

Conferencia plenaria II. El cambio de milenio: nuevos estilos de cultura

Cristina Elgue-Martini

celgue@unc.edu.ar

**Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba**

Resumen

Mi presentación aspira a esbozar una caracterización del “estilo de cultura” del nuevo milenio con respecto al posmodernismo, el estilo de cultura que caracterizó a las últimas décadas del siglo XX. Comenzando con la arquitectura, consideraré luego instancias de narrativa y de artes plásticas. Parto de la hipótesis de que la caracterización del posmodernismo por parte de Terry Eagleton como “un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetón, derivado” (traducción de la edición Paidós, 1997, 11-12) ha dado paso a un arte que ya no opta por una intertextualidad exacerbada; un arte que tiende puentes hacia el pasado, no tanto a través del homenaje a estilos de cultura, como por su interés en los aspectos políticos y morales de la Historia, ganando así en profundidad; un arte de denuncia, incluso, que, en literatura, incorporando, sin duda, aportes del posmodernismo, se inclina por estrategias realistas de escritura.

Palabras clave: estilo de cultura- nuevo milenio- arquitectura- narrativa- artes plásticas.

Abstract

My presentation aims at outlining a characterization of the “style of culture” of the new millennium by contrasting it with the style of culture of the last decades of the XXth Century. I will begin with architecture, to then consider fiction and the plastic arts. I work on the hypothesis that Terry Eagleton’s characterization of postmodernism as a “depthless, decentered, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic” art (vii) has given place to an art that recovers the past not so much by paying homage to styles of culture, but through its interest in the political and moral aspects of History, thus gaining in depth; an art which is critical of the social and political scene, and which, in literature, though incorporating some postmodern developments, favours realist strategies.

Keywords: style of culture- new millennium- architecture – fiction – plastic arts.



Centrada en las “fronteras temporales”, mi presentación aspira a señalar algunas divergencias del “estilo de cultura” del nuevo milenio con respecto al posmodernismo, el estilo de cultura que caracterizó a las últimas décadas del siglo XX. Comenzando con la arquitectura, por ser el aspecto de la cultura donde los cambios pueden ser observados con mayor inmediatez en una presentación de corta duración, consideraré, luego, instancias de narrativa y de artes plásticas. Parto de la hipótesis de que la caracterización del posmodernismo por parte de Terry Eagleton como “un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetón, derivado” (traducción de la edición Paidós, 1997, 11-12) ha dado paso a un arte que ya no opta por una intertextualidad exacerbada; un arte que tiende puentes hacia el pasado, no tanto a través del homenaje a estilos de cultura, como por su interés en los aspectos políticos y morales de la Historia, ganando así en profundidad; un arte de denuncia, incluso, que, en literatura, incorporando, sin duda, aportes del posmodernismo, se inclina por estrategias realistas de escritura.

Apoyándome específicamente en la definición de Eagleton, la pregunta en la que se centraron mis intereses, aun antes del fin del milenio y del ataque a las Torres Gemelas, hito que podría marcar un cambio de período histórico, fue: ¿se ha agotado el posmodernismo como estilo de cultura? Así parecerían indicarlo las más importantes instancias de la arquitectura del siglo XXI: en Nueva York, los edificios del New York Times y el Whitney Museum, del italiano Renzo Piano, aunque con formas muy diferentes, hablan de un distanciamiento con respecto a los rasgos distintivos del posmodernismo arquitectónico. Cabe aclarar que Renzo Piano ganó el concurso para el *New York Times* en 2000, aunque el edificio se terminó en 2007. Más notable aún el One World Trade Center, conocido también como la Freedom Tower, de 1776 pies (541 m), el rascacielos más alto del hemisferio occidental, del afamado estudio Skidmore, Owings & Merrill. También en Nueva York merece mención el edificio del 8 Spruce Street o Beekman Tower de Frank Gehry, inaugurado en 2011. O el increíble Viñoli Building en 432 Park Avenue, que a diferencia de los ejemplos anteriores recupera las formas ortogonales de la modernidad tardía. Si concentramos nuestra atención en otra gran metrópolis, Londres, el panorama es muy similar. Las impactantes últimas obras de Londres se alejan también del estilo posmoderno. El Town Hall de 2002 y el popular Pepino (actualmente 30 St Mary Axe, anteriormente Swiss Re Building) de 2004, ambos de Norman Foster, y, más recientemente, The Shard, (la esquirra), completado en 2012, el rascacielos más alto de la Unión Europea, diseñado también por Renzo Piano, rompen con el *double coding* que caracterizó al posmodernismo arquitectónico.

Mi hipótesis es, entonces, que en arquitectura el nuevo milenio marca el final del posmodernismo y el comienzo de una arquitectura más afín al modernismo arquitectónico. Para apreciar la diferencia, echemos un vistazo primero a lo más representativo de la arquitectura posmoderna. El posmodernismo como estilo de cultura se inicia posiblemente en el campo de la arquitectura con la publicación del libro *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi, editado por el MoMA en 1966 y que fuera considerado como biblia del posmodernismo arquitectónico. Contraponiendo el nuevo estilo al modernismo, escribía Venturi:

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje **puritano moral**¹ de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”,

¹ El énfasis es mío.

los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos” [...], los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. (*Complejidad y contradicción en la arquitectura* 25-26)

Este último rasgo, la dualidad, ha sido referido con mayor contundencia a través de la expresión *double coding*, asociada especialmente con Charles Jenks. Veamos rápidamente algunos edificios paradigmáticos del posmodernismo arquitectónico, la mayoría de ellos de la década del 80, para ilustrar estos conceptos y contrastarlos luego con la arquitectura actual. En Londres, nada mejor que la ampliación de la National Gallery de Robert Venturi, precisamente, o aún más evidente, Minster Court del GMW, descrito como una torta de chocolate gótica. En Estados Unidos, la Piazza d'Italia de Charles Moore, en New Orleans, y, en Nueva York, el que fue el edificio del World Financial Center, hoy Brookfield Place en el Sur de Manhattan, del argentino Cesar Pelli. Para entrar de lleno al tercer milenio, contrastemos este diseño con otro reciente de Pelli en Madrid, la Torre de Cristal, un rascacielos de 249 metros, inaugurado en 2008. Si contemplamos los edificios del nuevo milenio que enumeré hace un momento podemos apreciar la diferencia con respecto a la arquitectura posmoderna y la vuelta a algunos de los conceptos que Venturi atribuía al modernismo arquitectónico.

Venturi comenzaba su caracterización hablando del “lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna”. Se podría relacionar esta expresión con aquella de Louis Sullivan, el maestro de Frank Lloyd Wright, que pedía que la forma fuera la consecuencia de la función —*form follows function*— o, alejándonos más aún, a los antecedentes del modernismo, a Augustus Welby Pugin, quien introdujo en el debate arquitectónico, ya a principios del siglo XIX, la idea de que la arquitectura podía ser falsa o verdadera, moralmente buena o mala, y de que en el interés de la honestidad tenía que revelar su estructura y funciones, y utilizar materiales “naturales” (Watkin 156-157). Ahora bien, si de la arquitectura pasamos al campo más amplio de las artes en general, podríamos unirnos a Terry Eagleton —sí nuevamente Eagleton— quien en *La Cultura y la Muerte de Dios*, citaba a diferentes autores modernos para sostener su hipótesis de que “Con el modernismo, el halo de divinidad da paso al aura de la estética, que a su turno se disipa con el arte tecnológico del posmodernismo. La única aura que persiste es la de la mercancía o la de los famosos, fenómenos no siempre fáciles de distinguir” (167).

Pues bien, no obstante haber notado en la arquitectura del nuevo milenio una vuelta a formas modernistas (el abandono del doble código, la tendencia hacia una pureza de líneas (aunque abandonando en general las líneas ortogonales del modernismo), incluso un retorno al principio de que la forma debe ser el resultado de la función, si le creemos a David Foster cuando en su memoria descriptiva justifica la forma del Pepino diciendo que es la más adecuada para controlar los vientos del lugar y ahorrar energía - dicho sea de paso su edificio recibió el premio Sterling y es considerado el primer edificio ecológico de Gran Bretaña; aun teniendo en cuenta estos aspectos, la arquitectura actual significa una vuelta solo a principios formales del modernismo. Acuerdo con Eagleton cuando dice que “mientras el capitalismo tardío vacía el mundo social de sentido, la cultura en ambos sentidos del término (como estética y como antropología) es cada vez menos capaz de dotar a la existencia cotidiana de un sentido de la finalidad y de un valor.” (*La cultura y la muerte de Dios*, 172)

Pasemos ahora al campo de la literatura. Mi hipótesis, ya anticipada y basada en los textos novelísticos, es que el siglo XXI² ha dado paso a un arte que ya no opta por una intertextualidad exacerbada; un arte que tiende puentes hacia el pasado, no tanto a través del homenaje a textos consagrados, como por su interés en los aspectos políticos y morales de la historia, ganando así en profundidad; un arte de denuncia, incluso, que, incorporando, sin duda, aportes del posmodernismo, se inclina por estrategias realistas de escritura. Consideremos, por ejemplo, la ficción del británico Julian Barnes, cuyas novelas *El loro de Flaubert* (1984), ganadora del Booker Prize 1984, o *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* (1989) fueron tomadas, a menudo, para ejemplificar el posmodernismo, y comparemos las estrategias de estas novelas con las utilizadas por Barnes en *El ruido del tiempo* de 2016. Algo parecido ocurre si contrastamos *Ruido de fondo* (1985) del estadounidense Don DeLillo con su novela *El hombre del salto* (2007), por mencionar solo escasísimos ejemplos. Mi hipótesis es que, en la narrativa, las estrategias de escritura del nuevo milenio, aunque sin negar los hallazgos del posmodernismo literario, son predominantemente realistas, más afines entonces con el Siglo XIX o con el modernismo de la *Lost Generation* estadounidense (Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, por ejemplo), y comparten asimismo las preocupaciones éticas del siglo XIX.

Para ejemplificar lo que podríamos denominar el giro ético del Siglo XXI en el campo de la narrativa he elegido referirme a *Beatrice and Virgil* publicada por Yann Martel en 2010. Martel ya había ganado el Booker Prize por *The Life of Pi* (2001). Nació en España en 1963, hijo del renombrado poeta quebequense Émile Martel, quien fue ganador en 1995 del Premio del Gobernador General de Literatura por su libro *Pour orchestre et poète seul*. Las circunstancias de su niñez y adolescencia —sus padres eran diplomáticos— lo llevaron de Costa Rica a Francia, y de México a Canadá, y le brindaron una educación cosmopolita. Estudió filosofía en Trent University, en la provincia de Ontario, y viajó también por propia elección, se desempeñó en todo tipo de trabajos para costear estos viajes: plantó árboles, fue lavaplatos y guardia de seguridad. Su vida migrante le permitió dominar el inglés, el francés, el alemán y el español. Se estableció primero en Montreal y vive actualmente en Saskatoon, en el Canadá inglés. A pesar de su ascendencia quebequense, eligió escribir en inglés, por los recursos expresivos de esta lengua, según expresa el narrador de *Beatrice & Virgil, alter ego* del autor. *Beatrice & Virgil* es una novela poco convencional sobre el Holocausto, que Martel construye introduciendo dos animales embalsamados como personajes que Henry, el narrador, encuentra en el negocio de un taxidermista. El relato del viaje épico de los animales le proporciona a Martel la oportunidad de considerar los efectos del Holocausto tanto en los sobrevivientes como en sus perpetradores y, al mismo tiempo, echar nueva luz sobre los temas fundamentales que la literatura ha planteado desde sus orígenes: cuestiones sobre ficción y realidad, responsabilidad y complicidad, la verdad de la historia y la de la imaginación, y por qué no, el problema filosófico de la representación. Cuando se le preguntó a Martel sobre su interés en el holocausto respondió que a pesar de ser un completo “outsider” había estado impresionado por “esa monstruosa masacre de inocentes” desde niño y que escribió la novela ya que cree que “si la historia no se expresa como arte no sobrevivirá en la memoria humana común” (“Yann Martel on Animals and the Holocaust in *Beatrice and Virgil*” s/p).

² Hay excepciones, tal el caso de movimientos muy específicos, como el neovictorianismo, o la reescritura de mitos, que, aunque práctica transhistórica, ha sido alentada en el siglo XXI por algunas editoriales, como la británica Canongate que, en 2005, inició la serie *The Myths* “con el objetivo de reunir los mejores escritores del mundo, cada uno de los cuales ha reescrito un mito en un estilo contemporáneo y memorable”.

Pasando a la trama de *Beatrice & Virgil*, lo mismo que en el caso de Martel, una novela anterior de Henry había conocido un gran éxito e incluso había sido llevada al cine en Hollywood. Sin embargo, su segunda novela es rechazada por su editor londinense. Desilusionado, Henry convence a su esposa Sarah para dejar Canadá e instalarse en una gran capital, New York, París, quizás Berlín (21). Si bien no se informa al lector en qué ciudad se instalan finalmente, la trama hace suponer que se trata de Berlín.

El libro rechazado de Henry había sido un libro en dos partes sobre el Holocausto, tema que, en una de las partes, era abordado como ficción y en otra como ensayo. Henry proponía que el libro no tuviera tapa y contratapa, sino dos tapas, lo que significaría, desde el punto de vista del editor, un problema de catalogación, factor que incidió como causa del rechazo. Toda esta disquisición por parte de Henry tiene un carácter metaficcional, ya que finalmente funciona como comentario sobre *Beatrice & Virgil*, que es, en forma embrionaria, un libro en dos partes. Tiene dos tapas casi idénticas, aunque invertidas, contiene una obra de teatro sobre el Holocausto enmarcada en la narración de Henry y termina con trece juegos para Gustav —personaje de la obra teatral— cuyos sentidos el lector solo puede construir en el contexto de la pieza teatral: el Holocausto. Pero sigamos con la historia. Instalado en la capital, Henry abandona la escritura por un tiempo y mientras trabaja en una chocolatería —por pura diversión y placer— recibe un sobre que contiene la fotocopia de una historia corta de Gustave Flaubert “The Legend of Saint Julian Hospitator”, texto que, como Henry comprenderá hacia el final del relato, se constituirá en intertexto imprescindible para descifrar el sentido de la obra de teatro cuyas primeras páginas también recibe en el envío, junto a una nota en la que el remitente le solicita su ayuda en tanto escritor consagrado.

Después de un tiempo, y presa de una extraña curiosidad, Henry acude a la dirección indicada y encuentra que se trata del negocio de un taxidermista. Entre los animales embalsamados hay una burra y un mono aullador. Conforme le cuenta el taxidermista, ambos llegaron a su negocio el mismo día y nunca se desprendió de ellos: “Los he tenido durante treinta años. Virgil y Beatrice -mis guías a través del infierno” (75). Beatrice y Virgil resultarán los personajes de la obra que el taxidermista ha escrito y para la que requiere la colaboración del escritor. Reticente al principio, finalmente Henry participa de la propuesta. La obra cuenta el viaje épico de los dos animales en constante huida del peligro.

Atribulado por acontecimientos amargos en su propio núcleo familiar y absorbido luego por el nacimiento de su primer hijo, durante un largo tiempo Henry no piensa en la pieza ni visita al taxidermista. Hay sin embargo una nota de éste que lo ha conmovido: “Mi historia no tiene historia. Se afirma en la realidad de la muerte”³. (170)

De golpe, una noche descubre una clave, una dirección mencionada en la obra que corresponde a la dirección en Varsovia donde se habían encontrado los archivos de la muerte programada del Ghetto de Varsovia entre 1940 y su eliminación después del alzamiento de 1943 (173). Al día siguiente visita al taxidermista. Durante esa visita cae en cuenta de que

(...) estaba usando el Holocausto para hablar de la exterminación de la vida animal. A criaturas condenadas que no podían hablar por sí mismas se les otorgaba la voz de personas perfectamente articuladas que habían sido condenadas de forma similar. Estaba viendo el destino trágico de los animales a través del destino trágico de los judíos. El Holocausto como alegoría. (173)

³ Todas las traducciones de esta novela me pertenecen.

Después de esta revelación, Henry le pide al taxidermista que le lea otra parte de la obra. El hombre le lee un largo parlamento de Beatrice, en el que esta le revela a Virgil las torturas a que fue sometida cuando la arrestaron. Beatrice comienza justificando su historia, justificación que tiene una importante dimensión alegórica, tanto con referencia al Holocausto como a todo régimen político de opresión y terror: “Beatrice: Debería contarle al menos a una persona, de manera que la experiencia no desaparezca sin haber sido expresada en palabras ¿Y a quién sino a vos?” (174).

Luego el taxidermista lee el final de la obra, que describe cómo Beatrice y Virgil son descubiertos por tres chicos. Virgil es matado a golpes de rifle y Beatrice es primero apaleada y después muerta con tres disparos. Momentos antes, habían encontrado a Gustav, un niño desnudo que también había sido exterminado. Antes de morir, Beatrice y Virgil escriben los juegos para Gustav, que se agregan al final de la novela y —como anticipé— solo encuentran su amargo sentido en el contexto del Holocausto⁴. El comportamiento de uno de los chicos, el líder, es especialmente cruel. Al retirarse le corta la cola a Virgil y luego, desaprensivamente, la arroja al suelo (184) (significativamente, el cuerpo embalsamado de Virgil muestra la unión de la cola originalmente separada del cuerpo). A la pregunta de Henry acerca de lo ocurrido al chico después de su despiadado comportamiento, “si eso estaba considerado en su [del taxidermista] alegoría sobre animales” (189), el taxidermista responde que no, que “él solo trata de animales”. En ese momento tanto Henry como el lector se dan cuenta con horror de que el taxidermista ha sido un asesino de judíos, posiblemente ese chico sádico. Henry entiende al mismo tiempo la función de la historia de Flaubert en el primer envío del taxidermista, una historia que “ofrece redención sin remordimiento. Eso sería una atracción para un hombre que tenía algo que esconder”⁵ (189). Al percatarse de que ha sido descubierto, el taxidermista intenta matar a Henry con un cuchillo, pero este logra alcanzar la calle y ver cómo el negocio es consumido por las llamas.

Como manifesté en la introducción, la ficcionalización del Holocausto por parte de Martel —al introducir animales como personajes centrales de la novela— requiere ahondar en la problemática de la mediación en la representación literaria: el taxidermista utiliza el tema del Holocausto para denunciar la muerte impune de animales y el relato del viaje épico de los animales le proporciona a Martel la oportunidad de considerar los efectos del Holocausto tanto en los sobrevivientes como en sus perpetradores y echar nueva luz sobre los temas fundamentales que la literatura ha planteado desde sus orígenes: cuestiones sobre ficción y realidad, responsabilidad y complicidad, la verdad de la historia y la de la imaginación, y —¿por qué no? — el problema filosófico de la representación. En la elección del idioma con el cual expresarse como escritor, en el alejamiento de las problemáticas inherentes a la historia del país de sus antepasados y del país en el que ha elegido vivir, en favor de acontecimientos traumáticos de la historia universal, Yann Martel se establece como escritor cosmopolita “en un contexto en que todas las referencias culturales están destinadas a mezclarse las unas con las otras” (Circular del XX Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, París en 2013), como un escritor que, alejándose de las políticas identitarias que preocuparon al

⁴ Los juegos aparecen enmarcados en cuadrados delimitados por líneas negras. Cada uno ocupa una página. Considérese el Juego Número Siete, como ejemplo:

Su hija está indudablemente muerta.
Si usted pisa sobre su cabeza, puede llegar más arriba,
donde el aire es mejor.
¿Pisa usted sobre la cabeza de su hija?

⁵ Julián nunca muestra arrepentimiento por su matanza de animales.

posmodernismo, se inclina hacia la ficcionalización de temáticas éticas de proyección universal.

También la obra del artista plástico Adrián Villar Rojas está atravesada por preocupaciones éticas. Y quizás sea necesario aclarar que siguiendo a Rancière, entiendo que

Antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa, en efecto, dos cosas: el *ethos* es la morada y es la manera de ser, el modo de vida que corresponde a esa morada. La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. (*El giro ético de la estética y de la política* 104)

Es precisamente la falta de “identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción” lo que denuncia la obra de Adrián Villar Rojas, el artista joven argentino que ha adquirido mayor fama internacional. Sus enormes esculturas *site-specific* comenzaron siendo de greda, el barro de los alrededores de su Rosario natal, y ese material influyó su concepto de forma y pronto identificó su arte, convertido muy tempranamente en su carrera en arte planetario. Siguiendo la línea que acabo de esbozar, su producción plástica puede ser analizada como denuncia de la destrucción del planeta. Prevalece en ella una visión distópica y apocalíptica. En palabras de Graciela Speranza, su obra podría expresar en lenguaje plástico la teoría del químico holandés Paul Crutzen, quien en 2000 afirmó que posiblemente ya no viviéramos en el Holoceno, la era geológica que vio nacer a la cultura humana, sino en una nueva era, la del Antropoceno, en la que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que compite con las fuerzas naturales en su poder destructor.

Su fama internacional comenzó con su presentación a la Bienal del Fin del mundo, Ushuaia (2009) y se consolidó en Documenta 13, Kassel (2012). Serpentine Sackler Gallery de Londres (2013) marca un punto de inflexión, que se desarrolla en su obra para la Fondation Louis Vuitton de París (2014), en la serie para la High Line de Nueva York del mismo año y en la presentación en la Bienal de Sharjah, Emiratos Árabes (2015). Estas obras pueden ser leídas, desde el polo de la recepción, como un posible renacimiento de la vida en el planeta. Pero quiero detenerme en el interés de Villar Rojas por la vida no ya en el amplio contexto de la era geológica del Antropoceno, sino la vida humana en el contexto histórico postmilenial en que vivimos. Esta es la temática que, en mi opinión, desarrolló el artista argentino en la Bienal de Estambul de finales de 2015. Los animales están vivos ahora y Villar Rojas ha recurrido a ellos esta vez para denunciar una de las grandes tragedias del siglo XXI, la tragedia de los refugiados, en acertada caracterización de Zygmunt Bauman,

estas personas que se ven forzadas a escapar de condiciones intolerables [y] que no son consideradas “portadoras de derechos”, ni siquiera aquellos supuestamente considerados inalienables para la humanidad. Forzados a depender para su supervivencia de la gente a cuyas puertas golpean, los refugiados son, en cierto modo, arrojados fuera del campo de la “humanidad”, en tanto la humanidad se supone que confiere los derechos a los que los refugiados no pueden acceder. Y millones de estas personas habitan el planeta.

Los migrantes de la era poscolonial han estado, y todavía están, intercambiando formas heredadas de subsistir, destruidas ahora por la modernización triunfante promovida por sus antiguos colonizadores; los refugiados están luchando por

construir un nido en los agujeros de las economías domésticas de esos colonizadores (s/p).

La denuncia de Villar Rojas a propósito del sufrimiento de los refugiados, concretamente los aspectos inhumanos de las migraciones de pueblos de Oriente a Occidente como consecuencia, fundamentalmente, de las políticas globales aplicadas después del 11 de septiembre de 2001, se concentra en las tragedias del Mediterráneo, que impactaron al mundo a través de los videos de noticieros y las fotografías de la prensa que han recorrido y continúan ocupando a los medios de comunicación masiva. Conforme informaba el diario *El País* de Madrid el 23 de octubre de 2016, 3 771 personas perdieron la vida en el Mediterráneo en 2015. El informe de Belén Domínguez Cebrián impactaba por la cruda realidad de los números:

Aún no ha terminado el año y la crisis migratoria acaba de arrojar otro dato escalofriante para Europa. Este 2016 ya es el año más mortífero de la historia en la ruta del Mediterráneo, la más peligrosa para aquellos inmigrantes y refugiados que buscan un futuro en algún lugar del Unión Europea (UE). Al menos 3.800 personas han perdido la vida o han desaparecido este año en el Mediterráneo, según las últimas cifras de la ONU publicadas este miércoles. En 2015, año en que la mayor crisis migratoria desde la Segunda Guerra Mundial llegaba con fuerza al territorio comunitario, los fallecidos durante la travesía marítima fueron 3.771 (s/p).

Villar Rojas expresó este drama a través de un proyecto de gigantes animales vivos contruidos en fibra de vidrio que flotan en plataformas sobre el mar. Pero volvamos al contexto de la instalación de Villar Rojas. La 14ta Bienal de Estambul se tituló *SALTWATER: A Theory of ThoughtForms* y estuvo curada, lo mismo que Documenta 13, por Carolyn Christov-Bakargiev. Estambul es una de las tres ciudades intercontinentales en el mundo y los organizadores explotaron este carácter cosmopolita extendiendo la muestra hacia fuera de la ciudad, al mar de Mármara, al Bósforo y hasta al mar Negro. Así describe Adrián Searle el esfuerzo que requiere la visita a la instalación de Villar Rojas en Buyukada, una de las Islas Príncipe en el mar de Mármara, conocida porque en ella residió León Trotsky entre 1929 y 1933, en exilio y constante miedo de ser asesinado:

Alcanzar la vieja casa de Trotsky en Buyukada requiere un largo viaje en ferry desde el centro de Estambul y una caminata por la isla. Después de atravesar la casa en ruinas y descender una ladera cubierta de yuyos, en el borde del agua, se encontrará con “The Most Beautiful of all Mothers”, “La más bella de todas las madres”, un conjunto imponente de 17 esculturas de animales concebida por el joven artista argentino Adrián Villar Rojas. Es una *menagerie* ubicada en el Mar de Mármara, y los animales soportan diferentes lastres: Un búfalo está envuelto en pesadas redes de pesca, un gorila lleva un león en su lomo, y un par de jirafas están cubiertas con retorcidos ovillos de soga. Especialmente aquí, en el viejo hogar de Trotsky, un comunista exiliado, las impactantes esculturas del Señor Villar Rojas evocan las migraciones desesperadas de refugiados que pasan por el país camino a Europa Occidental y los fracasos internacionales que han hecho necesarias estas migraciones⁶.

⁶ Mi traducción.

Tanto la reseña de Adrián Searle desde *The Guardian* como la de Jason Farago en el *New York Times* relacionan este bestiario al drama de las migraciones. Sin duda sus opiniones influyeron mi análisis, pero la novela de Yann Martel había creado ya esta posibilidad antes de la lectura de las reseñas.

A manera de conclusión

El nuevo milenio ha traído cambios importantes en el estilo de cultura que prevaleció en las últimas décadas del siglo XX: la arquitectura actual significa una vuelta a principios formales del modernismo, el abandono de los homenajes a estilos del pasado a través de la intertextualidad exacerbada del posmodernismo; el fin del *double coding* y el retorno a la unidad formal del modernismo, aunque no necesariamente a la preferencia por formas ortogonales del modernismo tardío. Este retorno formal excluye, sin embargo, el aspecto metafísico y moral ligado a la arquitectura del modernismo. En la narrativa prevalecería un arte que puede tender puentes hacia el pasado, no tanto a través del homenaje a estilos de cultura o a obras canónicas, como por su interés en los aspectos políticos y morales de la Historia, ganando así en profundidad; un arte que rememora haciendo de la memoria objeto de conocimiento y que, incorporando, sin duda, aportes del posmodernismo, se inclina por estrategias realistas de escritura. En las artes plásticas, el *site-specific* analizado da cuenta de un profundo malestar con respecto a nuestro estado de civilización. Prevalece en la obra de Villar Rojas una visión distópica postapocalíptica, que no omite la crítica a aspectos puntuales de la historia contemporánea. Los textos analizados en la literatura y en las artes plásticas permitirían vislumbrar un giro ético en estos campos de la cultura.

Obras citadas

- Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. London: Jonathan Cape, 1984.
- . *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London: Jonathan Cape, 1989.
- DeLillo, Don. *White Noise*. New York: Viking Press, 1985.
- . *Falling Man*. New York: Charles Scribner's Sons, 2007.
- Domínguez Cebrián, Belén. "Este 2016 bate el trágico récord de migrantes muertos en el Mediterráneo". *El País*. Web. 27 de octubre de 2016.
- Eagleton, Terry. *The illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- . *Las ilusiones de la posmodernidad*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- . *La Cultura y la Muerte de Dios*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Evans, Brad y Bauman, Zygmunt. "The Refugee Crisis Is Humanity's Crisis". *The Stone*. Web. 2 de mayo de 2016.
- Farago, Jason. "Review: Making Connections at Istanbul's Biennial". *The New York Times*. Web. 15 de septiembre de 2011.
- Martel, Yann. *Life of Pi: a novel*. Toronto: Random House, 2001.
- Martel, Yann. *Beatrice & Virgil*. New York: Knopf Canada, 2010.
- Rancière, Jacques. *El giro ético de la estética y de la política*. Barcelona-Forum de Caiza dedicado a las geografías del pensamiento contemporáneo, 2004.
- Searle, Adrian. "Istanbul Biennial 2015: an overwhelming meditation on the tides of human misery". *The Guardian*. Web. 7 de noviembre de 2015.
- Speranza, Graciela. "Tiempo transfigurado en la última era". *Clarín.Revista Ñ*. Web. 13 de marzo de 2015.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gilli, 1999.
- Yann Martel on Animals and the Holocaust in *Beatrice and Virgil*. (s/f). *Amazon.com Review*. Web.