Quizá el mayor esfuerzo que se ha realizado hasta la fecha en este orden de cosas fue el conjunto de cinco exposiciones que se presentaron casi de manera simultánea en el Museo Reina Sofía a comienzos del presente siglo, con Juan Manuel Bonet como director: «Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina». El conjunto de muestras hacía memoria de la entera historia del arte latinoamericano del siglo xx y funcionó, asimismo, como lugar de encuentro de la actualidad creativa y crítica. Por el número y la importancia de las obras expuestas, fue ése un evento probablemente irrepetible. Pero también fue única la ocasión de encontrar coordinadas las curadurías de Héctor Olea, Octavio Zaya, el brasileño Ivo Mesquita, la puertorriqueña y actual directora del International Center for the Arts of the Americas en Houston Mari Carmen Ramírez, la venezolana Mónica Amor, Adriano Pedrosa,

actual director del Museu de Arte de São Paulo, el cubano Gerardo Mosquera y el argentino Carlos Basualdo. Aquella cita sentó un precedente en el inicio de nuestro siglo que colocó, cómo dudarle, ante nuevos retos a la historiografía del arte nuevo de todo un continente. Una cosmografía liberadora o una geografía crítica se han instituido como tarea museológica en lo que al enunciado de sus relaciones culturales concierne.

Existen, desde luego, museos especialmente dedicados al arte moderno y contemporáneo de América Latina en su conjunto, como el de Long Beach en California o el que custodia en Buenos Aires la colección Costantini, entre otros. Pero el desafío crítico que ocupa de manera necesaria a esos y otros establecimientos se dirige a su vez a lo que podría describirse como museología transversal comunitaria, localizable en un mapa cambiante que ella misma define y redefine según un esfuerzo colaborativo, hoy demandado, de conservación y fecundo debate, que rebasa los propios límites del museo. Comenzábamos, precisamente, refiriéndonos a espacios para el debate de la cultura actual, como la Bienal de Venecia y la Documenta, que no son museos, aunque con ellos trabajen.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Sobre el arte contemporáneo, seguido de En La Habana*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- Arestizábal, Irma. *Territorios. 52. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia*. Venecia: Istituto Italo-Latino Americano, 2007.
- Azor Lacasta, Ana (coord.). *Redes de museos en Iberoamérica. Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio iberoamericano*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- Castro, Ignacio (ed.). *El aliento de lo local en la creación contemporánea*. Madrid: Editorial Complutense, 1998.
- Checa Cremades, Fernando (ed.). *El arte de las naciones. El Barroco como arte global*, cat. exp. del Museo Internacional del Barroco, Puebla, 2016.
- De Diego, Estrella. *Anna Bella Geiger. Geografía física y humana*, cat. exp. La Casa Encendida, Madrid, 2017.
- Grau, Luis. «Redes de museos. Un ensayo de supervivencia», *Museo*, 11, 2006, pp. 17-28.
- Red Conceptualismos del Sur. «Cartografías. Un itinerario de riesgo en América del Sur», *Carta*, 1, 2010, pp. 5 y 6.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit. *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.
- Taller Historia Crítica del Arte. «Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización. Informe final "Cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963-1981)"», *Errata*, 1, 2010, pp. 54-71.
- Torres-García, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- VV. AA., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, cat. exp. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012.

# ARTE, NATURALEZA Y SOSTENIBILIDAD

Durante la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) celebrada en París en 1960, la Comisión invitaba a los Estados miembros a tomar medidas de carácter técnico y jurídico que asegurasen la protección, la conservación y la restauración de los bienes culturales, así como la salvaguarda de la belleza y el carácter del paisaje. Con este fin, se recomendaba tener en cuenta, de formas distintas pero complementarias, la gestión de los museos y la apreciación de las colecciones de arte y de la naturaleza por parte del público, ya que se entendía por museo «cualquier establecimiento permanente administrado en interés general a fin de conservar, estudiar, poner en evidencia por diversos medios y, esencialmente, exponer para el deleite espiritual y la educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos de interés artístico, histórico, científico y técnico, así como jardines botánicos y zoológicos y acuarios».

Esta línea de interés por la protección de un orden conformado entre el arte contemporáneo y el paisaje concierne a la actividad del Instituto Inhotim, establecido cerca de Brumaldinho, un pueblecito de la periferia de Belo Horizonte (estado de Minas Gerais, Brasil). Una vasta área de mata atlántica del sudeste brasileño, rico en balnearios hidrominerales, rodea el complejo museológico, una entidad privada fundada por el magnate del sector minero y siderúrgico Bernardo de Mello Paz en 2002. Todo lo que el visitante puede apreciar en este acervo de selva y lagos rodeado de empresas siderúrgicas y mineras se debe a la racionalización arquitectónica de Roberto Burle Marx, un reconocido



arquitecto paisajista que, a finales de los años ochenta, junto a Paz, ideó el instituto como un museo al aire libre. Un museo a cielo abierto con una extensa colección botánica de raras especies vegetales que acoge y conserva una colección de arte contemporáneo de más de quinientas obras, formada por pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, vídeos e instalaciones, decenas de las cuales son expuestas en pabellones monográficos especialmente diseñados o en instalaciones al aire libre.

Desde esta perspectiva, Inhotim no presenta una colección tradicional, sino que manifiesta el poder de un lugar innovador y transformador que reúne arte contemporáneo y botánica, ocupándose también de la investigación científica, el medioambiente, la educación pública y la inclusión social. Esta nueva visión museológica intenta restablecer un diálogo entre arte y ciencia que ha alcanzado una centralidad social y ecológica fundamental en los propios intereses administrativos del museo, cuyas políticas se encuentran en la síntesis de una delegación colectiva respecto al tiempo, al arte y la naturaleza.

#### ALGUNAS PREMISAS CONCEPTUALES HISTÓRICAS

Las colecciones tienen una importancia crucial en el desarrollo de la cultura visual contemporánea. Sus historias coinciden con la formación del museo, que –habiéndose explicado durante distintas épocas con características y finalidades muy variadas– solamente en las civilizaciones más modernas ha adquirido una conciencia estética, presentándose como un lugar para la crítica implícita y, a menudo, ejerciendo una influencia en el gusto y la producción de los campos y periodos artísticos. Las exigencias de la conservación, el archivo, la restauración, la catalogación, el estudio de las obras y, en general, la historia del arte encuentran en el coleccionismo moderno el campo de afirmación del museo, que, por sus reflejos culturales, científicos y sociales, y por su relación con las instituciones académicas y científicas, se ha enfrentado a problemas no sólo de tipo funcional y estético, sino también de carácter ideológico, político y, de manera más reciente, ecológico.

Hasta hace relativamente poco, las colecciones no tenían direcciones estéticas autónomas. Los motivos que llevaron a coleccionar se pueden rastrear en dos actitudes complementarias: la *curiositas* y el estatus. La primera constituye un ideal humanístico, que define un interés omnicomprendivo hacia los fenómenos naturales, sobrenaturales y artificiales. Francis Bacon en

*The Advancement of Learning* (1605) escribía que los hombres habían adquirido el deseo de conocimiento y saber unas veces por curiosidad natural y un anhelo inquisitivo, otras para entretener la mente con deleite; a veces por ornamento y reputación. Se trata de una idea de colección que entre los siglos XVI y XVII se vuelve un valor social de fundamental importancia.

Al afirmarse la identidad entre arte y ciencia, más que entre arte y poesía, el Renacimiento asistió predominantemente a la formación de colecciones eclécticas y eruditas, animadas por la curiosidad hacia lo maravilloso, lo extraño y lo precioso. La curiosidad enciclopédica era avivada por el interés hacia las ciencias, las artes y la naturaleza. Por tanto, la finalidad más común de una colección del siglo XVI era la búsqueda de una síntesis tomística, todavía de tipo medieval, entre el macrocosmos natural (*naturalia*) y el microcosmos humano (*artificialia*). La presentación del coleccionismo como una fascinación por lo lejano y desconocido se hace patente con la aparición de las *Wunderkammern*, literalmente «cámaras de maravillas», un ambiente dispuesto de manera especial para la exposición de colecciones que recogían todos y cada uno de los aspectos de la curiosidad cósmica, rarezas de diversa clase y, por supuesto, los primeros ejemplares etnológicos y naturales que llegaban de las exploraciones geográficas. La colección, espejo del universo y del conocimiento científico sistemático, adquiriría un valor cosmológico que, enriquecida a medida que aumentaba el comercio, la conquista y la exploración, ofrecía a los visitantes eruditos de la época una oportunidad sumamente singular de indagar las relaciones entre las diferentes partes del mundo hasta entonces conocido, desde las Indias hasta las Américas.

El saber enciclopédico, definido más por su «juiciosa curiosidad que por un apetito insaciable de maravillas» (Findlen, 1996) ha marcado las premisas conceptuales del desarrollo de los museos modernos, oponiéndose de forma significativa a una tradición europea de miradas y curiosidades. Es oportuno recordar que la misma palabra «museografía» fue codificada por Caspar Friedrich Neickel en su *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anleitung der Museorum oder Raritäten-kammern* (Leipzig, 1727) en un tiempo en el que el museo empezaba a moverse hacia su vocación educativa pública. No sorprende que en la Europa de finales del siglo XVIII el recinto museístico empiece a abordar espacios propios y que sus colecciones se conviertan en un auténtico espectáculo cívico,

públicamente observable y adecuado a una determinada ideología de la visualidad. En esta etapa histórica se definen también los regímenes narrativos del discurso científico, que acompaña el nacimiento de los museos especializados. El mismo concepto «paradigma» se crea en las discusiones sobre la noción de verdad científica, que será la base para la comprensión de un mundo históricamente determinado. Así, la noción de museografía se debe, principalmente, a la época ilustrada y su relevancia se acrecienta con la proliferación de tipologías de museos en el siglo XIX, periodo en el que, separando los saberes –y con ellos las clases de objetos–, se definen las funciones y las responsabilidades de lo que poco más tarde será la museología contemporánea.

Cuando la formación de las colecciones se cruza con la mirada de los curiosos de la esfera pública, el museo se convierte en un espacio propicio para el nacimiento de la sociedad del espectáculo. Precisamente, una de las tesis desarrolladas en torno al museo contemporáneo enmarca el fenómeno de la proliferación de instituciones museísticas dentro de las exigencias dadas por la sociedad de consumo, que ve en el mismo aumento de las actividades culturales una posibilidad de crecimiento cultural, social y económico. En esta fase histórica, donde la creciente búsqueda de experiencias únicas, raras y originales es esencial, los museos desarrollan capacidades extraordinarias para cumplir las expectativas de su público. Desde esta perspectiva, parece sintomático que algunos museos nazcan con la voluntad de definirse a través de los valores del pasado, pero que, sin embargo, quieran avanzar hacia un futuro más comprometido con aspectos de tipo social, cultural, político y ambiental.

#### UNA *WUNDERKAMMER* AL AIRE LIBRE

El conocido catálogo de Alberto V de Baviera compilado por Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi...* (Múnich, 1565), representa una actitud particular hacia la clasificación metódica y la separación de objetos por clases (*artificialia, naturalia, mirabilia*, etcétera), pues los considera interesantes tanto por su extraordinaria belleza como, significativamente, por lo que enseñaban. Siguiendo el modelo de un teatro *cinquecentesco*, Quiccheberg imagina la futura *Wunderkammer* de Múnich como un complejo de laboratorios artesanales, salas y almacenes destinados a la colección, exhibición, investigación y enseñanza de las artes, las ciencias e incluso de las técnicas necesarias para el estudio del mundo natural. Esta primera gestación

ideal de lo que podríamos considerar un «complejo museológico» define un lugar enciclopédico con características de tipo operativo, cuyas responsabilidades no se detienen en la clasificación del saber humano, sino que contemplan la posibilidad de producir conocimiento y provocar interés en su público. El carácter «práctico» que domina la narración de Quiccheberg sugiere una forma de incorporar y colocar estratégicamente los objetos en la composición espacial del museo-teatro, superando la simple noción taxonómica y demostrando que los objetos pueden contar historias, así como mejorar el valor de significación y la legibilidad de una colección.

El saber enciclopédico asociado a las praxis curatoriales, la inventiva artística, la investigación científica y la educación comparte la tesis que considera todo «renacimiento» como una posibilidad de innovación en otros territorios culturales fuera de la región mediterránea. Desde esta perspectiva, el compendio de Quiccheberg ofrece algunos elementos de reflexión para los museos contemporáneos y una crítica implícita a la organización cultural y epistemológica de sus tareas, alegando que el valor fundamental de una colección se encuentra en sus valores pedagógicos y en la investigación científica. No sorprende que las *Wunderkammern* vuelvan a estar en auge en la conciencia contemporánea, heredera de la doble actitud renacentista de generar conocimiento científico a través de la exhibición de lo extraño y maravilloso o, en otras palabras, de crear las premisas del espectáculo en torno al conocimiento. En 2011, el Smithsonian American Art Museum de Washington, uno de los complejos museísticos más grandes del mundo, conocido por la racionalidad de su labor, un despliegue de paradigmas científicos y taxonomías ideales, conformó la exposición «The Great American Hall of Wonders», una tentativa curatorial de reconsiderar el patrimonio cultural del museo por medio de lo maravilloso. Sólo dos años después, el Getty Research Institute de Los Ángeles publicaba una nueva edición del compendio de Quiccheberg (2013). En su introducción, Mark A. Meadow se detiene en la importancia del texto renacentista para los museos contemporáneos, no sólo para volver a ubicar lo maravilloso como categoría de interés curatorial, sino también para usarlo como acción educativa y social. El compendio de Quiccheberg fue, pues, un ambicioso intento de crear un juicio crítico. Exponer y sistematizar objetos maravillosos ofrecía a los intelectuales de la época la posibilidad de acceder al saber y de cooperar en la creación de los fundamentos

racionales de la modernidad mediante la investigación y la transmisión de conocimiento. Estas mismas premisas conceptuales están en la base de muchas propuestas curatoriales, todas citadas por Mark A. Meadow en la introducción de la nueva edición de las *Inscripciones*. Sin embargo, son muy pocos los complejos museológicos que, junto con la preservación y conservación de «maravillas» artísticas y naturales, plantean la voluntad consciente y reiterada de generar conocimiento por medio de la investigación, la educación y la inclusión social.

Esta fusión entre arte, naturaleza y vida ha sido favorecida de manera sistemática por la labor institucional, organizada y reflexiva que desde el 2002 ha implicado a curadores, arquitectos, artistas, paisajistas, biólogos e investigadores en la construcción del Instituto Inhotim. Inicialmente financiado con recursos económicos privados, en 2006 Inhotim se transforma en una fundación destinada a la conservación, exposición y producción de obras de arte contemporáneo, así como a promover acciones educativas y sociales en torno a su jardín botánico. Al coexistir los enfoques culturales y estéticos, y éstos con un nuevo formato de jardín botánico, Inhotim se imbuje de un lenguaje contemporáneo que, aunque se inserta en el contexto histórico, cultural y paisajístico de Belo Horizonte, lo convierte en el símbolo de una nueva etapa museológica. Su filosofía no es ajena a ese interés enciclopédico y, por tanto, no se halla enmarcada de forma exclusiva en la experiencia estética del arte, sino que tiene una orientación ecológica y medioambiental que se articula con las expectativas de una sociedad que busca vivir experiencias hedonísticas y espectaculares, pero que también valora el conocimiento artístico y científico. Museo y parque a la vez, la colección del Inhotim cuenta con obras creadas por artistas brasileños e internacionales. Las conocidas obras *Invenção da cor*, *Penetrável Magic Square # 5. De Luxe* (1977), de Hélio Oiticica; *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), de Cildo Meireles; *Once upon a time* (2002), de Steve McQueen; *Lézart* (1989), de Tunga, y *Nave Deusa* (1998), de Ernesto Neto, por citar apenas algunas, son parte de esta colección. La denominación «arte contemporáneo», en este contexto, se refiere a la producción artística post-1960, lo que nos hace percibir un perfil conceptual que el espacio ha ido adquiriendo hasta nuestros días.

El camino hacia las obras permite al visitante el contacto con experiencias diferenciadas del reino vegetal, acercándolo a diversas especies de orquídeas, plantas medicinales, aromáticas

y acuáticas de exótica belleza, así como a palmeras y una diversidad espectacular de aráceas, como la excéntrica flor cadáver (*amorphophallus titanum*). Recorriendo los senderos que atraviesan los jardines, podemos saciar nuestro apetito de maravillas y gozar de las obras en condiciones únicas, ya que la creación del hombre (*artificialia*) y la de la naturaleza (*naturalia*) se experimentan como una *Wunderkammer* al aire libre que reúne las posibilidades ideales para el conocimiento, la investigación y la acción pedagógica.

#### EL PAISAJE COMO MUSEO VIVO

Una de las paradojas más extrañas de la experiencia estética contemporánea radica en que, en un momento en el cual los avances científicos han devenido para el público una posibilidad real de alcanzar un conocimiento profundo de nuestro entorno natural, la naturaleza sigue entendiéndose como paisaje. Esta tendencia –el interés del paisaje en tanto que arte– se manifiesta aún hoy como un problema de la arquitectura de jardines o como experiencia artística que anticipa las aporías del denominado *Land Art*. Sin embargo, el paisajismo contemporáneo no es más que el punto de llegada de un fenómeno cuya historia se remonta a la edad clásica y que teje una relación estrecha entre pintura paisajista y el paisaje de los parques. Como es fácil imaginar, al considerar el paisaje un arte, naturalmente el paisaje puede devenir una extensión del propio museo. Emblemático es el caso del naturalista francés Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, que contribuyó a convertir los jardines reales de París en parte de los complejos arquitectónicos, monumentales y naturales del actual Museo de Historia Natural de París, ampliándolo de manera considerable con la inclusión de numerosas plantas y árboles procedentes de todo el mundo. El proyecto inicial del Museo del Prado de Madrid, pensado por el arquitecto Juan de Villanueva para alojar el Gabinete de Ciencias Naturales, se unía al Real Jardín Botánico, accesible a los eruditos y diletantes. La praxis de la curiosidad ecléctica del Renacimiento se intercala así con el valor de la memoria como conocimiento descriptivo y analítico, pero también como momento de recreo y descanso al aire libre. Estos ejemplos son paradigmáticos para entender la doble relación entre el paisaje y el museo: por un lado, subyace regulada por los paradigmas de la escritura de la ciencia, lo que determina una relación dialéctica entre museo, naturaleza e investigación (como sería, asimismo, el caso del Museo Nacional de Ciencias Naturales de

Madrid, heredero del primer museo carolino fundado en 1771 y centro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas); por otro, se convierte en un elemento ornamental, pura estética de la belleza que acompaña la arquitectura del museo (emblemáticos, a este respecto, son los jardines del Museo de Arte Adachi en Yasugi, parte integrante de la exhibición permanente, junto con su colección de pinturas contemporáneas japonesas).

Nuestra contemporaneidad admite otro posible uso del paisaje en el museo. En su *Theatrum Botanicum*, título de clara ascendencia renacentista, Lothar Baumgarten concibió el jardín de la nueva sede de la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain en París como una escultura, una pura forma geométrica que acompaña al museo. Abierto en 1992, se distingue como *hortus conclusus* de la ciudad que lo rodea, sin omitir la importancia de establecer un diálogo crítico con el edificio construido por Jean Nouvel a través de un lenguaje geométrico –cuadrado, rectángulo, triángulo, elipse– y racional. El jardín de Baumgarten introduce un aspecto significativo y, sin embargo, aún muy poco considerado por la museología contemporánea: la posibilidad de transformar la arquitectura del museo en un espacio vivo. El jardín se ideó para ofrecer al visitante la visión de la naturaleza, tanto salvaje como calculada, en su intrínseca temporalidad, con sus estaciones y ciclos de vida. La palabra «salvaje» tiene aquí una connotación que va más allá de la descripción de algo natural. Sugiere una comprensión del jardín como un lugar donde la naturaleza continúa su existencia indómita, aunque claramente bien organizada y guiada.

Cada nueva interpretación del paisaje renueva y moderniza sus modos y registros sensibles partiendo de sustratos construidos en versiones anteriores. El paisajismo de Inhotim, es decir, la disposición del acervo botánico dentro del área de visita, va rompiendo con los modelos del pasado para crear valores futuros a partir de un innovador tratamiento teórico y práctico. Ante todo, supera la noción de jardín como escultura, operando una desmaterialización de los confines entre la arquitectura del museo tradicional y la naturaleza. Parte de la colección de arte de Inhotim se extiende por los jardines del parque, cuyo estudio del paisajismo tuvo inicialmente la influencia de Roberto Burle Marx (1909-1994) y, luego, fue desarrollado por varios profesionales a lo largo de diez años. Entre ellos, Luiz Carlos Orsini, responsable del proyecto paisajístico entre 2000 y 2004, y Pedro Nehrting, actual paisajista responsable de enriquecer y actualizar los

jardines. Los curadores del acervo paisajístico y botánico, junto con los curadores de arte, arquitectos y técnicos, participan de manera activa en los proyectos de instalación de las nuevas obras a cielo abierto, así como en la creación de galerías y pabellones diseñados para lograr una integración entre interior y exterior, intensificando el diálogo entre arte y ambiente. Los confines de la autonomía del arte se desvanecen en la propia naturaleza. Pese a que algunas obras no hayan sido pensadas o concebidas especialmente para el lugar, el visitante, al caminar por el jardín, acaba integrando arte y naturaleza dentro de su propia experiencia estética. Dos son los factores que posibilitan dicha integración en el paisaje de Inhotim: la intención de provocar sorpresas al diseñar áreas que imposibilitan una visión general del espacio y el elemento temporal. Aunque no pueda ser encuadrado en un estilo único, el paisajismo aquí tiene algunos principios observables, como la preferencia por el uso de grandes macizos de especies vegetales. De esa forma, se aprovecha el efecto causado por la agrupación de plantas y por las curvas que, de repente, desatan nuevas perspectivas y traen algún elemento nuevo: un edificio, una escultura o las propias galerías. A las salas del edificio principal, que alberga parte de la colección permanente de arte, se añaden, pues, los ambientes naturales del jardín, donde el trabajo de los artistas y la labor de la naturaleza transforman continuamente la propia percepción de las obras con la llegada de las estaciones y el paso del tiempo. En esta nueva forma de paisajismo museográfico, el factor temporal tiene que considerarse bajo la paradoja de la mutante percepción del fenómeno artístico. Una multitud de curiosos «miran» las obras y la vegetación en un momento específico del año, una determinada estación y un estado vegetal concreto. La mirada del público sobre la obra se encontrará en un proceso continuo de transformación, dependiendo no sólo de las condiciones psicológicas o emotivas, sino también de los factores ambientales, atmosféricos y temporales. El sentido unitario de la obra, por tanto, se percibe inevitablemente mutable como la naturaleza misma. Este elemento proteiforme es parte integrante de las obras en el contexto físico de Inhotim. En otras palabras, el ambiente y la obra son inseparables. En la nueva versión de la obra *Narcissus Garden* (2009), de Yayoi Kusama, instalada en un espejo de agua delante del Centro Educativo Burle Marx, quinientas esferas brillantes de acero inoxidable flotan haciendo alusión al mito de Narciso, desmaterializando su organicidad al moverse constantemente, en reacción a los agentes atmosféricos,



y reflejando en sus superficies las similitudes con la naturaleza que las rodea. La misma inestabilidad que experimenta la percepción del arte se encuentra también en la vida de los jardines, que comporta actitudes llenas de contrastes en el mismo cuidado y organización del paisaje de Inhotim.

La naturaleza vive constantes transformaciones, la exigencia de renovarse es parte sustancial de su propia existencia. Desde esta perspectiva, el mismo paisajismo de Inhotim se vuelve la metáfora de un discurso curatorial no acabado que mantiene –por medio de un sistema de «vitrinas prospectivas» siempre mutables– la mirada del espectador en un estado singular de suspensión entre puro arte y pura naturaleza.

### UN PAISAJE DE RELACIÓN

La innovación del paisaje de Inhotim se da también en el diálogo entre arte y el medioambiente, situando el trabajo del artista dentro de dinámicas críticas y sociales de matrices ecológicas. Muchas obras *site specific* han sido concebidas y realizadas considerando el espacio, la situación y el concepto del ambiente en que se insertan. Pertenecen a artistas como Chris Burden, Cristina Iglesias, Edgard de Souza, Janet Cardiff & George Bures Miller, Giuseppe Penone, Jorge Macchi, Matthew Barney, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares. Sus instalaciones, al encontrarse en el acervo paisajístico, conversan con el entorno natural, ya no en un sentido de representación, impresión o transposición, sino más bien en diálogo directo con el mismo, a veces sosegado y plácido, a veces crítico e inestable. En una búsqueda armónica con el entorno natural, Dan Graham concibe la obra *Bisected Triangle, Interior Curve* (2002) como una estructura triangular con paredes de vidrio que capturan el lugar mediante los reflejos. Basada en una forma geométrica simple, esta escultura tiene en la parte interior un espejo curvado que crea una superposición de planos a diferentes profundidades. De ese modo, el vínculo entre el material de la obra y su espacio circundante genera infinitas posibilidades perceptivas entre el interior y el exterior de la propia estructura. Doug Aitken, por su parte, presenta *Sonic Pavilion* (2009) en un pabellón cuyo camino en espiral conduce al visitante a una sala redonda que emite un sonido continuo. Se percibe que el sonido emana desde el fondo de la Tierra a través de un hueco de pequeño diámetro y largo en profundidad (doscientos metros), en el que se instalaron micrófonos geológicos que posibilitan la

captación de sonidos. La fusión entre la obra de arte y la arquitectura se consolida en la propia forma redonda del pabellón. La mirada se dirige al paisaje del entorno a través de los vidrios. La percepción audiovisual se manifiesta «viva», mutable y cobra la intensidad de la propia Tierra.

Se nota en otros trabajos un diálogo más crítico que se construye en relación al medioambiente. En medio de la tierra rojiza, *De lama lâmina* (2009), de Matthew Barney, es una obra que capta la atención por el tema que trata: la destrucción del bosque. Al recorrer un camino sinuoso para llegar hasta la obra, nos enfrentamos a un escenario en apariencia inacabado: dos cúpulas geodésicas de acero y vidrio, acopladas la una a la otra en medio de montañas de mineral de hierro y árboles derribados. Al final del itinerario, un enorme tractor, que fue utilizado para abrir camino dentro de una floresta de eucaliptos. El visitante necesariamente transita por esa vía hasta llegar ante el pabellón de espejos que por fuera refleja las formas de la selva y en su interior exhibe el tractor con un árbol hecho de resina, aprisionado en sus «garras». El pabellón, construido para albergar la obra, se presenta como una cúpula formada por paneles de vidrio encapsulados en silicona a través del sistema *ecoglazing*, una tecnología capaz de simplificar el proceso de realización de la instalación misma. En sentido ambiguo, el artista destruye parte de la selva mediante una compleja narrativa sobre el conflicto de Ogum –señor del hierro, de la guerra y de la tecnología– y Ossanha, el orixá de los bosques, de las plantas y de las fuerzas de la naturaleza. El pabellón funciona, así, como una metáfora de nuestra propia condición humana, que se debate entre las fuerzas del artificio y de la vegetación salvaje. Sin embargo, la forma del pabellón determina la voluntad de liberarse del terreno, de transformarse en una superficie abstracta, alcanzando el ideal de una envoltura esférica hecha exclusivamente de vidrio. Aunque la arquitectura busque un diálogo con el ambiente por medio de reflejos y contaminaciones de luz, los contornos cristalinos, casi invisibles, provocan un neto aislamiento puro del edificio y, en consecuencia, de la obra que contiene. Al analizarla, se detecta en la intención del artista la necesidad de explorar los patrones estéticos del paisajismo como instrumentos de sensibilización medioambiental.

#### EL DISCURSO CURATORIAL Y PEDAGÓGICO

La formación de nuevos paradigmas artísticos dentro del campo curatorial se ha enriquecido al abordar temáticas variadas y com-

plejas que se enmarcan en un contexto sociocultural, político y ambiental. Los cambios estéticos ocurridos en el siglo pasado, la relación que los artistas han tejido con su entorno natural y los museos con el medioambiente han transformado de modo definitivo la manera de percibir e interpretar el fenómeno artístico y, por tanto, de plantear nuevas soluciones curatoriales. El mantenimiento del parque, el encargo de los pabellones a importantes arquitectos como Paolo Orsini y Rodrigo Cerviño Lopez, el valor conceptual de las obras y las más de trescientas personas que trabajan a diario en este lugar hacen de Inhotim una compleja máquina museográfica, conceptualmente singular y prácticamente eficiente. Además del comisariado artístico, constituido por el americano Allan Schwartzman, el alemán Jochen Volz y el brasileño Rodrigo Moura, existe un comisariado de botánica, a cargo de Eduardo Gonçalves. Los dos focos son de gran importancia en el museo, lo que facilita iniciativas en el área de educación e investigación del acervo artístico y botánico. Desde un punto de vista museográfico, Inhotim tiene un papel fundamental tanto en la creación artística como en el campo de la observación científica y, por ello, se ha convertido en destino deseado para toda suerte de apasionados de arte, investigadores y naturalistas, que encuentran en la mata atlántica del estado de Minas Gerais un laboratorio donde dar rienda suelta a la pasión por el arte y la naturaleza, impactados, incluso subyugados, por un entorno natural que hoy día soñamos en muchas partes del mundo. Frente a una naturaleza tan espectacular, ha sido posible desarrollar todo tipo de proyectos relacionados con el patrimonio cultural contemporáneo, la economía sostenible, la renovación social y el medioambiente. La introducción de especies muy poco conocidas en la estética paisajística es otra de las estrategias utilizadas para divulgar y para sensibilizar a los visitantes acerca de la importancia de la biodiversidad para la supervivencia humana. El concepto «paisajismo», por tanto, va más allá tanto de la organización del espacio y del cultivo de especies botánicas como de su carácter exclusivamente estético. Las colecciones de botánica y de arte reflejan un deseo enciclopédico renovado con las propuestas de la museología contemporánea más comprometida con el medioambiente, dominada por políticas favorables a los acercamientos pedagógicos y educativos.

#### MÚLTIPLES MODERNIDADES

El principio de este nuevo siglo ha anunciado un cambio sustancial en la manera en que pensamos la modernidad estética,

ahora expresada en términos como «modernidades múltiples» (Eisenstadt, 2000), «modernismos globales» e incluso «modernismos planetarios» (Friedman, 2015). En particular, Shmuel Noah Eisenstadt, autor del artículo «Multiple Modernities», publicado en la revista *Daedalus*, argumenta que no se debería identificar la modernidad con occidentalización y que los patrones occidentales no son las únicas modernidades posibles. Eisenstadt encuentra la explicación de lo «diverso» de la modernidad en la expansión europea hacia las Américas, como un efecto del imperialismo y el colonialismo. Aquí se detectan modernidades con patrones de vida institucional y formas de conciencia colectiva muy diferentes a las europeas. Frente a la multidimensionalidad y la constante diversificación de estos procesos, reescribir la cultura de un país tan extenso como Brasil parece una tarea utópica e irreal. Sin embargo, las teorías sobre las modernidades son un desafío tanto para la historia del arte como para los museos contemporáneos del país. Inhotim condensa las premisas para el análisis de un discurso museológico entendido como expresión de un mundo fundamentalmente modernizado, en visión y de condición, sobre todo en el sentido globalizado del presente embebido en la (múltiple) modernidad. Sus colecciones de arte y de botánica están involucradas en la creación de un mundo moderno, con las complejidades, controversias y preguntas abiertas sobre el progreso y las ciencias contemporáneas. Esto da cuenta de la importancia de una museología atenta a las nuevas concepciones de la modernidad entendida como innovación cultural, social y científica. Y plantea, asimismo, otros interrogantes. ¿Cómo entender y usar la herencia de la museografía moderna en sociedades heterogéneas, y al mismo tiempo globalizadas, como Brasil? ¿Cómo se puede presentar una modernidad múltiple en el museo y cómo investigarlo? ¿Cómo detectar nuevos paradigmas que sean reveladores de los actuales cambios sociales y, simultáneamente, resolver problemas más concretos relacionados con el medioambiente?

#### NUEVOS PARADIGMAS: ECOLOGÍA, SOSTENIBILIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL

En la Edad Contemporánea los museos han heredado ingentes colecciones que cuentan por millones sus piezas. Son éstas los objetos de una investigación cuya labor se conforma como actividad obligada e insustituible en la construcción de teorías

científicas, pero también en la tarea pedagógica y divulgadora. En estos tiempos de desenfrenada contaminación ambiental, alarmante pérdida de la biodiversidad y cambio climático, el valor social del museo se incrementa, aún más si cabe, en el contexto de una imperiosa educación ecológica. Al hilo de esta necesidad, jardines botánicos aparte, los museos siguen recordándonos que artefactos y especies muy variadas han viajado de una parte a otra del mundo para encontrar su sistematización y orden conceptual dentro de sus salas, acoplando en compartimientos estancos el conocimiento de las historias culturales y naturales del mundo. Sin embargo, más allá de las fronteras reales o imaginarias, de la movilidad constante de los cuerpos, de las plantas, de los animales, de los artefactos y demás productos culturales, la museología contemporánea debe enfrentarse a las políticas de preservación y conservación de los productos culturales no sólo como materia de investigación y acción pedagógica, sino en términos de continuidad de nuestra existencia. En otras palabras, debe actuar como una herramienta de sensibilización para el desarrollo sostenible, que incluye tanto los aspectos culturales, económicos y políticos como aquellos ambientales y sociales (véanse los acuerdos de la Primera Cumbre Hemisférica de los Museos de las Américas, «Museos y comunidades sostenibles», celebrada en San José, Costa Rica, en 1998). No obstante, desde esta perspectiva, es bastante significativo constatar que la sostenibilidad sólo encuentra aplicaciones directas en las prácticas institucionales de un número muy reducido de museos (véase el documento publicado por la Museum Association, «Sustainability and museums. Your chance to make a difference», 2008).

La idea formalizada de desarrollo sostenible en el campo museológico se plantea a finales de los años noventa, aunque la preocupación de los museos hacia el ecosistema empieza en los años setenta con la creación en Francia de los ecomuseos. Éstos son considerados el paso previo a la vinculación de los museos con la sostenibilidad, ya que en ellos se evidencia un mayor interés por la relación hombre-entorno. Renée Huard articuló la primera visión paradigmática de un nuevo método de exposición en 1991, durante la creación de Biosphère en Montreal, situado en el antiguo pabellón de Estados Unidos de la Expo 67. Esa exposición fue pionera en hacer de la sostenibilidad el sujeto y el objeto de sus actuaciones y propuso la perspectiva ecológica como modelo para los administradores de los museos más comprometidos con el medioambiente. Los museos que integran la sosteni-

bilidad, ya sea en el contenido expositivo o en su propia gestión institucional, buscan concienciar y difundir hábitos sostenibles. Un ejemplo de museo que integra la sostenibilidad desde su diseño inicial es el California Academy of Sciences, cuya conjugación entre cultura y sostenibilidad se produce en términos energéticos y materiales, integrándose armónicamente con la biodiversidad. Otro ejemplo es la antigua fábrica textil Gibson Mill (Reino Unido), construida a principios del siglo XIX y renovada a partir de los años cincuenta con la implantación de estrategias de energías renovables, ahorro energético e hídrico, la utilización de recursos locales, reciclaje y transporte ecológico.

Según el informe de Brundtland, «Our Common Future», desarrollado a partir de la reunión de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo de 1984, la sostenibilidad es un proceso de mejora de la calidad de vida de las personas, presentes y futuras, en equilibrio con el ambiente, el crecimiento económico, la equidad y la diversidad cultural. Por tanto, requiere la participación y la autoafirmación de todos. En línea con el informe, el Instituto Inhotim busca alternativas para minimizar el impacto ambiental generado por las actividades del parque y para satisfacer las necesidades del presente sin comprometer las necesidades de las generaciones futuras. Inhotim plantea la posibilidad de conciliar el crecimiento económico de la región con políticas de sostenibilidad y de expansión de recursos ambientales. En 2007, el instituto acogía la Dirección de Inclusión y Ciudadanía, orientada al desarrollo regional a través de la promoción de actividades educativas y culturales, por lo que, en 2008, el Gobierno de Minas Gerais y, un año después, el Gobierno Federal le otorgaron el estatuto de Organización de Sociedad Civil de Interés Público (OSCIP); una calificación gubernamental cuya importancia no ha disminuido, pese a las recientes investigaciones judiciales que han implicado a su fundador en acciones de transferencias financieras ilícitas.

Por el contrario, se ha fortalecido el programa didáctico del Centro Educativo Burle Marx mediante el desarrollo de programas educativos para la formación cultural y ambiental. Uno de los mejores proyectos de educación llevados a cabo en Inhotim es el llamado «Decentralizing Access», que se ofrece fuera y dentro de los límites del museo y que se compromete con objetivos de inclusión social y crecimiento cultural de la comunidad regional e internacional. El compromiso del Instituto Inhotim con el medioambiente se refuerza en 2012, durante la Conferencia de las Naciones Unidas

sobre el Desarrollo Sostenible («Río + 20») que tuvo lugar en Río de Janeiro veinte años después de la histórica Cumbre de la Tierra de Río de 1992. En esta ocasión, el jardín botánico de Inhotim, en colaboración con la Red Brasileña de Jardines Botánicos (RBJB), lanzó el Sistema Nacional de Conservación Ex Situ de la Flora, una plataforma interactiva que reúne cuarenta y seis instituciones brasileñas para la tutela de las especies amenazadas. Además, la plataforma permite el seguimiento de la meta de la «Estrategia global de conservación de plantas», establecida por la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

En síntesis, los temas centrales abordados en el discurso museológico de Inhotim sistematizan el valor de sus colecciones en términos de tutela y protección humana y natural a través de la reducción de la pobreza, con un programa estable para mejorar la educación y crear empleo; del desarrollo de los recursos que contribuyen a la conservación y réplica de un gran número de especies, algunas de ellas en riesgo de extinción; de la educación en el respeto al medioambiente, con programas de regularización ambiental, energías renovables y gestión de residuos sólidos; del aumento de los recursos de la investigación y cooperación con otras instituciones científicas, formadas tanto por universidades públicas y privadas como por empresas y órganos institucionales y ministeriales.

Las reflexiones acerca de la sostenibilidad en el discurso museológico de Inhotim plantean la necesidad de inscribir los museos dentro de dinámicas educativas y ecológicas y ayudan a comprender la problemática ambiental en toda su dimensión, haciendo énfasis en la necesidad de considerar el ambiente como un elemento de política pública.

#### LA VIDA DEL MUSEO COMO ORGANISMO BIOLÓGICO

La lógica según la cual la cultura ha organizado el concepto de «naturaleza» depende de su oposición a ella. Esta oposición incluye la superación de la naturaleza en la medida en que ésta, en su abuso de autonomía, se ha percibido como un desafío. Para hacerle frente, la naturaleza se ha representado inocentemente domesticada, bajo la bucólica intervención del hombre, en el orden compuesto de lo paisajístico y del jardín, o asumiendo la indomable y amenazadora imagen de los fenómenos naturales, inundaciones, tormentas, terremotos, que –a la vista de una tal frágil existencia– ha delineado aún más una separación entre cultura y *natura*. Esta actitud de oposición entre alta cultura y naturaleza se hace patente en los museos modernos de historia natural, cuyas colecciones respetan

los órdenes taxonómicos que enfatizan la diversidad de la vida y las comunidades ecológicas. La clasificación de diferentes especímenes pertenecientes a la misma especie facilita la comprensión de la diversidad mediante la comparación de rasgos individuales, pero no relaciona los seres vivos con su ambiente natural. Sin embargo, los límites de la exposición se compensan con actividades que facilitan el aprendizaje y la comprensión de conceptos científicos mediante el interés, la motivación, la investigación y la reflexión personal. Estas mismas aproximaciones personales han dado lugar a un enfoque meramente biológico de la relación entre el hombre y la naturaleza, aplicable –por extensión y reflejo– a una nueva praxis museográfica.

Los seres vivos son el producto de procesos evolutivos que se adaptan a sus entornos. Sus existencias son el resultado de un pasado acumulativo y, al mismo tiempo, arrojan conjeturas acerca de nuestro futuro. El medioambiente y los seres vivos, además, interactúan, son agentes dinámicos, factores que se influyen entre sí. Esta influencia constituye la base conceptual para entender el proceso de adaptación y evolución de la vida. La adaptación es un aspecto intrínseco de todos los procesos biológicos que estructuran el ecosistema y le dan forma. Los seres vivos no están firmemente asentados en el presente, van naciendo con el fluir del tiempo.

La Reserva Particular del Patrimonio Natural Inhotim está constituida por remanentes de la selva estacional semidecidual Montana, formada en diferentes etapas de sucesión ecológica. El jardín botánico y el complejo museístico que alberga la colección de arte contemporáneo son los productos de una cultura en coexistencia con un hábitat y con el modo en que éste tiende a adaptarse y evolucionar. Las obras de arte, las instalaciones y esculturas diseminadas por el paisaje, representan uno de los lenguajes posibles para interpretar la naturaleza que las hospeda. Sin embargo, la cultura no es la única con capacidad para interpretar el mundo. En el libro *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human* (2013), el antropólogo Eduardo Kohn analiza la dinámica semiótica de la selva amazónica y nos recuerda que el bosque vive y piensa, que la vida es semiótica y que, por tanto, todos los seres vivos piensan y crean futuros: la selva es una vasta ecología de seres pensantes engendradora de futuro. Las premisas conceptuales de Kohn se mueven dentro de un debate muy reciente que fraterniza con el pensamiento holístico y que ve en la violación de los «derechos» de la naturaleza la violación de los propios derechos individuales de las personas.



El derecho jurídico de la naturaleza a su supervivencia se relaciona, pues, con una cosmología contemporánea que tiende a proporcionar las mismas garantías de vida a todos los seres vivos, que incluye el derecho al respeto integral de su existencia, así como el mantenimiento y la regeneración de sus ciclos de vida, estructuras, funciones y procesos evolutivos.

Desde una perspectiva ética, política y cosmopolítica, el discurso museológico de Inhotim se inscribe dentro de los debates internacionales relacionados con la tutela de la supervivencia de la cultura humana y natural. Inhotim muestra el proceso histórico-evolutivo que une un renovado saber enciclopédico de tipo renacentista con los más importantes avances de la museología contemporánea, comprometida con las necesidades de su público en un contexto, podría decirse, de «ecología afectiva». Es decir, su acervo paisajístico y la colección de arte establecen sistemáticamente un diálogo de tipo afectivo, suscitando, con todo, una relación evolutiva de tipo biológica. En Inhotim el paisaje no es sólo un tema más para la educación y la investigación, sino más bien el museo en sí, su propia existencia. Un museo *vivo* que comparte la historia milenaria de la naturaleza que lo acoge.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bacon, Francis, *The Advancement of Learning* (1605), William Aldis Wright, M. A. (ed.), quinta edición. At The Clarendon Press, Oxford, MDCCC.
- Eisenstadt, Shmuel, «Multiple Modernities». *Daedalus*, núm. 129. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Friedman, Susan Stanford, *Planetary Modernisms. Provocations on Modernity Across Time*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.
- Quiccheberg, Samuel, *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Introducción de Mark A. Meadow. The Getty Research Institute Texts and Documents, Los Ángeles: Getty Publications, 2013.

# EL MUSEO VIRTUAL EN AMÉRICA LATINA

La presencia de los museos en la red tiene un recorrido de apenas veinte años y, en ese camino, los museos de arte contemporáneo destacan como pioneros de la actividad en el entorno digital: ellos fueron los que desde el inicio se apoyaron en el uso embrionario del espacio web. Pero la práctica digital de los museos venía precedida desde 1993 por los primeros accesos a masivas bases de datos que tejieron la *world wide web* (www), la gran *telaraña mundial*. Este salto a una globalización más extensiva, la denominada «googlización», afectó a la forma de entender la información y acceder a ella, así como a la cultura. En la última década del siglo xx y a comienzos del xxi, muchas instituciones museísticas, con la idea de reforzar su acercamiento al público, hicieron por traspasar sus fronteras físicas adaptándose a la dimensión web. Y, como sostiene el historiador del arte Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Bellido Gant [ed.], 2007, pp. 265-282), este modelo de relación con el público ha abierto un nuevo espacio dentro de la nueva museología.

Disponer de una página web propia se convirtió en poco tiempo en una necesidad básica de las instituciones museísticas. Se asentó, así, la idea de que la digitalización era la única manera de romper barreras físicas y penetrar en nuevos hábitos de consumo. De hecho, una de las técnicas para lograr financiación consiste en presentar a posibles patrocinadores el número de visitas que tiene el museo en su página web. Directa o indirectamente, ésta es un formato de captación de visitantes.

En este sentido, investigadores latinoamericanos (Landa, 2014, 49) destacan la curva ascendente de implementación y desa-

rollo del museo *online*. En un principio, el museo latinoamericano se sirvió de la página web como mecanismo publicitario. Sería a finales de la década de los noventa cuando se incluirían contenidos dinámicos y relevantes. Este cambio alejó el espacio web de la idea de cartelera informativa para convertirlo en una plataforma de interacción, participación y aprendizaje. El tercer paso fue la inclusión de las redes sociales, herramientas que ayudan a generar y gestionar un intercambio de contenidos entre los usuarios y la institución museal. Como consecuencia, la presencia *online* del museo se alejó de la actividad individual y se convirtió en un trabajo en equipo, en el que participan miembros de diferentes departamentos del museo, dada la necesidad de conformar contenidos virtuales con los que interactuar, siempre para atraer a un mayor público.

Volviendo a la concepción del museo virtual, cabe destacar como su función básica la de acercarse a un público que, o bien quiere conocer el museo antes de acudir a él físicamente, o bien le es imposible desplazarse y desea descubrirlo a través de su espacio web. Algunos investigadores, como Cerveira (2001), preveían que el museo del futuro se tenía que entender y configurar como una red de bases de datos por la que el público pudiese transitar y plantearse intercambios enriquecedores, guiado por una investigación personal que pudiera ser tanto libre como dirigida. Para este autor, el museo del futuro, el virtual, tendría que aunar el placer intelectual del saber y el estético de la contemplación. Muchos estudiosos de la museología han analizado esa idea y ven complicado denominar «museo» al espacio digital de éste. Algunos escépticos, como Molly Flatt (2010), perciben con temor el recurso museológico a la web 2.0, ya que piensan que podría dejar obsoleta la institución física. Esta idea prevalece en muchos responsables de los museos latinoamericanos que he entrevistado para esta investigación, y coinciden en su negativa a implementar el área virtual del museo. Esta actitud distante ya fue advertida por Darren Peacock cuando explicó que los museos tienden a desconfiar siempre que se enfrentan a cambios; incluso puede no haber preparación ni conocimiento real de las nuevas tecnologías ni de sus ventajas (Peacock, 2008). Sin embargo, en ese caso, están, sobre todo, aquellos museos de un tamaño medio o pequeño, que tienen pocos recursos para llevar a cabo un plan de virtualización. Por el contrario, para quienes han sabido entender el nuevo lenguaje 2.0, colaborativo y de cocreación, éste ha aportado una nueva vía de desarrollo. La capacidad de llegar a los usuarios virtuales hace que estas entidades se posicionen de

forma muy favorable en relación a nuevos públicos, construyendo una comunidad en torno a ellos, a base de escuchar, conversar y compartir (Rodá, 2010). Como veremos a continuación, el diferente grado de digitalización y la incursión de las redes sociales como apoyo y soporte de los museos han hecho que, desde el cambio de siglo, las ideas de museo virtual y museo digital hayan quedado progresivamente definidas y ampliadas.

#### LOS MUSEOS VIRTUALES Y SUS TIPOLOGÍAS

Antes de entrar a desgranar los tipos de museos virtuales que existen, tomaremos la definición de Gutiérrez Viñuales en su investigación (cit., 2007) cuando señala que el museo virtual es aquel que, siendo real, posee piezas que son digitalizadas y fotografiadas para ser difundidas por la red. Mientras que los museos digitales son los que poseen obras que únicamente existen en la red o que se han llevado a cabo a través de plataformas de diseño y creación digital.

A partir de este punto, podemos distinguir los tipos de museos virtuales, según el grado de implicación en la esfera web. Para esta tarea, seguiremos los preceptos de María Pincente (1996), de la Universidad de Toronto, que en su obra *Surf's up. Museum and the World Wide Web* sintetiza un esquema que ha sido utilizado por muchos estudiosos de la museografía en internet, y que en el caso que nos ocupa nos puede ayudar a discernir los modelos que han ido elaborándose en Latinoamérica. Siguiendo su criterio, los hemos clasificado en tres categorías. En el nivel más básico, se encontraría lo que se entiende por la propia plataforma web del museo, donde se ubica la información práctica, como horarios, exposiciones, historia de la institución, etcétera. Cabe señalar que este espacio fue el primero en ser entendido como museo virtual y, en algunas ocasiones, se lo sigue denominando de este modo, a pesar de ser una herramienta web de la institución. En esta línea, algunos investigadores hacían una subdivisión, donde el primer peldaño era la digitalización del folleto del museo, así como su información más básica. Sin duda, es algo elemental; pero en 2017 se considera superado, ya que folletos, horarios, documentación de las exposiciones, etcétera, quedan integrados en el formato habitual de las páginas webs actuales de los museos.

Un paso más allá, y clasificada en una segunda categoría, estaría la recreación del museo físico, a partir de fotos y *renders*

(proceso de creación de imágenes o vídeos a partir del cálculo de iluminación y de un modelo 3D). Se trata de una simulación de movimiento por el museo, que podemos encontrar definido como «paseo» o «recorrido virtual». Suele concernir a las colecciones permanentes y, en algunas ocasiones, a las temporales. Esta categoría web es empleada por la mayoría de los grandes museos; otros más modestos ya están reservando parte de su partida presupuestaria para la creación de imágenes panorámicas, animaciones o los mismos recorridos virtuales, como constatamos en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá.

Por último, tendríamos una tercera categoría, la ocupada por el museo virtual interactivo. En esta ocasión, corresponde hacer un subapartado, ya que ese espacio puede ser una prolongación de los contenidos presenciales ofertados en el museo, pero también puede tratarse de un único espacio virtual, es decir, que no exista sede física, aunque, como veremos, esa modalidad constituiría ya, a día de hoy, una tipología independiente. Ha pasado a formar propiamente una cuarta categoría. Esta variante se caracteriza por ser un sistema hipertextual que prolonga, tanto si existe sede física como si no, los contenidos y objetos expuestos. El fin consiste en ofrecer la posibilidad al usuario-visitante de crear diferentes recorridos, con independencia de si su idea es acercarse exclusivamente a la colección o si su intención es preparar una visita al museo. Este caso nos brinda la posibilidad de realizar consultas no lineales en la investigación o en el disfrute de las colecciones y destaca, asimismo, por disponer en su espacio web de toda serie de enlaces y recursos virtuales, que, a su vez, derivan a otros centros del mundo que trabajan el tema, la obra, etcétera. Esta última modalidad de sitio es más participativa que ninguna otra para el usuario. A día de hoy, la mayoría de los museos, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo, codician este formato y lo están integrando en sus sitios webs, ya que, a través de tales herramientas, están en disposición de propiciar la interacción de los participantes y el intercambio de conocimiento en régimen de colaboración.

Sin duda, sobre esta clasificación pueden existir diferencias de parecer. Algunos estudiosos circunscriben el modelo del museo virtual al que contiene obras exclusivamente digitales. Pero, con la evolución de los medios, aparecen nuevas tipologías y, en la actualidad, existen museos que no poseen sede física, cuyas obras son digitalizadas o creadas ex profeso. A este modelo se lo ha denominado «museo imaginado». Es decir, se

trata de una creación enteramente virtual, instituida mediante *renders* o realidad aumentada, en la que se aúnan piezas artísticas y documentos digitalizados o cedidos por sus autores, que pueden verse sólo en la página web, o bien en otros museos, galerías o bibliotecas, espacios físicos que se encuentran distantes unos de los otros. Ello hace que este tipo de museo sea una manera rápida de hallar en torno a una temática documentación y piezas que no están disponibles con la misma facilidad de otro modo. El desarrollo de las humanidades digitales a través de tesauros ha dado un salto sustancial con la digitalización generalizada de obras de arte y colecciones. Tanto los centros de investigación como los archivos, bibliotecas o museos trabajan con tesauros y son una manera práctica y ágil para visibilizar el acervo cultural. Un ejemplo es la red de museos que posee Chile, el Registro de Museos de Chile (RMC). Se define como una plataforma virtual de los museos del país, algo que la mayoría de los ministerios de Cultura latinoamericanos han incorporado en los últimos quince años. En toda Iberoamérica el uso y desarrollo de estas plataformas es habitual, ya sea con el fin de presentar el museo como para dar a conocer las obras y exposiciones. Así pues, los establecimientos museísticos incluyen, por regla general, fotos, vídeos y recreaciones del espacio en su web.

A todo ello ha contribuido, indudablemente, el crecimiento e internacionalización del arte latinoamericano a partir de los años ochenta. Se produjo un enorme incremento del interés de las galerías de arte estadounidenses, que se volcaron en la vecina región y comenzaron a vender obras del centro y sur de América, lo que empujó a museos y galerías latinoamericanas a buscar la máxima visibilidad. Esto se tradujo en un mayor reconocimiento para el arte del continente, que, con rapidez, se hizo perceptible, por la demanda de obras y el ingreso de muchas en los espacios de las instituciones museales anglosajonas. Su relevancia se ve materializada en las cátedras de arte latinoamericano, como la cátedra de Estrellita B. Brodsky,<sup>1</sup> que se creó en importantes museos como el MoMA y el Metropolitan en Nueva York y la Tate Modern de Londres. Este cúmulo de circunstancias tuvieron como consecuencia que, con el final del siglo xx y el comienzo del XXI, los museos latinoamericanos desarrollaran una museología que tomó decididamente las nuevas tecnologías como herramienta útil y didáctica para la generación y difusión de contenidos. Las principales beneficiarias de la implementación de dichas tecnolo-

gías han sido sus páginas webs, empleadas a modo de embajadas de los museos en el ciberespacio.

#### SEIS EJEMPLOS MEXICANOS DEL MUSEO VIRTUAL. DEL INTERACTIVO AL IMAGINADO

Las salas físicas de los museos han dirigido sus esfuerzos a los formatos de contenidos divulgativos e interactivos digitales en la última década. Algunos con uso de realidad virtual, que, posteriormente, pasarían a incrementarse con la realidad aumentada. De igual manera, los espacios *online* del museo han ido perfeccionándose y completando sus contenidos, así como su interfaz, y mejorando la calidad de los recorridos virtuales. En esta línea, podemos destacar museos de media o pequeña dimensión, como el Museo de la Mujer, en Ciudad de México. Fue inaugurado en 2011 y ha desarrollado su discurso museológico a través de una museografía interactiva digital, apoyada en la realidad virtual. De modo que, una vez dentro del museo y desde la primera sala, el visitante se encuentra con pantallas interactivas muy fáciles de manejar, en donde las imágenes de las figuras femeninas de la república mexicana nos van guiando por la historia de la mujer. Muchos de estos contenidos se pueden ver, además de en la página web, en su recorrido virtual. Otro ejemplo similar, pero a mayor escala, lo encontramos en el Gran Museo del Mundo Maya de Mérida, en Yucatán. Este magnífico y moderno edificio fue inaugurado en 2012. En él se incluyen recreaciones digitales, tanto en su sede web como en la física, y vídeos interactivos, en los que se puede aprender a calcular fechas con el calendario maya y enviarse un resumen de la actividad por correo electrónico, fortaleciendo el vínculo con el visitante a través del aprendizaje adquirido y las plataformas virtuales.

Apoyándonos en el ya citado esquema de Pincente, de menor a mayor desarrollo en la esfera web, así como según su grado de mimetización del museo físico, encontramos casos con diferente nivel de virtualización. De manera específica, el desarrollo virtual de los espacios arquitectónicos ha venido impulsado en la última década por la tendencia de las Electronic Galleries and Laboratories, más comúnmente conocidas como EGALAB (Alcalá, J. R. y otros, 2009, pp. 101-173), empresas dedicadas a la recreación de espacios físicos en la plataforma web. Por un lado, podemos encontrar el museo virtual en el que se ha hecho la labor de fotografiar sus partes para informar de forma fehaciente de cómo es el espacio expositivo físico. En esta línea, destacan los museos

virtuales con musealización virtual mimética de la realidad, es decir, las recreaciones físicas; entre ellos podemos destacar la Casa Museo Frida Kahlo, sita en el histórico barrio de Coyoacán, en la capital mexicana. Este museo ha prestado especial atención a la virtualización de su espacio en la página web, dada la importancia de ese edificio para la vida y obra de la artista. También sobresale a este respecto en la misma ciudad el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en el ilustre barrio de San Ángel, donde el artista y arquitecto funcionalista Juan O’Gorman construyó para los artistas unas casas con función de estudio. Este museo ha diseñado su espacio virtual a través de la tecnología de 360°, para que el internauta pueda apreciar con detalle una de las obras clave de la arquitectura mexicana del siglo xx, así como todas las estancias del conjunto arquitectónico y las piezas que reúnen sus salas. Como nos comentaba el director de la coordinación académica, Alan Rojas, en la entrevista realizada en el museo el día 16 de octubre de 2017, el hecho de tener un espacio virtual que recrea tan fidedignamente el espacio físico museístico está relacionado de forma directa con los requerimientos inherentes a la protección del conjunto arquitectónico por el Instituto Nacional de Arte e Historia de México (INAH). La arquitectura debe preservarse y no ser modificada, lo que dificulta que sea un espacio inclusivo para visitantes con movilidad reducida. La virtualización en 360° ha sido una ayuda para los proyectos de educación e inclusión del museo. El usuario puede ir de una estancia a otra a través de una galería de fotografías y los indicadores le permiten transitar por las dependencias de los artistas y verlas con detalle. Otro caso enmarcado en esta tendencia de recreaciones físicas trasladadas a recorridos virtuales ha sido el Museo de Anahuacalli, en Ciudad de México, cuyo espacio físico fue planeado y diseñado por Diego Rivera y llevado a cabo por el arquitecto Juan O’Gorman. Su fin era el de exponer todas las obras prehispánicas que había coleccionado el muralista a lo largo de su vida y, en sus palabras, «devolver al pueblo mexicano lo que era suyo».

Cabe destacar que muchos de estos espacios virtuales toman en consideración la diversidad de públicos y la heterogeneidad de los usuarios *online*. Lo han hecho desarrollando sus apartados a través de contenidos museográficos adaptados a cada uno de los perfiles de los visitantes web, creando, de este modo, secciones diferenciadas, según quien esté buscando información y quiera navegar por las colecciones del museo o sus exposiciones. Así, el discurso museográfico se vuelve más fácilmente adap-



table a través de estas herramientas virtuales. En cuanto al museo virtual integral o al «museo imaginado», debemos detenernos en uno de los pocos ejemplos que existen. Se encuentra en México. Se trata del Museo Virtual Agrario (MUVA), sin sede física, pero con contenidos que pueden encontrarse bajo un dominio web del Gobierno mexicano. Creado por el INAH y la Procuraduría Agraria, es el primer museo íntegramente virtual de México. Su finalidad es atender, mediante un discurso museográfico, la importancia que la agricultura tiene para el país. De sus aproximadamente doscientos millones de hectáreas de terreno, éste reserva más de cien mil a esta actividad primaria. A lo largo de nueve salas, desarrolla una museografía para la memoria de uno de los movimientos sociales y políticos más importantes del siglo xx en México, el de la distribución de la tierra. Como soporte tecnológico para ello, se han utilizado fotografías panorámicas de 360° de sitios arqueológicos, así como de monumentos históricos, llevadas a cabo por Street View, y modelos 3D de los propios objetos patrimoniales. Además, muchos de los objetos y lugares cuentan con la geolocalización de Google Earth, para que el cibernauta pueda investigar y tener más datos para una comprensión completa del tema. El diseño del museo, apoyado enteramente en tecnología digital, con herramientas de modelado arquitectónico como AutoCAD y Revit, ha permitido que la sensación sea lo más parecida a la percepción de imágenes de un museo físico, similar al museo de Diego Rivera y Frida Kahlo. Sin embargo, los elementos interactivos que aparecen en cada sala, como los vídeos o los documentos, hacen que sea una experiencia más rica y completa. También los enlaces y vínculos con otros museos de la misma temática se han ido desarrollando a nivel web, lo que beneficia al usuario y enriquece la red museal.

#### RED MUSEAL EN AMÉRICA LATINA

Debemos recordar que el trabajo de los museos en el espacio virtual es algo relativamente reciente, ya que hace tan sólo once años la única plataforma para museos virtuales era la Art Museum Network, comunidad web que recogía todos aquellos museos físicos con sede virtual, con la idea de aunar, así, la mayoría de direcciones de los sitios digitales de estas instituciones. No obstante, la presencia de museos de habla hispana en esta red era muy exigua. Dentro del ámbito estadounidense, destacaba el puertorriqueño Museo del Barrio de Nueva York y el Mexican Fine Arts Center Museum de Chicago y, fuera de sus fronteras, el Museo Franz

Mayer de Ciudad de México, así como el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Sin profundizar en la evolución posterior de esta red pionera, es destacable su labor por lo que supuso para la aparición y desarrollo de otras organizaciones similares. En la actualidad, existen varias comunidades latinoamericanas e iberoamericanas que han valorado la importancia de crear redes de museos virtuales. Una de las más relevantes es la plataforma Ibermuseos, ideada en 2007 en el I Encuentro Iberoamericano de Museos en Salvador de Bahía y puesta en marcha en 2009, como iniciativa de cooperación entre los países iberoamericanos para el fomento y desarrollo de políticas públicas en el plano de los museos, así como de la museología. Una de las áreas más relevantes del trabajo de la organización es la de su Registro de Museos Iberoamericanos (RMI), «[...] creado para promocionar información y acceso a los más de nueve mil museos localizados en los veintidós países de Iberoamérica». En la actualidad, doce países cooperan en la creación e introducción de las fichas de las instituciones museales del conjunto de miembros de la comunidad iberoamericana. Gracias a la permanente actualización de los datos, se encuentran ya registrados siete mil museos de trece países iberoamericanos: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Portugal y Uruguay. Las fichas del RMI se caracterizan por sintetizar los datos más relevantes. Igualmente, se pueden efectuar búsquedas directas de museos concretos, o bien rastreos filtrados a través de ítems, como el país, los tipos de institución, la tipología de las colecciones, la naturaleza de la titularidad, etcétera. Dentro de la ficha se detallan diversas informaciones de interés, como la ubicación del museo, su contacto a través de correo electrónico, así como el enlace a su sitio web, lo que, *de facto*, supone la creación del directorio de la mayoría de los museos virtuales de Iberoamérica. Este modelo está siendo, sin duda, de gran ayuda tanto para los investigadores y especialistas en museología como para los propios museos a la hora de descubrir y contactar con otros homólogos de diferentes países.

Otra plataforma dedicada a la digitalización de las obras de arte de los museos, cuyo fin radica en aunar museos y galerías del mundo en un espacio digital, es el proyecto Google Arts and Culture, anteriormente conocido como Google Art Project, y que se apoya en la misma tecnología empleada en el servicio de Google Street View. El proyecto en sí comenzó a funcionar el 1 de febrero de 2011, con la integración de diecisiete museos y mil sesenta

y una obras. Poco más de cinco años después, el 17 de julio de 2016, el programa consiguió un mayor respaldo de las instituciones museísticas de todo el mundo, de manera que pudo relanzarse con contenidos de más de mil museos de setenta países. Además de ser una plataforma virtual a la que se puede acceder por ordenador, Google Arts and Culture ha querido estar presente en el ámbito de mayor crecimiento y futuro de uso y acceso digital, el de los móviles, tanto para los dispositivos Android como iOS. Las búsquedas a través de esta plataforma se pueden realizar de diversos modos. Por una parte, es posible rastrear cualquier museo o colección de éste, directamente, a través del directorio general. También permite la localización tecleando el nombre del museo o institución que se requiere, accediendo, así, a toda su información. Del mismo modo, es factible la localización por orden alfabético e, incluso, sobre un mapa en el que aparece el total de museos registrados en cada país.

Encontramos un ejemplo llamativo de complicidad con la extensión web en el Museo Dolores Olmedo en Xochimilco, en la Ciudad de México, uno de los de mayor prestigio a nivel continental. En su propia página web se destaca la colaboración con la plataforma Google desde los comienzos de ésta: «Ser parte de Google Art Project nos permitió descubrir nuevas facetas de Diego Rivera y Frida Kahlo, artistas que, aun cuando han sido estudiados a través de la historia del arte en México y en el mundo, nunca antes habían sido observados tan de cerca. En esta plataforma, además, es posible encontrar piezas artísticas según su periodo, artista y tipo de obra; crear galerías personales (curadas por los usuarios); comentar las obras, compartirlas en Google + y tener [conversaciones por] Hangouts con amigos para disfrutar del arte en compañía. No dejes de disfrutar nuestra colección y descubrir detalles nunca antes vistos». Se podría apuntar que el acceso y tránsito por los museos del que hablaba Cerveira ya es un hecho con esta red creada por Google, que ha sabido ver en el mundo de los museos y el arte una vía para seguir creciendo, además de dotar a los usuarios del acceso a un espacio virtual en el que encontrar imágenes de calidad, todo ello avalado por los propios museos que colaboran con el buscador.

La información que la plataforma aporta sobre cada una de las instituciones indexadas aparece ordenada en diversas franjas temáticas horizontales, de número variable en cada caso, y en ellas se aglutinan diversos ítems. Así, al apartado en el que se enlaza con la página web de la entidad, y que puede albergar

también datos sobre su presencia en las redes sociales, se suman los que presentan las obras más representativas de cada una de sus colecciones, con sus leyendas e indicación del número de elementos o piezas, que quedan agrupadas en cada una de ellas. En otro bloque se presentan todas las piezas que se encuentran ya digitalizadas. Otros apartados aportan documentos relacionados con aspectos históricos de la institución, con los autores de quienes se alberga obra y, en algunos casos, la exploración virtual de alguna de las exposiciones temporales o su visita virtual general. Por supuesto que en todos los casos se reserva un apartado para la ubicación física exacta de la entidad que, como resulta obvio, al tratarse de una aplicación de Google, se efectúa a través de Google Maps, donde se determina con claridad la localización en el entramado urbano, además de aportar la dirección postal exacta y otros datos, como los horarios de apertura.

Y, por lo que respecta a las redes de museos virtuales, cabe destacar el proyecto avalado por la Unesco y compuesto íntegramente por países latinoamericanos, el Museo Virtual de América Latina y el Caribe, ideado por Venezuela y presentado en el XIV Foro de Ministros y Encargados de Políticas Culturales de América Latina y el Caribe, que se llevó a cabo en la ciudad de Caracas en el año 2005. Aunque sería preciso esperar dos años más para que el proyecto fuese asumido con unanimidad por los treinta y tres países miembros, y dos más, hasta 2009, para que la plataforma fuese presentada ya en funcionamiento en el Encuentro de Ministros de Cultura, celebrado aquel año en la ciudad de Buenos Aires. La idea se concibió como un espacio en línea para registrar y divulgar el patrimonio. Su motivación originaria fue la de servir para consolidar alianzas entre museos, instituciones y coleccionistas de la región. Dentro de su descripción, la propia plataforma se define como una alianza de voluntades que «incentiva la actualización de inventarios patrimoniales y sus registros fotográficos, impulsa las relaciones interinstitucionales, facilita el intercambio de bienes y servicios, incrementa el conocimiento mutuo, crea un frente común contra el tráfico ilícito de obras de arte y objetos valiosos, salvaguarda el patrimonio nacional y regional, promociona creadores con fines educativos y permite llegar a un mayor número de usuarios». Sin embargo, los problemas internos por los que pasa Venezuela en los últimos años han ralentizado apreciablemente el desarrollo del proyecto, si bien muchos otros países participantes lo han seguido nutriendo de material, con la firme intención de consolidarlo. Así, esta plataforma

permite que, bajo un solo dominio de internet, podamos conocer colecciones de diferentes museos, así como la colaboración entre los mismos para compartir un acervo cultural propio, como si se tratase de un fondo común. Todo ello da facilidades al usuario en las tareas de conocimiento y aprendizaje; lo exonera de tener que deambular entre las numerosas páginas de los diversos museos aglutinados en ella. En este sentido, cabe decir que, aunque estas redes se autodenominan «museos virtuales», estaríamos ante un catálogo digital.

En este punto, es necesario destacar el impacto que el desarrollo de la web está teniendo directamente en usos y en hábitos de producción de contenidos dentro de los museos virtuales. Los sucesivos saltos de la web 1.0 (unidireccional y jerárquica) a la 2.0 (multidireccional, participativa, social y colaborativa) y a la 3.0 (semántica) han posibilitado que la presencia en el ciberespacio de estas instituciones se dote, de forma progresiva, de herramientas con las cuales el usuario ha dejado de ser mero receptor para convertirse en creador de contenidos o «prosumidor», productor y consumidor al tiempo. Así, en el primer estadio de la web, el museo virtual ponía a disposición del público la información patrimonial elaborada por los departamentos de educación y difusión. Pero, con la web 2.0, los usuarios tienen la oportunidad de interactuar con el museo y expandirse, por la creación colaborativa de contenidos, gracias a herramientas prestadas por redes sociales, como Twitter, Facebook, YouTube, Vimeo, Instagram, Flickr, Pinterest, etcétera. La conexión del usuario con el museo, a la vez que con otros usuarios, ya es un hecho. En cuanto a la web 3.0, también denominada «web semántica», se caracteriza porque usuarios y equipos pueden interactuar a través de un lenguaje natural, que es interpretado por un *software*. Es decir, todos los datos que se encuentran en la web 3.0 serán entendidos por las máquinas. Actualmente, y desde 2015, las plataformas de Google ya tienen incorporado este sistema para que los usuarios puedan acceder a sus aplicaciones, como a Google Arts and Culture, desde cualquier dispositivo electrónico, conjugando tanto la web 3.0 como la 2.0 en el desarrollo del museo virtual.

Son muy amplias las posibilidades que estas nuevas herramientas y usos despliegan en el ámbito que nos ocupa, entre las que quizás quepa destacar algunos ejemplos concretos, como la promoción, el seguimiento y la interacción que realizan grandes museos, a través de sus *communities managers*, como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universi-

dad Nacional Autónoma de México, así como las actividades que promocionan museos más modestos, como el ya citado Museo de la Mujer de México, que difunde y plantea problemáticas sociales, al igual que talleres de escritura de terapia, como el realizado tras el seísmo del 19 de septiembre de 2017. También en México cabe destacar la labor de las redes sociales del Instituto Nacional de Arte e Historia, al que pertenecen la mayoría de los museos de historia, antropología y arqueología del país, y que se dedica a divulgar, por redes sociales como Instagram, Twitter o Facebook, fotografías y proyectos que se están realizando en los diferentes centros.

#### MUSEO VIRTUAL, UNA DIMENSIÓN MÁS DEL PROPIO MUSEO

Una vez consideradas las redes de museos virtuales en el panorama iberoamericano, nos detendremos en la imbricación que ha implicado para el museo físico la aparición del museo virtual y lo que ha supuesto la coexistencia del museo virtual dentro del físico. Todo ello, sin olvidar cómo estas nuevas manifestaciones museísticas han tenido que emular, en menor tiempo que las meramente físicas, el rigor y el discurso museológico generado a través de décadas de estudio sobre la narración museográfica, con la dificultad añadida de que habían de adaptarse a espacios sin presencia física. Si bien la vía de acercamiento virtual al usuario de los museos ya es un hecho, aparece la necesidad de que en ella quede salvaguardado el relato didáctico defendido por la museografía física de la institución. Frente al espacio físico del museo, en el que las exposiciones deben articular una línea narrativa específica, en el espacio electrónico de la información y la comunicación (EEIC) o ciberespacio se pueden explorar múltiples narraciones museísticas, tantas como las colecciones nos permitan (Pilar Rivero Gracia, 2009-2010, pp. 53-64), con el consecuente riesgo de disfunción discursiva.

Otra interesante característica es el corte local o de barrio que tienen muchos de los museos virtuales, al albergar la obra de un artista autóctono, o ser su casa museo o casa estudio, lo que les confiere una fuerte vinculación con el entorno en el que se encuentran, aun siendo museos de referencia por el reconocimiento que el artista puede atesorar en ámbitos superiores. Se pueden aprovechar las fuentes primarias que almacena el museo para documentar y exponer, con datos de primera mano, el impacto y desarrollo de las colecciones, con el fin de llegar a un mayor número de visitantes locales y externos.

Con todo, el museo virtual es visto en muchos casos como un modo de desplazar al visitante del espacio físico o «real» del museo. Sin embargo, podemos entender que su función y futuro no es excluyente respecto a su manifestación como museo con espacio físico. Durante esta última década, se ha podido apreciar que el museo virtual, así como el museo digital, son una dimensión más del propio museo. Éste debe de ofrecer la misma calidad y garantía de servicios, lo que en muchos casos es un reto. Las dificultades de financiación para personal técnico especializado limitan la homologación en la calidad de los espacios webs, algo que ya comentaba Cunliffe (2002, pp. 229-252). Cabe señalar, eso sí, que las instituciones gubernamentales están dotando a muchos de los museos nacionales de unos espacios virtuales acordes con su importancia e impacto, dentro de su responsabilidad orgánica, y con interés por confeccionar una oferta unitaria. El apreciable ascenso y desarrollo de las diferentes modalidades virtuales del museo latinoamericano se ha beneficiado de causas externas a su propio ámbito, muy centrada en los cambios en las infraestructuras comunicativas. Como bien señalaba Ximena Varela (Bellido Gant, 2007, p. 279), hace tan sólo una década se presentaban serias y tangibles dificultades a la hora de hacer llegar internet a la población de América Latina y el Caribe. Esta circunstancia era muy desventajosa para los espacios webs de carácter cultural y museográfico. En aquellos momentos, la penetración de la red en el contexto de la población latinoamericana no superaba el 35.7%. Pero, como se puede apreciar en datos más recientes de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), entre 2010 y 2015 el promedio anual de crecimiento de la cobertura digital ha sido de un 14.1%, hasta alcanzar una media de 43.4% de viviendas con acceso a internet. Y el incremento es aún más sustancioso si lo analizamos desde la modalidad móvil, que pasó de un 7% en 2010 a un 58% en 2015. A día de hoy los datos de 2017 dicen que Latinoamérica es la tercera área mundial con mayor cantidad de usuarios en internet. Estos cambios en lo que concierne al acceso a internet en el territorio cultural latinoamericano se constatan en el hecho de que la mayoría de los museos nacionales de la región ofrecen wifi abierto para facilitar la interacción con los visitantes. También muchos cascos históricos, en los que se aglutinan grandes museos, como en Ciudad de México, donde, en su Alameda Central, se han sumado a esta iniciativa y facilitan el uso de la conexión con puntos de wifi abiertos.

Es un hecho que el desarrollo de la museografía virtual en el territorio latinoamericano ha experimentado un importante aumento, tanto cuantitativa como cualitativamente, y más si lo comparamos con los datos y estudios de la última década. Pero, sin duda, parte de este desarrollo tiene que ver, además de con las variaciones de accesibilidad a la red, con el trabajo y el entendimiento del *infotainment* (término que hace referencia a la información y el entretenimiento, expuesto en la ponencia de Paul Caputo en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete [ENCRyM] el 26 de octubre de 2017), del que se ocupan los intérpretes culturales. Todo ello permite crear y fomentar el diálogo con el visitante y sus gustos, algo que hasta el momento se había visto reducido a las encuestas de sala y libros de visita, como nos detallaba el responsable de educación del Museo Nacional de Culturas Populares de México, David Hernández Morato, en una entrevista reciente. Así, y aunque aún existe un temor generalizado a introducir tecnología y espacios virtuales en las paredes museísticas, las diversas experiencias que van produciéndose en la región, como hemos venido ejemplificando, demuestran que no se trata de sustituir la visita física y sensitiva a los museos; más bien, las prestaciones de la tecnología aportan una nueva dimensión complementaria y enriquecedora.

A pesar de que hemos analizado de forma muy sucinta sólo un pequeño muestreo de museos con tipologías diferentes –casas museo, casas estudio, museos de antropología y arqueología, de activismo social, como el de la mujer, redes de museos latinoamericanos y museos enteramente virtuales o imaginados, así como redes museales–, este breve abanico de modalidades nos deja percibir la alta calidad y la preocupación, tanto desde las administraciones como desde los departamentos de los museos, por tener una buena sede en el espacio web. La virtualización de las últimas dos décadas ha propiciado el desarrollo de algo que hace pensar en el *Musée imaginaire* sobre el que André Malraux teorizó a mediados del siglo xx. El museo refuerza su condición de institución abierta a la sociedad y su ámbito de influencia crece mucho más allá de su espacio físico.<sup>2</sup>



## NOTAS

<sup>1</sup> Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art, también conocida como la Cátedra Estrellita B. Brodsky, es un cargo creado por Daniel Brodsky, presidente del Patronato del Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York, y su mujer, Estrella Brodsky, asesora del consejo internacional del MoMA y miembro de la Junta de Fondos de Adquisición de Arte Latinoamericano y del Caribe. El cargo se le otorga a un especialista en arte latinoamericano para que fomente el arte de esta zona en tres museos de gran peso, como son los neoyorquinos MET y MoMA y la Tate de Londres.

<sup>2</sup> La investigación para este ensayo ha sido llevada a cabo desde México gracias al programa de colaboración Becas Iberoamérica. Santander Investigación y Universidades, con la Universidad Complutense de Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, José Ramón y otros. «Museografía de las colecciones intangibles», en Rico, Juan Carlos (coord.), *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*, Gijón, Trea, 2009.
- Anderson, Maxwell. «La coordinación de los museos en línea», *Museum Internacional*, núm. 204, París, Unesco, 25-30.
- Bellido Gant, María Luisa. *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001.
  - . (ed.). *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón, Trea, 2007.
  - . y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «Museos nacionales de arte en internet. Viajando por Latinoamérica en un clic», en Bellido Gant, María Luisa (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, cit., 265-282.
  - . y Varela, Ximena. «Espacios reconfigurados y ciberespacio. Museos, máquetin cultural y difusión en América Latina», en Bellido Gant, María Luisa (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, cit., 284-310.
- Brulon Soares, Bruno. «André Desvallées: entre muséologies (entretien)», *ICOFOM Study Series*, «Tribute to André Desvallées», Hors-série, 2014, 274-293.
- Carreras, Cèsar y Alzua-Sorzabal, Aurkene (eds.). *Evaluación de aplicaciones TIC en el mundo del patrimonio cultural: el proyecto ARACNE*, Barcelona, 2009.
- Celaya, Javier. *La empresa en la web 2.0*, Barcelona, Gestión 2000, 2008.
- Cerveira Pinto, António. «Museos virtuales», junio, 2001.

- Cunliffe, Daniel y otros. «Usability Evaluation for Museum Web Sites», *Museum Management and Curatorship*, vol. 18, núm. 3, 2002, 229-252.
- Deloche, Bernard. *El museo virtual*, Gijón, Trea, 2003.
- Fontal, Olaia. *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*, Gijón, Trea, 2003.
- Gándara, Manuel. *Aspectos sociales de la interfaz con el usuario. Una aplicación en museos*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2012.
- Gómez Vílchez, María Soledad. *Estadísticas: museos y redes*, 2010, Mediamusea.com, <<https://mediamusea.files.wordpress.com/2010/12/museosredes.pdf>>. (Última consulta: 15/10/2017).
- Landa Rojano, Gerardo. *Redes sociales en museos mexicanos. Plataforma y posibilidades de las redes sociales en los museos de la Ciudad de México*, Ciudad de México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía, 2014.
- Mateos Rusillo, Santos. *La comunicación global del patrimonio cultural. Del marco teórico al estudio de casos*, Gijón, Trea, 2008.
- Mayer, Richard (ed.). *Cambridge handbook of multimedia learning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Monfort Carreras, Cèsar. «Museografía en internet. Análisis de la situación en nuestro país», *Boletín do Museo Provincial de Lugo* (11), 95-116.
- Padilla, Paz. «Gestión de museos», *Boletín CG. Gestión Cultural*, Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, <[http://www.gestioncultural.org/ficheros/1\\_1316772499\\_PPadilla.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316772499_PPadilla.pdf)>. (Última consulta: 4/10/2017).
- Peacock, Darren. «Making Ways for Change: Museums, Disruptive Technologies and Organisational Change», *Museum Management and Curatorship*, 23 (4), 2008, 333-351.
- Portús, María Dolor, Rius, Antonio y Solanilla, Laura. «La virtualización de las instituciones del patrimonio: navegando por el museo», en Vives, Josep (coord.), *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*, Barcelona, Editorial UOC, 2009.
- Rivero Gracia, Pilar. «El museo local en el ciberespacio, ¿para qué?», en Sauret, Teresa y Rodríguez, Nuria (coords.), *Museo y territorio*, Málaga, Universidad de Málaga, diciembre de 2010, núm. 2-3.
- Rodá, Conxa. «De 1.0 a 2.0: el viaje de los museos a la comunicación social», *Mus-A, Revista de los Museos de Andalucía*, 2010, 22-33.
- Varela, Ximena. «Marketing y cultura: dos campos aprendiendo a convivir», *Periférica Internacional. Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, núm. 4, diciembre de 2003.

*Por* Bruno Brulon Soares

# TRANSCULTURACIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSEOLÓGICO

«Suas ciências eram um esforço de concatenar com um saber a experiência que se ia acumulando. E, sobretudo, fazer praticar esse conhecimento para descobrir qualquer terra achável, a fim de a todo o mundo estruturar num mundo só, regido pela Europa».

DARCY RIBEIRO, *O povo brasileiro*, 1995

El conocimiento se transforma en el grado de su circulación por los diversos medios de reproducción y apropiación. A partir de los centros de producción de la museología, o de los *museum studies*, que imperaron durante todo el siglo xx, se construyó una red de influencias con jerarquías visibles. La circulación de textos y de expertos de la museología, en la segunda mitad del siglo, influyó en la organización de un campo de saberes especializados, integrados y variados, por lo que fue posible establecer escuelas de pensamiento y producción con unas influencias bien marcadas y unos actores definidos.

Desde los años setenta surge en las ciencias sociales la idea de que el conocimiento era colonial, así como la noción de que cada teoría provenía de un centro político (Connell, 2012). Estas tesis fueron expresadas en diferentes campos disciplinares. Muchos autores afirmaron que el saber era una parte importante de la colonización y ciertos conceptos fueron formulados para expresar el carácter de la apropiación colonialista en la producción intelectual de un mundo poscolonial. Nos referimos a ejemplos como el concepto de «antropofagia» del brasileño Oswald

de Andrade; o la noción de «transculturación», la acción transformadora de las culturas a partir de los encuentros coloniales, propuesta por el cubano Fernando Ortiz; o «las ideas fuera de lugar», referido a la superposición, en América Latina, de ideas de diferentes tiempos o sociedades, planteada por el brasileño Roberto Schwarz; o la noción de que en este territorio las culturas son «híbridas» en lo relativo a la negociación de lo tradicional y lo moderno, según la tesis del argentino Néstor García Canclini.

Sin embargo, es preciso reconocer que la transformación por medio de la apropiación cultural ocurre de modo desigual en las diferentes partes del mundo. Los centros rectores del saber de las antiguas metrópolis aún se imponen de modo dominante sobre la producción del conocimiento internacional, en un mercado intelectual regido por fuerzas políticas definidas en diversos estudios por el colonialismo del poder y del saber (Quijano, 2000). Entendemos como centros políticos del saber aquellas regiones geopolíticas o lingüísticas que movilizan una gran producción de conocimiento especializado que tiene, por razones políticas, gran influencia sobre las demás regiones del mundo.

La museología en América Latina se ha constituido en el seno del poscolonialismo, pero sin reconocer, durante la mayor parte del tiempo, la colonialidad como elemento notable de su corpus museológico. En Brasil, desde los años treinta, cuando se inaugura el primer curso de máster para profesionales de museos en el Museo Histórico Nacional (MHN), en Río de Janeiro, cuyos contenidos eran casi exclusivamente eurocéntricos, y las influencias se circunscribieron a los manuales de museología producidos en Europa o América del Norte (Barroso, 1946). Conseguir un conocimiento propio aún estaba pendiente de poder llevarse a cabo, puesto que la región se encontraba en un proceso de transculturación.

Es por ello que este artículo se propone hacer una revisión sucinta de la teoría del museo producida en América Latina desde los años setenta, con el fin de identificar sus lugares de producción y las tendencias del pensamiento en la región que anticipaban los actuales paradigmas del campo de la museología. Para ahondar en la investigación, incluiremos algunos de los textos clave de la museología latinoamericana, cuyo origen cabe identificar en el tiempo con la reflexión crítica generada en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, celebrada en 1972. Estos textos influyeron en los trabajos de los primeros autores que escribieron ensayos teóricos en las publicaciones internacionales del Comité

Internacional para la Museología (ICOFOM), a partir los años noventa, así como en las publicaciones anuales del ICOFOM LAM, el Subcomité Regional para América Latina y el Caribe, en el periodo 1993-2002. Observamos, dentro de la producción regional, sucesivos intentos de establecer un pensamiento propio, con algunas características comunes, a partir de las reflexiones iniciadas en el ámbito internacional. Los autores que reflexionaban sobre museología en América Latina, en su gran mayoría, anhelaban crear pensamientos decolonizadores, en contraposición a los centros canónicos de poder, a pesar de que éstos dominaban, y siguen dominando, la producción internacional de conocimiento museológico. Con una perspectiva reflexiva sobre la museología, este artículo propone desarrollar una revisión consciente y crítica de la teoría museológica en América Latina.

#### LA DESCOLONIZACIÓN DE LOS MUSEOS Y LA MUSEOLOGÍA REFLEXIVA

El museo, como institución creada desde una visión principalmente eurocéntrica, ha sido objeto de una disciplina con una carga política y cultural también marcada por el eurocentrismo: la museología. El hecho de entender la museología en América Latina a partir de los paradigmas establecidos en Europa y en América del Norte, no exento de contradicciones, ha sido respondido por el propio pensamiento museológico generado en la región; en particular, se han articulado «nuevas museologías» desde una mirada que pone el acento en la diversidad de las experiencias museales específicamente latinoamericanas. La revolución de las prácticas museológicas que suscitó el movimiento teórico de la década de los setenta se ha conocido como la «nueva museología» –reinterpretada, a nivel mundial en diversos contextos, a partir de la *nouvelle muséologie* definida en Francia en 1982 (Brulon Soares, 2015)–, por lo que fue, asimismo, una revolución con un centro político evidente. En este movimiento, tanto político como teórico, algunos museólogos europeos vieron una oportunidad para redimir la teoría y los conceptos que fueron difundidos en el discurso colonial, que había condicionado la museología anterior, y crear, así, una aparente *nueva* museología.

La así llamada «descolonización» (Varine, 2005) de la museología resultó ser una respuesta a la demanda de revisión de los paradigmas que muchos movimientos sociales estaban pidiendo a finales de la década de los sesenta. Posiblemente, la primera vez que se trató el tema de la desigualdad de la museología latinoamericana

americana –frente a los centros de colonialidad– fuera durante las discusiones del encuentro organizado por la División de Museos de la Unesco y el Consejo Internacional de Museos (ICOM), en la Mesa Redonda de Santiago de Chile, en 1972. Es importante recordar el contexto; nos hallamos con un escenario político sensible, en el que gran parte de los países latinoamericanos se encontraban bajo regímenes de excepción. La idea del «museo integral», elaborada en aquellas circunstancias, se proponía desde una realidad de «desequilibrio entre los países que habían alcanzado un gran desarrollo material y los marginados, avasallados a través de su historia» (IBRAM, 2012, p. 116). Estas ideas, en cierta medida, fueron el germen de los primeros pensamientos sobre un museo descolonizado en la región. Es por ello que, en los años setenta, diferentes autores optaron por un posicionamiento crítico, en relación a las hegemonías europeas, en cuanto a la teoría museológica de la región. Luis Gerardo Morales Moreno (2012) investiga esa «mirada mestiza» para explorar la modernidad museográfica y la museología «subalterna» en el seno de México. Según el autor, a partir de la colonización, los europeos conciben el museo como «una regulación racional de las ópticas estéticas y descriptivas del mundo» (Moreno, 2012, p. 215). Esa «regulación racional» produjo ciertos campos de visión –y son también los que generan la ambición por la posesión de los discursos hegemónicos– que, a su vez, configuran las museologías locales, a partir de los centros de poder en el hemisferio norte.

Tales planteamientos teórico-críticos sobre la museología no estuvieron, en efecto, desubicados del conjunto de prácticas que iban rompiendo con los modelos importados. En el caso de Brasil, destaca la creación del Museu do Índio, creado en 1953 por iniciativa del antropólogo Darcy Ribeiro. Había sido una experiencia singular para el país al tratarse de un museo indígena, cuyas dimensiones políticas y educativas supusieron un logro sin precedentes para el contexto museal latinoamericano (Chagas, 2003). Su importancia radica en el minucioso contacto con la sociedad, a través de un trabajo constante con las escuelas públicas y el público juvenil, conformado algunas décadas antes de que se hablase de la nueva museología.

Otro buen ejemplo de mediados de los años setenta es La Casa del Museo, llevada a cabo por el museógrafo mexicano Mario Vázquez. También con su acción museográfica, un museo local en la periferia de la Ciudad de México, se anticipó al movimiento internacional que transformó la museología. Este proyec-

to de descolonización supuso un cambio de percepción sobre el pasado colonial, por medio de la reinterpretación de colecciones precolombinas del Museo Nacional de Antropología de México. Éste fue el momento en el que los museos del mundo empezaron a analizar críticamente su relación con el centralismo europeo y las implicaciones, muchas veces clasistas y coloniales, en sus discursos museográficos. Una preocupación común de muchas instituciones fue la necesidad imperiosa de encontrar soluciones para integrar los museos «en la vida cotidiana de su comunidad, poniendo el pasado en función del presente» (Antúnez, 2015, p. 53). De ahí que Mario Vázquez propusiera la creación de «un proyecto experimental [...], con la intención de dirigirse a las áreas marginadas de la zona metropolitana del Distrito Federal». Este experimento proporcionó las bases disciplinares de investigación y conocimiento aplicado favorables a la mejora social, tomando el museo como plataforma de transformación. En esta línea son reseñables otras experiencias de acción museal, volcadas en un escenario de cambios y nuevas aportaciones sobre el patrimonio de América Latina. En particular, destacan las que se refieren a grupos periféricos y a sus culturas y dinámicas, ignoradas hasta entonces. El proyecto de memoria titulado «Varal de lembranças», coordinado en Río de Janeiro en la década de 1970 por la profesora Lygia Segala (1983), concretamente, en la favela más grande de Brasil, Rocinha, representó un nuevo marco experimental de acción. El proyecto consistió en la elaboración de una memoria colectiva a partir de los heterogéneos recuerdos y de las experiencias vividas por los habitantes de la favela. Tales «museologías subalternas», como las bautizó Morales Moreno (2012, pp. 215 y 216), optan, en su praxis, por un enfrentamiento crítico en relación a las hegemonías europeas, muchas veces reproducidas por las políticas estatales y aplicadas a los museos *de los márgenes*, que distan mucho en características y necesidades. Morales observa cómo la práctica en museos se va alejando de forma gradual de los preceptos coloniales, acercándose a unos parámetros diferentes a los de las autoridades europea y estadounidense. Proporciona un proceso de representación de la realidad distinto y autóctono.

Es por todo ello que debemos preguntarnos: ¿hasta qué punto la museología ha acompañado la descolonización del museo?, ¿se han descolonizado esas instituciones históricamente dependientes de los ejes culturales hegemónicos?, ¿hemos reconocido los auténticos centros políticos del conocimiento museológico?

Si, durante la segunda mitad del siglo xx, la práctica museal se mostraba avanzada en la región, la producción teórica invadió las experiencias prácticas a finales de siglo. Por consiguiente, las décadas de los ochenta y noventa representaron el *boom* de las disquisiciones teóricas y empíricas para la museología latinoamericana, cuando se llevaron a cabo los primeros foros de debate académico en la región. Las primeras reflexiones internas tuvieron lugar en el escenario universitario, con la creación de cursos de grado en Museología. En el caso de Brasil, la necesidad de instaurar grados y posgrados en varios estados (Scheiner, 1994) fue un efecto sintomático de la necesidad de reevaluar esa área de conocimiento. En Río de Janeiro, el curso especializado de museología creado en 1930 en el Museo Histórico se trasladó en el año 1977 a la Universidad Federal, al incluirse el Curso de Museología entre las disciplinas impartidas. A partir de la década de los ochenta los diálogos internacionales se intensifican por medio del ICOFOM, el Comité Internacional de Museología creado en el año 1977. La participación de latinoamericanos –se redujo a aquellos que podían viajar y hablar las lenguas de los centros de poder político y cultural– ha sido significativa desde los primeros años de la existencia del comité (como afirma Desvallées en Brulon Soares, 2014), creado por la iniciativa de los checos Jan Jelínek y Vinoš Sofka. En la primera generación de teóricos de la región han tenido un especial protagonismo mexicanos, brasileños, argentinos y cubanos. Cabe citar los nombres de Waldisa Rússio (Brasil), Mario Vázquez (México), Marta Arjona (Cuba), Tereza Scheiner (Brasil), Nelly Decarolis (Argentina) y Norma Rusconi (Argentina), entre otros.

En Brasil este periodo también es en el que empieza la publicación sistematizada de textos teóricos de museología, algunos de ellos bajo la influencia del ICOFOM. La publicación de *Cadernos Museológicos* en Río de Janeiro se debe a la museóloga Maria de Lourdes Parreiras Horta. Allí se presentaban las primeras traducciones de textos de autores que producían teoría en el ICOFOM. Entre ellos destacan Desvallées, Sofka, Van Mensch, Sola y la única brasileña que llegó a publicar en los primeros años del comité internacional, Waldisa Rússio. Al mismo tiempo, y como testimonio, dentro de la museología brasileña, de la existencia de centros coloniales evidentes, muchas de las primeras publicaciones poseían una marcada influencia de autores francófonos y/o anglófonos, por lo que sus trabajos sólo podían ser leídos por aquellos museólogos que tuvieran conocimiento en

dichas lenguas, lo que por aquel momento era excepcional. Ése es el caso del libro escrito por la museóloga Fernanda de Camargo-Moro *Museus: aquisição/documentação*, publicado en 1986, que presenta en sus referencias bibliográficas a autores, en parte desconocidos en América Latina, que, principalmente, son de Francia (cincuenta y dos obras), Gran Bretaña (cincuenta y siete obras) y América del Norte (ciento cuarenta y cinco obras). En contraposición, sólo aparecen seis obras de autores latinoamericanos. Sin embargo, la progresiva apropiación de las ideas rectoras de la museología, así como su adaptación y la creación de nuevas teorías para la museología latinoamericana de finales de siglo, condujeron, entre 1989 y 1992, a la creación del Subcomité Regional del ICOFOM de América Latina y el Caribe, que supuso, en el ámbito internacional, un intento de descentralización por parte del ICOM y, en el ámbito regional, la transculturación del conocimiento museológico que ha llegado hasta nuestros días.

#### *SUREAR*<sup>1</sup> LOS MUSEOS Y LA MUSEOLOGÍA: ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DEL ICOFOM LAM

Durante el siglo xx y todavía en el xxi, el ICOM y el ICOFOM, ambas organizaciones internacionales, fundamentales para la producción y circulación del conocimiento de la museología, han estado operando dentro de una epistemología polarizada, donde los centros de poder colonial eran aún existentes. Como organización internacional y también colonial, el Subcomité Regional de Museología para América Latina y el Caribe, el ICOFOM LAM, fue creado en 1989 en La Haya. Con la creación del grupo regional se seguían las políticas de descentralización y regionalización del programa trienal del ICOM (1989-1992). Con el objetivo de difundir en la región los trabajos de investigación sobre teoría museológica, que ha permitido la amplia participación de sus miembros a través de encuentros regionales, el ICOFOM LAM posibilitó en los últimos veinticinco años la producción regional de reflexiones prácticas de casos reales y desafíos propios de los países latinoamericanos. Además de dar a conocer el ICOFOM, el subcomité ha servido de plataforma mediadora para que los pensadores del sur sean leídos por los autores y miembros de todas las partes del mundo, produciendo una museología *sureada*, término que acuñó el antropólogo Márcio D’Olne Campos (1999) para explicar el cambio de paradigma desde un centro de poder norte hacia el sur. Contraponía un verbo conjugado



con el sur al término *nortear*, que hace referencia al hemisferio norte como referencia.

A partir de 1992, y de acuerdo con la metodología del comité internacional, el ICOFOM LAM se lanzó a la organización de encuentros anuales en los diferentes países latinoamericanos, lo que incentivó la formación de grupos de trabajo regionales y nacionales y generó, a su vez, el diálogo entre expertos de diferentes países y el intercambio de experiencias profesionales en el campo de los museos. Durante el desarrollo de los encuentros, se llevaron a cabo los talleres de trabajo, donde se analizaron y debatieron los documentos base de la organización y se redactaron conclusiones bajo la fórmula de cartas o declaraciones que sintetizaban las tesis e ideas debatidas durante las sesiones. A pesar de los diferentes puntos de vista planteados por la academia y por los conservadores de museos, estas reuniones tuvieron como objetivo establecer una normativa común a la que pudieran acogerse todos los actores del sector. El corpus de normas, junto con los artículos presentados, marcaron líneas de trabajo.

Los primeros libros del ICOFOM LAM fueron actas. El Encuentro Regional del ICOFOM LAM de 1992 fue pionero. La publicación anual se mantuvo hasta 2002 cuando los encuentros y sus respectivas publicaciones quedaron interrumpidos. Los artículos publicados fueron el resultado de reflexiones teóricas que bebían del tema central promovido por el subcomité; éste partía de las propuestas realizadas en el Simposio Anual del ICOFOM. A la hora de identificar los principales modelos de impacto geopolítico en la producción museológica del ICOFOM LAM, hemos de detenernos a considerar el listado de referencias de libros y artículos que aparecían en los anales de la organización entre 1993 y 2002. En ellos los autores eran clasificados por el lugar de estudio, su escuela de museografía y museología y no por lugar de nacimiento.

Los centros de poder en la museología actual están relacionados, según nuestra hipótesis, con regiones específicas del llamado «primer mundo» y, en especial, con áreas francófonas y anglosajonas. Eso explica que cada referencia bibliográfica fuera atribuida a uno de estos conjuntos: autores francófonos, anglosajones, de Europa del Este o central, autores latinoamericanos y autores de otras regiones del mundo. En el grupo de autores de otras regiones del mundo entraron a participar aquellos pertenecientes a los continentes de Asia, África y Oceanía, cuyas referencias culturales o lingüísticas eran otras. Dado que nuestro interés

está en estudiar el enfoque regional y el objetivo es determinar las influencias de la producción latinoamericana, debemos volvernos hacia la *auctoritas*, así como a las referencias de las publicaciones sin autores, como es el caso de los documentos internacionales de la Unesco y el ICOM. Los artículos publicados en más de una ocasión o en más de una lengua (español, portugués, inglés) fueron contados sólo una vez. Es importante recordar que muchos de los trabajos de los primeros años del ICOFOM LAM constituyeron ensayos o relatos de experiencias museales y no incluían referencias bibliográficas.

En los años noventa era habitual que se presentaran en las publicaciones del ICOFOM LAM artículos de autores extranjeros –sobre todo de Europa–, cuyos trabajos habían sido dados a conocer previamente en el Simposio Anual del ICOFOM. Esos artículos no han sido tomados en cuenta a la hora de realizar nuestro análisis de la procedencia de las referencias bibliográficas. En el mismo sentido, los artículos de autores no latinoamericanos que publicaban en las actas y participaban en los encuentros con textos publicados, como sería el caso de Mathilde Bellaigue, tampoco entran en consideración. El análisis de las listas bibliográficas y las referencias de los libros del ICOFOM LAM (1993-2002), junto con su clasificación regional, dio como resultado los siguientes datos:

- Referencias a autores francófonos: 476
- Referencias a autores anglosajones: 166
- Referencias a autores de Europa del Este o central: 39
- Referencias a autores latinoamericanos: 571
- Referencias a otras regiones del mundo: 136

Total de referencias analizadas: 1388

Los resultados del análisis sugieren que el conocimiento museológico latinoamericano se fundó, principalmente, en teorías de autores franceses, así como que éste fue, de forma progresiva, reapropiado y adaptado a las experiencias de la región. Los autores que escribían desde la práctica museística se basaban prioritariamente en experiencias autóctonas, es decir, regionales, mientras que los autores académicos utilizaban en su mayoría referentes europeos. En cuanto a las citas de autores franceses, éstas aparecen sobre todo en los textos de autores brasileños. El número más significativo de citas de autores latinoamericanos está en las

aportaciones de autores argentinos. Las citas en textos de autores brasileños, cuando referencian a otros autores latinoamericanos, se circunscriben, en su mayoría, a la citación de otros colegas brasileños. Algunos de los teóricos de la museología del este de Europa fueron incorporados indirectamente, por medio de textos en los que no eran citados de forma directa. Un ejemplo de ello son Zbyněk Stránský y Anna Gregorová; sus tesis sobre el estudio de la museología son comentadas con frecuencia, pero sus obras no son citadas, razón por la cual hay un bajo número de referencias en lo que respecta a esta región.

Las actas con mayor número de citas de autores francófonos fueron las de la reunión de 1996, cuyo tema de debate fue la «Museología y arte». Tuvo lugar en Río de Janeiro. En 1997, se discutió en el encuentro de Ecuador, en Cuenca, sobre «Museos, memoria y patrimonio». El encuentro de 1999 organizado en Venezuela, en Coro, fue el que obtuvo una mayor citación de autores latinoamericanos. Este hecho pudo deberse a que el tema fue el de «Museología, filosofía e identidad en América Latina». Analizando la totalidad de los textos que se publicaron durante la década de los noventa, se puede observar que articulistas latinoamericanos repiten títulos y autores que estuvieron entre los de mayor influencia. Destacan Néstor García Canclini (Argentina), citado en dieciocho artículos; Waldisa Rússio (Brasil), con once citas; André Desvallées (Francia), con citas en seis artículos; Mário Chagas (Brasil) y José Linares (Cuba), cada uno citado en tres artículos. Aparecen, asimismo, profusamente referenciados autores que no son del área de la museología, pero pertenecientes a disciplinas próximas que se estudian desde el ámbito museal; éste es el caso de Paulo Freire (Brasil) y Jacques Le Goff (Francia). Otros teóricos de gran relevancia en las ciencias sociales son utilizados con frecuencia. Entre ellos destacan los franceses Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Jean Baudrillard y Maurice Halbwachs. Cabe señalar que la mayor parte de los científicos sociales citados en los textos de latinoamericanos son europeos y hombres, mientras que los autores latinoamericanos y museólogos que se citan son, en su mayoría, mujeres.

Partiendo de los evidentes signos de colonialidad que parecen ser inherentes a la museología latinoamericana del cambio de siglo, nuestra investigación tuvo que afrontar un proceso de subversión de los cuadros de dominación en la teoría museológica, en tanto que herramienta de los centros hegemónicos del conocimiento.

## TRANSCULTURACIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSEOLÓGICO: ¿PARADIGMAS DE UN CAMPO SUBVERTIDO?

Según los autores poscoloniales, el conocimiento producido en la actualidad no puede disociarse de su base, de las universidades metropolitanas y las instituciones centrales que fomentan y controlan la circulación de sus contenidos. En esta «economía del conocimiento» (Connell, 2015), procede reconocer que los países del llamado «tercer mundo» también pueden generar conocimiento e, incluso, desarrollar un enfoque crítico sobre los «clásicos». La mayoría de las discusiones y estudios poscoloniales difícilmente han considerado a América Latina como partícipe activa (Coronil, 2008). En el caso de los museos, aunque sometidos a una dependencia relativa de las tendencias y normativas de la centralidad –y a veces la teoría es interpretada como dogma sostenido por la colonialidad del saber–, surgen variadas experiencias locales: en particular, en pequeños museos, museos locales o comunitarios que han subvertido las representaciones y métodos coloniales. Con cierta frecuencia, la ausencia de recursos o de profesionales cualificados han llevado a los museos a reinventar sus propias prácticas y su misión en la región.

Es urgente reconocer que, entre los estudios de museología producidos y publicados en América Latina, la perspectiva crítica y reflexiva estuvo presente desde los años noventa en aquellas teorías propuestas por los pensadores que publicaron en las actas del ICOFOM LAM. Y corresponde destacar, entre tantos otros, a autores como Norma Rusconi, quien, a través de su contribución de un tesoro de museología, fue, probablemente, la primera persona que introdujo la discusión de género en la museología latinoamericana (Rusconi, 1997); o Mário Chagas (2000), que, basándose en Foucault, destacó el papel de los ecomuseos como instrumentos de poder para los actores locales; o Tereza Scheiner (1998), quien, a partir de Stránský, puso a prueba su concepto «fenómeno museo» a través de la diversidad cultural como trazo característico de las experiencias museales en América Latina. Estos textos críticos presentaron miradas desde los contextos socioculturales de la región y se caracterizan por ser un movimiento de renovación surgido de la transformación de influencias extranjeras, aun cuando éstas no sirven del todo, ni de forma aislada, para explicar esos mismos contextos.

Son múltiples los análisis sobre el conocimiento museológico que se generó en América Latina a través del ICOFOM LAM

entre los años 1990 y 2000; en ellos se aprecian los evidentes rastros de la museología de Europa Oriental y de Francia, pero también la existencia de muchos enfoques teóricos basados en las experiencias de la praxis local. Por todo ello, podemos observar cómo el conocimiento en la región pasó por un proceso de transculturación, gracias a la apropiación de ideas, conceptos y planteamientos internacionales que produjeron una museología renovada en el sur. El concepto de la «transculturación», del antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940), podría ser aplicado toda vez que el conocimiento se produce en virtud del encuentro de más de una cultura. Esto conlleva la creación de nuevos fenómenos culturales y nuevas aportaciones, en el caso que nos interesa, del saber museológico.

Según Rusconi (2002, p. 169), el ICOFOM LAM «nuclea la teoría y la praxis museológica en América Latina y el Caribe». Le reconoce «haber madurado un pensamiento doblemente identitario». Así expresaba la autora sus reflexiones sobre los diez primeros años de trabajo del ICOFOM LAM: «Por una parte, su preocupación ha sido reconocer la diversidad cultural de los pueblos latinoamericanos expresada en sus memorias colectivas y en su rico patrimonio; por otra parte, ha trabajado en la elaboración de pautas metodológicas que le han permitido consolidar un espacio de memoria activa que transmite con veracidad el sentido de una disciplina museológica que trabaja por el rescate y la construcción de los valores socioculturales de las sociedades contemporáneas». (2002, p. 169). Mientras que en el campo museológico se bosquejaban los trazos de la colonización del conocimiento, en las últimas décadas aún se han podido percibir varios ejemplos muy representativos para denunciar la lógica del poder que narra la museología de nuestros días. Así, podemos recuperar el ejemplo de la reinterpretación en América Latina de la *nouvelle muséologie*, a partir de cómo fue pensada en las metrópolis y de cómo fue interpretada en los primeros ecomuseos en la región. Desde mediados de los años noventa, se crearon en diversos estados de Brasil ecomuseos. Su concepción se basó fielmente en las ideas de teóricos franceses como Hugues de Varine y Georges-Henri Rivière. En un sentido colonial, la presencia de Varine y de su praxis museológica en Brasil era percibida, por parte de los actores de las colectividades locales, como una figura necesaria a la hora de establecer y legitimar el ecomuseo, se alejaban de la idea de una «museología subalterna» en la región. No obstante, durante los últimos años se ha planteado y presentado

un conjunto heterogéneo de paradigmas y tendencias de origen latinoamericano en museologías regionales y locales. La museología social o sociomuseología, desarrollada a partir del pensamiento del portugués Mário Moutinho y marcada por la actuación del Movimiento Internacional para una Nueva Museología, el MINOM, ha movilizado a un gran número de actores en favor de una «museología activa» social y políticamente, con expresión en diversos países de América Latina. La producción teórica de los últimos años, ligada al movimiento, no fue contemplada en revistas y libros especializados de la región y, sin embargo, sí fue estudiada en publicaciones europeas. La mayor parte de los textos y encuentros que se han llevado a cabo en torno a la museología social se han realizado en Europa, y la principal publicación con textos de autores especialistas en el tema de la museología social es *Cadernos de Sociomuseologia*, revista editada por la Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Portugal.

Otro grupo de museólogos ha seguido la corriente de la autodenominada «museología crítica». Esta tendencia es una línea teórica que surgió en la década de los ochenta en la Academia Reinwardt de Ámsterdam. Propone que los museólogos y museos se basen en el contexto histórico, político y económico en el que se encuentran inmersos y lo consideren clave. La museología crítica, según Óscar Navarro (2006), «defiende que el conocimiento producido y expuesto en los museos está cultural, social y económicamente determinado», de modo que refleja un momento específico de la sociedad que lo gesta. Basándose en la teoría crítica de Theodor Adorno y Max Horkheimer, Navarro define la *museología crítica* como una teoría que reclama el hecho de que la museología tradicional y sus principios básicos son fruto de la sociedad. Para J. Pedro Lorente (2012, p. 243), tal propuesta teórica no difiere de forma significativa de la interpretación de la «nueva museología», tanto si se consulta la definición en inglés como en español, utilizando la visión más amplia del término.

La museología en América Latina, si tomamos como inseparables teoría y praxis museal, se desarrolló desde una museología experimental y reflexiva, que fue ampliamente transformada por medio de las prácticas de experimentación social asociadas a los museos. Tenemos casos como La Casa del Museo, en México, los citados «museos sociales», museos de favela, museos de las ausencias, como el Museu das Remoções, en Río de Janeiro, y tantos otros que podríamos nombrar. La experimentación, como método, permitió a América Latina mirar de manera crítica a la

museología internacional y crear un panorama museológico mestizo a partir de raíces extranjeras y de prácticas locales, haciendo de la colonialidad un atributo transformador, y no limitante, de esa museología transcultural.

#### LA MUSEOLOGÍA NO ES UNA ISLA

La derivación genealógica de la museología no debe desligarse de las reflexiones de los centros políticos del conocimiento. La teoría museológica producida durante el último medio siglo para definir su propia interpretación moral de la realidad ha demostrado estar marcada por los paradigmas creados dentro de las estructuras coloniales del poder. Por esta razón, la teoría poscolonial debe ser uno de los objetivos centrales de esta disciplina, no sólo en la periferia, sino también en la metrópoli del conocimiento donde la colonialidad todavía está siendo aplicada por el pensamiento museológico. Los resultados de nuestro estudio demuestran que la museología latinoamericana tiene raíces políticas. Se trata de la *muséologie*, ideada por franceses y teóricos francófonos, así como, si bien menos evidente, los *museum studies* o *museum theory*, concebidos y legitimados por autores anglosajones, de diversas procedencias, pero mayoritariamente de las escuelas de Gran Bretaña y América del Norte, aparte de las reflexiones teóricas de autores de Europa del Este. Las diferencias políticas entre estos centros de poder y sus marcos epistémicos ya no pueden ser ignorados en una perspectiva descolonizada.

Lo que proponemos a partir de la investigación de la colonialidad en el conocimiento museológico no es que la museología en América Latina abandone sus referencias o las subvierta de forma radical. Muy por el contrario, defendemos que la museología necesita reconocer reflexivamente los fundamentos históricos, sociales y políticos que la constituyen como un campo del saber poscolonial. No existe disciplina o campo de conocimiento que sea una isla. Tampoco debemos ignorar que son las influencias y los diálogos de la interdisciplinaridad y la interculturalidad los que permiten a las disciplinas posmodernas delinear su transculturación. Lo que es disciplinar, o lo que se supone estable en las ciencias, hoy en día está siendo constantemente desafiado por los enfrentamientos de los centros de poder que determinan el saber *universal*.

Tratados durante la historia, más como objetos que como sujetos de investigación, los latinoamericanos y el conocimiento que producen han llevado a los teóricos de las metrópolis del

conocimiento a poner en cuestión sus propios paradigmas y metodologías. Todavía es importante recordar, como lo hizo Coronil (2008, p. 413), que, una vez interpretado como un objeto colonizado, un inferior, un otro que debe de ser investigado por el yo superior y central, el sujeto subalterno replantea el problema poscolonial, no solamente en lo que se refiere a su representación simbólica, sino también porque con él aparece el desafío de crear las condiciones que le permitan representarse a sí mismo. En este sentido, los obstáculos para una reflexión sobre la producción de conocimiento aún persisten, y aparecen reflejados en la lengua, en los criterios de científicos que son establecidos en los centros de poder –como los centros de evaluación–. La dificultad de viajar para asistir a encuentros científicos por parte de los académicos de países más pobres y las barreras simbólicas del diálogo cultural con aquellos que son percibidos como subalternos están entre esos obstáculos.

Aunque en los últimos años el *ICOFOM Study Series*, la publicación más importante del Comité de Museología, ha establecido criterios basados en la línea productiva del centro imperial del saber, el ICOFOM LAM ha servido a profesionales y académicos de América Latina como un espacio abierto al diálogo, como foro para la expresión de ideas e intercambios de experiencias que reflejan los encuentros anuales del subcomité. Así, podríamos preguntarnos si en las regiones del norte se lee a autores latinoamericanos con la misma frecuencia con la que en las áreas del sur se lee a los franceses, ingleses o norteamericanos. O si este corpus (disponible a través de internet) es reconocido por los centros canónicos del saber. No obstante, los resultados de esa producción son el testimonio de una vía de transculturalidad para la museología, susceptible de ser repensada como una disciplina descolonizadora.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO



## NOTAS

<sup>1</sup> *Sulear* (o «srear», en español) es un término portugués creado por el antropólogo brasileño Márcio D'Olive Campos, el cual se contrapone a la expresión *nortear* –guiarse por el norte–.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Oswald de. «O manifesto antropófago». En Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3.ª ed. Petrópolis/Brasília: Vozes/INL, 1976, pp. 293-300.
- Antúnez, Cristina. «Al admirado y muy querido Mario Vázquez en su Casa del Museo: lugar sagrado de las diosas de la memoria». *Gaceta de Museos*, núm. 60, 2015, pp. 52-59.
- Barroso, Gustavo. *Introdução à Técnica de Museus*, 2 vols. Rio de Janeiro: Olímpica, 1946.
- Brulon Soares, Bruno. «L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie». *ICOFOM Study Series*, núm. 43, 2015, pp. 57-72.
- . «André Desvallées: entre muséologies (entretien)». *ICOFOM Study Series*, «Tribute to André Desvallées», Hors-série, 2014, pp. 274-293.
- Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, núms. 1, 2 y 3, 1989-1990.
- Camargo-Moro, Fernanda de. *Museus: aquisição/documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.
- Campos, Márcio D'Olive. «SULear vs. NORTEar. Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideologia». *Documenta*, Rio de Janeiro, VI, núm. 8, Programa de Mestrado e Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social (EICOS)/Cátedra Unesco de Desenvolvimento Durável/UFRJ, 1999, pp. 41-70.
- Chagas, Mário de Souza. *Imaginação museal. Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre y Darcy Ribeiro*. Tesis de doctorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCS). UERJ, Rio de Janeiro, 2003.
- . «Memória e poder: contribuições para a teoria e a prática nos ecomuseus». En Scheiner, Tereza y Priosti, Odalice M. *ICOFOM LAM. II Encontro Internacional de Ecomuseus/IX ICOFOM LAM. Comunidade, patrimônio e desenvolvimento sustentável/Museologia e desenvolvimento sustentável*. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 2000, pp. 12-18.
- Connell, Raewyn. «The knowledge economy and university workers». *Australian Universities' Review*, 57 (2), 2015, pp. 91-95.
- . «A iminente revolução da teoria social». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 27 (80), 2012, pp. 9-20.
- Coronil, Fernando. «Elephants in the Americas? Latin American postcolonial studies and global decolonization». En M. Moraña, E. Dussel y C. Jáuregui (eds.). *Coloniality at large. Latin-american and postcolonial debate*. Durham (Carolina del Norte): Duke University Press, 2008, pp. 396-416.
- De Carvalho, Luciana Menezes. *Em direção à museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da museologia como campo disciplinar*. Disertación de maestría. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio-PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- ICOFOM LAM-Subcomité Regional de Museología para América Latina y el Caribe. *Actas de los Encuentros Anuales (1993-2002)*. Disponibles en < <http://network.icom-museum/icofom/who-we-are/subcommittees/publications/>>.
- IBRAM-Instituto Brasileiro de Museus y Programa Iberoamericanos. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo. Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Nascimento Junior, José do; Trampe, Alan; Santos, Paula Assunção dos (orgs.). Brasília, 2012.
- Lorente, Jesús Pedro. «The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology». *Museum Management and Curatorship*, 27: 3, 2012, pp. 237-252.
- Moreno, Luis Gerardo Morales. «Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)». *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, 2012, pp. 213-238.
- Navarro, Óscar. *Museos y museología: apuntes para una museología crítica*. Ponencia presentada en el XXIX Simposio Anual del ICOFOM y XV Encuentro Regional del ICOFOM LAM. Museología e Historia: un campo de conocimiento, del 5 al 15 de octubre de 2006, Córdoba, Argentina.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983 (1940).
- Quijano, Anibal. «Coloniality of power, eurocentrism and Latin America». *Nepantla. Views from South*, vol. 1, núm. 3, Duke University Press, 2000, pp. 533-580.
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Rusconi, Norma. «Contribuciones para un análisis de la producción teórica en museología, a los diez años del ICOFOM LAM». En *Actas del XI Encuentro del Subcomité Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe-ICOFOM LAM*. Cuenca y Galápagos, Ecuador, del 23 al 30 de octubre, 2002, pp. 169-181.
- . «Memoria y identidad: la mujer en el ámbito rural». En Scheiner, Tereza y Decarolis, Nelly. *ICOFOM LAM. VI Encuentro Regional. Museos, memoria y patrimonio en América Latina y el Caribe*. Cuenca, del 29 de noviembre al 3 de diciembre, 1997, pp. 183-188.
- Scheiner, Tereza. «Museología, globalismo y diversidad cultural». En Scheiner, Tereza y Decarolis, Nelly. *ICOFOM LAM. VII Encuentro Regional. Museos, museología y diversidad cultural en América Latina y el Caribe*. México, del 13 al 20 de junio, 1998, pp. 143-158.
- . «Sociedad, cultura, patrimonio y museos en un país llamado Brasil». En Decarolis, Nelly y Maza, María del Carmen (eds.). *ICOFOM LAM, II Encuentro Regional. Museos, museología, espacio y poder en América Latina y el Caribe*. Quito, del 18 al 23 de julio de 1993, pp. 87-98.
- Segala, Lygia. *Varal de lembranças. Histórias da Rocinha*. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, vol. 1, 1983.
- Souza, Luciana. «Pensar os museus numa perspectiva latino-americana: a atualidade da Mesa Redonda de Santiago do Chile». En Nazor, Olga; Brulon Soares, Bruno y Brown, Karen. *Definir el museo en el siglo XXI*. Actas de los Simposios Internacionales del ICOFOM, 2017 (libro en prensa).
- Varine, Hugues de. «Decolonising museology». *ICOM News*, 3, 2005, p. 3.

# PANORAMA DE LOS MUSEOS ACTUALES DE MÉXICO

## Más allá de la titularidad

Aproximarnos a una descripción de los museos de una región o país es una tarea compleja. Esta institución, o ente cultural, es diversa, dinámica y elusiva. Existen museos de todo tipo, tamaño y presentación: desde aquellos que ocupan edificios fastuosos contruidos ex profeso hasta los que se descubren tras la puerta de una casa particular, en una ciudad pequeña en el interior del país; desde los que son financiados por el Estado hasta los puestos en marcha por pequeñas comunidades con sus propios recursos; los hay que se atienen a la condición de entidad no lucrativa que subyace a la definición canónica de museo y también establecimientos comerciales que como «museo» se promocionan.

Para conocer este panorama en un país como México, podría parecer fácil dirigirse a la página web de la administración cultural y buscar el número de museos y sus características principales. Sin duda, con esta aproximación obtendremos datos generales como los que encontramos en el Sistema de Información Cultural (SIC) de la actual Secretaría de Cultura (SECULT) de México, en cuyas bases de datos hallamos mil doscientos ochenta y seis museos. A través de esta herramienta, es posible indagar sobre su ubicación geográfica, nombre y temática por medio de campos preestablecidos, además de permitir una búsqueda abierta por palabra clave, adscripción y fecha de fundación. El problema radica en que estos datos son muy generales, lo que limita el conocimiento en profundidad: por ejemplo, su evolución en el tiempo, la integración de sistemas o redes de museos o

bien saber el contexto en el que se impulsaron, quién o quiénes lo propusieron y bajo qué parámetros operan día a día.

Planteo aquí una discusión que tuvo su origen en el encuentro de dos miradas en torno a este panorama, una externa y otra interna. El entrecruzamiento de ambos puntos de observación me ha llevado a una reflexión sobre la compleja situación de los museos en mi país; también acerca de la propia definición del museo, su devenir histórico en el contexto mexicano y, sobre todo, su situación actual más allá de la titularidad.

En 2010 tuve la oportunidad de colaborar con el programa de cooperación internacional Ibermuseos en las tareas iniciales para la puesta en marcha del Observatorio Iberoamericano de Museos, línea de actuación que, dentro de este programa, tutela España. Se trata de una herramienta de carácter interinstitucional, intergubernamental e interdisciplinar para promover el conocimiento y la comprensión de la diversidad museal de Iberoamérica. Con la ayuda de las becas para la formación de profesionales iberoamericanos en el sector cultural, otorgadas por el entonces Ministerio de Cultura, me incorporé, durante nueve semanas, para apoyar la estructuración de un primer estado de la cuestión de los museos iberoamericanos. La idea era sentar las bases para lo que más tarde se convertiría en el Registro de Museos Iberoamericanos (RMI), que funcionaría como un recurso de gestión de la administración pública para respaldar al sector (Observatorio Iberoamericano de Museos, 2013). Mi tarea fue desarrollar un reporte de la situación de los museos en los veintidós países iberoamericanos, que incluía el propio. Con una mirada externa y desde un escritorio de la Subdirección General de Museos Estatales, debía localizar lo que estuviera disponible en internet acerca de los marcos institucionales y legales, las definiciones de museo que tenía cada país, sus sistemas de acreditación, el número de museos, sus temáticas generales y las titularidades. Una investigación así hubiera sido impensable hace unos años. En el 2010, en algunos de los países investigados, los fundamentos para un Gobierno abierto, de transparencia y el acceso a la información eran incipientes, y en los veintidós países que cubría el estudio los datos eran desiguales.

Resulta interesante retomar dos elementos de aquella experiencia. Por un lado, conocer y experimentar lo que México mostraba al exterior, cómo plasmaba su estructura, su entramado institucional y panorama museal a través de los portales públicos a los que, desde el extranjero, se podían acceder. Y, por otro lado,

conocer de primera mano las impresiones de nuestros homólogos del Ministerio de Cultura de España y ver cómo México y su compleja institucionalidad eran, al final, un enigma para la mayoría: «Pero ¿cómo?, ¿no cuentan con una secretaría de Estado o ministerio dedicado a la cultura? ¿Por qué existen dos institutos? ¿Qué es el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)? ¿Qué es el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)? Y todos esos museos, ¿a quién se adscriben?». Ésta fue la mirada externa: vernos desde lejos y pensar que este sistema y una larga historia no lineal y compleja de más de doscientos años, con variadas bifurcaciones, eran ininteligibles para alguien extranjero, incluso aunque perteneciera al ámbito de los museos y de las instituciones culturales.

La mirada interna vino desarrollándose durante los últimos años. El trabajo inherente a la docencia e investigación en el Posgrado en Museología de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, de la Ciudad de México, ha permitido conocer una diversidad de casos incluidos en las tesis de los alumnos; también se ha visto materializado en la investigación y el trabajo de campo realizado en la diversidad de museos que hay en el territorio nacional. Este contacto cercano nos llevó a conocer el panorama sobre el terreno, a entender y cuestionar la complejidad de esta área de trabajo y de investigación. Así surgieron varias dudas y planteamientos. Por ejemplo, al indagar de cerca en casos de estudio, Fraustro Cárdenas, alumna del posgrado, quien desarrolló su investigación sobre los museos comunitarios de Zacatecas, detectó que el Museo Comunitario IV Centenario, ubicado en la comunidad mestiza y de población migrante de Pinos, Zacatecas, en realidad está sostenido por una asociación civil. Este hallazgo se contrapone a la idea común en México de que la etiqueta «comunitario» se refiere o se atribuye a aquellos museos ligados a poblaciones indígenas, o bien a museos establecidos por el consenso general. Hemos visto que el adjetivo «comunitario» se adscribe a una diversidad de museos y de vertientes, desde los que se constituyeron «de arriba abajo», por una política cultural implantada desde las entidades centrales de la cultura, hasta los establecidos de «abajo arriba», por iniciativas sociales de todo tipo, incluidas las de comunidades tradicionales de poblaciones indígenas.

Asimismo, durante una visita a la pequeña ciudad de Huamantla, en Tlaxcala, conocimos los principales museos: el Museo de la Ciudad, el Museo Nacional del Títere y el Museo Taurino

de Huamantla. Tuvimos la suerte de contar con la guía del cronista local, quien también nos habló y nos condujo a otros espacios menos formales, un Museo de la Fe en ciernes, que se ubicará en uno de los templos religiosos en funciones, y un «museo» dedicado a los vestidos de la Virgen. La visita a este espacio *sui generis*, en un domicilio particular, consistió en conocer el lugar de la producción de los vestidos: ver de cerca, sin que mediara una vitrina, los atuendos, bordados en hilo de oro, que anualmente son confeccionados para la imagen religiosa, así como poder entablar conversación con los miembros de la principal familia de bordadoras a cargo del trabajo. Por lo que si atendemos a las definiciones formales: ¿esto es un museo?

Al acercarnos más a estos espacios y conocer de cerca su historia y desarrollo, podemos advertir que se trata de sitios diversos en donde median distintos contextos: intereses estatales, la idea de atraer al turismo o iniciativas ciudadanas locales. Algunos de estos proyectos son liderados, en gran medida, por un agente clave: el cronista y un grupo de interesados en el rescate de la historia del lugar. En esta ciudad de gran arraigo ganadero, hace ya varios años, dicho grupo puso en marcha la «tradicional» Huamantlada, un encierro de toros a la manera de los Sanfermines en Pamplona (España) que, actualmente, atrae a miles de turistas cada agosto.

Entonces, ¿cómo se articulan estos museos? ¿A quién se adscriben? La mayoría de los sistemas de cultura en los países distinguen tres titularidades generales: la pública, la privada y la mixta. En la plataforma de reciente lanzamiento del Registro de Museos Iberoamericanos (RMI) se consideran de

Titularidad privada.- Asociación, eclesiástica, empresarial/societaria, fundación, unipersonal/particular, varias entidades privadas y otros.

Titularidad pública.- Nacional, regional/estado/departamento/provincia, municipal/local, varias entidades públicas y otros.

Titularidad mixta.- Varias entidades públicas y otros.

No es fácil establecer y uniformar parámetros funcionales para los veintidós países, pues las clasificaciones nacionales deben quedar asimiladas a este esquema suprarregional. En 2010, cuando consulté el portal del SIC para el caso mexicano, la clasificación incluía otras categorías como museo comunitario o universitario

(Pérez Castellanos, 2014). Del cruce de las dos miradas que he descrito me surgieron todo tipo de preguntas: qué otorga a un museo el título de nacional, cómo se articula un segmento de la sociedad para establecer un museo de la ciudad y qué hacer con los autonombrados museos, los cuales no son oficialmente reconocidos y, por ello, no figuran en los registros de plataformas como el SIC o el RMI.

## LAS DEFINICIONES

Una primera consideración se relaciona con la definición misma de museo. ¿Qué tipo de instituciones o establecimientos se incluyen en estos mapeos?, ¿qué condiciones deben cumplir? El término «museo» es de por sí problemático. Los museos e instituciones afines se diversificaron a mayor velocidad que sus definiciones, por lo cual los organismos que se preocupan por nombrar y etiquetar bajo un concepto a estos espacios, como son las asociaciones de profesionales o las administraciones culturales, se enfrentaron a una realidad: en los diccionarios o en la legislación definen al museo en un sentido formal mientras que la sociedad y los propios museos se transforman a un ritmo vertiginoso.

La definición hegemónica que conocemos fue establecida por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), fundado en 1946: «El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medioambiente con fines de educación, estudio y recreo». El ICOM se vio forzado a modificarla y ampliarla a medida que más y diversas instituciones se fueron adhiriendo al término. Desde 1961 y hasta el 2007, también se consideraba como museos a otros espacios afines, entre ellos, acuarios, zoológicos, bibliotecas, yacimientos arqueológicos, parques naturales, etcétera. De esta manera, el término «museo» ha ido ensanchando sus fronteras, admitiendo a todo tipo de primos y familiares cercanos, al grado que la definición no es más un concepto operativo.

En la actualidad, presenciamos un momento de replanteamiento de las concepciones y definiciones. Hoy en día, el propio ICOM, a través de diversos comités, especialmente el Internacional para la Museología (ICOFOM), se ha dado a la tarea de discutir la definición. Dicha instancia impulsó la redacción del documento *Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle. Matériaux pour une discussion* (Mairesse, 2017), un texto preparatorio para las mesas

de debate que se llevaron a cabo en París del 9 al 11 de junio de 2017. Dicho texto recopila un panorama general, geográfico e histórico, de las definiciones de museos, los marcos legales nacionales, además de contribuciones de académicos que invitan a tener una mirada crítica. La discusión continúa en, al menos, dos reuniones específicas en el ámbito latinoamericano: en Río de Janeiro, Brasil, y en Avellaneda, Argentina.

Uno de los problemas que surgen en estas discusiones, cuando se trata de definir qué es un museo y qué tipo de instituciones califican en los registros ya mencionados, es que algunos espacios no encajan por completo, ya que no están permanentemente abiertos al público, porque son entidades con cierto grado de lucro o porque no cumplen con todas las funciones que se le atribuyen: adquirir, conservar, investigar, exponer y comunicar.

Ante esta disyuntiva el RMI adoptó una categoría superior para todos los espacios, la de «institución museal». Particularmente, he trabajado la idea de «espacio museal» como una categoría necesaria para entender una institución que ha mutado, con adaptaciones a un medio y a una sociedad cambiante, por lo que encuentro el término acertado. Si en sus primeros años los museos estaban fuertemente enfocados a la conservación, estudio y exhibición de los objetos –con la educación y la comunicación como tareas marginales–, en el presente las propuestas museísticas han llegado a la aparente paradoja de incluso carecer de colecciones. El término «museo» quedó corto para un fenómeno que desbordó los límites claros y las paredes de la arquitectura de cánones reconocidos. Dentro de esta proposición más amplia, el RMI incluye: colecciones museográficas, museos, museos comunitarios, museos con colecciones vivas, museos de territorio e incluso los museos virtuales. La consulta de la plataforma no deja claro lo que distingue a cada uno de ellos. Para encontrar estas fundamentaciones, el lector deberá dirigirse al documento *Marco conceptual común* (Observatorio Iberoamericano de Museos. Fernández Blanco, 2013), en donde encontramos también otras definiciones que tienden a paliar el problema. Una «colección museográfica» es «entendida como conjunto de bienes culturales, que, aun sin cumplir todas las características asociadas al concepto de museo, cuenta con un carácter expositivo permanente con condiciones asociadas de conservación y seguridad» (p. 28). Este tipo de institución museal no está presente en todos los países de la región. En España y en Portugal se emplea el término «colección visitable» con un significado equivalente. El RMI adoptó

una salida operativa, pero conceptualmente no resolvió el dilema. ¿A qué se refiere el adjetivo «museal»? En mi propia definición, aún en desarrollo, «espacio museal» es un concepto más amplio que abarca la gran diversidad de lugares en los que algo especial se separa de lo cotidiano para comunicar por medio de un acto expositivo con propósitos específicos y en el que interactúan personas en un espacio público. En ellos suceden encuentros y desencuentros entre sujetos, objetos e ideas, en una forma que se aleja de la relación normal que guardamos con éstos. Cuando se musealiza un paisaje, la intención comunicativa y educativa, expresada en los senderos que se diseñan para su tránsito o la información de los textos, nos lleva a establecer una relación distinta con este espacio. Hasta antes de su puesta en marcha, como sitio patrimonial, era sólo un paisaje más, un ámbito geográfico que ahora ha pasado a ser un espacio museal.

En México no contamos con una definición legal de museo. Existen discusiones de si es o no necesario contar con una, si se impone o es un instrumento operativo de la política pública. En el cuerpo legal de los dos institutos, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que históricamente han regido la política cultural en materia de arte y patrimonio, tampoco la encontramos. Sí se recoge, en cambio, en el Observatorio Iberoamericano de Museos: «Dada la riqueza cultural y patrimonial de un país como México, hemos adherido algunos estándares internacionales como ICOM e Ibermuseos para conceptualizar la definición de “museo”. Para el Gobierno mexicano los museos son concebidos como una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de México y sus grupos sociales y su riqueza patrimonial con fines de estudio, educación y goce».

#### BREVE SEMBLANZA HISTÓRICA

Más de mil museos, en todo el territorio, no es un número menor. A nivel iberoamericano, México ocupa el tercer lugar, después de Brasil con tres mil noventa y cinco espacios y de España con mil seiscientos treinta y dos. Los mil doscientos ochenta y seis museos en México son una oferta para los 112 336 538 habitantes del país, pero ¿cómo llegamos aquí? Mostrar un panorama de los museos actuales en México también nos exige un poco de historia.

Nuestro sistema de museos tiene un largo y complejo devenir. El pensamiento ilustrado dio pie al desarrollo de diversas co-



lecciones durante los años del Virreinato (1535-1821). Aunque en ese periodo existieron capítulos de saqueo y destrucción, «no fue hasta que intereses ilustrados de estudio científico se conjugaron con los objetivos políticos de criollos y mestizos que se buscó explícitamente rescatar, revalorar e insertar la historia prehispánica en la historia universal y fundamentar la mexicanidad» (Rosas Mantecón y Schmilchuk, 2010, p. 148). Para ello, fundaron el primer Museo Nacional en 1825, pocos años después de la consumación de la Independencia en 1821. Las colecciones en ese tiempo estuvieron dominadas por el patrimonio arqueológico y natural, con la paulatina incorporación de colecciones etnográficas. El Museo Nacional en sus inicios tuvo un carácter de espacio de almacenamiento, que poco a poco tomó la forma de un centro de estudios, exhibición y enseñanza de las disciplinas antropológicas y museísticas. Ubicado en la universidad durante los primeros años, en 1865, durante el régimen de Maximiliano de Habsburgo, el museo cambió de establecimiento para ocupar el edificio de la antigua Casa de Moneda, contigua al Palacio Nacional. Ya en esa sede, en 1887, se inauguró la Galería de Monolitos, en donde se exhibieron con orgullo los mejores ejemplares de la escultura monumental mexicana, entre ellos, la Piedra del Sol y la Coatlicue. Morales Moreno (2011) ha caracterizado a este evento como el inicio de la musealización de la patria.

Para conocer el panorama de los museos actuales en México, el siglo XIX resulta de interés por ser cuando se conformaron las bases de la identidad nacional, el centralismo que caracterizó las épocas posteriores y el «mexicacentrismo». En materia de conceptualización museológica, esto tiene su culminación en las instalaciones del actual Museo Nacional de Antropología, en el cual la sala mexicana es, precisamente, la que ocupa el lugar central del recinto, en forma de altar a la patria. La configuración de esta identidad en el siglo XIX también permite explicar por qué, durante el desarrollo de los museos regionales en todos los estados del país, se repitió una misma historia oficial centrada en el relato del origen mítico mexicano, subsumiendo cualquier otra posibilidad de diversidad y relato regional.

Al iniciar el siglo XX, en México existían dos museos: el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología (heredero de aquel primer Museo Nacional) y el Museo Regional de Michoacán Dr. Nicolás León Calderón. Contábamos con una élite experimentada en el manejo de la cultura, impulsada por el régimen de Porfirio Díaz (1877-1910), quien, con propósitos de una política

orientada a la apertura de fronteras y obtención de prestigio, llevó a México a participar en diversas exposiciones internacionales (Rosas Mantecón y Schmilchuk, 2010). Las fiestas del Centenario de la Independencia Mexicana, en 1910, cerraron con broche de oro este episodio, para dar paso a un momento de reconfiguración de gran importancia en la historia de México, la Revolución mexicana.

En el periodo posrevolucionario (1917-1940), la política cultural se basó en el nacionalismo indígena y una recuperación y relectura de las raíces prehispánicas. Así, tomó forma el sistema cultural que conocimos durante todo el siglo xx. El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) fue fundado en 1939 para investigar, proteger y difundir el patrimonio arqueológico, paleontológico e histórico. El Museo Nacional había experimentado, desde décadas anteriores, una serie de cambios tendentes a la especialización. En 1909, salieron de este recinto las colecciones de historia natural para conformar un museo dedicado a tal tema y, en 1939, al quedar asimilado al recién fundado INAH, pierde otra parte de sus colecciones, las coloniales y las decimonónicas. Su transformación, hasta lo que hoy conocemos, culminó en 1941, cuando finalmente los objetos de orden histórico se trasladaron al Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, para ilustrar la historia patria oficial, ya construida a manera de un libro de texto. Durante el cardenismo (1934-1940), se impulsó la educación popular. Los museos y su potencial pedagógico «promovieron concepciones museográficas inspiradas en el trabajo de Otto Neurath, que consistían en el diseño de elementos visuales que formaban parte del código internacional y que fueron adecuados a la tradición gráfica nacional» (Reyes Palma, 1987, p. 27). En esa época existieron iniciativas en pro de la participación y de la conformación de los primeros museos escolares.

En 1947, en el ámbito del patrimonio artístico, se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que también tomó protagonismo en cuanto al establecimiento de museos. Si bien desde 1934 se fundó un museo de artes plásticas en el Palacio de Bellas Artes, de manera similar que en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), éste quedaría asimilado al instituto correspondiente a partir de su creación y las colecciones que lo integraron, a la postre, darían lugar a la formación del Museo de Arte Moderno (1964). El INBA incursionó en la educación popular cuando, en 1951, fundó la Galería de Arte José María Velasco, que existe hasta la fecha en Tepito, uno de los barrios más populares de la Ciudad de México.

La división de los tipos de patrimonio y las atribuciones de los institutos es cronológica: por patrimonio arqueológico se entienden todos los bienes culturales de los tiempos prehispánicos mientras que por histórico se cuenta con la cultura material producida entre la Conquista (1521) y el inicio del siglo xx. Al dominio artístico le corresponden las manifestaciones creadas a partir del siglo xx en adelante. Continuando con esta breve semblanza histórica, ¿qué nos deparaba la segunda mitad del siglo xx? Las críticas a los museos se habían dado con mayor claridad después de la Segunda Guerra Mundial cuando se inició un proceso de intenso cuestionamiento en relación con la función social de los museos (Vasconcellos, 2013, p. 105). Paralelamente, en las instancias internacionales en materia de cultura, se fue desarrollando con mayor fuerza un pensamiento educativo y social, configurando la idea de que los museos podían hacer aportaciones a la sociedad más allá de la conservación de los objetos. México no fue ajeno a estas iniciativas.

Hacia 1960, en el país no existían más de sesenta museos. A partir de entonces, se dio un crecimiento exponencial y la apertura de nuevos espacios hasta alcanzar la cifra actual. En esa época todavía podíamos apreciar un monopolio estatal en la administración y en el manejo de espacios culturales, con la excepción del Museo Diego Rivera Anahuacalli. Rivera estableció, en 1955, uno de los primeros fideicomisos para legar sus colecciones y el espacio que construyó ex profeso para albergarlas. Otros artistas y coleccionistas particulares también siguieron este modelo como una plataforma adecuada para instrumentar un uso público de sus colecciones privadas. En esta época todavía era notable el impulso del Gobierno para reestructurar museos ya existentes o crear nuevos. Un año clave fue 1964 cuando en tan sólo una semana tuvo lugar la inauguración de varios espacios emblemáticos, algunos de carácter nacional. En septiembre de ese año abrieron el Museo Nacional de Antropología en su nueva sede del bosque de Chapultepec, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Historia Natural y el Museo Nacional del Virreinato; los primeros se pusieron en marcha en edificios construidos a propósito y el último, en un edificio colonial adaptado para tal fin. El sexenio del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) estuvo marcado por un claro impulso a la cultura, aunado a un fuerte internacionalismo que incentivó la promoción del patrimonio cultural a través de exposiciones en el extranjero, en las cuales el promotor cultural Fernando Gamboa fue el principal protagonista. Es posible, como apunta Tovar y de

Teresa (2010), que estas campañas le valieran a México haber sido sede de los Juegos Olímpicos en 1968.

Si bien existieron algunos ejemplos de una incipiente apertura a la participación y descentralización de la cultura en la primera mitad del siglo xx, fueron los movimientos sociales gestados en los años sesenta, que explotaron con el movimiento estudiantil de 1968 en el caso mexicano, los que sentaron las bases para una mayor apertura y la disposición a escuchar otras voces. En los años setenta, bajo la dirección del influyente antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, en el INAH hubo una época de especial experimentación en la relación museo-sociedad. Varios protagonistas de la museología nacional, formados en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y en los museos del INAH y del INBA, comenzaron también a formarse en el extranjero y a tener mayor relación y protagonismo en el ICOM. Por ejemplo, Mario Vázquez, reconocido museólogo mexicano, fue una figura central en la IX Conferencia General del ICOM en 1971 (Grenoble, Francia) y en la propuesta, desarrollo y discusiones de la Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo, llevada a cabo en Santiago de Chile en 1972. Estos eventos abrieron la puerta a discusiones de gran importancia en Latinoamérica. Desafortunadamente para el Cono Sur, el contexto político y los regímenes dictatoriales enterraron allí estos pensamientos museológicos vanguardistas. Mientras tanto, en México, la puesta en marcha de tres proyectos indica una apertura a nuevas formas de relación museo-sociedad. En 1972, dio inicio el programa de Museos Escolares, con el propósito de «establecer un museo en cada escuela del país». Fue una propuesta abierta a la participación de los alumnos en la integración de colecciones y diseño de las exposiciones. Otra iniciativa fue el Museo sobre Rieles que transportó una exposición, instalada en un vagón de ferrocarril, a diversos estados y localidades remotas.

Mención aparte merece el proyecto experimental La Casa del Museo, puesto en marcha y desarrollado entre 1972 y 1980 para llevar parte de las actividades del Museo Nacional de Antropología a colonias marginadas en la periferia de la Ciudad de México. Esta iniciativa se derivó de uno de los acuerdos específicos de las resoluciones de la Mesa de Santiago de Chile, en donde se invitaba a «aceptar el ofrecimiento del Museo Nacional de Antropología de México, para experimentar la mecánica museológica del Museo Integrado, a través de una exposición temporal de interés para América Latina» (Nascimento Jr., Trampe y Santos, 2012, p. 79).

La exposición como tal nunca se llegó a materializar. Cuando Mario Vázquez, subdirector del Museo Nacional de Antropología e impulsor del proyecto, regresó de Santiago para llevarla a cabo, se preguntó si el público asistiría al recinto del bosque de Chapultepec. Por ello se dio a la tarea de conformar un equipo interdisciplinario y de comisionar una investigación de los públicos mexicanos para constatar que el perfil era de personas con nivel educativo elevado, turistas o escolares. Así, promovió la creación de ese proyecto experimental cuya metodología, años más tarde, generó una de las vertientes de museos comunitarios del país (INAH, 1989).

Estas experimentaciones replantearon la relación del INAH con la sociedad para pensar en el patrimonio de forma distinta. Al mismo tiempo, la sociedad civil y otras instancias privadas comenzaron a interesarse, y cada vez más, por el arte y la cultura, impulsando sus propuestas. En un análisis general del incremento de museos por década, vemos cómo, a partir de los años setenta, tuvo lugar un verdadero *boom* en su creación: ochenta y siete en esa década, ciento sesenta y seis en la de 1980, y alcanzó el mayor pico en los años noventa con trescientos setenta y cuatro, para iniciar un descenso en el cambio de milenio con trescientos veintidós en la primera década del siglo XXI y ciento cincuenta y seis en los siete años que van desde 2010 al presente. ¿Estaremos asistiendo a un punto de saturación en la demanda de estos espacios? ¿Las sucesivas crisis y recortes presupuestales a la cultura están inhibiendo la oferta? ¿Otros espacios como los centros comerciales son competencias frontales?

#### MÁS ALLÁ DE LA TITULARIDAD

Actualmente, los dos institutos nacionales, el INAH y el INBA, custodian alrededor de ciento cincuenta museos en el país (11.6%), pero siguen teniendo un peso predominante en el panorama museístico, por contar con los ejemplos más importantes, en cuanto al discurso oficial de la historia y el arte. Esto se debe, entre otras cosas, a que la legislación les atribuye la ejecución de trámites relacionados con la exportación de bienes patrimoniales o la celebración de contratos de comodato para que los particulares tengan en custodia parte del patrimonio arqueológico. También les corresponde la puesta en marcha y mantenimiento del Sistema Único de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas (INAH) y el Registro Público de Monumentos y Zonas Artísticas (INBA). Desde su creación, tanto el INBA como el INAH reportaban directamente a la Secretaría de Educación Pública. A partir

de 1988, trabajaron en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). En 2016 este organismo fue reemplazado por la Secretaría de Cultura. Ahora los institutos son organismos administrativos descentralizados. Resulta un enigma el rumbo que tomarán dichas instancias que, no sin resistencia, se asimilaron a la SECULT. Con la creación de la SECULT se reformaron, asimismo, sus órganos de comunicación y la plataforma del Sistema de Información Cultural (SIC). La posibilidad de consultar más y diversas visualizaciones sobre los datos de los museos en el país quedó eliminada. Se optó por una identidad más uniforme en todas las páginas del Gobierno federal. Con un diseño atractivo y hasta cierto punto corporativo, la página muestra datos esenciales, permite descargar un archivo con el directorio de museos, aunque desaparecieron los detalles de series temporales y otros indicadores de interés.

La perspectiva más inmediata, que permite el análisis de estos datos sobre los museos actuales en el país, pasa por mirar la distribución de los más de mil museos en el territorio nacional. Es evidente que el acceso es desigual, simplemente, por la distribución de los equipamientos. El centralismo que caracteriza la administración pública se refleja en el hecho de que la Ciudad de México es el estado, pero también la ciudad, con más museos del país, con ciento cuarenta y ocho museos. La siguen Jalisco, en la parte occidental, con ochenta y ocho; el estado de México, entidad del centro del país, con setenta y ocho; Coahuila, en el norte, con sesenta y tres, y Oaxaca, en el sur, con cincuenta y cuatro. Es interesante notar que, a partir de los años ochenta, cuando comenzó el incremento de museos, se dio una diversificación de las temáticas y los porcentajes en la titularidad se transformaron. En la actualidad, setecientos setenta y seis instituciones (58.78%) son de titularidad pública; el incremento y diversificación se dio en el ámbito estatal y municipal. Los museos restantes son de titularidad privada o mixta.

Por lo que se refiere a las temáticas, históricamente hubo una predominancia de los museos de antropología, historia y etnografía. La arqueología y sus colecciones siguen dominando el panorama: el SIC reporta doscientos cuarenta y un museos de esta materia como principal, si bien, aunado a ellos, existe una cantidad importante de museos comunitarios, regionales y estatales que exhiben colecciones de este tipo y que llegan a una cuarta parte de los museos totales. Aun cuando el Museo de Historia Natural (1909) fue uno de los primeros en crearse, la categoría de museos de ciencias no apareció hasta 1970 cuando se fundó

el Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, seguido por el Centro Planetario Alfa, abierto en 1978. Posteriormente, hasta la década de los noventa, se creó el Universum Museo de Ciencias (1992) y el Papalote, en la categoría de museos de niños, en 1996.

Otros tópicos más recientes abarcan los museos de arte contemporáneo y los museos de memoria. Entre los primeros existen dos ejemplos pioneros: el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (1974) y el Museo Rufino Tamayo Arte Contemporáneo Internacional (1981), ambos con edificios construidos ex profeso. Más tarde, se abrieron muchos más dedicados a esta área. Por lo que respecta a los museos de memoria, sólo tenemos tres en el país: El Memorial del 68 (2007), el Museo de Memoria y Tolerancia (2010) y el Museo Casa de la Memoria Indómita (2012). También existen los llamados museos de sitio, que conviven con sitios arqueológicos o edificios históricos. Uno de los más importantes es el Museo del Templo Mayor (1987), creado cuando se decidió dejar expuestos los restos del recinto ceremonial mexica en pleno centro histórico de la Ciudad de México. Otro ejemplo relevante es el Museo de Sitio de la Cultura Teotihuacana (1963), cuyo primer antecedente data de 1909. Sobre este tipo de espacios existe un debate en torno a sus funciones: si debieran ser museos con colecciones o centros de interpretación para orientar e informar a los públicos a la hora de planear su visita y conocer aspectos adicionales (Gándara Vázquez y Pérez Castellanos, 2016).

Ante toda esta complejidad, llevar el análisis de este panorama más allá de la titularidad significa develar el escenario que subyace a los intereses que ponen en marcha los proyectos de espacios museales, en los cuales se entrelazan tres tipos: los estatales, los del mercado y los de la ciudadanía. En un análisis histórico y conceptual, Pinochet y Güell identifican tres vertientes en la manera en que se ha abordado la relación de los museos con sus públicos. En un inicio se estimaba que los bienes simbólicos eran vehículos privilegiados de transmisión de valores superiores y trascendentes; se consideraba a los visitantes como educandos, mientras que la cultura, como un regalo, con estrategias orientadas hacia su mayor democratización. En un segundo momento, al público se lo identificó como cliente, en una idea donde la producción, circulación y consumo de los bienes simbólicos se asimilaron a la industria del ocio y el entretenimiento: hay una lógica del consumidor que paga y se debe responder a sus exi-

gencias, expectativas y capacidades de demanda. Aquí subyace la idea de la cultura como una adquisición en términos mercantiles. Por último, se aspira a tener ciudadanos interlocutores; la cultura funciona como mediación entre diferentes sujetos e identidades culturales y como espacio de participación ciudadana para construir una relación de ida y vuelta entre los públicos y los productores; se trata de un derecho que tiende hacia la democracia cultural (Pinochet y Güell, 2014).

Puede pensarse que este esquema es histórico y que debíamos superar las primeras etapas; sin embargo, las tres esferas –Estado, mercado, ciudadanía– en cierto modo están interconectadas. Recientemente, son pocos los espacios que el Gobierno federal ha erigido, entre ellos, el Museo Maya de Cancún, construido ex profeso por el INAH. Hoy los intereses estatales se encuentran muy ligados a los del mercado, en especial, en lo que se refiere a generar sitios de atracción para el turismo nacional e internacional. Algunas de estas iniciativas ya no se han impulsado desde el Gobierno federal, sino desde las instancias estatales en modelos que combinan inversiones privadas con fondos públicos.

Dos casos polémicos merecen especial mención. Se trata del Museo Internacional del Barroco en la ciudad de Puebla y el Gran Museo del Mundo Maya en Mérida, Yucatán. Ambos se construyeron gracias al esquema Proyectos para la Prestación de Servicios y operan bajo el mismo. En este modelo una instancia privada financia los gastos asociados a la creación del museo y garantiza su óptimo funcionamiento mediante un contrato; el Gobierno se compromete a pagar contratos millonarios por un plazo preestablecido.

Algunas de las críticas más fuertes que han recibido estos museos se relacionan con las altas inversiones para su creación y la deuda pública que pueden generar, la pertinencia o no de sus temáticas y enfoques, así como el déficit de colecciones con las que cuentan, por lo cual se ven obligados a solicitar objetos en préstamo o a movilizarlos desde otros museos preexistentes. Las apuestas por estos nuevos espacios se han realizado bajo la idea de la atracción turística, de generar *landmarks* en las ciudades mediante la construcción de edificios emblemáticos, y también como promoción personal y política de los gobernadores.

Los intereses del mercado también han promovido la creación de nuevos museos que cobran cada día mayor relevancia. Dos de los suntuosos edificios construidos recientemente en la



Ciudad de México ocupan, es curioso, la misma plaza: el Museo Soumaya (2011) y el Museo Jumex (2013), ambos propiedad de empresarios y coleccionistas privados. Los espacios les otorgan a sus dueños prestigio, exención de impuestos y visibilidad en medios. El primero es de acceso gratuito y su popularidad ha crecido, al grado de ser escenario de visitas de Estado o de importantes personajes del medio artístico o deportivo. Mientras tanto, el Jumex utiliza las exposiciones temporales como un polo de atracción para los visitantes.

En cuanto a los intereses de la ciudadanía, éstos se ven de forma parcial reflejados en un abanico de iniciativas y puesta en marcha de proyectos, que van desde pequeños espacios comunitarios hasta casos como el Museo de la Ciudad de Huamantla. Varios han adoptado el título comunitario, como el 13% de los museos del país (ciento sesenta y dos), título que no denota, necesariamente, procesos participativos en los que diversos sectores de las comunidades aledañas se involucran. Esos museos, en apariencia, han sido creados por y para la comunidad en la que se alojan. Por tratarse de un fenómeno que parece oponerse a la tradición hegemónica estatal, dichos espacios han atraído el interés de varios investigadores, tanto mexicanos como extranjeros.

En varias de estas investigaciones (Burón Díaz, 2012; Fraustro Cárdenas, 2016; Sepúlveda Schwember, 2011) está presente la polémica de si los espacios creados bajo el nombre «comunitarios» verdaderamente lo son, o qué es lo que les da su carácter, cuál es la metodología aplicada, de quién dependen, cómo se estructuran, etcétera. Es un panorama que no está explorado por completo. Parte del problema ha sido atribuir un solo origen o pensar que por ser comunitarios pueden considerarse bajo la misma tradición. Algunas investigaciones han contribuido a aclarar el panorama, identificando diversas vertientes. La llamada institucional, desarrollada desde el INAH a partir de la década de 1980, cuando se estableció el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos, fue una política institucional que, desde un organismo central, promovió la creación de los museos comunitarios. La otra vertiente se ha puesto en marcha a partir de un modelo generado en el estado de Oaxaca por iniciativa de comunidades que buscaron el apoyo o asesoría de especialistas, con un desarrollo comunitario «de abajo arriba»; ésta se extendió, más tarde, a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca e incluso en la Red de Museos Comunitarios de América (Sepúlveda Schwember, 2011, p. 70).

Como sector museal en México, aún estamos lejos de poder conocer con precisión cuáles son los alcances del papel social de los museos. Aunque cada vez se utilizan más herramientas, como los estudios de públicos, para evaluar las actividades del museo y caracterizar a sus visitantes, todavía es una tarea marginal. Varios de los espacios que fueron creados en el furor museal de las décadas previas enfrentan, hoy en día, retos presupuestales o competencia con otros medios; otros espacios se han reinventado y se mantienen vigentes. La Encuesta Nacional de Hábitos y Consumo Cultural, realizada en 2010, reveló la necesidad de actuaciones más democráticas y con mayores alcances, tanto en la distribución territorial de los equipamientos culturales como para la inclusión de públicos más diversos, pues la participación cultural de la generalidad de la población es todavía muy baja. Pese a que la reciente Ley de Cultura y Derechos Culturales (2017) establece mecanismos de participación social, también abre la puerta a la privada, creando incertidumbre sobre la mercantilización de la cultura y el uso privado o rentable del patrimonio.

Como hemos visto a través de este recorrido, conocer el panorama de los museos actuales de México reviste cierta complejidad, bien por los antecedentes históricos de un sistema de museos con hondas raíces, bien por la diversidad de espacios con los que hoy se cuenta. Ha sido de mucha utilidad cambiar el punto desde el que se mira para abordar este análisis desde otras perspectivas, ya sean externas o internas, pero sobre el terreno.

Aunque los registros de museos, tanto nacionales como regionales, son una herramienta útil de gestión pública, éstos enfrentan retos que van desde las definiciones adoptadas, legales o no, hasta lo cambiante del panorama cultural que se transforma día a día, dando paso a nuevas manifestaciones. De los más de mil museos que existen en México aún queda mucho por estudiar, así como rebasar el plano informativo para acceder al de conocimiento, y, por supuesto, sobrepasar el ámbito académico en pos de una mayor divulgación entre los ciudadanos.

Los museos como institución son un fenómeno vasto que requiere análisis en profundidad y desde diversos puntos de vista, no es deseable quedarnos con lo aparente, en su mero nombre o titularidad. Por ejemplo, las iniciativas de un museo de la ciudad serán de base comunitaria si las decisiones se adoptan mediante procesos participativos o asambleas; los museos llamados comunitarios serán de base ciudadana si los impulsa un grupo de

personas de la sociedad civil con un interés específico; mientras que otros espacios, en un inicio impulsados por intereses estatales o privados, podrían también apelar a procesos participativos y de mayor apertura. Como sociedad tenemos el gran desafío de vigilar estos cambios y exigir dicha participación. Como especialistas, nuestro deber es investigar para ir más allá de las categorías generales y comprender, en detalle, cómo se articulan los intereses, cómo la titularidad puede indicarnos un nivel informativo, pero, a medida que nos acercamos más, podremos observar matices e implicaciones no contempladas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Burón Díaz, Manuel. «Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica». *Revista de Indias*, LXXII (254), 2012, 177-212.
- Fraustro Cárdenas, Fátima Lucero. *Alcances y limitaciones de los museos comunitarios en el estado de Zacatecas* (en prensa). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Ciudad de México, 2016.
- Gándara Vázquez, Manuel y Leticia Pérez Castellanos. «Museos de sitio y centros de interpretación: ¿excluyentes o complementarios?», *Gaceta de Museos*, tercera época (66), marzo de 2016, 12-21, <<http://difusion.inah.gob.mx/images/revistas/GacetadeMuseos/66/Html/index.html>>, consultado el 15 de noviembre de 2017.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. Departamento de Servicios Educativos. *Museos escolares y comunitarios. Memoria, 1983-1988*. SEP-INAH, 1989.
- Mairesse, Françoise. *Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle. Matériaux pour une discussion*. París: ICOFOM, 2017.
- Morales Moreno, Luis Gerardo. «La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial», *Museo y Territorio*, México (4), 2011, 60-68.
- Nascimento Junior, José, Alan Trampe y Paula Assunção Santos. *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Brasilia: Instituto Brasileiro de Museus/Programa Ibermuseos, 2012.
- Observatorio Iberoamericano de Museos. *Panorama de los museos en Iberoamérica. Estado de la cuestión*. Madrid: Programa Ibermuseos/Secretaría General Técnica/Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013.
- y Bruno Fernández Blanco. «Marco conceptual común para la elaboración del Registro Iberoamericano de Museos». En *Informe con la recopilación de datos, registros y censos de museos iberoamericanos y primera propuesta teórica para el futuro registro de museos*. Ibermuseos/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, <<http://observatorio.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2014/07/OBSERVATORIO-IBERIOAMERICANO-DE-MUSEOS1.pdf>>, consultado el 8 de diciembre de 2017.
- Pérez Castellanos, Leticia. «Hacia la construcción del Observatorio Iberoamericano de Museos: resultados y reflexiones de una estancia profesional en España», *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, año 5 (9), junio de 2014, 80-86, <<https://revis-taintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/articulo/view/311>>, consultado el 19 de diciembre de 2017.
- Pinochet, Carla y Pedro Güell. *De los visitantes a los públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales* (en prensa), 2014.
- Reyes Palma, Francisco. «Acción cultural y público de museos de arte en México (1910-1982)». En Esther Cimet (ed.), *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987, 5-48.
- Rosas Mantecón, Ana y Graciela Schmilchuk. «Del mito de las raíces a la ilusión de la modernidad internacional en México». En Américo Castilla (ed.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Fundación Teoría y Práctica de las Artes (TyPA)/Paidós, 2010, 145-166.
- Sepúlveda Schwember, Tomás. *Museología y comunalidad. Una aproximación al estudio de los museos comunitarios de Oaxaca* (en prensa). Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Master en Gestió del Patrimoni Cultural, Barcelona, 2011.
- Tovar y de Teresa, Rafael. «La política cultural de Adolfo López Mateos». En Moisés, Rosas y grupo Azabache (eds.), *Adolfo López Mateos: la cultura como política de Estado*. Toluca de Lerdo (estado de México): Fundación UAEMéx, A. C., 2010, 229-254.
- Vasconcellos, Camilo de Mello. «Patrimonio, memoria y educación. Una visión museológica». *Memoria y Sociedad*, 17 (35), 2013, 94-105.



**Sergio del Molino:**  
«Nadie va a entender mi literatura  
si no entiende primero mi condición  
de muerto viviente»

*Por* Carmen de Eusebio





Sergio del Molino (Madrid, 1979) es escritor y periodista, colaborador habitual en prensa escrita, radio y televisión. Ha publicado, entre otros, *No habrá más enemigo* (Tropo Editores, 2012), *La hora violeta* (Premio Ojo Crítico de Narrativa y Tigre Juan; Literatura Random House, 2013), *Lo que a nadie le importa* (Literatura Random House, 2014), *La España vacía* (Premio de los Libreros de Madrid al mejor ensayo y Premio Cálamo al mejor libro del año; Turner, 2016) y *La mirada de los peces* (Literatura Random House, 2017).

**Tras la lectura de *Lo que a nadie le importa* y *La mirada de los peces* me encontré con algunos rasgos comunes que me permitieron entenderlos como un único libro. Uno es familiar e intimista y el otro retoma al mismo protagonista, pero en su entorno social (extracción social), y ambos miran al pasado desde el presente. Aunque cada uno tiene muchas lecturas, estas características me llevaron al tema de la identidad y a la necesidad de crearnos un relato de nuestra vida. ¿«La vida se vuelve insoportable si no se pone en forma de novela» (de *La mirada de los peces*)?**

Supongo que soy uno de esos escritores que concibe sus libros como accidentes de un mismo discurso. Lo que unifica las obras (no sólo las dos que cita, también *La hora violeta*, que está explícitamente unida a *La mirada de los peces*, e incluso *La España vacía*, por más que parezca un verso suelto en la enumeración) es la voz y el intento deliberado de confundir al narrador con el autor. En mi caso, no como un ejercicio posmoderno, ni siquiera de juego intelectual. No tengo el menor interés en la metaliteratura ni en la autorreferencialidad, sino en trabajar y avanzar en ese yo que devuelve lo narrativo a su función social primigenia: dar sentido a un mundo que no lo tiene por sí mismo. Uso la primera persona como los chamanes ante la tribu, utilizando mi

cuerpo, mi vida y mi presencia real (extraliteraria, constatable, física) como armazón y foco de las historias que cuento. Es una función que subsiste en la retórica y es propia de personas públicas, los chamanes actuales: políticos, periodistas, tribunos en general. En el teatro pervive en el monólogo, que se ha centrado casi en exclusiva en la comedia, donde el actor se interpreta a sí mismo y mezcla autobiografía y fabulación para seducir al público y estructurar su discurso. En la narrativa, ese espíritu chamánico fue desplazándose hacia formas casi paraliterarias, periféricas e incluso marginales, como el dietario, el género epistolar, el aforismo, etcétera, mientras en la novela desaparecía o se utilizaba de un modo juguetón o inofensivo (mucho antes de la posmodernidad, pienso en los prólogos absolutorios de las novelas de Baroja, donde el propio autor es imprecado por lectores descontentos u hostiles). Mi compromiso como narrador está mucho más emparentado con la actitud del monologuista en el escenario que con las premisas de la llamada autoficción. De hecho, hay una tesis doctoral por ahí que describe mi literatura como «performativa», y estoy de acuerdo.

Todo esto es para constatar algo que tal vez debería estar claro desde el *Ecce homo* de Nietzsche, pero que, a la vista de los numerosos debates que sigue despertando, no parece una cuestión cerrada: al ele-

gir la primera persona y la confusión de narrador con autor no trato tanto de explicarme a mí mismo como de explicar el mundo, en la medida en que la experiencia íntima y personal, al narrarse, se universaliza y activa los resortes de la identificación. No puedo explorar mi identidad sin explorar la de muchos otros, todo está mezclado, los límites entre el yo y los demás son tremendamente confusos, y es ese cruce de vidas lo que trato de narrar.

En ambos libros parte de premisas muy definitorias para el relato de sus historias. En el caso de *Lo que a nadie le importa*, es la frase «Calla, que de ti no quiero ni que me cierres los ojos»; éstas son las últimas palabras que José Molina le dice a su mujer en su lecho de muerte y, con ellas, rompe un silencio de décadas. ¿De dónde nace en su nieto, que oye esas palabras igual que el resto de la familia, aunque para ellos no tengan ningún significado, ese hondo sentimiento de lo trágico?

De sus diecisiete años. En la adolescencia, todo es trágico, el sentido del humor es una conquista del adulto. En cierta forma, es una capitulación. La risa y todos sus familiares, en especial, la ironía, son una admisión implícita de impotencia. Te ríes de lo que no puedes cambiar. Si hubiera escuchado esa frase a otra edad menos impresionable, tal vez la reacción, el recuerdo y su evocación habrían sido muy distintos. No creo que sea sorprendente ni raro ese sentimiento trágico del adolescente, aunque quizá sí lo sea mi elección del punto de vista como narrador. El primer impulso, como adulto que evoca acontecimientos de su primera juventud, es tamizarlos con ese sentido del humor conquistado con tantas desilusiones.

Así son muchas memorias familiares, que bailan entre la melancolía y el sarcasmo. Pienso en Fellini, por ejemplo, y su *Amarcord* (que significa precisamente «me acuerdo» en el dialecto de Rímini). Lo maravilloso y lo absurdo surgen de esa distancia que el adulto aplica a sus propios recuerdos. Un impulso narrativo natural podría haberme llevado por el camino felliniano (al fin y al cabo, mi familia tiene todos los tipismos estafalarios de cualquier familia pobre mediterránea) y haber hecho de ese adolescente un pasmarote cómico. Sería una elección agradecida porque funciona como un guiño: el lector comparte con el narrador un secreto que el protagonista ignora, y ambos se ríen de la ignorancia de éste, que da tumbos por el relato, golpeándose con las esquinas de la vida por las que el lector ya ha tropezado. Hay identificación, pero, sobre todo, distancia. Sin embargo, en este caso yo quería tratar con compasión al pobre chaval que presencia la escena. Quería tomarme su pasmo en serio, y todo el mecanismo del libro se activa cuando el lector comparte su escalofrío.

José Molina fue soldado en el bando nacional y su principal característica es el silencio que ha llevado a lo largo de su vida. Metáfora de un país, España. A propósito de esto, recordaba un ensayo de Natalia Ginzburg de 1988, *Sobre el arrepentimiento y el perdón*, acerca de los asesinatos de las Brigadas Rojas o las Brigadas Negras, la Mafia o la Camorra, y decía: «Es deber de la justicia tratar de reconstruir la verdad, juzgar a los culpables y absolver a los inocentes. Es deber del Estado preocuparse de los familiares [...], compartir sus desgracias y pérdi-

das no quiere decir sin embargo preguntarles sobre lo que piensan o sienten para conocer la medida de su odio o de su perdón y hacerlos públicos, y utilizarlo en un sentido o en otro. Quiere decir darles la sensación de que no se les ha olvidado, de que la verdad se estudiará e indagará hasta el final [...]. Es deber del país dar cabida a la memoria de los muertos». ¿Qué piensa al respecto?

Que responde al sentido común más elemental, aunque habría mucho que matizar. Como ciudadano español, siento mucha vergüenza por que no haya habido ni un solo Gobierno democrático que se haya comprometido con las demandas de los familiares de los represaliados por la dictadura, esas decenas de miles de desaparecidos para los que sólo se pide una sepultura digna y un reconocimiento. Nadie con una mínima sensibilidad democrática puede hacer otra cosa más que apoyar cualquier iniciativa de restitución y cariño hacia quienes sufrieron la violencia. Ahora bien, cuando hablamos de memoria en sentido amplio, me entran dudas. No estoy nada seguro de que el deber de un país sea «dar cabida a la memoria de los muertos», entre otras cosas porque los muertos ya no tienen memoria, somos los vivos los que la tenemos, y elegimos qué muertos incluimos en ella. Una sociedad no puede vivir en un constante canto fúnebre, tiene que atender, sobre todo, el presente y el futuro. Concuerdo con David Rieff en que tenemos derecho (y, tal vez, cierta obligación) al olvido si no queremos que la vida pública se asiente sobre el revanchismo. La historia debe explicar por qué somos como somos, y, a partir de ahí, debemos asumir un compromiso de convivencia, ya no somos ni revolucionarios

ni reaccionarios, creo que hemos superado la fase ingenua en la que creíamos que podíamos fabricar una Arcadia (al fin nos dimos cuenta, un montón de guerras después, de que la única forma de levantarla era exterminar a millones de personas que la imposibilitaban: el imperativo democrático de hoy exige pragmatismo y pacifismo radical, hay que convivir con todos). No podemos apropiarnos de las culpas de nuestros abuelos, la historia no se puede rehacer, pero podemos utilizarla para ser conscientes de todos los logros sociales de que disfrutamos y reforzarlos y vindicarlos. Un exceso de memoria, entendida como una exageración solemne del discurso histórico, hace las sociedades invivibles. Lo estamos viendo con el asunto catalán. Cuando se dice «llevamos trescientos años luchando por nuestra independencia», ¿quiénes son esos humanos que viven trescientos años? ¿Qué sujeto es ese *nosotros*? Esos usos políticos de la memoria son peligrosos porque amenazan el pacto democrático, que se basa en una comunidad de ciudadanos en un aquí y un ahora, para crear, en cambio, comunidades «históricas» enfrentadas a metecos o bárbaros sin historia. En definitiva, la sociedad y el Estado deben atender sin peros a cualquier víctima de la violencia, y sus familiares deben sentir el reconocimiento de sus conciudadanos, aunque eso no implica un estado de conmemoración y reverencia oficiales y permanentes. Los Estados deben atender el hoy. Una sociedad regida por los muertos puede tener serios problemas de convivencia democrática. Las relaciones sutilísimas y complejas con el pasado son materia de historiadores y, en otro sentido, de escritores, como parte de esa brumosa e intangible



conciencia colectiva de un país, en constante mutación y crítica, si bien no deberían ser una prioridad de los políticos.

**En *La mirada de los peces*, el anuncio que le hace su profesor de Filosofía en el instituto, Antonio Aramayona, de que iba a suicidarse es la lanzadera de este libro. Se trata de un profesor atípico, poco o nada académico. ¿En él se cumple esa idea generalizada de que los verdaderos profesores los hemos encontrado fuera de las instituciones?**

Bueno, a Antonio lo encontré en una institución, en el sentido más foucaultiano del término, pero es cierto que funcionaba al margen de ella y, hasta cierto punto, en su contra. Digo hasta cierto punto, ya que, paradójicamente, Antonio Aramayona sentía que representaba el espíritu de esa institución mucho mejor que quienes la controlaban, aunque eso es un sentimiento común a todos los disidentes. La educación formal acumula mucho desprestigio, en parte merecido, lo que de forma automática se lo otorga a quienes la boicotean o quienes trabajan en sus márgenes o a sus espaldas. Creo que la educación tiene que asimilar una paradoja: está obligada a funcionar en un marco cerrado, con planes, normas y objetivos formales, porque, si no, no tiene sentido. Sin embargo, al mismo tiempo, si sólo es ese marco cerrado, con planes, normas y objetivos formales, no es, en realidad, nada más que una forma de control social como las descritas por Foucault que en poco se distingue del sistema penitenciario (de hecho, sería una variante suave de una cárcel). Para ser pedagógica, para que la educación sea verdaderamente formativa (en un sentido integral de formación de un individuo desde la relativa tabla

rasa de la infancia), debe romper sus propias inercias y normas. Lo que hacía Antonio era exagerar la dimensión emocional de la enseñanza, desde la convicción de que somos seres emocionales que aprendemos mediante el afecto y el compromiso, y eso era incompatible con la distancia debida a un profesor autoritario y frío. Por eso nos dejó huella, lo quisiéramos o no. Nos marcó a muchos, de distinta forma, pero a todos con hondura.

---

UN EXCESO DE MEMORIA,  
ENTENDIDA COMO  
UNA EXAGERACIÓN SOLEMNE  
DEL DISCURSO HISTÓRICO, HACE  
LAS SOCIEDADES INVIVIBLES

---

**La persona de Antonio Aramayona es tratada en su libro muy respetuosamente, como no podía ser de otra manera, aunque quizá sólo mostrando eso que los ingleses denominan «Show, don't tell». ¿Es difícil posicionarse ante esa parte pública que rodeaba la actividad de Antonio?**

Respeto, sí, el mismo que debo a todos los personajes, pero no creo que eso implique en ningún caso hagiografía, ni siquiera homenaje. Mi visión del personaje se distancia mucho de otros relatos entusiastas que se han divulgado sobre él. Por otro lado, no me ha sido difícil adoptar una postura ante esa parte pública que alude. De hecho, buena parte del retrato se apoya en la incomodidad que siento por la construcción de esa imagen pública y las dudas que me causaban sus elecciones y su forma de activismo. Lo que es difícil es expresar esos escrúpulos sin ser señalado políticamente por ello, en una España tan

crispada y tan polarizada, pero ya cuento con el malentendido. Hay que resignarse a las lecturas malintencionadas e instrumentales, porque hay un núcleo de la izquierda española (supongo que también en otros países, y también en otros ámbitos extremos) que se organiza de forma religiosa y percibe cualquier crítica como una agresión a la que debe responder. Creo que Antonio, que nunca se había sentido cómodo en las organizaciones en las que militó, salvo en Comisiones Obreras, al final de su vida encontró una forma de consuelo y un remedo para su soledad en esa religiosidad política. Encontró la manera, a través de su activismo, de convertirse en una especie de santo. Un santo pequeño y de andar por casa, pero con una grey que lo admiraba sin fisuras. Y, como he escrito en el libro, la admiración es incompatible con el amor, porque quien ama lo hace a través de los defectos, los recovecos turbios, todas aquellas menudencias o contradicciones graves que revelan nuestra vulnerabilidad. Percibí una brecha entre quienes lo queríamos y quienes lo admiraban, y ahí aparece una de las reflexiones capitales del libro.

En el capítulo 3, «El Santo (2013/2015)», leemos: «Antonio, tengo que pedirte perdón, le dije. Desvió la mirada y agitó la mano derecha. Por favor, dijo, no hace falta». ¿*La mirada de los peces* es también una novela sobre el sentimiento de culpa? Sin lugar a dudas. La culpa es un motor poderoso de la escritura autobiográfica. A menudo he definido mis libros como confesiones, en un sentido genuinamente agustiniano del término. Se escribe también desde el arrepentimiento y se abusa de la confianza del lector, a quien se toma por un amigo de quien se espera

un consuelo. Si, en la construcción de las tramas narrativas de ficción, el conflicto es un elemento troncal e inevitable, en la autobiografía el conflicto preexiste al relato y lo justifica. El conflicto interior, claro. Yo tenía la certeza de que escribiría alguna vez sobre Antonio Aramayona desde que empezó el escrache a la consejera de Educación del Gobierno de Aragón. No estuve con él, me desentendí por completo y comencé a pensar en la forma en que me había ido distanciando con los años, las excusas que había puesto para no hacerle los favores que me pedía y la apariencia cada vez más patética y solitaria que iba adoptando ante mis ojos en su vejez. Sentía que había una injusticia primordial e irreparable en mi manera de juzgarlo y en mi cobardía al no apoyarlo en su activismo. Además, Antonio era la puerta a la adolescencia: no concebía un relato sobre ella sin su palanca, sin su irrupción. Él permitía, como constante, marcar las desilusiones y las derrotas desde la primera juventud hasta mi yo adulto. Así que, en cierta forma, tenía muy pensado lo que iba a ser *La mirada de los peces*, pero era un proyecto *sine die*, lo pensaba casi como un libro de madurez. Es la muerte de Antonio la que precipita la escritura.

En cuanto a la culpa, evidentemente, no me interesa explorar la parte, llamémosla, positiva de mi personalidad. La introspección literaria debe partir del problema y de la sombra, no de la certeza y la autosatisfacción. Para ello, empleo un recurso que yo creía muy natural y consustancial a cualquier creación literaria, aunque, en no pocas ocasiones, se ha revelado arriesgado: la ironía. Ironizo sobre mí mismo. También sobre los demás, cla-



ro, pero, sobre todo, sobre mí. En general, se entiende bien esa ironía, que sirve para presentarme como un pelele ridículo, alguien siempre desubicado, aunque me he llevado la desagradable sorpresa de que lectores muy informados, críticos literarios incluso, no la han detectado y han leído de forma literal pasajes claramente irónicos. Así, creen que me enorgullezco de lo que en realidad me avergüenzo. Me abochorno mucho cuando eso sucede, porque casi todo lo que aparece en mis libros está ahí por un conflicto o una incomodidad, porque no habría querido vivirlo así, porque aún tengo remordimientos o para recordarme por qué no quiero ser ya la persona que hacía y decía esas cosas. Vivimos una época muy seria y muy literal (y muy narcisista también), donde incluso quienes se suponen maestros de la lectura tienen problemas para detectar los usos retóricos del lenguaje y no saben salir de una literalidad textual

alarmante. Esto, como hombre de letras y como ciudadano en general, me preocupa mucho. Por suerte, creo que no es mayoritario y aún entendemos bien las funciones del humor. El problema es que quienes no las entienden o no las quieren entender ocupan lugares de privilegio en el discurso público.

**La música forma parte de su escritura, tanto en *Lo que a nadie le importa* como en *La mirada de los peces*: música clásica, boleros, rock, etcétera. Va unida a todo, referencias de libros, diálogos, tiempos compartidos... ¿Qué significa la música para usted? ¿Qué sucede cuando la literatura y la música se juntan?**

La música significa para mí una frustración. Me habría encantado ser músico, pero descubrí muy pronto que no tenía el menor talento, ni siquiera esa fuerza de voluntad disciplinada que, en los más torpes, puede sustituir al talento y hacer

de alguien un intérprete pasable, aunque nunca brillante. Admiro mucho a un roquero capaz de electrificar a una multitud, la emoción que consigue un músico no la consigue jamás otro artista, ni mucho menos un escritor. La música actúa sobre el sistema nervioso sin mediación intelectual, no hay que hacer un esfuerzo de decodificación, entra sola en el cuerpo. Está en todos mis libros, forma parte del paisaje emocional de todos ellos: explica y amplifica los estados de ánimo de los personajes, los caracteriza y los modifica. Funciona exactamente igual que cualquier otro tipo de paisaje. Si escribiera églogas en el siglo XVI, mis personajes serían campesinos y vivirían rodeados de naturaleza, pero, como son mis sosias, viven en ciudades del siglo XXI en un paisaje cultural que los determina y acota, además de darles profundidad y contexto. Todos mis libros tienen banda sonora, es ya, más que un rasgo de estilo, una costumbre ritual.

Literatura y música siempre han ido muy juntas, no son artes ajenos. La música popular se apoya en la palabra y la influencia de aquella en Occidente en los últimos sesenta años ha sido tan profunda que no creo que ningún escritor escape a ella. Está en el núcleo de la educación sentimental de prácticamente todo el mundo y su universo de referencias sirve para conectar con los lectores. Creamos afinidades electivas mediante canciones. Lo hacemos en la vida y lo hacemos también en la literatura. En ese sentido, yo fui de los que celebraron el Premio Nobel a Dylan. Frente a una reacción gremial y un poco histérica, me parece perfectamente lógico: estoy seguro de que Dylan ha influido más en la literatura de los últimos cincuenta años que muchos vecinos del Parnaso.

**Esa forma de diario en ocasiones y los diálogos son herramientas que hacen que la estructura del tiempo de la narración sea muy compleja. ¿Nos podría contar la idea de esta construcción?**

La complejidad estructural es imprescindible para que se comprenda la historia y se pueda seguir con fluidez. No pretendo ponerle las cosas difíciles al lector, todo lo contrario. Lo importante no es lo complicada o sencilla que sea la armazón, sino que pueda ser perfectamente ignorada. Me gustaría que la lectura fuera algo natural u orgánico, si se me permite la palabra, que el lector se olvide en algún momento que está leyendo un libro, que se sumerja en el torrente verbal. Para eso, reduzco al mínimo los recursos ortotipográficos (los diálogos no llevan guión ni ninguna marca) y combino frases cortas con párrafos largos. Por lo demás, trabajo la arquitectura de la novela de forma muy parecida a como lo hace un guionista de cine, controlando las líneas temporales y los arcos argumentales, procurando que todo encaje y se equilibre. Me inspiro en la estructura del *jazz*: hay una melodía principal de la que parten variaciones o solos instrumentales que se alejan mucho. Son las digresiones, introducidas mediante imágenes (son las imágenes las que unifican todas las partes del libro), que pueden recorrer todas las páginas que sean con libertad, siempre que sepan regresar a la melodía principal, en la que se funden hasta que suena otro instrumento. En ocasiones, he definido esto como «andarse por las ramas». Mi propósito es la digresión y el desvío, porque la narración imita una conversación. Como ya he explicado, utilizo la primera persona como excusa para hablar de otras cosas, por lo que se entiende que la digresión no es acciden-

tal, sino nuclear. Es algo que persigo desde la misma estructura y concepción. Por otro lado, dado que mis libros suelen combinar dos planos temporales que están muy relacionados, la digresión y la imagen son imprescindibles para que las dos cronologías se relacionen y se otorguen significados mutuos. Todo esto parece muy técnico (y lo es, y pienso que voy perfeccionándolo y personalizándolo libro tras libro), aunque a la hora de la verdad soy un escritor muy intuitivo que, siguiendo con la metáfora del *jazz*, se sale de la partitura e improvisa constantemente. No sé muy bien explicar por qué un párrafo debe ir en un sitio, pero lo sé. Llámelo oído, oficio o simple demencia, funciona así.

**En ninguna de ambas novelas he descubierto una vocación de historiador, sin embargo, sí comparten ese carácter de crónica, la crónica de distintas épocas de España. ¿Cree que, con la distancia en el tiempo, los libros que hoy se escriben entre la realidad y la ficción y desde la memoria personal formarán parte imprescindible, para futuras generaciones, al adquirir un valor más verdadero que los libros de texto de historia?**

El discurso histórico se reescribe constantemente. Estos libros de crónica desde la memoria personal (que han existido siempre, no los hemos inventado nosotros) valdrán en el futuro para que sepan hasta qué punto estábamos equivocados sobre nosotros mismos. Cuando el tiempo disipe el humo que nos envuelve, unos pocos aparecerán como profetas o como gente con una intuición muy clara de lo que pasaba en la época, pero la mayoría nos revelaremos como ciegos más o menos encantadores dando palos en todas las

direcciones menos en la correcta. En ese sentido, las crónicas personales no sirven para conocer la historia, si es que algo sirve para eso, sino para comprender el espíritu y la sensibilidad de una época, para descubrir cuán monstruosos, ridículos, fatuos e idiotas fuimos. El paradigma de esto serían dos entradas de dos diarios íntimos. La del 14 de julio de 1789, día de la toma de la Bastilla, en que el próximamente decapitado Luis XVI anotó «Nada», ya que nada reseñable le había sucedido, y el de Kafka el 2 de agosto de 1914, cuando escribió: «Hoy Alemania le ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar». No se subraya lo bastante que el 18 de julio de 1936 casi toda España estaba de vacaciones, veraneando en su pueblo o en la playa, los que podían permitiárselo. La gente había hecho planes para disfrutar del verano y esperaba seguir con sus asuntos en septiembre. ¿Ése es el comportamiento de una población que espera el estallido inminente de una guerra? ¿Tu reacción al sentir que el mundo cruje y se quiebra es irte al tomar el fresco al pueblo? Se fueron porque nadie concebía, en el fondo, una guerra, por muy preocupados que estuviesen por las tensiones políticas. Es proverbial la inconsciencia de los individuos ante la llegada de las catástrofes históricas, pero el discurso de los historiadores, que se construye uniendo causas y consecuencias *a posteriori*, lo presenta como inevitable, y subraya las señales evidentes, los sellos que se rompen y acongojan a todos. Es mentira. Los sellos se rompen en nuestra cara y ni nos enteramos, y las crónicas personales dan cuenta de ello. Es hermoso constatarlo. Creo que son lecturas complementarias imprescindibles para matizar las verdades del discurso histórico y romper cualquier

tentación teleológica de reconstruir una filosofía de la historia *alla manera* de Hegel o de Marx, que viene a ser lo mismo. La crónica personal literaria, si es sincera, nos sitúa en medio del caos y de la casualidad. Más que sujetos históricos, somos paseantes distraídos.

**Continuando en la cuerda floja de la realidad y la ficción, ¿es más fácil aceptar la ficción para el lector común que para la crítica literaria?**

El lector literario, entendido por tal el intensivo, el que acumula bibliotecas, el que entiende la lectura casi como un modo de estar en el mundo y no sólo como una distracción o un *hobby*, suele ser una persona muy curiosa, ávida de estímulos y, por tanto, abierta a la ambigüedad. Josep Pla dijo que quien seguía leyendo novelas pasados los cuarenta años era idiota, y, aunque no deja de ser una de esas *boutades* que todo escritor que se precie tiene que diseminar de vez en cuando, contiene algo de verdad, pues, a partir de cierta edad, un lector entregado tiene la sensación de que ya ha leído todas las novelas. Puede anticiparse a sus argumentos, a sus recursos, a sus giros de trama. Estoy hablando de novelas más o menos convencionales (es decir, que siguen el canon creado en el XIX), pero también sucede con las experimentales: lo experimental puede volverse previsible, tiene, asimismo, sus tics y sus rutinas. Por eso, el lector suele agradecer libros que lo sorprendan y que le transmitan algo más que un pasatiempo intelectual. En ese sentido, alguien que juegue con la crónica de sí mismo o con la confesión, si escribe a pecho descubierto, no es difícil que cuente con la simpatía benevolente de ese lector, harto de imposturas y juegos de máscaras.

En general, el lector perdona, entiende y hasta celebra la hibridación y la inclasificabilidad (perdón por la palabra inventada) de géneros con mucha más generosidad que el crítico, lo cual es comprensible hasta cierto punto si entendemos que la crítica tiene cierta vocación taxonómica: parte de su misión consiste en decir qué diablos es ese texto, a qué especie y género pertenece. Por tanto, los textos que no encajan fácilmente en las etiquetas aceptadas por el canon suponen un problema de partida y generan desconfianza. A no ser que estén firmados por autores consagradísimos, que no tienen que probar nada, se leen con algo de displicencia e incluso de condescendencia. No es del todo culpa de los críticos, sino de cómo se concibe la crítica en el, digamos, sistema literario. Los críticos están obligados a emitir un juicio veloz y contundente en muy pocas palabras (el espacio de que disponen en los medios es cada vez menor) sobre propuestas que a veces necesitarían de un par de lecturas espaciadas y un análisis de su marco de referencia. No hay tiempo para eso. Ni siquiera los buenos críticos, con bagaje, estilo e inteligencia, pueden hacerlo, por lo que no se puede pedir a los críticos del montón (a menudo *amateurs*, demasiado jóvenes, poco preparados y mal pagados, si les pagan) que hagan un esfuerzo intelectual para el que no están cualificados. Este panorama propicia el prejuicio y la brocha gorda. Necesitaríamos otra crítica, mejor pagada, con más espacio y más tiempo para trabajar. Los lectores son más generosos porque pueden permitirse la generosidad. Los críticos, muy pocas veces. Aun así, hay algunos buenísimos que suelen acertar, pero es desolador ti-

rar de hemeroteca y comprobar con qué desprecio, burla o condescendencia fueron recibidas en su publicación obras que hoy consideramos influyentes y canónicas, que abrieron sendas por las que hoy caminamos muchos. Con todo esto quiero decir que los escritores que trabajamos una narrativa que no se amolda a los géneros y etiquetas habituales asumimos desde el principio el riesgo de no ser comprendidos o de ser malinterpretados. Hay que aceptarlo y seguir escribiendo.

**Estamos viviendo momentos donde la épica en ciertos acontecimientos sociales es ensalzada y alabada creando nuevos héroes, se buscan nuevos héroes constantemente. Frente a todos esos héroes están los antihéroes. ¿Sus personajes son eso, antihéroes que luchan por sobrevivir?**

Siempre se han buscado héroes, son consustanciales a cualquier sociedad humana, necesitamos mitologías para amalgamarnos. Sin embargo, la literatura no tiene por qué participar de ese impulso épico. No sé si mis personajes son antihéroes, pero no hacen muchos esfuerzos por luchar ni por sobrevivir. Sí que hay, en cambio, cierta resignación ante el destino, que adopta la forma de caos y casualidad. Hay asombro y una conciencia de lo insignificante. Más que antihéroes, son antitrascendentes, no creen en la perdurabilidad de sus actos precisamente porque se dedican a manipular legados con los que no saben muy bien qué hacer. La máxima sería: si no tiene remedio, no te preocupes y, si tiene remedio, ya se solucionará. Los personajes actúan en un mundo líquido, sin la menor certeza, dubitativos hasta de su propia existencia,

aunque sin angustia. Viven su pequeñez y contingencia con naturalidad, desapego y un poco de sorna. No luchan por sobrevivir, les basta el humor para mantenerse a flote en ese mar por el que van a la deriva sin brújula ni orientación. Y no les importa ahogarse en el siguiente segundo. No van a oponer resistencia a las corrientes ni a las olas.

**Sus libros no dejan indiferente al lector, y, tomando prestadas las palabras de Vita Sackville-West, me pregunto: «¿Qué heridas [son] más profundas: las desgarradas heridas de la realidad o las hondas e invisibles magulladuras de la imaginación?».**

Respondería que bienaventurados son los que sólo tienen magulladuras de la imaginación porque no han sido mordidos por la realidad. Mire, yo estoy muerto en muchos sentidos. Una parte importantísima de mí murió con mi hijo. *La hora violeta* es, entre otras cosas, un testamento. Mi sensibilidad, mi visión del mundo y hasta mis posturas políticas están fuertemente condicionadas por ese trauma. La metáfora de la hora violeta, ese verso de Eliot, sigue ajustándose a mi estado. Habito un limbo desde el que me resulta muy difícil comprender y compadecerme de sufrimientos ajenos, sobre todo, cuando éstos proceden de la imaginación inflamada, de la hiperestesia tan propia de estos tiempos. Nadie va a entender mi literatura si no entiende primero esto, mi condición de muerto viviente, de observador que arrastra los pies. Tal vez ese «no dejar indiferente» al que alude tiene que ver con ese punto de vista.



La voluntad de ser irreal  
Diálogo sobre  
Ricardo Piglia

*Por* Juan Villoro y Patricio Pron



## PRON

Gracias por venir a conversar, Juan: lo valoro especialmente porque sé que estos días estás trabajando en la candidatura de María de Jesús Patricio, *Marichuy*, la cual (no quisiera dejar pasar la oportunidad de decírtelo) me parece una idea excelente; si no desde el punto de vista práctico (desconozco sus posibilidades reales), sí en relación con los símbolos que empleamos y el tipo de relatos que producimos para narrarnos quiénes somos y hacia dónde nos dirigimos, en este caso, en América Latina. (Y ya Ricardo Piglia nos enseñó que el de concebir relatos es el «único» poder del Estado y el que hay que arrebatarse).

De la muerte de Piglia se cumple estos días, precisamente, el primer aniversario, y estaba preguntándome si ya es posible realizar un balance de su obra: por fin disponemos de los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi*, que constituyen el reverso (y la justificación, decía él con ironía) de su obra «pública», y quizás eso haga (por fin) accesibles las motivaciones íntimas de esa obra. Al margen de lo cual, por supuesto, es necesario comenzar por el principio, en especial, si consideramos la importancia que Piglia otorgaba a las «primeras escenas»: «sus» diarios comienzan con una (el traslado de su familia a Mar del Plata por razones políticas y el momento en que, como cuenta, «en esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas de la casa empecé a escribir un diario»), de manera que la pregunta es inevitable. ¿Cómo fue tu primer contacto con la obra de Ricardo Piglia? ¿Cuál es tu «primera escena» con él?

## VILLORO

Las posibilidades de que Marichuy llegue a la boleta como candidata indígena a la presidencia tienen que ver con uno de los temas favoritos de Piglia: la utopía. Al seguir sus marchas por las más remotas comunidades, he recordado que Piglia describía la literatura como una «utopía portátil». El movimiento carece de otra estrategia que el impulso de cambiar las cosas y algunos se quejan de que Marichuy recorra demasiados sitios con poca gente en vez de concentrarse en los grandes públicos. Lo mismo sucede con la escritura relevante: camina hacia un lugar incierto, donde parecería que eso no puede ocurrir.

Paso al tema que planteas. Es curioso cómo comenzamos a leer a un autor. En el caso de Piglia, lo primero que me viene a la mente no es un texto concreto, sino una *inteligencia*, una manera de entender la literatura y situarse frente a ella, de defender cier-

ta manera oblicua de leer. Recordarás la anécdota de infancia en la que Piglia presumía que ya sabía leer. Antes del anochecer, se situaba afuera de su casa en Adrogué, con un vistoso libro en las manos, para que los adultos que llegaban de trabajar en Buenos Aires admiraran a ese niño precoz. La situación funcionó hasta que un señor se acercó a decirle que tenía el libro al revés. En sus diarios, Piglia conjetura que ese adulto interesado en la lectura pudo haber sido Borges, que circulaba por Adrogué. La pose del niño lector terminó ahí, pero, en cierta forma, la frase dicha por aquel paseante se convirtió en un programa de trabajo. Con el tiempo, Piglia procuraría leer voluntariamente como lo hizo al principio: de cabeza.

Lo primero que me sorprendió de Piglia fue esa disposición a leer con diferencia, no sólo los libros, sino las pistas sueltas del mundo. De ahí que entendiera al detective como una variante popular del intelectual, el investigador privado que descifra las huellas impresas en la ciudad, o que asociara la rebeldía del Che Guevara con la pulsión de corregir el lenguaje. Su gesto final, como refiere en *El último lector*, fue corregir una falta de ortografía en el pizarrón de una escuela rural boliviana. A aquella frase emblemática, «Yo sé leer», le faltaba el acento. En forma sugerente, esta capacidad de leer con diferencia también se refiere a la forma en que Piglia se lee a sí mismo. En su *Antología personal*, entiende que un capítulo de novela es un cuento y otorga el mismo estatuto a los ensayos escritos que a las clases improvisadas. Modifica la valoración de sus textos y el género al que pertenecen y los interpreta con una libertad que difícilmente tendría otro antologador.

Esa inteligencia suelta, que, como te decía, no sólo se refiere a los libros, sino al mundo que descifra, fue la primera lección que recibí de Piglia.

Puesto a pensar en sus textos, me viene a la mente «En otro país», relato incluido en *Cuentos con dos rostros*, y que trata, justamente, del rito de paso que también menciona en sus diarios y que acabas de citar: la mudanza de la familia y el descubrimiento de la literatura. Se trata de dos procesos simultáneos, que conforman en él una asociación duradera, la de escribir y desplazarse o, mejor dicho, la de escribir *desde un desplazamiento*.

Hace unos momentos me refería a los itinerarios de Mari-chuy y a la literatura como «utopía portátil». Podemos traer a cuento también la canónica definición que Stendhal hace de la novela, como «un espejo que se pasea a lo largo de un camino». Esa mirada itinerante suele estar de manera obvia en las novelas

de peripecias o de educación sentimental, donde el avance de la trama depende del paso de una fase decisiva a otra. Lo sugerente en Piglia es que el recorrido raras veces se da como un tránsito en el espacio o las secuencias temporales de una vida; es el prerrequisito para que suceda algo diferente: el que cuenta lo hace porque ya se ha desplazado. Puede tratarse de un exilio real o mental; lo decisivo es que quien habla lo hace con otra perspectiva.

No son muchos los textos de itinerario de Piglia como, por ejemplo, «El fin del viaje», o los que se sitúan en un lugar lejano, levemente exótico, como «El pianista». Lo singular, para él, no es el lugar que se visita, sino el hecho de escribir desde cierta extranjería. Recordarás que «En otro país» refiere cómo la familia tuvo que salir en forma medio clandestina de Adrogué rumbo a Mar del Plata a causa de la militancia de su padre; luego dice sorprendentemente: «La historia de mi padre no es la historia que quiero contar». Plantea la trama a partir de los vaivenes del narrador «desterrado» a Mar del Plata y da un giro repentino para hablar de un traslado más fuerte que el suyo, el de Steve Ratliff, escritor al que todos llaman el Inglés. Quien está «en otro país» es Ratliff. Piglia, que entonces comienza a llevar su diario, busca descifrar a un hombre que mira desde su otredad.

Muchos años después, en la novela *Blanco nocturno*, combina en forma sugerente las dos posibilidades del traslado, el físico y el mental. El protagonista ha llegado a la pampa y asistimos a una historia de desplazamiento. La trama comienza como lo que puede encontrar en esa llanura ilimitada. En una de las notas de pie de página, refiere la manera en que los gauchos se orientan en ese espacio sin referencias visibles. En la noche, colocan la silla de montar en dirección al sitio al que se dirigen. Así saben cómo continuar el camino al día siguiente. La llegada a un pueblo alejado, donde ocurren cosas singulares, sugiere que el sentido del viaje deriva de ser testigo de acontecimientos como la magnética atracción de dos mujeres y un misterioso asesinato. Hasta aquí, estamos en una historia clásica de viaje: ir a un sitio extraño para encontrar algo aún más extraño. Pero la novela da un giro decisivo cuando el protagonista se entera del peculiar invento que prospera en la región. Un hombre ha creado un mecanismo para que las cosas lejanas parezcan cercanas. Estamos ante una particular metáfora de la lectura. El verdadero viaje de la novela, su revelación decisiva –el blanco nocturno–, es un invento que

permite acceder a un extraño proceso mental: ver aquí lo que está allá. Eso es literatura, utopía portátil.

Veo una clara conexión de sentido que va del niño que leía un libro al revés al inventor que, en medio de la nada, acerca mentalmente las cosas. Estamos ante formas desplazadas de la lectura. Es posible que Ratliff no tuviera una mirada tan original como la que le confiere Piglia. Lo original es que el argentino imaginara su entorno filtrado por los ojos del extranjero.

En suma, mi texto inicial de Piglia fue ese cuento sobre el comienzo de la escritura a partir de lo que observa en un escritor descolocado, «que se hunde de modo maniaco en una novela interminable» y vive con modestia en un hotel donde se sirve pu-chero después de medianoche.

Acicateado por tu pregunta, revisé mi ejemplar de *Cuentos con dos rostros*, publicado en 1992 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y descubrí con asombro que está dedicado ¡a mi maestro Augusto Monterroso! No sé cómo llegó a mí. ¿Fui capaz de pedirlo prestado y no devolverlo, un modo amable de decir que lo robé? Prologué la siguiente edición de ese libro y acaso Tito me lo confió. Es un detalle curioso, que me hace sentir que cometí un ilícito y que no estoy citando sino hurtando; aunque, bien mirado, ¿cuál es la diferencia entre citar y robar?

#### PRON

Acerca de este último asunto, te recuerdo lo que escribió Wilson Mizner: «Si robas de un autor, es plagio; si robas de muchos, es investigación». Desempolvemos, pues, nuestros carnets de investigadores y pensemos en Piglia como alguien que lee «mal»: en algún sentido, la anécdota infantil remite a un convencimiento que preside toda su obra, tanto la ficción como la no ficción (si es que se puede y/o es necesario establecer una distinción entre ambas en el marco de su obra, cosa que dudo), la de que no es posible «leer mal». Por el contrario, es ese «leer mal», ese leer «de cabeza», el que funda un cierto tipo de lectura contrahegemónico y contrario al canon, que es uno de los aportes de Piglia más consistentes a la literatura en español, ya que devuelve al acto de la lectura una libertad (y, al mismo tiempo, un carácter político) que, en el momento de su irrupción, parecían agotados por los esfuerzos de conformar series y/o de subordinar la interpretación de los textos a la teoría marxista, al psicoanálisis y/o al estructuralismo. En Piglia está el gesto

profundamente desacralizador de oponerse al sentido común literario de su época, por ejemplo, al que contraponía las obras de Jorge Luis Borges y Roberto Arlt: al «leer mal» a ambos autores argentinos, Piglia encontró semejanzas, tendió puentes que (como en el caso de su famoso relato «Luba») permitían pensar en *enquêtes* borgeanas escritas por Arlt, en relatos de la sordidez concebidos por Borges. Al tiempo que lo hacía, Piglia se instalaba en la literatura argentina a comienzos de la década de 1980 como una especie de síntesis dialéctica de las tesis y antítesis que supondrían (en su sistema) las obras de los dos autores anteriores. Y, en efecto, hay en su literatura una reunión de elementos susceptibles de ser considerados borgeanos (el enigma, su resolución mediante el recurso a una inteligencia extraordinaria, la erudición problemática, un modelo narrativo en el marco del cual lo que se narra es lo que se nos cuenta que alguien ha narrado, etcétera) y elementos arltianos como la traición y el robo (con su pregunta acerca de la naturaleza de la propiedad de los bienes reales y simbólicos), el interés por la lengua baja y/o por la literatura popular, su universo de pequeños delincuentes, prostitutas y mafiosos, etcétera.

Pienso que ese gesto inicial de fundar su literatura en una interpretación presumiblemente errónea sustrae a Piglia de la escena y del tiempo en que comenzó a escribir, al tiempo que le otorga una rara actualidad de la que carecen buena parte de sus contemporáneos: al menos desde que Terry Eagleton propuso la creación del Readers' Liberation Movement en el que algunos de nosotros nos hemos encuadrado desde el primer momento (incluso sin saberlo), la desestimación de la posibilidad de «leer mal» (y, por consiguiente, el método de Piglia) se ha impuesto a las corrientes que insistían en la *auctoritas* y en el control de las lecturas por parte del autor. (Lo cual, por cierto, establece una conexión plausible que deberíamos discutir entre los dos escritores hegemónicos y antitéticos de la literatura argentina de los últimos veinte años: Piglia y César Aira, unidos ambos en su determinación de abrazar el «error» como dispositivo de lectura y escritura).

El gesto de Piglia al que hago referencia aquí es también una demostración de la inteligencia literaria de la que hablabas al inicio, una inteligencia adquirida a través de años de lecturas y de discusiones (públicas y privadas) con algunas de las mentes más poderosas de su generación: Rodolfo Walsh, David Viñas, María Teresa Gramuglio, Juan José Saer, Josefina Ludmer,

etcétera. Piglia (lo recordarás) siempre parecía estar leyendo y, a su vez, a menudo daba la impresión de estar en guerra con sus lecturas: objetándolas, poniéndolas a prueba, revisándolas bajo la luz de un nuevo descubrimiento y/o de un ángulo novedoso desde el cual aproximarse a ellas. Curiosamente, esto desmiente a nuestro amado Karl Kraus, quien afirmó que «un escritor que pasa el tiempo leyendo es como un camarero que pasa el tiempo comiendo». Y esto me lleva a una pregunta que desearía hacerte y que creo que tengo desde que comencé a leer a Piglia, a mediados de la década de 1990 y como podía leer yo por entonces: al azar de los libros prestados y/o de segunda mano que encontraba. (Es decir, también «mal»). La pregunta es: ¿crees que la inteligencia literaria de Piglia impidió su pleno desarrollo como narrador? ¿Es un exceso de autoconciencia un impedimento para ese desarrollo? Y, si no lo es, o al margen de que lo sea, ¿cuáles crees que serían los escritores que acompañarían a Piglia en una hipotética serie de escritores que pensaron la literatura en América Latina? (De antemano, por supuesto, incluyo en ella a Augusto Monterroso, a quien es evidente que robabas sin mala conciencia: en la resignación del escritor que ve cómo su alumno saquea su biblioteca hay un cumplimiento del papel de maestro que supera cualquier lección literaria, pienso).

#### VILLORO

Me parece muy sugerente lo que dices de «leer mal». En cierta forma, la literatura argentina posterior a Borges logró algunos de sus mejores resultados con el uso productivo del error. Esto incluso abarca al gran maestro. Varias veces le oí a Piglia la anécdota de cuando leía de niño con el libro al revés; en esas versiones orales no mencionaba a Borges; se trataba de una anécdota irónica sobre sí mismo y sus poses de lector precoz. Al leer *Los diarios de Emilio Renzi*, la descripción inicial de la escena me pareció seca, sobria en exceso. Sentí que Piglia desperdiciaba un buen material, pero, después de las primeras frases, introduce un elemento sorprendente: el señor que se inclina sobre el niño y oscurece la página con su sombra puede ser Borges. La lectura «correcta» es la de él y su sombra es la sombra de la «perfección». De ahí que la liberación posterior de Piglia consista en volver a la lectura enrevesada. Es un gesto político, como bien dices, en la medida en que subvierte la tradición.

Arlt, el otro referente esencial de Piglia, representa el mundo de lo popular –el barrio bajo, el delito como una moral alterna, los inventos de garaje, el erotismo sin códigos precisos–, y el de la imperfección en el arte. Recordarás la sentencia de Piglia de que es fácil corregir una página de Arlt, aunque casi imposible escribirla.

Borges inventó una literatura, pero también otro tipo de lector, capaz de entender la «influencia» de Kafka en la fábula de Aquiles y la tortuga. Su renovación del lenguaje fue tan poderosa que se volvió canónica. Si, en tiempos de un lenguaje español lastrado por la retórica, él y Bioy Casares leían a Alfonso Reyes como una especie de tribunal del idioma, tratando de encontrar ahí las palabras que merecían ser dichas, poco después leímos a Borges del mismo modo. Monterroso dijo que su lección, su renovación de la lengua fue tan sorprendente como la de saber que alguien ha muerto y, de pronto, verlo caminar por la calle. Ese idioma repentinamente vivo constituiría un nuevo modo dominante. Para la generación de Piglia, librarse de su sombra significaba «leer mal».

Lo significativo es que eso ocurre en cualquier época; el propio Borges pasó por el mismo proceso. Alan Pauls repara en esto en su espléndido ensayo *El factor Borges*. El olvidado crítico Ramón Doll se quejó del uso excesivo que Borges hacía de las citas, construyendo una casa de los espejos donde cada párrafo se refería a otro y donde textos clásicos eran vistos como novedades. Doll conjeturó que, a ese paso, Borges consideraría que el *Quijote* era un inédito que él descubría. Este reproche se convirtió en el método creativo que condujo a «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Con maravillosa ironía, Borges decide «leer mal»; transcribe, línea por línea, la obra de Cervantes y descubre, por obra del contexto, que es completamente distinta al original. El idiotismo de Menard produce un resultado genial: su *Quijote* es y no es el mismo. La teoría de la recepción se funda en ese gesto.

Borges se opuso a la «deliberada incoherencia» y al «diccionario amotinado» de las vanguardias; rehuyó esa clase de efectos cosméticos y se refirió a su paso por el ultraísmo como el «error ultraísta», pero su transformación en la manera de leer fue más profunda que la aportada por cualquier vanguardia. De ahí que Graciela Speranza lo compare con Duchamp en *Fuera de campo*. Después de las parodias que Borges y Bioy hicieron del arte moderno bajo el seudónimo de Bustos Domecq, la asociación con el pionero del arte conceptual puede parecer arbi-

traria. No lo es. No hay espacio para reproducir la argumentación de Graciela. Me concentro en un gesto: Duchamp le pinta bigotes a la Gioconda; luego corrige el ultraje y la Gioconda queda como antes. ¿Vuelve a ser la misma? Por supuesto que no: ahora es una Gioconda «afeitada». Es el recurso Menard: lo mismo deviene otro.

Piglia enfrenta a un Borges canónico y en cierta forma abrumador. Para liberarse, crea una tensión un tanto artificial con él. Uno de los personajes de *Respiración artificial* describe a Borges como el mejor escritor argentino *del siglo XIX*. Representa *lo ya sucedido*. Se trata de una exageración que Piglia no avala, pero pone sobre la mesa, para abrirse campo.

Me parece que también su largo contencioso con Cortázar tiene que ver con su repudio a una aceptación dócil del paradigma borgeano y de la gran cultura. En *Libro de Manuel*, Cortázar encomia la guerrilla urbana argentina desde su confortable exilio en París, lo cual, fácilmente, puede ser visto como un esnobismo, si bien los dardos de Piglia calan más hondo. Cortázar se pretende radical cuando, en verdad, es un consumidor de la sofisticada cultura dominante. No es posible cambiar la realidad sin cambiar el sistema de referencias que describen esa realidad. En *Libro de Manuel*, acaso la obra más fallida de su estimulante producción, el hiperculto Cortázar se sirve de un aparato en apariencia transgresor *pero ya hegemónico* para trazar una fábula del bien y el mal y hacer una aportación *estética* a la violencia política. Para Piglia, la utopía que propone es la de un paraíso de consumidores de alta cultura.

Resulta muy acertado lo que dices de la dimensión política de Piglia en su intento de «leer mal» y romper con la tradición. Mencionas a Walsh y a Arlt, esenciales para su entendimiento de lo popular, y agrego a otro autor, Manuel Puig. Su oralidad, sus referencias al cine, al folletín y a todas las formas del *kitsch*, y su alteridad sexual, son transgresoras en la medida en que proponen una literatura donde no sólo se escribe «mal», sino que se piensa «mal». Mi maestro Monterroso solía decir con sorna: «La literatura latinoamericana, *incluyendo* a Manuel Puig», como si esa inclusión fuera un absurdo, y Onetti señaló que en sus textos sabíamos cómo hablaban los personajes, pero nunca cómo hablaba el narrador. Esa «limitación» le parece esencial a Piglia. En «Una clase sobre Puig» dice que «vacía el lugar del narrador»: todas las voces son otras, ajenas. La idea se precisa en un ensayo-conferencia sobre Calvino: «La



literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos hablar de una propuesta a la que yo llamaría de desplazamiento, la distancia». De nuevo encontramos la noción de la literatura como algo que sólo se puede concebir con fuerza como algo necesariamente ajeno, extranjero, desplazado.

Todos los errores culturales son provisionales, pues corren el albur de constituir la tradición del futuro. Las novelas inconclusas e «imperfectas» de Kafka acaso fueron las más influyentes del siglo xx. Leer de manera distinta, leer «mal», fue una propuesta decisiva para Piglia. Esta ruptura se convirtió si no en una escuela, sí en un modo contemporáneo de leer. Nietzsche decía que la cultura que determinará una época es siempre intempestiva (*Unzeitgemässe*); al oponerse a su tiempo, encuentra su lección más duradera. La «mala» lectura de Borges se volvió canónica y algo parecido sucede con la de Piglia.

Concluyes tu intervención con una pregunta valiente: ¿fue nuestro admirado Piglia demasiado autoconsciente?, ¿dominaba tan bien su inteligencia que se privaba de ser espontáneo? Creo que la valoración decisiva de su trabajo se sitúa justo en ese límite.

Piglia dijo que era absurdo considerar a Borges como un escolástico que había leído todos los libros y «fatigado» –uno de sus verbos favoritos– todas las bibliotecas. Su obra era materia *viva*. No había que seguir sus referencias de manera literal sino literaria. Por ello, Piglia comentó que ahí la erudición opera como una sintaxis. No es el contenido; es el pretexto, la forma de articular el contenido.

Piglia se postula como un autor mucho menos erudito. Aunque, como bien dices, siempre estuviera leyendo o rele- yendo algo, no es la erudición lo que determina su sintaxis, sino la crítica, el deseo de descifrar lo real como un sistema de signos. No parte del modo borgeano, que consiste en narrar una historia que ya ha sido dicha, interpretada e incluso olvidada, algo que pertenece a la tradición en forma ambigua y que se renueva con sorpresa.

Salvo excepciones, como la de «Nombre falso», donde rinde homenaje a Arlt, Piglia aborda un tema que no depende de otro autor, pero donde lo más importante no son los hechos, sino su interpretación. Un caso superior de este procedimiento es «La loca y el relato del crimen», en el que la testigo de un delito es una delirante que dice incoherencias hasta que el investigador desc-

fra que esas palabras rotas, en apariencia sin sentido, integran un sistema donde hay una clara denuncia del culpable.

Piglia ensaya desde la narración. Su novela más lograda, *Respiración artificial*, no deriva su fuerza de la puesta en escena de personajes sino de ideas. Incluso en su escritura más privada, la de *Los diarios*, se interpreta a sí mismo. En ocasiones, refiere una situación dos veces, con variantes que hacen que la experiencia vivida no sea vista como una materia prima ya inmodificable, sino como un borrador de la escritura.

El poderío y los límites de Piglia están en la franja eléctrica que mencionas: la conciencia de sí mismo. ¿Debería haber sido menos cerebral?, ¿sus novelas habrían ganado en caso de que se hubiera «dejado llevar»? Y ¿no es el «dejarse llevar» otra forma de la autoconciencia?

Me interesan menos las tramas que las ideas de Piglia. ¿Debilita eso el resultado? En *El camino de Ida*, un profesor llega a Princeton, se instala en una casa y empieza a recibir llamadas misteriosas que pueden ponerlo en contacto con la identidad del inquilino anterior y con una trama criminal. El dato es fuerte y sugerente. Estamos ante la anticipación de la que hablaba Chéjov: si una pistola se muestra en el primer acto, debe dispararse en el tercero. Cualquier narrador interesado en la trama, de Stephen King a Bioy Casares, habría hecho algo con eso. Piglia lo olvida.

Lo mismo sucede con el enigma de un asesinato en *Blanco nocturno*, que ocurre en un cuarto cerrado, al que sólo se puede acceder por un pequeñísimo elevador que lleva alimentos. Un *jockey* cabe ahí. La novela comienza como una fascinante trama policiaca que luego deja de interesarle al autor.

Lo peculiar es que, si Piglia no se distrajera, si no desperdiciara esas posibilidades, no llegaría a lo que en verdad le interesa ni se concentraría en ello. En *El pozo*, Onetti hace que su protagonista, Eladio Linacero, cuente dos veces una historia que lo obsesiona, la muerte de una chica a la que vejó o estuvo a punto de vejar; ella murió después por otra causa, pero eso le produce una culpa insaciable. Linacero narra su historia a una prostituta y a un poeta. Ninguno se interesa en ella. La trama maestra de Onetti se basa en el fracaso de su personaje para contar su relato. Algo parecido ocurre en Piglia: la narración puede ser el *resto*, y en ocasiones incluso el «desperdicio», para que surja otra historia, la trama de una mente.

## PRON

Qué bueno lo que observas sobre los hechos dispersos en la obra de Piglia, Juan. Al menos desde la publicación de «Los años felices», el segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, sabemos que Piglia especuló con la posibilidad de orientar la reescritura de su diario a la conformación de series de acontecimientos aislados. La idea era que, si la experiencia era lo suficientemente notoria, su significado prevalecería sobre la descontextualización, y, en realidad (en algún sentido), lo ha hecho: aquí estamos tú y yo hablando de las «llamadas misteriosas» e inconducentes de *El camino de Ida*, entre otras cosas. Al respecto, recuerdo otra de esas historias de iniciación que a Ricardo le gustaban tanto, la de cómo dio azarosamente con las cartas de dos antiguos ocupantes de las habitaciones de pensión que alquilaba en La Plata y Buenos Aires: en la primera ciudad encontró una carta; en la segunda, su respuesta; entre las dos estaba él como lector para atribuirles un sentido.

A lo largo de su vida, Piglia tuvo un gran interés por las series de acontecimientos, y no casualmente utilizó esta historia para presentarse ante los lectores de *Primera persona*, el libro de conversaciones con escritores argentinos de Graciela Speranza en el que adquiriría el carácter de una poética: los sucesos aislados que conforman una vida (venía a decir Piglia) son comprensibles tan sólo si se los «lee» de cierta manera; no hay una realidad objetiva que sea cognoscible al margen de la conformación de series, excepto el caos informe. Entender es actuar, dice Piglia. Y actuar sólo es posible como (en primer lugar) un acto de lectura. En «Un día en la vida», el tercer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, Ricardo escribió: «Me gustaría editar este diario en secuencias que sigan las series: todas las veces que me he encontrado con amigos en un bar, todas las veces que he ido a visitar a mi madre. [...] No una situación después de otra, sino una situación *igual* a otra». Como sabes, la enfermedad degenerativa que se le diagnosticó tres años antes de su muerte en 2017 le impidió dar forma a esa tentativa peregrina de agotar la experiencia; sin embargo, alterar lo que su autor denomina «la causalidad cronológica» es uno de los propósitos que más habitualmente se repite a lo largo de *Los diarios*. Y se repite porque Piglia está a la búsqueda de un sentido que se le escapa, como se nos escapa a todos el sentido último de nuestros actos y de nuestra existencia. Para mí hay algo muy conmovedor en la imagen (nada iniciática esta vez, más bien crepuscular) del

escritor enfermo que lee sus diarios y trata de conformar con sus materiales unas series de acontecimientos que generen en él y en otros la ilusión de un propósito. Si me lo preguntaras, te diría que ésa me parece la segunda *gran* lección de Piglia; la cual, por otra parte, está asociada a la primera, la de que la literatura (a la que llamó en sus diarios «una sociedad sin Estado») constituye un contrapoder susceptible, al menos potencialmente, de arrebatar al poder el monopolio de las técnicas de construcción del relato social y sus sujetos.

Toda la literatura de Piglia puede ser leída en relación con esta última idea, pienso. Y Ricardo pareció ratificar esto cuando, en una conversación que tuvimos algunos años antes de su muerte, me dijo que siempre le habían atraído en las novelas «las redes secretas y las conspiraciones, esas construcciones clandestinas que muchas veces se convierten en la historia misma, porque hacer una novela se parece a construir un complot». Apartándose deliberadamente de los tópicos del género, sin pretender escribir novelas de género, Piglia amplió el campo del policiaco al tiempo que daba cuenta del origen «policial» de toda la literatura al equiparar la mirada del detective y la del lector. En la conversación a la que hago referencia, Piglia recordó: «Dupin, el primer detective, era un gran lector (“Un apasionado de los libros”, dice Poe) y podríamos asociar con facilidad su figura con la del lector perfecto: descifra dos de los tres crímenes de los que se ocupa sólo leyendo con inteligencia los periódicos, y en el tercero la clave del enigma está en la posibilidad de leer una carta robada. Lönnrot, el detective de Borges, es un lector consumado y tenaz; la fidelidad a ese don lo conduce a la muerte. Los detectives del género leen y descifran signos y no entienden el sentido hasta que no reconstruyen el contexto, lo mismo que nos pasa a todos cuando leemos. Eso es lo que hace pensar en el detective principalmente como un buen lector».

Piglia tendía a minimizar (posiblemente, por modestia) las implicaciones de la correspondencia entre detective y lector, que abundan en la idea de que los hechos aislados que conforman la experiencia sólo adquieren sentido si son «leídos» de una cierta forma y desbaratan, así, la oposición entre literatura y experiencia y entre interpretación y transformación de la realidad. Si estamos emocional y políticamente vivos (parece venir a decir Piglia), es porque leemos. Los principales temas y procedimientos de su obra (la sustracción del sentido de la anécdota que permite inferir que existe un segundo relato oculto bajo la

superficie del primero, la invención al margen de las instituciones y como forma de resistencia política, la reproducción y sus vínculos con lo real, la reflexión sobre el azar y las características gramaticales de un lenguaje hipotético para narrar la experiencia, etcétera) tienen estrechamente que ver con la idea de que leer es actuar políticamente en el mundo, y que ese leer sólo tiene valor si se produce desde una posición de vanguardia. A lo largo de toda su obra, Piglia buscó formas de restituir el sentido a una experiencia a la que los hechos trágicos de la segunda mitad del siglo xx en Argentina (y en América Latina en general) habían desprovisto de significado y con los que no «se podía hacer» nada. Si pones boca abajo a cualquier escritor argentino, de sus bolsillos van a caer muchas cosas y algunas tal vez no sean legales, pero lo que más va a caer es Piglia. Sin embargo, me pregunto si hemos comprendido del todo las implicaciones profundamente políticas de su obra, lo cual, en última instancia, y de no ser así, no es una mala noticia, porque constituye una oportunidad de volver a hablar de ella, como estamos haciendo aquí.

#### VILLORO

«Estamos vivos porque leemos», dices, en referencia al acto más significativo de Piglia: descifrar el mundo. Y mencionas el desenlace de su vida: aquejado de una enfermedad degenerativa, relee sus textos más personales, *Los diarios*. «Llegar a ser un desahuciado puede ser un trabajo de toda la vida», escribe en esas páginas. En esa condición extrema practica su última lectura.

Es cierto, como apuntas, que la enfermedad le impidió unir todos los cabos sueltos que aún podía atar. Hay algo hondamente injusto en que la parálisis lo afectara justo cuando se había liberado de sus obligaciones docentes en Princeton y podía vivir, al fin, consagrado a la escritura. Había comprado un terreno en Uruguay y tenía un proyecto digno de uno de sus personajes, de tener ahí un espacio, una especie de bungalow, donde pensaba grabar conversaciones con los amigos. Le costaba trabajo expresarse en forma fluida en el correo electrónico; el hecho de estar ante una variante de la escritura le imponía un compromiso, un reto que rehuía ignorar. En cambio, al hablar improvisaba argumentaciones con una soltura formidable. Lo que no tenía por qué aparecer ahí cobraba insólita presencia. Recordarás que en la semana que se le dedicó en Casa de

América, en Madrid, alguien tuvo el buen tino de pedirle que comentara la primera sesión. De manera extraordinaria ató los cabos sueltos de esa mesa redonda y arrojó luz sobre su trabajo. El efecto fue tan revelador que le pedimos que comentara todas las demás mesas. El congreso se convirtió en las «posdatas de Ricardo Piglia».

Conversar era para él una forma espontánea de ensayar. La primera versión de un texto suele ser tentativa, tímida, vacilante. Escribir significa corregir un desahogo inicial. Piglia era muy consciente de este gesto. A tal grado que conservaba durante años manuscritos que ya estaban prácticamente terminados, como si la convivencia fuera la última versión del texto.

La oralidad le permitía otras cosas. Sostuvimos varias conversaciones en público que luego se publicaron. En esos casos, no retocó la versión original porque no resultaba necesario. La *Conversación en Princeton*, que mantuvo con Juan José Saer, es un texto espléndido que no fue concebido como tal, sino como una charla, en la que se aceptan ciertos «desperfectos»: las reiteraciones, los cambios de tema, la estructura fragmentaria, los cabos sueltos, las distracciones. Estamos ante otra variante del escribir «mal». Piglia se sentía muy cómodo en el género oral. No apostaba a un virtuosismo de la palabra ni buscaba la teatralidad del orador; sencillamente, desplegaba una inteligencia *sobre la marcha*; lo oías crear argumentos en tiempo real. Imagínate lo que hubiera sido ese búngalo de las conversaciones grabadas.

En lo que toca a la literatura *escrita*, siempre dijo que su género predilecto era el del diario. Comentaba un poco en broma que había escrito todos sus demás libros para darse a conocer como un autor al que después le pudieran publicar sus papeles más personales: Ricardo Piglia justificaba a su *alter ego*, Emilio Renzi.

Me parece que esta duplicidad, esta existencia en espejo, tiene que ver con el sugerente ejercicio que mencionas: entender la experiencia como una dispersión de acontecimientos en apariencia insignificantes que sólo se articulan y adquieren relieve por medio de la lectura. De ahí que le interesaran tanto los datos *aislados* en la narrativa, como la papa que Leopold Bloom lleva en el bolsillo a lo largo del *Ulises*. Eso podría ser una arbitrariedad, uno de tantos detalles con que los escritores hacen que su literatura adquiera el verosímil desorden de la vida, pero el lector sagaz descubre que la papa está ahí por varias razones.

La principal es porque se considera un remedio eficaz contra el reuma que padece el personaje. Aunque el asunto no termina ahí. Joyce vuelve una y otra vez a la papa de Bloom. Al llegar a su casa, el protagonista busca la llave y se topa con ese ubicuo tubérculo, «Potato I have», dice para sí mismo. Salas Subirat traduce esto como «Soy un zanahoria», es decir, un tonto. Piglia observa que esta alteración suspende lo que Joyce está buscando: crear una serie. Cada vez que la papa aparece agrega otro sentido al texto, si bien esto únicamente es comprendido por un lector no sólo atento, sino inspirado. Joyce coloca su papa en distintas partes de la novela, sin una intención muy evidente, casi como por equivocación o descuido, y espera que el lector conecte esas breves apariciones, creando un tejido de significados. En otras palabras: pide que la lectura sea más creativa que la escritura. Como los dibujos que se logran uniendo puntos en apariencia desarticulados, la lectura puede establecer puentes de sentido entre alusiones que parecen meramente casuales. Salas Subirat es un muy buen traductor, pero a veces no es tan buen lector. En dos ocasiones convierte la papa en zanahoria, suspendiendo la red de referencias que pretende urdir Joyce.

El detective, como señalas, es el superlector que integra las pistas dispersas en un discurso. Su lectura, necesariamente, es paranoica: donde otros no advierten nada, él sospecha que hay una explicación posible, un sentido de la consecuencia, una deducción, una conspiración, un complot. Si acierta, se trata de una paranoia con causa.

Pienso, asimismo, en el interés de Ricardo por Philip K. Dick. Sus tramas dependen de la amenaza y de la incertidumbre psicológica de no saber si se está ante un recuerdo verdadero o un recuerdo implantado. En Dick, entender puede ser una liberación o una tragedia; en ocasiones, para seguir adelante, el personaje debe aceptar la incertidumbre. Así como necesitamos el olvido, también necesitamos liberarnos de entender. El universo de Piglia está menos amenazado que el de Dick, pero comparte con él la fascinación y el peligro de los dispositivos –las máquinas– generadores de historias. *La ciudad ausente* es un buen ejemplo de esto.

En sus *Diarios*, el gran personaje de la familia es el abuelo italiano que conserva un archivo de la Primera Guerra Mundial y le pide al nieto que le ayude a clasificarlo. El abuelo ha guardado cartas de soldados que nunca fueron enviadas porque los protagonistas estaban demasiado ocupados tratando de sobre-

vivir. La lectura «póstuma» de esos materiales puede otorgarles otra vida. En cierta forma, el abuelo y el nieto asumen ser carteros y corresponsales de remitentes ya desaparecidos. Me parece que esta actividad de «revivir hacia atrás» vidas ajenas fue decisiva para que Piglia decidiera estudiar la carrera de Historia, pero también para entender la literatura como una lectura de cartas ajenas, de confesiones que no nos están dirigidas y, sin embargo, podemos atestiguar. La idea está presente en *Respiración artificial* y se proyecta al futuro: alguien planea cartas que sólo tendrán sentido en el porvenir. De algún modo, fue lo que Piglia hizo con su abuelo: otorgarles un futuro a las cartas de los soldados muertos.

El afán de unir acontecimientos dispersos también reforzó en Piglia la idea de que la literatura opera como una economía. Recuerdo una charla que dio en La Caixa, en Barcelona. Eligió hablar de literatura y dinero, no sólo por estar en la sede de una entidad bancaria, sino porque concebía la escritura como un modo de producción alterno.

Ese día tuve que sustituir a su presentador, Jorge Herralde, que estaba enfermo. Antes de la charla, hablamos de asociaciones obvias entre los escritores y el dinero (Cervantes, recaudador de impuestos; Eliot, empleado de un banco) y le comenté que, siendo muy joven, Octavio Paz había trabajado en el Banco de México y se había encargado de quemar los billetes viejos. El tema interesó a Ricardo. En principio, quemar dinero parece un gesto romántico; sin embargo, le parecía más poético fabricar «monedas»: acuñar versos y ponerlos en circulación al interior de un texto, es decir, de un sistema económico.

Ya en su conferencia, mencionó el gesto de Joyce de dar grandes propinas como un correlato de su torrente narrativo y las muchas referencias al dinero en Hugo o Balzac, pero lo más importante era entender la literatura como una economía alterna, un sistema de circulación. Ciertas frases, como el zahir de Borges, son monedas que regresan, monedas marcadas, dueñas de un sentido que sólo evidencia la interpretación. El lector creativo suma esas monedas.

Resumiendo, el empeño de conjunto de Piglia, según sugieres, podría entenderse como la tentativa de unir acontecimientos dispersos, de leer el discurso que el mundo no ha articulado y ha dispuesto en desorden, al modo de la papa de Joyce. Pero, cuando el dibujo se completa, ¿cuál es la consecuencia? «Todo gran escritor divide a los lectores», una y otra vez le oí esa frase.



Lo diferente desconcierta; no puede ser asimilado a la norma, resulta subversivo. La nueva articulación de sentido desautoriza un orden previo. Recordarás que en *Los diarios de Emilio Renzi* dice que el cometido del filósofo consiste en «ser irreal», en apartarse radicalmente de lo existente. El 26 de julio de 1960 concluye un trabajo universitario con esta frase: «El hombre que vive a pesar de la realidad es más grande que el que vive gracias a ella».

En las tramas policiales, la deducción lleva a encontrar un culpable. En un sentido más amplio, descubrir que el mundo tiene una lógica inadvertida es una crítica de la realidad. Los datos siempre son imperfectos, pero la lectura puede mejorarlos.

La moral más fuerte de Ricardo Piglia tiene que ver con esto. Un libro cerrado no es arte; es la *posibilidad* de una obra de arte; sólo la lectura le otorga esa condición, y perdura en la medida en que ofrece un dispositivo para ser leído de distintos modos a través del tiempo, para ser interpretado e incluso traicionado, hasta que llega el «último lector», que clausura una tradición y lo convierte en otra cosa.

**PRON**

Gracias por este diálogo, Juan.



► Biblioteca España, Medellín, México. Giancarlo Mazzanti, 2007  
© Sergio Gómez



**José Ángel Cilleruelo:**

*La mirada. Antología esencial 1982-2017*

Prólogo de Vicente Luis Mora

Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2017

193 páginas, 20.00 €



## Cilleruelo antologado

**Por** EDUARDO MOGA

José Ángel Cilleruelo (Barcelona, 1960) es muchas cosas en la literatura española actual –cuentista, novelista, aforista, traductor del portugués, antólogo, crítico literario– y todas las desempeña con mérito, pero su espinazo creador ha sido siempre la poesía. Una poesía que ha concebido, tanto en su desarrollo como en la factura concreta de sus poemas, con un sentido arquitectónico: culminó un primer ciclo de su producción con *El don impuro*, en 1989, y luego, en 2010, publicó *Maleza. Ciclo completo*, que recogía toda su obra publicada entre 1990 y ese año. Tras estas dos entregas, ha seguido publicando poesía, ya en verso, ya en prosa (*Vitrina de charcos*, en 2011; *Tapia con mirlo*, en 2014; *Becqueriana*, en 2015), y hoy recoge una amplia muestra de

toda su obra –excepto *Narrado en bronce*, su primer libro, de 1982– en esta antología, dividida en tres partes –«Maleza», «Mirlo» y «Mondaduras»–, cuya edición, impecable, corre a cargo de Vicente Luis Mora.

La maleza, que da título a tantas entre-gas (en 1995 bautizó así, *Maleza*, uno de sus libros más destacados), se erige en motivo fundamental de la poesía de José Ángel Cilleruelo. Es el símbolo de la decadencia y el abandono que definen el paso del hombre por el mundo. El tiempo, que todo lo aja, lo inviste, a él y a las cosas, de una declinación irremediable. En el soneto 7 de la serie «Vigilia», perteneciente a ese *Maleza* de 1995 e incluido ahora en la sección homónima de *La mirada*, Cilleruelo nos pasea por un paisaje urbano compuesto de «cas-

cotes, bolsas / reventadas, astillas, viejos fardos, / con desechos, cenizas, muebles rotos / y polvorientos y descerrajados // e inútiles [...] [un] campo abandonado y vacío». Así son muchas de sus estampas: escenarios de la caída y la destrucción, fracasos tanto físicos como existenciales. La angustia por la vida que se desvanece y la muerte que se yergue, arraigada en algunos de los mejores poetas españoles contemporáneos, decisivos en la formación de Cilleruelo, como Blas de Otero y Jaime Gil de Biedma (y de otras tradiciones literarias, como Emily Dickinson), pero filtrada por su discreción elocutiva, por la delicadeza de su dicción, se refleja en la ausencia y la vaciedad del ser, motivos centrales de no pocos poemas. La nada comparece también, y su cuerpo esquivo, inaprehensible, se vuelve visible en las ruinas, la vejez y la muerte (o los muertos). En «Otoño en Carlisle», también de *Maleza*, se confunden la certeza de la derrota y el sinsentido de la vida con una cotidianidad que roza lo insustancial. El protagonista entra un domingo en un restaurante de comida rápida y, junto con el ruido, las mesas apretadas y los colores chillones del local, encuentra, «en el anodino gesto / de una empleada solitaria, el hueco // de uno mismo. Con el desamparo / de un menú tan incomprensible como / esta vida que tiznan las ausencias». La poesía de José Ángel Cilleruelo aparece siempre permeada por una sensación de cansancio, de finitud, de acabamiento: todo remite a la pérdida, a la extinción. El soneto 11 de otra serie, «Túneles», publicado por primera vez en *Formas débiles* (2004), constituye una contenida pero turbulenta denuncia de la negrura del ser, hilvanada con muchos de los motivos preferidos por Cilleruelo para reflejarla: la oscuridad, la noche, los mu-

ros. Así acaba: «Cuando la angustia emerge desde dentro / y perfora los ojos con su túnel / de incertidumbres y de atardeceres / perdidos para siempre, salgo afuera / y camino desnudo por las calles».

Este poema y la serie entera, «Túneles», ilustran bien otros dos rasgos relevantes de la poesía de Cilleruelo: la existencia de una panoplia de símbolos subordinados al principal eje emocional de su obra, la certeza del estrago y la desolación, y la «hiperconciencia técnica» con que la edifica, como la ha bautizado Vicente Luis Mora en el prólogo. Entre los primeros se puede subrayar el ya señalado del muro, la pared o la tapia, metáfora del encierro en una realidad de la que resulta imposible escapar (y que sólo se puede trascender con el ensalmo liberador de la poesía), pero también el del tren, que representa modernamente, en sustitución del motivo clásico del *vita flumen*, el curso indetenible de la vida, y el de la noche, alegoría milenaria de la cesación del ser y el advenimiento de la muerte. El motivo de la noche se inserta, además, en una predilección por las variaciones de la luz –por los juegos lumínicos– como representación del ciclo vital y del paso del tiempo: del amanecer al ocaso y la noche y de los paisajes resplandecientes de la primavera a los quebradizos del otoño y los afligidos del invierno. Pessoa y su meticuloso cincel de colores, claridades y sombras acaso subyazga en esta apesadumbrada pero vívida orfebrería cillerueliana.

Y juegos, aunque bastante más que juegos, son también las construcciones elaboradas por José Ángel Cilleruelo, que Vicente Luis Mora analiza con exactitud en el prólogo. Esta serie, «Túneles», compuesta por catorce sonetos, y compactada por un conjunto de recurrencias, figuras retóricas y es-

estructuras sintácticas (el primero y el último, por ejemplo, son palindrómicos), resulta oulipiana y trasluce una aproximación casi algebraica al verso. Gracias en buena parte a las genésicas restricciones que establecen, se configura un conjunto de escenas urbanas de perturbadora viveza, a pesar de las tinieblas que narran –los túneles, la noche, la lluvia, la nada–: estallidos de momentos, fogonazos de sucesos y personajes, en ciudades que a veces se identifican con Barcelona y Lisboa, pero que, en realidad, responden a una visión universal de la ciudad como el espacio por antonomasia del hombre contemporáneo, donde se entrelazan sus miedos, incertidumbres y esperanzas. Toda la obra de Cilleruelo obedece a «una preocupación sistémica por la medida y las estructuras basadas en el número 14», en palabras de Mora; un número que subyace incluso en construcciones singulares, y alejadas en principio de toda restricción métrica, como los poemas en prosa de la sección «Mondaduras» o de «Café Lehmitz», inédito hasta ahora en libro, cada uno de los cuales se compone, sin excepción, de cien palabras, pero en los que el propio Cilleruelo reconoce que respiran los endecasílabos del soneto –con los acentos en las sílabas pares–. «El poema en prosa –especifica el poeta en el epílogo del volumen– es, en mi escritura, la evolución natural del soneto blanco». (En «Café Lehmitz», ese aliento es más laxo: las escenas, expresionistas, se traman con frases muy cortas, percutientes, en las que se ha relajado la ilación lógico-formal, algo infrecuente en la poesía de José Ángel Cilleruelo). Las constricciones deliberadas de la obra de Cilleruelo no son sólo el fruto de una conciencia muy temprana por su parte de que son las formas, y no los temas,

las que conducen a la poesía, sino también una manera muy efectiva de estimular la creación. Las limitaciones autoimpuestas fuerzan la imaginación y la mirada y suscitan escorzos expresivos improbables con un cultivo despreocupado del verso.

*La mirada* revela una poesía delicada y pulquérrima, de espíritu narrativo, sin hinchazones metafóricas ni adjetivas, pero de una gran precisión descriptiva, cromática, cuyo detallismo se vuelve a veces puntillismo, las frases, en las que se acumulan los motivos caros a Cilleruelo –los paisajes sombríos, la maleza, el invierno, el tren–, se yuxtaponen entonces hasta configurar mosaicos primorosos: «Neblina sobre la línea del horizonte y entre los árboles de copas difuminadas. Cielos grises. Campos en barbecho. Agostada tierra revuelta. Cromatismos de un paisaje árido. Arena de los caminos encharcados, maleza mustia entre las roderas. Garzas menudas por los terrones que encrespó el arado. Alguna corneja asustadiza. Un abejorro descerebrado. Sequedad en los taludes. En los bancales. En las imágenes que desdibuja el invierno. [...] Una hoja arrancada. Tren que llega con retraso donde nadie lo espera. Áspera geometría que lo convierte en símbolo», dice un poema de «Mondaduras». Es casi una microscopía, pero de ella surgen mundos. Con todo, esta oblicuidad, esta elegancia, sin voces ni músicas gruesas, rara en la poesía española contemporánea, no es impersonal: incorpora, asimismo, una carga sentimental, aunque sin sentimentalismos, y explora el amor y el deseo. Sus reflexiones en este terreno son tan sutiles como el resto de sus preocupaciones: «Nada se parece al amor y sin embargo todo lo evoca», escribe Cilleruelo en otro poema de «Mondaduras».

Cilleruelo sabe también muy bien, y lo demuestra en todo momento, que el poeta es antes alguien que mira, que sabe mirar, que alguien que escribe; o, dicho de otro modo, que escribe porque está mirando o ha mirado. Y su escrutinio refleja un deslumbramiento tranquilo y, a la vez, una perplejidad estoica ante la realidad, que da la sensación de no acabar de comprender (ni de comprenderse quien la mira). Lo contemplado no es lineal, sino una mezcla de lugares y tiempos, una encrucijada de conocimientos e ignorancias, que, a menudo, se expresa por medio de paradojas, muy abundantes en «Mondaduras»: «Recuerdo el día en el que empezaron a licuarse las cosas. Aunque no había llovido durante las semanas anteriores, las aceras permanecían encharcadas [...]. Ya sólo me acuerdo de lo que no ocurre». Las repeticiones, asimismo frecuentes en esta sección, traslucen la insistencia del ojo que mira –y de la mano que escribe lo mirado– en captar una realidad, o una amalgama de realidades, huidiza y enigmática. El polisíndeton de «hay un camino de guijarros luminosos

al lado del camino. Y un bosque plagado de presagios junto al pinar sombrío. Y canta un pájaro donde sólo vuela un pájaro. Y nace una flor amarilla en el muro contiguo al desmoronado muro...» refuerza esa obsesión por trenzar el cúmulo de facetas que integra un mundo plural e inaccesible a otra intelección que la del mirar. Y las casi greguerías que salpican el texto aquí y allá –el metal de las vías del tren es una «correa alrededor del cuello de la ciudad»– intentan fijar esa comprensión alucinada que proporciona la estricta aprehensión de su transitoria y, acaso por ello, hermosa materialidad. El lenguaje de José Ángel Cilleruelo, traducción de su mirada, se imbrica siempre con esa realidad poliédrica, o más bien la construye, la instaura, hasta alcanzar esa «dicción extraña» que es, según afirma, la poesía. Palabras y cosas se depositan unas en otras, como en un infinito juego de muñecas rusas, hasta que ya no podemos deslindarlas. Lo mirado y lo creado se abrazan, así, en el mundo contradictorio y perfecto de esta poesía sosegada en la superficie, pero desgarradora en el interior.

**Joanna Moorhead:**

*Leonora Carrington. Una vida surrealista*

Traducción de Laura Vidal

Turner, Madrid, 2017

240 páginas, 24.00 € (ebook 11.99 €)



## La rebeldía de Leonora Carrington

*Por* JULIO SERRANO

La rebeldía de la pintora y escritora Leonora Carrington (Lancashire, Inglaterra, 1917-Ciudad de México, 2011) fue en ella una constante, una oposición que le abrió caminos. Supo alejarse de lo que no quería y tuvo el coraje de ir a contracorriente de lo que unos y otros esperaron de ella. Su *No* fue una afirmación de lo que quiso preservar: una integridad que la complacencia –esa decadencia de la amabilidad– impide. Rechazar lo preestablecido le permitió la aventura a lo desconocido. Se dio –porque antes de que lo den los otros hay que dárselo uno mismo– el derecho de tener una voz, un mundo propio, lo que supone cierta forma de resistencia. Buscar su sitio la llevó lejos, de su Inglaterra natal en donde creció en una familia acomodada, burguesa y con-

vencional, a Francia, España y, finalmente, México, donde halló la adecuada distancia con su mundo familiar: un océano de por medio.

Leonora no quiso ser centro de nada salvo de sí misma, indagó en el instinto, en la mente y en los sueños a través de la creación. Desdeñó el papel de lo intelectual en la pintura y reivindicó la intuición y la artesanía. Quiso situarse en los márgenes de las corrientes dominantes, pues su camino era propio, mientras que los grupos suponen la asunción de un ideario común. Rechazó ser musa porque consideró que «ese endiosamiento en la mujer es puro cuento, las llaman “musas”, pero terminan por limpiar el escusado y hacer las camas». Sin embargo, estuvo durante un tiempo en el epicen-



tro de la diana cultural de su época, en la vorágine del movimiento artístico más subversivo de comienzos del siglo xx: el surrealismo; primero, de la mano de su amante Max Ernst y, luego, por derecho propio; y en el México que congregó a escritores como Octavio Paz o Benjamin Péret, pintores como Remedios Varo o Esteban Francés y fotógrafos como Emerico Chiki Weisz, segundo marido de Leonora, o Kati Horna.

Una suerte de imán parece haber ido acercando a Leonora desde Lancashire al círculo formado por André Breton (a quien ésta llamaba «director del surrealismo»), Paul Éluard, Max Ernst, Man Ray o Salvador Dalí, quienes en París ideaban un cambio de paradigmas, una gran rebelión. Desde luego, su juventud y su belleza fueron también –o principalmente, aunque no sólo– pasaporte para adentrarse en un círculo artístico ávido de musas. Aún siendo muy joven, tenía ya una confianza en sí misma y una natural impertinencia que, probablemente, venían afianzadas por su clase social, como apunta Elena Poniatowska en *Leonora*. Breton la reconoció como una verdadera *femme enfant*, algo que Leonora rechazó, como tantas otras etiquetas. Pero, como *Nadja*, era muy joven, rica, arbitraria y rebelde.

Leonora conocía algo de la obra de Max Ernst antes del determinante encuentro entre ambos. Max había sido el principal impulsor del grupo dadaísta de Colonia, ese gran cuestionamiento lúdico, combativo y osado que tendría tanto que ver en la eclosión del surrealismo. Era un explorador, un artista fecundo y vivaz que se encontraba ya en París cuando en 1924 Breton publicó el primer manifiesto surrealista. Seductor, rebelde, feroz y afable, tenía un equilibrio entre desafío y candor que lo hacía bastante

exitoso entre las mujeres. Así que, cuando en una cena veraniega de 1937 la indómita muchacha inglesa y el consagrado artista, casado, veintiséis años mayor que ella, se encontraron, se *vieron* de inmediato. Se hicieron amantes. Reinventaron el amor a su manera y lo vivieron con la fogosidad de lo que está al borde de un precipicio. No obstante, Leonora matizó tiempo después que no dejó su casa a los veinte años para irse con Max. «No me fui con Max. Me fui sola, siempre que me he ido, me he ido sola». Pese a su vinculación profunda con el mundo que la rodeó –amigos, amantes, hijos–, una parte de Leonora –la artista– parece estar a punto de echar a volar. Octavio Paz escribió que «no era una poeta, sino un poema que camina, que sonrío, que de repente abre una sonrisa que se convierte en un pájaro, después en pescado y desaparece». También cuando se convirtió en madre de dos niños que fueron, hasta el final de su vida, su centro, cultivó ese espacio en el que poder transformarse y desaparecer. En una mano sostuvo el biberón, en la otra el pincel.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial rompió un idilio que, probablemente, tampoco estuviese destinado a durar. Max Ernst fue declarado enemigo del régimen de Vichy, detenido y hecho prisionero en el campo de Les Milles. Leonora huyó a España, donde, a consecuencia de la devastadora experiencia, sufrió una desestabilización psíquica. Por gestión de su padre fue internada en una clínica privada de Santander, muy lujosa, pero no por ello menos clínica psiquiátrica. Un lugar de bello envoltorio en el que inducían un estado de *shock* con el que se pretendía, según investigadores y psiquiatras alemanes, generar unas convulsiones epilépticas que

anulasen las fantasías esquizofrénicas de los pacientes. De esta experiencia saldrían las duras *Memorias de abajo*, testimonio en primera persona del delirio que tanto había interesaba al grupo surrealista, así como de su sometimiento a base de inyecciones de Cardiazol.

Pese a lo más que dudoso de estas prácticas psiquiátricas, Leonora salió *curada* y actuó rápido cuando, por decisión paterna, su destino iba a ser el confinamiento en un sanatorio de Ciudad del Cabo. La historia de cómo huyó a México casada repentinamente con Renato Leduc, vía Lisboa, testimonia la urgencia de unos tiempos caóticos y febriles en los que la viveza del impulso podía ser determinante. De seguir las pulsiones más atávicas los surrealistas sabían bastante. Cuando hubo que salir corriendo, Leonora tuvo la suficiente decisión como para hacerlo rápido, sin mirar atrás. Se jugaba mucho en ello. Max Ernst también huiría del brazo de Peggy Guggenheim. Ambas relaciones, más salvoconductos que pasiones, fruto del azar, de la intuición y la necesidad.

Volvería a encontrar, más adelante, no una pasión como la que vivió con Max Ernst, pero sí un compañero atento al que admiraba y con el que podía desarrollarse a la par. Sería el fotógrafo húngaro *Chiki Weisz*, con el que tuvo a sus dos hijos. De haber permanecido junto a Max Ernst, sospechó que habría estado a la sombra del intelectual, del artista consagrado. Su vanidad y su concepto de la mujer, en la que cabía el amor loco, pero no quizá el reconocimiento de la pareja como alguien cuyo mundo –fantasioso, artístico– precisa un espacio propio, una búsqueda individual, no eran lo que Leonora deseaba para sí. Quiso explorar más que ser pupila del genio. La idea

de los surrealistas «de la mujer y del sexo en general sabemos que fue bastante menos emancipatoria de lo que su iconoclasia en otros campos habría hecho esperar», nos dice Fernando Savater en su prólogo de *Memorias de abajo*.

Cómo una vida influye en otras, hasta donde se extienden los lazos de nuestras acciones o a quién y cómo llegan las creaciones forman una red imbricada y aleatoria. Ya de anciana, Leonora Carrington recibiría la visita de una prima suya, Joanna Moorhead. La madre de Leonora, Maurie, era tía abuela de Joanna. Sabemos el esfuerzo que hizo Leonora por dejar su pasado atrás, por lo que el entusiasmo del encuentro habría de ser necesariamente desigual. Pero a esa primera visita se sucedieron muchas otras. A Leonora no le gustaban los periodistas y le importaba muy poco la difusión y la notoriedad. Joanna, periodista de *The Guardian*, en donde escribe sobre crianza y vida familiar, tenía el objetivo de escribir una biografía, de la que, por otra parte, Leonora apenas si quería oír hablar. Sin embargo, le agradeció la compañía y los cuidados. Y, para Joanna, supuso una transformación: «Conocer a Leonora cambió el rumbo de mi vida, que dediqué a reconstruir su historia». *Leonora Carrington. Una vida surrealista* es el resultado. Una cercana biografía y un testimonio de un encuentro determinante, al menos para una de las partes.

La belleza del encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección, esa explosiva aproximación que hiciera el conde de Lautréamont, fue germen del fenómeno ensalzado por los surrealistas de que la aproximación azarosa de dos o más elementos extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos puede pro-

vocar una eclosión poética. Rescatemos, pues, el origen azaroso de esta biografía, que se remonta al encuentro hace ya algunos años en una fiesta entre una historiadora del arte mexicana y una Joanna Moorhead que debía estar escasamente informada del arte en México, puesto que le preguntó, casi más por prolongar algo la conversación que por genuino interés (aunque lo azaroso tiene razones que la razón desconoce),

si había oído alguna vez algo sobre una prima suya pintora que fue a México, una tal Leonora...

«¿Me estás diciendo –dijo la historiadora del arte– que Leonora Carrington es pariente tuya y no sabes quién es? Por amor de Dios...». No tardaría en tomar un avión rumbo a México. El resto de la historia está aquí: *Leonora Carrington. Una vida surrealista*.

**Ángel Chica Blas:**

*María Lisboa*

Uno Editorial, Albacete, 2015

244 páginas, 7.00 €



## La ciudad de la nostalgia

**Por** CARLOS BARBÁCHANO

Un profesor de Matemáticas se encuentra en la biblioteca de su centro en Madrid con un colega de Lengua en un hueco entre clase y clase que aprovechan para echar un vistazo a la prensa, corregir algún ejercicio o repasar el libro de texto. El profe de Lengua le dice al de «Mates» que acaba de salir a concurso en el Boletín Oficial del Estado la cátedra de Matemáticas del Hermenegildo Giner de los Ríos, en Lisboa. Noticia que le agradece y llena de ilusión: justo en ese instituto estudió la primaria y el bachillerato, pues sus padres vivían en aquella ciudad. Se anima a concursar, gana la plaza y pasa en ese centro los últimos años de su carrera. Termina donde empezó.

Como antiguo alumno del Giner de los Ríos, el equipo directivo del instituto, de

acuerdo con el claustro de profesores, le encarga la coordinación de los actos conmemorativos del septuagésimo quinto aniversario de su fundación, en 1933. Estamos hablando del decano de los centros educativos que España mantiene en el exterior, un centro integrado modélico que acoge de inmediato los principios de la Institución Libre de Enseñanza.

Nuestro catedrático de Matemáticas no sólo cumple su tarea brillantemente, sino que realiza una investigación a fondo en los archivos del instituto y en otras fuentes y se propone, nada más jubilarse, escribir un libro, su primera novela. Propósito cumplido en *María Lisboa*, cuya malla narrativa se asienta en cuatro personajes clave: los dos profesores que en plena

República pusieron en marcha el centro, José Hernández y Ramón Martínez, personajes singulares que sufrirán los avatares de una España y de una Europa trágicamente cambiantes; un joven mecánico, Luis, que se instala en Lisboa por aquella época representando a una compañía británica de productos industriales; y, por último, el mismo autor, Ángel Chica Blas, en un ejercicio de autoficción que lo convierte en discreto coprotagonista al tiempo que en preciso narrador.

La novela consta de doce apartados, curiosa coincidencia con el año de jubilación del autor, 2012, y el arranque de la escritura del libro. Buena parte de los mismos los acapara Ramón Martínez (Boiro, La Coruña, 1907-1989), paradójicamente, el único personaje que no llegará a conocer el narrador. Es, desde luego, el personaje, en principio, más novelesco, pero también el más lineal y el más comprometido políticamente: uno de los fundadores del Partido Galeguista; discípulo de Américo Castro y amigo de Valle y Unamuno; catedrático de Literatura en Ibiza, Lugo, Vigo y Lisboa, donde inicia las actividades del Giner de los Ríos con su colega José Hernández; agregado cultural en Lisboa, hasta que Sánchez-Albornoz se ve obligado a abandonar la embajada; exilio, a raíz de la Guerra Civil, en Francia, donde, tras penosas experiencias, ocupará la agregaduría cultural de la embajada republicana y, poco después, en Argentina, donde cultiva la amistad, entre otros, de Jorge Luis Borges, quien lo consideró «uno de los mejores amigos que yo tuve en esta vida»; catedrático, por fin, en la Universidad de Texas en Austin hasta 1971, año en que se jubila para volver a Galicia. En su tierra natal preside el refundado Partido Galeguista y termina su largo

periplo, al final de sus días, con la máxima distinción de la Xunta, la medalla Castelao.

A través de esta suerte de Ulises gallego, y también de su compañero José Hernández, contrapunto necesario del inquieto Ramón, recorreremos algunos de los acontecimientos históricos más trascendentes del siglo pasado, en lo que afecta, primordialmente, a Portugal y España, en un logro entrelazado de la micro y la macrohistoria. La Segunda República, el régimen salazarista, la Guerra Civil, el exilio, la Segunda Guerra Mundial, el traslado de don Juan a Estoril, el plan Marshall, etcétera, y, junto a esos sucesos, se nos van trazando, con certeros apuntes, las figuras de Oliveira Salazar, Francisco y Nicolás Franco, don Juan, Hermenegildo Giner de los Ríos (el hermano de Francisco que da nombre al centro), el general Yagüe, Sánchez-Albornoz, Eugenio Montes, Sáinz Rodríguez, Sousa Mendes, Tomás Bordallo, Fidelino de Figueiredo, Asensio Barbarín, Otto Salomon, los hermanos Sobral y otros muchos personajes reales, incluso Lyndon B. Johnson, que contribuyen a crear una rica trama argumental en la que ficción e historia se complementan a la perfección.

Antes decíamos que Ramón Martínez era, en principio, el personaje más novelesco, y podríamos haber señalado: aparentemente el más novelesco —a este Ulises gallego se le dedica, de hecho, cerca de un tercio de la novela—; sin embargo, José Hernández, su colega y primer director del instituto, el personaje inmóvil, el que resiste en Lisboa, acaba siendo más rico en su complejidad. Cuando sobreviene el golpe militar se piensa que será una asonada más, que en breves semanas la República recobrará el control de la situación. Pasado el verano, José, como director del centro,

debe decidir si comenzar o no el nuevo curso. Don Claudio, el embajador, es partidario de suspender las actividades académicas. Los diplomáticos dimitidos, que se habían pasado a la Junta de Burgos montando en la propia Lisboa una embajada paralela, la «embajada negra», preferían reanudarlas. José opta por comenzar el curso, con los servicios mínimos, sin inauguración oficial, pensando, sobre todo, en los alumnos: «Me parecía –argumenta– que ya era suficiente con el mal ejemplo que estábamos dando los adultos. No debíamos perturbar el espacio natural de convivencia que, a esas edades, eran las aulas y que cada año rebrotaba al comenzar el otoño. La repuesta de las familias fue unánime. Sus hijos volvieron a la escuela y al instituto, sin distinción de la orientación de su sintonía preferente. Volvieron, independientemente de que el dial de su radio buscara las emisoras de Madrid o de Sevilla. En las aulas se sentaban mezclados, los vástagos de quienes simpatizaban con los militares sublevados y los de las familias que se mantenían fieles a la legalidad republicana. Me parecía toda una imagen a conservar y a difundir. Si era posible la convivencia en las aulas, también debería serlo en las calles de nuestras ciudades».

Decisión valiente y argumentada de manera impecable que no gusta al embajador, que le pregunta si se había pasado a la «embajada negra». José le explica que su criterio ha sido puramente profesional: «Se podría entender o justificar un aplazamiento del comienzo de curso en zonas próximas al frente o sometidas a fuego enemigo, pero no en Lisboa». Portugal, y, en especial, Lisboa, se convierten, de hecho, en los consecutivos periodos bélicos en una suerte de puerto hacia la libertad. Su cole-

ga Ramón Martínez, por ejemplo, desde su puesto en la embajada, consigue reagrupar a numerosos refugiados que pasan la frontera de Badajoz, escapando de la masacre de las tropas de Yagüe, para enviarlos, luego, a zonas republicanas momentáneamente seguras. Poco después, en 1940, el cónsul portugués en Burdeos, Sousa Mendes, desobedeciendo las órdenes salazaristas, concede miles de visados de tránsito para que refugiados franceses que huyen de la invasión nazi atraviesen España con destino a Portugal. A otro nivel, el propio don Juan traslada su residencia de Lausana a Estoril, con el disgusto de ambos dictadores, para poder seguir de cerca los asuntos españoles y dar los primeros pasos que lleven al establecimiento de una monarquía constitucional.

Todos estos acontecimientos, y otros muchos más, nos son dados a través de las peripecias de nuestros personajes, reviviéndolos el lector de una forma integradora y casi nunca forzada. Ése es uno de los muchos aciertos de la novela. Logro que en buena parte se consigue por el conocimiento profundo que el autor tiene de un país que ha vivido desde su infancia hasta su madurez, de «unas calles empedradas en las que aprendí a caminar», como emotivamente nos recuerda al final de su relato.

*María Lisboa* es, al tiempo que una interesante reconstrucción histórica, un llevarnos de la mano por los lugares más recomendables de la capital portuguesa, de la gastronomía a la paisajística. Especial relevancia tiene a este respecto el capítulo central de la novela: el reencuentro, casi doce años después, de Ramón y José en la Ciudad Blanca. Todo comienza con una imprevista llamada telefónica de Ramón, de paso por Lisboa, a casa de José. Coge

el teléfono, recelosa, Carmen, la mujer del sorprendido José. Quedan a comer al día siguiente. José tiene la tarde libre y van a poder disponer de la mitad del día para ponerse al corriente de lo que han sido sus vidas a lo largo de esos años. Acude a la cita con ciertas reservas: teme que Ramón lo considere un colaboracionista del régimen, pese a que cesó en su puesto de director para eludir las instrucciones emanadas de Burgos. En tan corto espacio temporal, apenas medio día, y a través de la fluida conversación entre ambos colegas, que reanudan su amistad, vamos a evocar vivencialmente buena parte de los eventos más significativos de ese convulso periodo histórico. Otro de los aciertos de un narrador que, manejando los datos de su investigación sobre ambos personajes, pergeña lo que en semejante situación se dirían los dos amigos. Carmen e Isabel, las hijas de José y Ramón, a las que, por cierto, se dedican dos apartados del libro, pues el autor entró en contacto con ellas y las entrevistó largamente, quedaron maravilladas al leer la imaginada reconstrucción de ese encuentro.

El libro se abre con el retorno a Lisboa del autor, Ángel Chica, el profesor-autor que el último día de agosto de 2007 va a tomar posesión de la cátedra de Matemáticas en el instituto de su infancia y juventud. Atraviesa el puente Vinte e Cinco de Abril al atardecer mientras sintoniza en la radio el famoso fado de Amália Rodrigues que da título a la novela. Entramos con él en Lisboa, la ciudad de la nostalgia que, a partir de ese momento, va a sernos evocada en sus más mínimos detalles. Ese paseo por la intrahistoria de la ciudad, por los momentos clave del autor y de sus personajes, se cierra con el deseo de que Mariza, la heredera de la gran fadista, complete las estrofas «que dejó pendientes Amália, como colgadas sobre el puente, el día de nuestra llegada»: «Vende sonho e maresia, / tempestades apregoa. / Seu nome próprio, Maria. / Seu apelido, Lisboa».

En medio, un relato fascinante, repleto de precisión narrativa, de aportaciones históricas de gran interés y de pequeños fragmentos de alta intensidad poética, muy valiosos por lo escasos, donde se dan la mano el científico y el poeta.

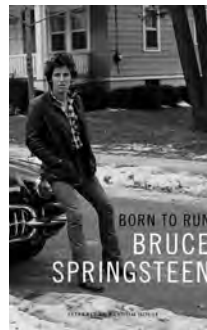
## Bruce Springsteen:

*Born to run*

Traducción de Ignacio Julià

Literatura Random House, Barcelona, 2016

568 páginas, 22.99 € (ebook 12.99 €)



# Bruce Springsteen, *american novel*

*Por* GERARDO FERNÁNDEZ FE

Para este lector, el relato de *Born to run* empieza con una escena en la que un niño observa cómo su madre, en bata y con rulos de color rosa en la cabeza, pega el oído a una pared para escuchar con mayor nitidez el vocerío, para entender el porqué de los golpes que venían de al lado. Lo irritante para el menor no es que a su madre le interesen las historias de los otros, sino que ese mismo vecino «corpulento y rudo» que ahora golpea a su mujer y, probablemente, a sus hijos ha colgado unas campanillas chinas en el porche de su casa, un artefacto que se propone generar armonía y felicidad.

Dos décadas después de aquella escena, Bruce Springsteen descubre, de la mano de su amigo y mánager Jon Landau, varios libros de John Steinbeck y de Flannery

O'Connor, y reconoce que su experiencia personal estaba ligada a un mundo, el de la novela norteamericana, ajeno pero colindante con el de las letras de sus canciones. «Yo era muy fan de John Cheever –admite Springsteen en *Estamos vivos*, un libro-entrevista publicado en 2013 por David Remnick, editor jefe del *The New Yorker*–, y cuando me metí en Chéjov pude ver de dónde venía Cheever. Y era muy fan de Philip Roth, así que me metí en Saul Bellow, leí *Augie March*. Todo eso son conexiones nuevas para mí». Tal vez en sus lecturas de Cheever el músico haya reparado en que aquel relato de su madre con la oreja incrustada a una pared, intentando abarcar la totalidad de la realidad del vecino que golpea a su familia mientras afue-



ra tintinean unas campanitas vigorizantes, tenía mucho que ver con un cuento titulado «La monstruosa radio», que el autor de *Crónica de los Wapshot* publicó en 1947, también en *The New Yorker*, sobre una mujer supuestamente de bien que descubre que, a través de la enorme radio que le ha regalado su esposo, se pueden escuchar las miserables vidas de los inquilinos de su edificio en la Gran Manzana. «La apacible sonoridad de aquellas campanillas –relata Springsteen sobre el adorno sonoro de su vecino– y el frecuente infierno nocturno de la casa constituían una mezcla grotesca. Hasta el día de hoy sigo sin soportar el sonido de las campanillas de viento. Suenan a mentiras». Justamente, esa necesidad sin límites de observar, anotar y hasta de vivir la vida de los otros ha llevado a Bruce Springsteen a componer infinidad de relatos sonoros sobre la ilusión, la rutina y la decadencia colectivas, una pulsión que lo ha conducido, sobre todo, a ser, desde la música, el cronista de dos o tres décadas de una nación.

Ahora, quien se asoma sin cortapisas a *Born to run* es el mismo niño nervioso al que todos en la escuela llamaban Blinky (Parpadeante), ese que había convertido los nudillos de sus manos en «callos rocosos» de tanto mordérselos, pues su casa también era «un campo de minas de temor y ansiedad» en el que su padre, poseído por el alcohol, el vacío y la frustración, se desataba cuando menos lo esperaba. De ahí que, cuando escuchamos discos como *The ghost of Tom Joad* o *Darkness on the edge of town*, pareciera como si ese mismo padre que sentía que competía con su vástago por el afecto de una misma mujer, y al que más adelante se le diagnosticaría una esquizofrenia paranoica, le estuviera susurrando al

hijo las letras de sus canciones desde el silencio perpetuo de la mesa de la cocina.

«La gente –confiesa el músico sobre la razón de ser de sus conciertos– viene a que se le recuerde algo que ya sabe». He aquí, pues, que eso «que ya se sabe», pero que no deja de relatarse continuamente, es la novela americana, un fenómeno que parte desde tiempos de Hawthorne con una mesa y una casa familiar, que arrastra consigo el lacerante peso del catolicismo («El mundo en el que encontré los orígenes de mi canción –dice Springsteen–, la poesía, el peligro y la oscuridad que reflejaban mi imaginario y mi yo interior») y que se regodea en la disfunción definitiva de la familia, como la de los Lambert alrededor de su mesa navideña, en *Las correcciones*, de Jonathan Franzen, o como cuando la niña Ruth Cole, en *Una mujer difícil*, de John Irving –tan sólo otro ejemplo entre tanta literatura–, con apenas cuatro años descubre a su madre haciendo el amor con un hombre mucho más joven, al tiempo que le exaspera que sus padres mantengan, a la hora de las cenas familiares, una «tierna cortesía».

«En casa había visto a dioses convertirse en demonios –confiesa Springsteen–. Había sido testigo de lo que sin duda tenía que ser el rostro posesivo de Satanás: mi pobre padre destrozando la casa en plena noche en un ataque de rabia provocado por el alcohol, aterrorizándonos a todos». Pero no todo se queda en este tópico. Bruce Springsteen se ha asido, además, al nervio utópico de la novela norteamericana, a esa idea de que más adelante en el camino habrá una buena dosis de revelación-realización, férreamente sostenida por las pinzas de esas «verdades evidentes» a las que se refiere la Declaración de Independencia de julio de 1776: «la búsqueda de la felici-

dad». Ya lo dice en su canción *Badlands*: «Seguiremos insistiendo hasta que lo entiendan / y estas malas tierras empiecen a tratarnos bien»; en *Land of hope and dreams*: «Reúnete conmigo en una tierra de sueños y esperanza»; o, justamente, en el tema *The promised land*: «Señor, ya no soy un chico, ahora soy un hombre y creo en una tierra prometida». Sin embargo, para asombro y lamento de los asiduos a las biografías de las estrellas del *rock*, en Bruce Springsteen «tierra prometida» no colinda con «paraísos artificiales». Al contrario que John Cheever, quien aseguraba que la falta de afecto de su padre lo había conducido a él, a su hijo, a caer en el alcohol, Springsteen rechaza cualquier tipo de estímulo exterior —que no fuera la música misma—, porque sabe que no puede repetir, esta vez como protagonista, la película que vio durante diecinueve años en su barrio y en la cocina de su casa. «Había visto a gente destrozada mentalmente, que se iban y no regresaban —reconoce—. Yo ya tenía bastante con mantenerme entero tal y como estaba. No podía imaginarme metiendo agentes desconocidos en mi sistema. Necesitaba control, respetar esos límites tan fáciles de saltarse. Me daba miedo a mí mismo, por lo que podía llegar a hacer o lo que podía pasarme. Ya había experimentado el suficiente caos personal como para ir en búsqueda de lo desconocido».

*Control freak* al fin, autodefinido como «un controlador obsesivo», éste a quien David Remnick llamó «melancólico paleta obsesionado con su padre», se rodeará de autos setenteros, de seres de patillas largas con vestimentas de mecánico, con brazos y manos manchados de aceite —como el personaje de su tema *Johnny 99*—, porque han trabajado en cualquiera de los ta-

lles de la América más profunda; dormirá debajo de los pilotes de la playa de North End, en Long Branch, mientras gana algún dinero fabricando tablas de surf; evitará a toda costa su reclutamiento para Vietnam; compartirá cartel con Eagles, Lou Reed, Bonnie Raitt y Jackson Browne; organizará en el verano de 1981 un concierto para los Vietnam Veterans of America en Los Ángeles Memorial Sports Arena y se vinculará con los trabajadores siderúrgicos, con los líderes sindicalistas, colaborará con los bancos de alimentos para familias desvalidas de los empleados cesados en el valle de Monongahela..., pero evitará a toda costa cualquier roce con el alcohol o con las drogas. Su retrato como músico es el de un hombre poseído por la vitalidad y el diablo bailarín en una sola pierna de Chuck Berry, influido por Tim Buckley, Roy Orbison y por Sam Cooke y perseguido, además, por el espectro impertinente de Bob Dylan. Pero su retrato personal es mucho más complejo. Tal vez sea éste el «misterio alojado en una paradoja» al que se refiriera Richard Ford en una reseña que publicó sobre este mismo libro en *The New York Times*.

David Remnick ha contado que durante años Springsteen estuvo conduciendo de noche, tres o cuatro veces por semana, hasta la casa donde había vivido con sus padres en Freehold, Nueva Jersey, quién sabe para reencontrarse con qué fantasmas, o para intentar asesinarlos. Hasta que en 1982 aceptó acudir a un psicoterapeuta. De aquellas sesiones salió una frase que el músico hizo pública años después en un concierto al presentar el tema *My father's house*: «Lo que haces —le dijo el doctor— indica que crees que ocurrió algo malo, y vuelves pensando que puedes corregirlo. Algo salió mal, y tú sigues volviendo para ver si puedes arreglarlo

o enderezarlo de algún modo». Springsteen sabe que lo ideal sería intentar dejar de perseguir a ese fantasma, pues de lo contrario terminará como su propio padre, andando «por estas habitaciones vacías / buscando a quién echar la culpa». «Heredas los pecados, heredas las llamas», asume al final de ese mismo tema, titulado *Adam raised a Cain*.

Aunque el daño está ahí, no cabe duda. El músico ha querido centrar parte de este libro en la admisión de que, desde los dieciséis años, «una negra melancolía que jamás hubiese imaginado que existiera» ha irritado su espíritu, sus sueños nocturnos y su vida de todos los días. Lo que asombra es la honestidad con la que confiesa que lleva cerca de quince años consumiendo antidepresivos, y que a ellos les debe buena parte de su tranquilidad de hoy. Le pasa como a los hermanos Chip y Gary Lambert, en *Las correcciones*, azotados por latigazos de ansiedad; o como a Simon Axler, personaje de *La humillación*, de Philip Roth, un connotado actor de teatro cuya crisis le impide volver a actuar; o como a Quintana Roo, la hija adoptiva de Joan Didion, cuya depresión la condujo al suicidio, según cuenta su madre en *Noches azules*; o como

el narrador del cuento «El neón de siempre», de David Foster Wallace, que no deja de preguntarse si es feliz, y que prueba la hipnosis, la cocaína, la quiropraxia sacrocervical, la entrada en una Iglesia carismática, la masonería, el psicoanálisis y hasta el *footing*, en busca de la aprobación ajena y de su verdadera identidad, siempre inadvertida... Como el mismo Christopher Ricks (*Dylan's visions of sin*) se lanza a equiparar una buena cantidad de las letras de Bob Dylan con grandes textos de la tradición poética anglosajona, sería lícito pensar, al menos por unos minutos, en los temas de Bruce Springsteen partiendo de casi toda la narrativa estadounidense.

Para quienes pasamos un tramo largo de los años ochenta encima de una azotea habanera, cerca del mar, con una recién estrenada radio marca Selena, la antena a toda disposición, captando las ondas que nos venían del norte, este libro redondea la idea que teníamos de cierto músico que nos es cercano. Para quienes vivimos por y para los libros, siempre como un «último intento de hacer un viaje poderoso», como dice Springsteen en una de sus letras, la experiencia de su lectura es todavía más valiosa.

**Gustavo Martín Garzo:**

*La ofrenda*

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

302 páginas, 19.90 € (ebook 13.00 €)



## Nuestro amado monstruo

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

La trayectoria literaria de Gustavo Martín Garzo (Valladolid, 1948) ha sido rutilante desde sus inicios, por no decir agradecida: desde *El lenguaje de las fuentes* que publicó Lumen en 1993 y con el que se le galardonó con el Premio Nacional de Narrativa hasta esta *La ofrenda*, su última novela, su obra ha recibido numerosos premios, amén de una repercusión entre el público lector hartamente curiosa, pues es autor que consigue fascinar a aquellos que gustan de su literatura hasta llegar a conseguir un numeroso grupo de incondicionales que esperan impacientes su siguiente entrega narrativa con, digamos, no disimulado fervor. Novelas como *Marea oculta*, *La princesa manca*, *La vida nueva*, *Las historias de Marta y Fernando*, *Tan cerca del aire*,

*Donde no estás...* dan cuenta de esa cualidad, no tan común entre nuestros escritores, aun los más leídos.

El autor mismo, en alguna que otra entrevista, ha ofrecido quizá la clave de esa fascinación que producen sus libros. Martín Garzo quiere que sus narraciones desvelen aspectos ocultos de nuestra personalidad, no en vano, al igual que António Lobo Antunes, realizó estudios de Psicología, aunque las obras de ambos tomen resoluciones radicalmente diferentes, y es probable que esa finalidad, aliada a una concepción poco trágica de nuestra condición, además de esperanzada, adquiera cierta carta de verdadera naturaleza literaria, se encarne, diríamos, en una serie de personajes que adquieren su verosi-

militud al cumplir como arquetipos psicológicos de la personalidad. Por ejemplo, el caso que nos ocupa en *La ofrenda*, que, en realidad, es una recreación del mito de la Bella y la Bestia, tema que fascinó a Martín Garzo desde niño, en concreto, desde que vio *La mujer y el monstruo* (Creature from the Black Lagoon), película de 1954, dirigida por Jack Arnold, que tenía como protagonista femenina a Julia Adams, una actriz con suficientes perfiles prerrafaelitas como para despertar difusos sentimientos eróticos en los adolescentes de entonces. Recuerdo que yo también, al igual que Martín Garzo, la vi en la adolescencia, y como él guardo especial preferencia por la obsesiva criatura anfibia que perseguía a Julia Adams, verdosa e inquietantemente reconocible porque tenía una forma humana casi perfecta. Película típica de la serie B, trata de la no menos típica expedición científica al Amazonas, donde habita un ser monstruoso, y que llega hasta nuestros días con la serie de *Anaconda*. Desde luego, este mito es lo suficientemente potente como para despertar interés en el arte del siglo xx, desde la *high cult*, con filmes firmados por Jean Cocteau, a las versiones *mass cult* que tienen a King Kong como referente obligado. Esta persistencia del mito fue estudiada de manera acertada y bella en el tomo cuarto, «Mitología primitiva», de la magna obra *Las máscaras de Dios*, del antropólogo Joseph Campbell, donde describe en forma prolija y acertada ejemplos de obras clásicas del siglo xx inmersas en la concepción mítica; especialmente curiosa es la correspondencia que establece entre la tetralogía de *José y sus hermanos*, de Thomas Mann, con *Finnegans Wake*, de James Joyce. Lo curioso de esta novela de Martín Garzo, impensable en épocas pretéritas por lo que

tiene de mezcolanza de géneros, es que esta recreación se base en una película de serie B, pero debemos tener en cuenta que, felizmente, el autor pertenece a esa generación tocada por lo mejor que nos ha legado el posmodernismo, es decir, la resistencia a establecer diferencias jerárquicas entre los géneros y, sobre todo, una tendencia a la cita como valor esencial que cuenta con Walter Benjamin como ilustre abanderado.

La novela es recreación en su término más estricto, aunque bien cabría decir que es una nueva versión de *La mujer y el monstruo* si le añadimos una cierta dosis de ironía, pero esa ironía es sólo un aspecto más de algo que se muestra, poco a poco, mucho más complejo. Ya digo, la literatura de Martín Garzo tiende a la fascinación, y no es para menos. No hay muchos escritores que traten una novela con argumento de película de serie B que sea, en realidad, una narración de una enorme complejidad psicológica, tan compleja que, al final, el lector no sabe muy bien a qué atenerse. Patricia Ayala es una joven enfermera que es contratada por una anciana para que la cuide. La anciana vive en la isla Taboada, una isla ficticia fundada por un gallego cerca de Madagascar. Patricia quiere olvidar una relación sentimental particularmente desagradable y le parece idóneo pasar una temporada fuera del país y, así, ahorrar algún dinero. Se traslada a la isla Taboada y allí, en una inmensa mansión rodeada de canales y jardines que llegan hasta las habitaciones mismas, la Construcción, descubre en el agua la presencia de una criatura que se siente atraída por ella. Al principio, su reacción es huir del lugar, aunque termina justificando su permanencia del siguiente modo, lo que nos habla del complejo mundo psicológico que nos describe el

autor: «A las niñas, desde muy pequeñas, se les enseñaba a buscar la aprobación de los demás. Todo lo que hacían y eran, desde la forma en que se movían hasta el vuelo de sus vestidos y melenas, era para resultar adorables. Pero ¿qué pasaba cuando esos que te miraban no te gustaban? Todas las chicas tenían que aprender a convivir con miradas así: las miradas de los que las desnudaban por las calles, de los que pensaban obscenidades al verlas, de los que querían llevarlas a lugares de los que no se volvía. ¡Y qué extraño era que a esas edades también necesitara tales miradas! Descubrir lo que sabían de ti y que tú desconocías. Todo el mundo tiene una vida secreta. Casi todos los secretos tienen que ver con el sexo. Es sorprendente lo que la mayoría de la gente esconde a lo largo de su vida».

La novela está dividida en dos partes: la primera es una narración en un tú impersonal, de corte tradicional, donde se nos cuenta el viaje de Patricia, su estancia en la isla y se nos familiariza con los personajes presentes en la narración, Rose Hansson, la anciana; un tal Bardamu, que apenas oculta la cita pertinente al personaje de *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline; Cristophe; Juma, de patibulario aspecto; Gonzalo, el amor desdichado de Patricia que actúa en la novela como personaje en la sombra... y una segunda parte, que resulta ser el diario que Patricia lleva en la isla, que actúa al modo de cámara subjetiva y que, finalmente, desvela, o cree desvelar, el misterio que oculta en esos canales donde habita la criatura.

La novela, no hace falta decirlo, es prolija en alusiones al agua: hay buceadores, ahogados en misteriosas circunstancias, cetáceos que se mueven entre esas aguas, criaturas que encandilan a los jóvenes des-

de las orillas, y aparece Butes, un joven marinero perteneciente a los argonautas que saltó al mar para unirse a las sirenas, a pesar del canto de Orfeo. Además, es tendente a la cita de obras y autores de manera constante: desde las *Variaciones Goldberg*, la música de Gesualdo da Venosa, por ejemplo, a Céline, y, desde luego, hasta el punto de que es esencial en la novela, las alusiones al Kafka del cuento «El híbrido», que trata de la herencia que recibe un joven, un extraño animal mitad gato, mitad cordero, del que tiene que ocuparse, obligatoriamente, el gólem, otra extraña criatura, y antecedente ilustre en el mito que el *Dr. Frankenstein* de Mary Shelley popularizó: «En el viaje del fin de carrera estuve unos días con mis compañeras en Praga. Visitamos el cementerio judío y la vieja sinagoga. Una leyenda afirmaba que el rabino había creado una criatura de barro, a la que había insuflado vida sirviéndose del poder de ciertas palabras sagradas, al objeto de defender el gueto de Praga de ataques antisemitas».

Así pues, Martín Garzo nos dice que nosotros mismos somos esa extraña criatura, ese híbrido que tan sutilmente describió Kafka en las motivaciones de su cuidador: no sabemos qué hacer con estos seres y con nosotros mismos y se impone la idea de que son una proyección de nuestra oscura personalidad. De ahí la inquietud que nos despiertan estas historias que, en el fondo, no son otra cosa que novela psicológica, de ahondamiento en la personalidad humana, como tenía como banderín la novela realista. Pero esta novela va más allá, hasta el punto de preguntarse sobre qué sea eso de la literatura: escribir es similar a encontrarse con una realidad monstruosa, que nos obliga a dar cuenta de nuestros fan-

tasmas, de sueños de los que ignoramos su significado. Resulta una tarea radicalmente distinta a la labor que realizan nuestros semejantes y, a la vez, trata de ellos, de sus deseos más ocultos y de sus acciones más sociales también.

Aunque esa metáfora sobre la literatura puede aplicarse al amor mismo, y eso hace Patricia Ayala: ella dice en un momento determinado que «el deseo es un oficio de tinieblas». Oscuridad, pues, que no se esclarece nunca por mucho que lo intentemos y que extiende su manto inquietante en la querencia que tenemos por otorgar luz a la oscuridad, a aquello que tememos. De ahí las historias de fantasmas o las de las criaturas que salen de abismos insondables... Agua, oscuridad, luz, creación..., de tal manera que siempre nos ronda el anhelo de no estar a la altura de nosotros mismos. La novela cita un verso de Wisława Szymborska: «Para el nacimiento de un niño el mundo nunca está preparado», y estas palabras son capaces de resumir lo que Martín Garzo ha expresado en *La ofrenda*, narración equilibrada, muy bien construida, llevando el suspense, o la inquietud, paso a paso, y por caminos magistralmente

explorados, por la cultura pop. El autor ha escrito una novela de raigambre posmoderna de alto calado: el lector reconoce aquello que está leyendo casi como si se encontrara ante un *déjà vu*, algo ya experimentado en historias como la de Mary Shelley o en películas innúmeras del mito de la Bella y la Bestia, en la que *King Kong* brilla con especial complacencia. Pero es mérito de esta novela haberse detenido en las series B; mérito e inteligencia, pues, las más de las veces, este tipo de género oculta menos las intenciones que las obras más sofisticadas, dejando al claro la obligada oscuridad del mito. Ironía de Martín Garzo es que esta novela basada en un film B contenga una carga tan compleja que nunca terminan de esclarecerse los motivos que llevan a Patricia a actuar del modo que lo hace. El deseo es oscuro y necesita de esa oscuridad para manifestarse. En el fondo nos contentamos con poco, por suerte. ¿Por poco? Patricia escribe: «Buscamos otra cosa. ¿Qué? Es lo que nos gustaría saber. Probablemente nada especial, que sólo nos cuiden y quieran».

Esta frase contiene la suprema ironía de esta novela.

**Henry Kamen:**

*Reyes de España. Historia ilustrada de la monarquía*

Traducción de Isabel Murillo

La Esfera de los Libros, Madrid, 2017

378 páginas, 25.90 €



## Con más luces que sombras

*Por* ISABEL DE ARMAS

En la primera parte del libro, como para «abrir boca», Henry Kamen desarrolla dos ideas que le parecen fundamentales en el tema que trata: «El concepto de España y la idea de la monarquía».

Como todos los países europeos antes de la Revolución Industrial, España era una suma de diversidades, es decir, estaba formada por una gran variedad de pueblos, costumbres, idiomas, comidas, bebidas, vestimentas, actitudes, prácticas religiosas, territorios, plantas, animales y clima. La existencia de «España» no implicaba ningún tipo de unidad política, «pero eso –dice el autor– no era obstáculo para escribir sobre ella», y afirma que la primera historia moderna de nuestra península fue, probablemente, la que escribió Esteban Garibay, que publi-

có en Amberes en 1571. Una parte importante de esta obra versa sobre Castilla y el resto gira en torno a Navarra, la Corona de Aragón y la España islámica, ocupándose, por lo tanto, de todos los reinos que constituían «España». Pese a que la nación española única era inexistente, si por tal se entiende una sociedad con atributos compartidos. Para referirse a todo aquello que unía a la gente, había otras palabras distintas a «nación». Se utilizaba el término «país», que tenía un fuerte trasfondo geográfico y se entendía como el lugar de origen de cada uno. Los líderes políticos, por su parte, procuraban cultivar vocablos asociados con «lealtad». Entre ellos, el más destacado era «patria»; el amor a la patria, por ejemplo, estaba considerado un sentimiento fundamental.



La primera historia verdaderamente general de España como nación fue la del jesuita Juan de Mariana, publicada en 1601. Fue el libro de historia más consultado por los españoles durante tres siglos. «Pero el país sobre el que escribía –puntualiza Kamen– tardó mucho tiempo en ver la luz». Confirma que, como entidad política, emergió alrededor de 1800, un periodo en el que otras naciones de Europa, como Francia y Alemania, empezaban también a evolucionar. Los líderes políticos de principios del siglo XIX estaban seguros de la existencia de sus países, aunque tenían dificultades a la hora de definir sus antecedentes. Y el autor se pregunta: ¿qué era una «nación»? ¿Era España una nación antes del siglo XIX? La respuesta es –nos dice, parafraseando a Gracián– que había muchas, puesto que España existía como una comunidad de naciones. Éstas entraban periódicamente en conflicto entre ellas por el anhelo de riqueza y poder. Esta situación fue dominante hasta el reinado de Felipe V, que, en la primera década del siglo XVIII, acabó unificando los reinos autónomos españoles en una sola administración política. España empezó a existir entonces como un Estado que ocupaba la mayor parte de la Península. ¿Era el nuevo Estado, sin embargo –se pregunta otra vez–, una «nación» que desbancaba a las distintas naciones que contenía? Los españoles existían, pero ¿existía una «nación española»? «Eso –responde– no empezó a tomar forma hasta después de 1800».

Entre las distintas nacionalidades de España, el historiador destaca que la más importante después del periodo medieval fue, evidentemente, Castilla. El dominio de Castilla tenía, al menos, tres aspectos destacados. En primer lugar, su territorio cua-

duplicaba casi la extensión de los reinos de la Corona de Aragón, con su correspondiente superioridad en cuanto a recursos naturales y riqueza. En segundo lugar, a diferencia de la Corona de Aragón, Castilla poseía gran parte de los elementos esenciales de un Gobierno unido: unas solas Cortes, una sola estructura fiscal, un solo idioma y moneda, una sola administración, y carecía de barreras fronterizas internas; tenía, además, estructuras comerciales más grandes y potentes que gestionaban el grueso del comercio exterior de España. En tercer lugar, la época imperial fue liderada por Castilla. De allí procedían la mayoría de emigrantes a las colonias y su idioma era el castellano.

Henry Kamen nos recuerda que las diversas naciones de la Península tardaron mucho tiempo en reaccionar contra la supremacía que Castilla había construido en el siglo XVI. Su conciencia de identidad regional no empezó a asumir una forma sólida hasta que pudieron crearse contramitos para respaldarla. Fue a partir de 1860 cuando surgieron diversos relatos de ficción sobre los orígenes históricos de las regiones. Los escritores gallegos, por ejemplo, empezaron a trabajar la idea de que eran una nación de origen europeo que había evolucionado aparte de los castellanos. Los catalanes también intentaron postular ideas similares en base a orígenes diferentes y un trasfondo político distinto. Finalmente, el vasco Sabino Arana fue el primero en desarrollar la teoría de la «raza» vasca, cuyos orígenes se encontraban en Europa y no en la Península. «Estos puntos de vista distintos –observa el hispanista– son la evidencia clara de que los españoles se niegan a ponerse de acuerdo entre ellos, a pesar de insistir en que todos son miembros de una misma familia».

Al no haber una España unida durante siglos, puede decirse que la Corona de España era inexistente en tiempos tradicionales. Kamen destaca que cada región tenía su propio representante político, que, en muchos casos, no era una persona sino un ente corporativo, como las Asambleas en el País Vasco y la Corona de Aragón. También ve que, a diferencia de otros países occidentales, donde la persona del monarca se mitificaba expresamente para aportar estabilidad política al Estado, los reyes del territorio español desempeñaban un papel restringido. En la Edad Media, los aragoneses tenían un «rey», aunque lo consideraban una autoridad cuyos poderes estaban limitados por acuerdos prefijados. Incluso en Castilla, donde el poder real estuvo más extendido, los reyes de tiempos medievales fueron una excepción entre las monarquías de la Europa occidental. «Los reyes castellanos –afirma el autor– rechazaron de manera conscientemente gran parte de los símbolos de poder utilizados por las monarquías de fuera de la Península». En Castilla, nunca hubo una ceremonia de coronación especial y fue habitual una «proclamación» del rey, acompañada con gran ceremonial, pero sin la colocación formal de una corona en la cabeza del candidato real. «La imaginería relacionada con la magia del poder real –concluye el historiador–, común en monarquías como la de Inglaterra y la de Francia, estuvo destacadamente ausente en España». No podemos dejar de citar aquí que, a finales del siglo xvi, se hicieron famosos los jesuitas Mariana y Suárez por defender que el poder del gobernante viene del pueblo y que no es válido sin la aprobación popular. «Resulta interesante destacar –escribe Kamen– que su obra

fue condenada en Londres y París, aunque nunca en España».

Tras esta impecable introducción, esencial para entender la totalidad del contenido del presente trabajo, de manera clara, concisa y contundente el reconocido hispanista hace un rápido recorrido por la historia de la monarquía española, desde los Reyes Católicos hasta Felipe VI, donde destapa los asuntos de Estado y también personales de cada uno de los monarcas que han ocupado el trono, con sus luces y sus sombras. En fundamentada opinión del autor de este libro, con más luces que sombras, ya que, en los reinados más grises y anodinos, y hasta en los más desastrosos, logra detectar importantes aspectos positivos. Por poner un ejemplo concreto, traemos a estas páginas el caso de los conocidos como «los Austrias Menores». Del reinado de Felipe III destaca, sobre todo, la edad de oro de las letras, y del de Felipe IV resalta que «fue un buen intelectual (tradujo la *Historia de Italia* de Guicciardini) y un destacado patrón de las artes. Nombró pintor oficial de la corte a Velázquez en 1623».

El último capítulo de esta apretada historia de la monarquía española está dedicado al republicanismo. El autor parte del punto de que los españoles se cuentan entre los europeos más renuentes a aceptar la institución de la monarquía. «Otras naciones –escribe– han sido más crueles con sus reyes –los franceses cortaron sus cabezas, los ingleses asesinaron a varios–, pero los españoles han sido quizás los únicos que han expresado con persistencia sus dudas acerca de si España debía de ser o no una monarquía». Señala el siglo xix como el más complicado de todos. Efectivamente, desde su nacimiento como nación en 1808, España no dejó de ver subir y bajar reyes

del trono. La monarquía como institución no obtuvo el apoyo de las regiones y los partidos políticos, ni tan siquiera del pueblo. La inestabilidad política de la primera mitad del siglo desembocó en la Revolución de 1868, que forzó la abdicación de la hija de Fernando VII, la reina Isabel. Sin embargo, muchos de los que apoyaron su destitución continuaron insistiendo en la monarquía como la mejor defensa para la estabilidad del país y, en 1870, lograron traer a Amadeo de Saboya, que acabó abdicando también en 1873. La monarquía fue restaurada en 1874 con Alfonso XII, pero la Restauración no consiguió lograr la estabilidad política por la prematura muerte del rey. La larga regencia, encarnada en la viuda reina María Cristina, finalizó cuando Alfonso XIII asumió el poder en 1902, para tener que renunciar a él en 1931.

La abdicación de Alfonso XIII, como la de Isabel II, según Henry Kamen, estuvo provocada por acontecimientos políticos y «de ninguna manera –afirma– fue consecuencia de la impopularidad de la monarquía». «Las figuras políticas –reitera–, sin embargo, insistieron en sus dudas sobre la institución». Para reforzar todo lo que argumenta su convencimiento, trae a colación famosas citas de Ortega, de Azorín y de Manuel Azaña, en las que manifiestan abiertamente sus posturas hostiles hacia la monarquía. Estos sentimientos han proyectado su sombra sobre la vida política hasta los tiempos actuales. De hecho, tras la muerte del general Franco, en 1975, los demócratas tuvieron que atravesar una reevaluación dolorosa para aceptar el regreso de la Corona.

¿Fueron sólo los monarcas culpables? ¿Fueron los políticos y los generales –se pregunta el historiador– quizás aún más culpables? Su conclusión es que los políticos siempre se consolaron con el mito de que eran los representantes del pueblo, mientras que la monarquía, a su entender, no representaba a nadie. Esto les afianzó en la creencia de que los reyes debían continuar abdicando, por el contrario, ellos debían continuar en el poder.

Este libro destaca que la visión histórica dominante hasta entrar en el siglo xx es la de Modesto Lafuente, que parte de la premisa fundamental de una España arruinada por gobernantes extranjeros y sujeta al absolutismo. La solución estaba, lógicamente, en el rechazo a la monarquía foránea y el apoyo a las tradiciones democráticas esenciales de España. Kamen afirma que tanto conservadores, como Cánovas del Castillo, como liberales, como Azaña, se mostraron de acuerdo en que los últimos gobernantes Habsburgo fueron un desastre. «El mito del fracaso de la monarquía –resume– proyectó una sombra muy alargada sobre la vida política española desde el siglo xviii hasta el siglo xx». «El rechazo a la monarquía en el siglo xx –concluye– implicó un rechazo directo y consciente a los mitos asociados a ella». «Después de la muerte del general Franco en 1975 –remata–, los demócratas se vieron obligados a someterse a un doloroso replanteamiento que los llevó a aceptar el regreso de la monarquía». Y así concluye la historia de una compleja institución con casi seiscientos años de vida, repleta de luces y sombras, pero, según Henry Kamen, con más luces que sombras.

# XVIII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XVIII Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

- 1 Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve curriculum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XVIII Premio Casa de América de Poesía Americana, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles.
- 5 Los trabajos también podrán remitirse por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, [premiodepoesia@casamerica.es](mailto:premiodepoesia@casamerica.es), para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, [premiodepoesia.plica@casamerica.es](mailto:premiodepoesia.plica@casamerica.es) con el título del trabajo concursante, nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve curriculum.
- 6 Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
- 7 El plazo de admisión de originales finalizará el 27 de abril de 2018. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 8 El premio, dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 9 El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América y contará con representantes de instituciones vinculadas a Iberoamérica, incluidas la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, así como el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
- 10 El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2018. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
- 11 El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
- 12 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados, y no se devolverán los trabajos presentados.
- 13 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero –declarado bajo titularidad de Casa de América–, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XVIII Premio “Casa de América” de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es), en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XVIII Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.
- 14 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar: [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es) / [www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

Madrid, diciembre de 2017

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MENENDEZ PIDAL, MARTIN HEIDEGGER, OCTAVIO PAZ, JULIO CORTÁZAR, YVES BONNEFOY, CHARLES TOMUNSON, GEORGE STEINER, ROBERTO JUARROZ, ALEJANDRO ROSSI, FERNANDO SAVATER, PERE GIMFERRER, OLGA OROZCO, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JORGE EDWARDS, MARTA SANZ, ANDRÉS NEUMAN, JUAN VILLORO, ÁLVARO VALVERDE...



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ n°  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_  
DNI \_\_\_\_\_ Pasaporte \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de \_\_\_\_\_  
A partir del número \_\_\_\_\_  
Cuyo importe de \_\_\_\_\_

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernoshispanoamericanos@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



Precio: 5€

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

