

# LA MEMORIA EN TIEMPOS DE SOLEDAD

NELSON HERRERA YSLA

1

CUANDO se nombra el pasado, la generalidad de las personas sabe de qué se está hablando sin hacer grandes esfuerzos aun cuando ese pasado no nos concierna directamente por tratarse de algo que ocurrió demasiado tiempo atrás. El presente es de otro signo: segundo a segundo lo vivimos y a la vez lo sobrepasamos. De ahí su ambivalencia y la dificultad para el establecimiento de sus límites y su territorio. Del futuro, qué decir: a veces se comporta como ese horizonte cuya línea se aleja mientras más nos acercamos a ella: tierra fértil para una imaginación que desemboca por momentos en la utopía.

El futuro por unos proclamado es, en ocasiones, el presente de otros y desde ese mismo instante es ya el pasado de todos, lo que complejiza sobremanera el eterno desafío del hombre: el tiempo.

El presente padece limitaciones propias que la realidad va dictando. El futuro es el vasto espacio de las decisiones en que cada uno ejerce su derecho soberano y ciertos colectivos humanos programan objetivos comunes.

El pasado es el reino de la interpretación: es el infinito campo de acción donde la memoria actúa con entera libertad para asumir lo que ocurrió. El pasado es de total incumbencia para la memoria pues él es su verdadera patria. Sin esa noción del pasado la memoria no existe.

Ella será mayor o menor en la medida que seamos capaces de recordar lo que hemos vivido. La memoria es recuerdo y es información: un costado afectivo, sentimental, emotivo; otro intelectual, lógico, racional.

En la memoria es tanto el espacio que disponemos, que bien podríamos recordarlo y conocerlo todo como le sucede a Funes, el memorioso, ese extraordinario personaje del cuento homónimo de Jorge Luis Borges. Si tuviésemos tal aptitud recordariamos desde el nacimiento habitaciones, casas, ciudades, paisajes, texturas, sonidos, ruidos, olores, personas, animales, palabras, números, sin estremecer un solo nervio de nuestro "disco duro". La cuestión se limitaría a solucionar entonces para qué nos serviría toda esa información de los sentidos.

Gracias a complejos mecanismos psicológicos, sin embargo, nuestra memoria es selectiva; borra lo que puede dañarnos de alguna manera o rescata aquello que nos beneficia.

Cuando lo vivido es de cierta significación y trascendencia se registra con fuerza y es casi imposible olvidarlo: lo llevamos consigo día y noche, por momentos pasa a la categoría de obsesión y actúa sobre nuestro comportamiento habitual, seamos o no conscientes de ello.

Lo que ocurrió fuera de nuestra individualidad influye en nosotros pero bajo otro signo pues se trata de información que es necesario procesar. Lo que le ocurre a otros, lo que ocurrió hace decenas, cientos, miles de años se incorpora a nuestra memoria pero bajo otro sentido también diferente.

Ese es el espacio de la memoria colectiva que registra la sucesión de fenómenos sociales, políticos, culturales, históricos, llegados a través de los medios de comunicación, las instituciones de la sociedad, la transmisión oral. La memoria colectiva puede ser del dominio público mientras la individual tiene carácter privado. Ambas constituyen el núcleo central de nuestras decisiones.

La memoria individual tiene, por otra parte, una sola lectura: la que uno y sólo uno es capaz de hacer. La mayoría de nuestros actos cotidianos se fundamentan en esa memoria y muere junto con nosotros, en nosotros, a diferencia de la colectiva que perdura de generación en generación.

La vida de cada ser humano es modelada por ambas. Ocasionalmente se superponen para la acción; a veces una predomina sobre la otra. Somos seres duales por naturaleza.

En la decisión de abandonar una ciudad, un país, de ingresar en un campo profesional, de convivir con otra persona, de viajar o suicidarnos, están presentes ambas zonas de la memoria. ¿Se integran, complementan, contradicen?

Aunque la individual opera con rapidez en el comportamiento diario la colectiva traza las líneas generales a largo plazo. De ambas raíces se nutre el árbol de la vida.

La memoria colectiva, para su registro y permanencia, obliga a cierto tipo de documentación. La memoria

colectiva es susceptible de ser "usada" por cualquiera para determinados fines: su vínculo con los que detentan algún tipo de poder es obvio. Uno de los paradigmas del uso de la memoria política de una nación es la construcción de la Historia oficial. Es en ella donde se manifiestan las intencionalidades del poder. A ella, unos responden con nuevas versiones, o particulares interpretaciones no exentas por igual de validez y legitimación.

En este terreno es donde mejor se desenvuelven los artistas, los escritores, los que elaboran las diversas esferas del pensamiento.

De esta forma hacen su contribución a una mejor comprensión del pasado y ¿por qué no?, del presente.

Los creadores realizan por lo general una operación de fractura y quiebro de los cánones y paradigmas oficiales, modificando así el efecto que éstos pueden tener en un momento dado sobre el cuerpo social. Es ese el interés que despiertan sus obras en cualquier latitud. Provocación, transformación de la conciencia. Si, por otro lado, alcanzan grados de emoción tal que afecten zonas de nuestra sensibilidad y subjetividad, mejor.

## 2

Los latinoamericanos vivimos el presente atrapados entre un futuro que no hemos podido proyectar y un pasado rico en fracasos y lecciones útiles y alentadoras. Dualidad dramática que nos impide a estas alturas de la vida en el "nuevo mundo" definir claramente qué somos, qué queremos ser.

Ahí está la sucesión de hechos ocurridos en cada país y que a su vez nos concierne a todos. La memoria de los peruanos es diferente a la de Cuba o Argentina; sin embargo, las tres contribuyen a una mejor comprensión de "nuestra" identidad regional (ese "pequeño género humano" del que hablara Simón Bolívar) a los ojos no sólo de nosotros mismos sino principalmente de otras culturas (europeas, escandinavas, asiáticas, africanas).

Las batallas de San Martín por la independencia americana, las de Toussaint L'Ouverture por Haití y las reflexiones de Domingo F. Sarmiento sobre el destino de nuestra civilización son tan nuestras para los cubanos como lo que hizo y escribió José Martí.

La noción transnacional de la cultura (y de la memoria) latinoamericana está enraizada de tal forma que resulta difícil desprendernos de ella cuando hablamos de fenómenos particulares de cualquier nación en el continente.

Ahora bien, no todos concientizamos de igual forma el fenómeno. ¿La memoria política en Cuba influye en los cubanos de igual manera que la de Venezuela en los venezolanos? ¿Cómo es revelada en cada pueblo y cómo es difundida, revisada, proyectada? ¿La manipulamos según nuestros fines, la distorsionamos, la ocultamos? Aunque parte de hechos "objetivos" ocurridos, la memoria colectiva tiene tantas lecturas como participantes en esos hechos o como lectores tiene hoy de esos hechos. Es una y múltiple a la vez.

Nada tan extraordinario como la forma en que distintas personas "narran" lo que les ocurrió en un momento específico (un accidente, una escaramuza militar, un concierto, una manifestación política). De ahí

las dificultades de la Historia cada día que pasa. ¿Quiénes la relatan después?

Allí donde algunos ven sólo victorias otros no cesan de lamentar derrotas. ¿Es la América Latina una sucesión de proyectos ininterrumpidos, glorias combativas, frustraciones o una eterna invención de realidades y utopías? Sea cual fuere la respuesta, lo cierto es que la historia latinoamericana, o siendo más exacto, la historia colombiana, nicaragüense, chilena, está en la memoria de esos pueblos y en un momento dado es capaz de movilizar a la acción ciudadana, apuntalar un programa de gobierno, librar campañas políticas, educacionales, culturales, o, si nos atenemos a lo que poco ocurrido en México, servir de fundamento para la organización de un movimiento de liberación nacional. Historia y memoria son, relativamente, sinónimos.

En América Latina, desde los tempranos años 20, varios artistas decidieron hacer sus propias lecturas de la Historia y de construir una memoria que hoy ya es parte del imaginario colectivo. Los muralistas mejicanos resultaron la vanguardia de esa tendencia en todo el continente en su costado social (como luego Frida Khalo lo constituyó en su vertiente individual), que fue transitada con posterioridad por José Sabogal, Cándido Portinari, Antonio Berni, Agustín Casasola, Rufino Tamayo, Pedro Figari, Marcelo Pogolotti, Osvaldo Guayasamín, Eduardo Kingman, Carlos Alonso, y en épocas cercanas por Arnold Belkin, Paolo Gasparini, Luis Benedit, Guillermo Gómez-Peña, Raúl Martínez, Arturo Duclós, Luis González Palma, Leandro Katz, Edouardo Duval-Carrié, Juan Sánchez, en su vertiente mítica, realista, metafórica. La memoria se reafirmaba así con fuerza como un valor incuestionable de la cultura occidental y especialmente de la cultura latinoamericana.

## 3

En África no son precisamente sus habitantes quienes han documentado, registrado y transmitido a los demás y al mundo la "historia" de ese continente.

Hemos sido nosotros los occidentales quienes "rescatamos" para el presente sus acontecimientos locales, nacionales, regionales, induciendo de esa forma un modo de percibir la "realidad" africana puesto que fuimos sus "descubridores" primero, luego sus conquistadores y colonizadores y, por último, sus comunicadores: atributos alcanzados todos a costa de una indudable superioridad militar, económica y tecnológica.

La escasa oferta laboral, el hambre, el aumento de la economía informal, los conflictos étnicos y fronterizos, la migración interna en cada país y entre naciones vecinas, así como una alta concentración poblacional urbana, entre otros factores, recomponen diariamente la vida en el escenario africano.

Una situación así genera diversos grados de intranquilidad social y cultural cuyos focos visibles se organizan alrededor de una cierta xenofobia y una exacerbada mercantilización de las expresiones artísticas genuinas, especialmente los objetos de culto, la artesanía popular, la escultura, la pintura, y cuanto signo o símbolo despierta la curiosidad o el interés del visitante no importa su procedencia.

Sin una noción lo suficientemente clara del concepto de nación o sociedad, el hombre africano asume la totalidad del espacio continental como su patria sin importarle mucho la delimitación forzada que la geografía política ha hecho de nuestros estados occidentales.

La precariedad de la vida en cualesquiera de esas naciones, sobre todo si está alejada de las capitales, sus trae al artista africano espacio y tiempo para realizar el paciente trabajo de construcción y reconstrucción del imaginario público o privado.

No resulta fácil hallar obras de arte (en el sentido convencional que nosotros damos a éstas), capaces de abordar la memoria colectiva e individual. Los objetos, esculturas, pinturas (y más reciente instalaciones y fotografía) que los artistas africanos producen, concientizan acerca de las condiciones reales de existencia y acerca de sus orígenes y tradiciones, por lo que de cierta manera hay una suerte de resistencia a olvidar lo que son, lo que han sido. Esta conciencia de los valores autóctonos en su contexto original mantiene viva la producción simbólica africana aunque no se realicen las operaciones (críticas o no) de rescate, reconstrucción, de construcción a que estamos habituados en Occidente.

Al mismo tiempo el artista africano últimamente se ha esforzado en estar a tono con una época proclive a las apropiaciones, los entrecruzamientos, la contaminación artística proveniente de diversas latitudes y ello ha permitido una mejor comunicación fuera de sus contextos. Pienso en las pinturas de la escuela Kinshasa, la obra de Stephen Kapata en Zambia, las pinturas sobre vidrio en Senegal, una renovada escultura de piedra en Zimbawe, presente en la obra de Bernard Takawira, Henry Munyaradzi, N. Mukomberanwa, Agnes Nyanhongo, Tapfuma Gutsa; el uso inteligente de material industrial reciclado según la obra de Willie Bester, Romuald Hazoumè, Issa Samb, Pascal Martin Tayon y otros ejemplos de transformación gradual de la visualidad plástica africana que la sitúan hoy dentro de una cierta noción de "vanguardia" en la producción simbólica universal. Estos ejemplos (y otros que sería largo nombrar aquí) anuncian perspectivas ilimitadas en el continente y nos alertan acerca en la necesidad de afrontar el fenómeno desde otros puntos de vista que no sean el de nuestros juicios y enfoques vertebrados a través de una maniquea e insuficiente "Historia del Arte".

La materia prima del artista africano no es su historia o la Historia, como en ciertas zonas de Occidente. Las operaciones artísticas en las que la memoria empieza a desempeñar un rol protagónico se vienen produciendo fundamentalmente en Sudáfrica en importantes núcleos de artistas agrupados en Johannesburgo y Ciudad del Cabo. Ellos se han propuesto una incidencia fecunda en el cuerpo social al abordar la secuela heredada del sistema de apartheid, las inhumanas condiciones de vida que han prevalecido históricamente en grandes sectores poblacionales, los prejuicios interraciales insepultos, los valores tradicionales en peligro, y otros asuntos sobre la base de un manejo novedoso de las instalaciones y de la escultura y pintura de ascendencia conceptual.

Otros artistas africanos que han obtenido reconocimiento europeo y norteamericano recientes (iba a decir internacional pero el término es demasiado engañoso) nacidos en Ghana, Camerún, Senegal, Angola, Benin,

Costa de Marfil, Togo y que residen en sus países de origen o en las antiguas metrópolis (París, Londres) asumen modelos de la modernidad occidental que, aún no siendo suyos, los integran orgánicamente a sus obras. Esta actitud cada vez más generalizada en el vasto escenario africano resulta de una fertilidad sorprendente. Tal "vanguardia" ha originado ya el entusiasmo por un nuevo arte africano en los centros de poder cultural. De ello son testimonio las obras de Bodys Isek Kingelez, Chéri Samba, Twins Seven Seven, Jean Baptiste Ngnetchopa, Bruly Bôuabré, John Goba, Moustapha Dimé, Djibril N'Diaye, Sokari Douglas Camp, Serihum Yetmgeta, Rotimi Fani Kayode, Pat Mauloa, Kivuti Mbuno, Fodé Camara, Etale Sokuro, Fernando Alvim, Antonio Ole, Billy Bidjocka, Jack Ben Thi.

## 4

En Asia, sobre todo en aquellos países que se han propuesto desde hace tiempo nuevas vías hacia la modernización de sus estructuras económicas y sociales (y otros que recién comienzan a hacerlo) uno de los rasgos significativos del arte actual es su diálogo con la naturaleza de donde surgen las riquezas del hombre (y parte de sus dramas cuando no es posible dominarla). Los alimentos, el agua, las maderas, los metales, la energía, proveen a los hombres de los productos necesarios para su vida, y son a su vez objeto de reflexión filosófica. De la naturaleza, además, el artista extrae los recursos necesarios para la creación.

En pocos escenarios puede hallarse una relación tan estrecha entre naturaleza y cultura. Podría hablarse hasta de un cierto tipo de relación simbiótica con antecedentes en siglos pasados si observamos la pintura y el dibujo, y luego el grabado pertenecientes a las ancestrales culturas china y japonesa.

La naturaleza es la fuente viva de la memoria, el espacio donde ésta se realiza y proyecta a plenitud. Nada de lo construido luego por el hombre ha podido reemplazar el lugar que la naturaleza ocupa en el arte asiático.

El hombre es parte de la naturaleza, no su enemigo o desierto (como es tan usual hoy con el desarrollo descontrolado de las ciudades): a ella debemos lo que somos y lo que podemos ser si aprovechamos racionalmente sus recursos, interpretar sus mensajes, respetar sus leyes. Esto es particularmente visible en las obras de Roberto Villanueva, Santiago Bose y Jun Yee, de Filipinas; Montien Bonma, Kamol Phaosavasdi, de Tailandia; Pirous, Dadang Cristanto, Nyoman Erawan, Fx Harsono, de Indonesia; Shi Hui, de China; Kwan-Woon Park, de Corea del Sur.

Por otro lado, la diáspora asiática (tan fuerte como la de América Latina y mucho más que la africana) representa un fenómeno singular dentro del panorama del arte que se produce fuera de sus países de origen. No es la naturaleza ahora el desarraigo el pivote sobre el cual giran las obras de aquellos artistas de Filipinas, Indonesia, China, Tailandia, Corea del Sur que pugnan por insertarse en otras culturas, pero que a su vez reconocen lo difícil de esta operación. En medio de esa lucha sitúan en primer plano su historia personal, étnica o social, en un esfuerzo por reafirmar su procedencia,

su etnos, y por esclarecer zonas de una memoria alimentada de lugares entrañables, fechas, emociones, seres queridos.

Estados Unidos de Norteamérica es el principal sitio escogido por esta inmigración y allí desde hace pocos años, los artistas producen un arte signado por el síndrome de la pérdida de los lazos familiares tradicionales y de una cultura atávica de incuestionable fuerza espiritual.

A pesar de observarse huellas de un arte que cada vez "internacionaliza" más sus lenguajes (la globalización no es sólo económica), la producción simbólica del sudeste asiático transmite las peculiaridades de sus contextos originales. Apoyada en la sencillez formal que elude la espectacularidad y teatralidad tan caras a nuestra producción (occidental), el arte en esta región se nos presenta dotado de significaciones tales que nos obligan a acercarnos a sus expresiones como si tuviésemos en nuestras manos un libro sagrado.

El artista asiático asume su raigambre filosófica, sus dioses, la naturaleza de donde surgen y lo más entrañable de su cultura popular en una continua recuperación de su memoria más allá de las contingencias sociales y políticas. Sus obras sobrevuelan toda referencia inmediata mientras transmiten el aura de lo remoto y ancestral. En años recientes comienza a manifestarse con fuerza una vertiente crítica y de comentario social (más performática que pictórica) que tuvo antecedentes memorables en el movimiento Joon Ming Art, que ha dado nuevos aires a las artes visuales de la región.

Mientras en el arte africano el presente dicta los códigos, estructuras y los márgenes ideológicos y formales de las obras, en el sudeste asiático la naturaleza y el sustrato religioso que de ella emana conforman la herencia privilegiada (el pasado) del artista en su hora y momentos actuales.

## 5

Es en América Latina (la región occidental del llamado Tercer Mundo y a su vez el Tercer Mundo Occidente) donde se manifiesta con mayor claridad el discurso de la Historia y la memoria, apoyado ahora en un soporte científico (al echar mano el artista a la arqueología, etnología, antropología, psicología, factografía y fuentes alternativas de datos y documentos) cuyas obras apuntan a una reflexión inusual sobre el individuo y la sociedad.

América Latina goza de mejores estándares de vida que otras regiones del Tercer Mundo (lo cual no es nada alentador, por cierto). Conquistó su independencia del imperio español en la primera mitad del siglo XIX y desde entonces lucha por su modernización. Está mucho más cerca de Europa y de los Estados Unidos que de África y Asia, lo cual la hace particularmente diferente en el propio Tercer Mundo.

La influencia que la Historia ha ejercido sobre el pensamiento europeo también ha calado hondo en el pensamiento latinoamericano. En cada país del continente las instituciones educacionales, culturales y públicas en general, ejercen la enseñanza de la Historia: todos, de una forma u otra, conocemos el Grito de Dolores, la batalla de Ayacucho, los próceres San Martín, Bolívar, Juárez, la guerra hispano-cubano-americana,

la Revolución Mexicana, el cordobazo, la Revolución Cubana, el Che Guevara, Machu Pichu, Augusto César Sandino, la construcción del Canal de Panamá.

Pero no siempre esa rica Historia, ese imposible olvido, se transmite para comprender mejor el lugar que ocupamos hoy; dónde estamos, qué somos, hacia dónde vamos.

Una lectura crítica de esa Historia, de esa memoria, puede conducirnos a reflexiones y cambios en cualquier ámbito sociocultural. Pero de lo que se trata, en la mayoría de nuestras sociedades, es de mantener el estado de las cosas tal como están. Si se produce alguna modificación no lo será por aquella "lectura" que hicimos sino por necesidades más bien propias del poder político en coordinación con el poder económico nacional o transnacional, América Latina sigue siendo dependiente.

En estos años finales de siglo, la aplicación de modelos económicos que tiendan a suprimir rápidamente las anquilosadas estructuras tradicionales latinoamericanas y facilitar así nuestro ingreso a la modernidad absoluta (entrar al siglo XXI sin haber pasado por el XX, como se lamentaba Gabriel García Márquez en 1982) no repara en el estudio específico de las particularidades nacionales ni de cuál ha sido nuestro destino desde los comienzos de nuestra independencia: ¿qué hicimos para no alcanzar los niveles de desarrollo esperados?, ¿qué nos impidió modernizar nuestros países, la mayoría ricos en recursos naturales?, ¿qué factores han contribuido a tantos conflictos locales y fronterizos, la proliferación de tiranías y dictaduras, golpes de Estado?, ¿qué impide hoy integramos en bloques o regiones para enfrentar los nuevos desafíos?, ¿hemos sabido aprovechar el legado cultural de nuestros antepasados y las actuales expresiones de nuestros contemporáneos en materia de pensamiento, arte, tecnología apropiada?

¿Habrá que olvidarlo todo y partir de cero porque nada de lo que ha conformado nuestro ser y existencia resulta útil, beneficioso, alentador, práctico?, ¿es la desmemoria el arma mejor para construir un porvenir?

Estas preguntas y otras se hace Paolo Gasparini en fotomurales y audiovisuales que echan mano a códigos prehispánicos, archivos fotográficos de principios de siglo, el fotoperiodismo contemporáneo y a su propia obra de algo más de 40 años. Y ese manejo del pasado y el presente como memoria que va siendo es también practicado hoy por Carlos Altamirano y Voluspa Jarpa en Chile; Gastón Ugalde en Bolivia; Mario Sagradini, Ernesto Vila y Nelbia Romero en Uruguay; Gustavo Gilabert, Daniel Ontiveiros y Graciela Sacco en Argentina; Eustaquio Neves en Brasil; Lucía Chiriboga en Ecuador; Edgar Moreno en Venezuela; Susana Torres en Perú; Joaquín Rodríguez del Paso en Costa Rica; Eduardo Pradilla en Colombia; Carlos Garaicoa, Sandra Ramos, Pedro Álvarez en Cuba; Silvia Gruner y Lourdes Almeida en México, entre otros artistas, cuyas vidas fluyen imbricadas al devenir social.

Como en ningún periodo anterior, el arte latinoamericano actual se nutre de la historia de sus protagonistas y de sus respectivas sociedades. No como instrumento para la exaltación o reafirmación (a la manera de los muralistas mexicanos y otros sectores de la vanguardia en los 20 y los 30) sino para el análisis del individuo y las circunstancias que lo han conducido a su encrucijada actual. Aun los más aparentemente alejados de cual-

quier contingencia social o política y que realizan un arte de naturaleza íntima, vibran en la misma cuerda debido a la necesidad de hallar algún tipo de respuesta a las angustiosas preguntas de hoy. En esta operación hay un uso desbordante de la fotografía aun por aquellos artistas que no la emplearon jamás (la imagen fotográfica ha devenido instrumento por excelencia para organizar el tejido estético de la memoria).

Y es que la fotografía alimenta, como ninguna otra expresión, el reconocimiento de lo vivido.

Frente a la desesperanza actual en países donde no se ha hallado siquiera un modelo concreto de gestión económica y social, donde las expectativas de desarrollo y "progreso" parecen alejarse más cada día, el hombre tiene en la memoria un seguro sostén, un refugio, el sitio donde sólo él y nadie más gobierna, desde donde allí puede construir y reconstruir a su antojo el espacio perdido de la utopía, la geografía de la ilusión, el imaginario de una vida que le asombra todavía.

Frente a un universo despedazado por la soledad y la incertidumbre, en el que el éxito individual ha sustituido el diseño de un proyecto colectivo y las carencias materiales crean las condiciones diarias para el aumento de la violencia, el desamparo y la corrupción, el hombre posee un rico tesoro de dignidad y autoestima: la memoria.

La memoria que nadie puede censurar. La memoria que vamos eligiendo para nuestra legitimación en el mundo. La memoria que sirve para que otros recuperen la suya. La memoria de un hombre que, unida a otra y a otra y a otra llega a formar la memoria de todos los hombres.

Si nos niegan la posibilidad de apropiarnos del acervo histórico, ahí tenemos el espacio íntimo que va tendiendo lazos de solidaridad, puentes para la comunicación.

El presentismo despiadado que sólo anhela preparar hombres y mujeres que operen eficientemente las máquinas de las estructuras económicas proyectadas, elimina los nexos que se crean en los espacios públicos de la ciudad, desorganiza los lugares de encuentros tradicionales y propone la casa con el sitio desde donde el hombre puede mantenerse informado y "comunicado" con el exterior. Son los tiempos de la soledad los que arrebatan el espacio a los tiempos de la solidaridad.

Basta dar un paseo nocturno por las calles de México D.F., Caracas, Río de Janeiro, Lima, Bogotá, hermosos y admirables sitios treinta años atrás, para horrorizarnos ante la falta de calor y condiciones humanas.

Las extensiones del hombre están siendo cortadas, cercenadas por ambiciones económicas desmedidas y proyectos políticos vacíos de significado humano. El hombre está más solo que nunca.

Borrar la memoria colectiva es criminal. Ocultarla a las nuevas generaciones y pretender escamotearlas es la práctica de los mecanismos que ya no sólo aspiran a mantenerse en el poder sino a conquistar la gloria. Hombres y mujeres desmemoriados es lo que desean muchos.

Frente a todo ello, sin embargo, una interesante zona del arte de nuestras regiones se propone hoy todo lo contrario. No todo está perdido para la causa de los afectos, el cariño y la felicidad humanas. Algo, a fines del siglo XX, se ha empezado a ganar.