

Definitivamente, *lost in translation* Traducir la *French Theory*

Estrella de Diego

Primera deriva

"*Ferdydurke* se publicó en 1937, un año antes que *La náusea*, pero como Sartre era famoso y Gombrowicz seguía siendo desconocido, *La náusea* ocupó en la historia de la novela el lugar que hubiera correspondido a Gombrowicz." De este modo recordaba Milan Kundera, más que la que suele considerarse como obra fundamental del polaco Witold Gombrowicz, el destino del escritor.

De hecho, en 1939, muy poco después de publicado *Ferdydurke*, novela que despertó una profunda admiración en los círculos intelectuales de Polonia, su autor se veía obligado a huir del país tras la ocupación nazi, igual que muchos otros europeos. Allí, en su destino, Buenos Aires, Gombrowicz no fue nunca apreciado desde dentro ni promovido hacia fuera, hace notar Alicia Borinsky. "No soy un valor nacional", escribía el polaco al recordar la paradoja del Borges "abstracto, exótico, alejado de los problemas" de América del Sur, como lo califica (Borinsky 1996: 198), y, pese a todo, admirado y exportado.

Ciertamente, no fueron buenas las relaciones que Gombrowicz pareció tener con el grupo en torno a la revista *Sur*. Sin embargo, este particular es relevante hasta cierto punto, y quizá sólo hasta cierto punto explica su destino. Lo interesante del caso Gombrowicz es preguntarse quién hubiera podido ser si hubiera llegado a un destino trasatlántico distinto, a aquel que alcanzaron muchos otros intelectuales europeos, Nueva York. Más aún: ¿hubiera cambiado el destino de Buenos Aires si en lugar de llegar Gombrowicz —sólo un polaco, *che*— hubiera sido André Breton el visitante, por citar a un escritor estrella de París, el *centro*, el mito? ¿Cómo hubiera podido ser la Historia, si se hubiera escrito otra historia?

Porque Gombrowicz no era el único en la huida. Al contrario. Se diría incluso que a medida que el ejército nazi iba arrasando las que habían sido las capitales de la vanguardia hasta el inicio de la guerra, o al menos los focos más atractivos para las ficciones consolidadas en torno al proyecto moderno, el continente se iba despoblando de sus intelectuales y artistas. Se iba, en suma, desposeyendo de su relato mítico, aquel que había inaugurado París, punto de encuentro de los más radicales del continente; y había apoyado el intenso Berlín o las constructivistas Ámsterdam y Moscú, también lugares de referencia. Las ciudades eternas acabarían siendo eternas de un día: el ejército alemán, ofuscado por su deseo ilimitado de poder, terminaba por abrasar y abrasarse en el propio deseo.

Aunque, bien visto, quizá sí fueron eternas esas ciudades o lo fueron al menos mientras alguien decidió creer en su eternidad. El mito de una ciudad, como cualquier

otro mito, se compone casi sin mucho esfuerzo: basta con que algunos vayan y a éstos les sigan otros, y otros después. Basta con que se tenga la conciencia del acontecimiento: existe aquello que se nombra. Es suficiente con que alguien hable de la ciudad y la habite. Y la ocupe. Las ciudades como los imperios —como casi todo en esta vida— son simples construcciones retóricas que viven en las imaginaciones de quienes las sueñan.

Pensemos por ejemplo en la mencionada Nueva York, hacia donde parte Mondrian apenas un año después de que Gombrowicz emprendiera su travesía americana. Ese mismo año Fernand Léger desembarca en la ciudad y, como él mismo explicaba, sus pinturas, igual que las del holandés, perdían parte de la solemnidad anterior, se hacían más ligeras. Luego, el resto de miembros de la vanguardia europea se irían incorporando a ese sueño americano que entonces, a principios de los 40 y con Europa entera aplastada por la sinrazón, estaba arrebatando a París su hegemonía de más de medio siglo.

Así, en 1941 llegó Breton y hasta los Estados Unidos viajaron Marc Chagall, Nikolaus Pevsner, Mies Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius, a quien llamaron de Harvard en 1937 y que se insertó con una facilidad extraordinaria en el sistema norteamericano, pese a la ideología defendida en la Bauhaus. Tal vez Nueva York, sueño recién estrenado en aquellos años 30, se empezaba a consolidar como una ciudad imprescindible tras la llegada de algunos de esos representantes tan notorios de las vanguardias históricas, e incluso más tras la invención de la Escuela de Nueva York, concebida desde la propia ciudad como el movimiento que tomaría el relevo de las viejas vanguardias parisinas entonces y sin remedio clausuradas.

Y como si de un presagio se tratara, el desembarco de los vanguardistas era un acontecimiento mediático. Siempre se recuerda el regreso del propio Marcel Duchamp en esos años de la guerra, huyendo de la guerra. Al salir del barco era acosado por los periodistas locales para recibir su opinión sobre la ciudad, cuyos entonces breves rascacielos —breves comparados con los edificios que más tarde levantarían la ciudad hasta el cielo, retando al cielo—, no dejaban de ser una novedad para el ojo europeo, recuerda Haskell. Era más bella Nueva York, sin duda. La más bella.

Había que ser modernos, costara lo que costara. Lo que no quedaba claro, entonces como ahora, es qué significaba en realidad *ser moderno*. Sea como fuere, la imposibilidad de llevar a cabo el proyecto en la contaminada Europa, brindaba la necesidad de buscar el escenario donde representar esa modernidad en otro lugar: al fin Nueva York. Pero, igual que Baudelaire describiera entre sus páginas la ciudad moderna que París sería, que aún no era mientras la describía, también Nueva York, la más moderna de las ciudades antiguas, se imaginaba como se deseaba antes de ser.

Quizá por eso, cuando en 1916 la inglesa Mina Loy desembarca en Nueva York, se queda algo decepcionada. A la llegada del barco, en medio de la niebla, la ciudad y sus entonces más que modestos conatos de rascacielos se desdibujan. Cuando el aire se despeja algunas horas más tarde, puede ver la masa que se levanta en Wall

Street y que acaba pareciendo a los ojos de la poeta extranjera “una prole monstruosa de las rocas de Dover”.

Después, poco a poco, visitando el Village con sus casas bajas, Mina Loy comprende la paradoja que surge alrededor del concepto *vida moderna* desde el viejo continente. Hay dos Nueva York al menos: la que proyecta el perfil y la que habita la calle, igual que siempre hay dos realidades —dos al menos—: la que impone la teoría y la que representan los artistas. El vértigo entre ambas Nueva York —la del cielo y la del suelo—, la disociación entre ambas, telón y calzada, forma parte de esa construcción de la ciudad que se proyecta como deseo europeo también, y que apresura el paso por la calle, para que el visitante no tenga conciencia de que habita sólo un sueño: al fin moderno.

Pero el relato de Nueva York no *sucede*: se *escribe*. La Historia es lo que escribe el poder, aquello que logra constituirse como referencia. Por esta razón, la pregunta que se planteaba antes, si Gombrowicz hubiera tenido el mismo destino en caso de haber llegado desde Europa a un destino diferente —Nueva York, por ejemplo— parece pertinente, teniendo en cuenta la invención de las ciudades y el modo en el cual alcanzan su hegemonía y llegan a perderla —o no llegan a tenerla nunca, que no se sabe qué es peor—. Es un discurso más enraizado en los problemas inherentes a nociones como *centros* y *periferias* —por lo que valgan tan restrictivos términos— o, dicho de otro modo, unido a los deseos que desde determinados lugares se proyectan hacia otros.

De hecho, resulta, si no otra cosa, curioso notar cómo por los años en los que aparece *Sur* pervive cierta intensa fascinación hacia un centro en ese momento más simbólico que real, París. La propia ciudad de Nueva York se había asomado a ese centro en 1913 desde el Armory Show al mostrar las obras de Odilon Redon al lado de las de Marcel Duchamp en un conflicto desfasado, casi ideológico, donde se desvelaba la pulsión norteamericana de los 20 por ponerse al día. Quién lo hubiera dicho en la época de Clement Greenberg, aquellos momentos en los cuales el destino del arte internacional —o eso circula— se empezaban a diseñar desde Nueva York; Greenberg, quien en su formalismo pulcrísimo, obsesionado con el idealismo alemán un poco a destiempo —todo hay que decirlo—, pensaba *en europeo* de otro tiempo para traducir al *norteamericano* del futuro.

Ahí radica la aporía seductora de Greenberg: se obceca en establecer una línea de las vanguardias tras el intento mismo de las vanguardias de romper “la línea de la historia”, la lógica de la historia al uso. Y lo hace, además, para justificar el arte norteamericano de los 40/ 50, para dotar de pedigrí a un arte que, como apuntaba Serge Guilbaut en su libro clásico, salía en el fondo de la nada. En este sentido, la maniobra del clásico MoMA parece clara, una operación de Estado, casi. Se diría que *todo* está ahí, y está ahí con las jerarquías que exige el relato hegemónico, como hace notar Foster al referirse a las *Señoritas de Avignon* de Picasso, sin duda uno de los ejes del museo.

Y sin duda, en ese extraordinario y excepcional museo está *todo*, si bien se podría plantear una posibilidad perversa: ¿y si *todo* se hubiera convertido en el *todo* privilegiado por hallarse albergado precisamente allí, en ese museo con una historia que también, de algún modo, reviste a las obras de un aura añadida, poderosa e indeterminada? ¿Cómo se ha escrito esa Historia mítica del XX que empieza con Picasso y, a poco que nos esforcemos, termina con Picasso? ¿De qué manera ha influido esa historia/Historia en la producción artística —y teórica— siguiente?

Pero volvamos un instante a París que, percibido de forma amplificadora desde el Buenos Aires de finales de los 30 y pese a la hegemonía parisina casi perdida o a punto de perderse, encarnaba un mito más grande que el mito mismo. Se diría incluso que para Borges, París —Londres— era la ciudad imaginaria en la cual vivía desde Buenos Aires. Y es que hasta la arquitectura porteña tiene algo de curioso pastiche europeizante que se traviste en una esquina de Madrid y en otra de Londres o de París o hasta Palermo.

Ese bricolaje constructivo confiere su originalidad intensa a una capital bella y prodigiosa que, a su modo, desde su lugar en el mapa —más bien desde el lugar que ella misma creía tener en el mapa, ya por ese lugar varía dependiendo desde donde se mire, como demuestra Torres García en su cono invertido—, tuvo una enorme importancia en los años 30, igual que São Paulo en tiempos de Tarsila do Amaral y Blaise Cendrars; o la Tánger de Bowles; o la Saigón de Max Ernst, y hasta la Barcelona de los surrealistas, si bien, *periferias* al fin, *periferias* buscadas a veces, preservadas por sus exquisitos pobladores, no llegaron jamás a percibirse como símbolos y hasta síntomas de poder.

Y se piensa ahora que si Buenos Aires no hubiera mirado tanto hacia París, habría podido mirar más a Gombrowicz, a su modo margen, alejado del centro, lejísimos. Y mirando a Gombrowicz, seguramente, hubiera podido alcanzar su *status* de centro, que no es aquí sino autonomía de pensamiento. ¿No pasó en el fondo eso con Nueva York? ¿No se convirtió en mito porque empezó a tenerse a sí misma como referente en su suelo y su cielo?

Claro que hay una trampa en este discurso de la cual somos conscientes. Se podría, claro, argumentar que los exilados en Nueva York traían consigo su aura. Traslataban, pues, un centro de poder intelectual de una ciudad a otra, dado que ellos representaban dicho poder. No obstante, si es verdad que a menudo las ciudades se hacen visibles por asociarse a la innovación o la libertad —y en este sentido el caso de Nueva York es paradigmático—, no es menos cierto que apreciar los bordes *nos* convierte en pensamiento central, al depender centros y bordes, como todo en esta vida, del lugar desde el cual se mira —otra vez el mapa de Torres García, cono girado.

Sin embargo, hay una obsesión recurrente en los lugares, las ciudades, que se perciben a sí mismos como bordes: hay que mirar(se) siempre en/ hacia el centro, para que nadie nunca se dé cuenta de la condición de borde. Por eso el grupo

próximo a *Sur*, pese a sus fuertes y maravillosos referentes específicos, igual que la bellísima Buenos Aires, ciudad única en su malabarismo de préstamos, miraba hacia París —sin tregua.

Y seguía mirando luego hacia París, centro de la acción en la *Rayuela* de Cortázar, cuando París es más un sueño de grandeza del pasado que otra cosa, sueño que se reavivará de un modo inesperado y fugaz pocos años más tarde, con los eventos del 68. Entonces, breve, abrasadora desde su condición de margen, París resurge inesperada, sin intención siquiera de pasar a la Historia. La Internacional Situacionista (I.S) de Guy Debord enfrenta en la clandestinidad el éxito de Sartre y su novela, el que, decía Kundera, hubiera debido corresponderle a otro. Se enfrenta sin que casi nadie lo sepa, porque la I.S. quiere recuperar la vieja esencia de las vanguardias que es tanto como decir de la revolución: tener un poco de secta secreta.

Escribir la historia cada día y borrarla luego apresurados. Sueño de clandestinidad, de línea rota, que si acaso recuperaba el hilo de la Historia, recuperaba el hilo más radical: buscar, frente al surrealismo bretoniano —más que inspiración, salvoconducto de la Escuela de Nueva York—, el surrealismo, el belga, aquel que niega la noción de inconsciente como parte privilegiada del relato —menos mal—. La fórmula preferida para la I.S., el *détournement* —desviación, deriva, sacar del contexto, desplazamiento de significados—, acaba por ser un salvoconducto prodigioso para liberarse del aburrimiento y vivir en la sorpresa constante.

Pero, claro, París siempre andaba saliendo en los tangos, como comenta de forma muy aguda Alicia Borinsky. Y eso ayuda a triunfar, sin duda. La nostalgia de las ciudades, la noción de su fragilidad, estar siempre a punto de perderlas, de perderse, ayuda a construir el mito. Quizá si París no hubiera protagonizado tantos tangos no sería la misma. Si nadie hubiera hablado de ciertas ciudades, no estarían en los mapas grabadas a fuego en la ficción histórica. Porque hay muchas ciudades que fueron esenciales para la conformación de la modernidad y están siempre a punto de escapársenos. Buenos Aires, por ejemplo, cuya fuerza inusitada recompuso en la geografía la imagen desgastada de París a través de *Rayuela*. Tal vez a las ciudades les pasa un poco lo que comentaba Kundera sobre *La náusea* y *Ferdydurke*. Todo es problema de ubicación simbólica.

Segunda deriva

Desde mediados de los años 60 están pasando cosas en Brasil, si bien el discurso dominante no tiene en cuenta esos cambios, sencillamente porque están ocurriendo en un lugar que desde allí ni miran. Suele ocurrir: la Historia del Arte que damos por *auténtica* y *verdadera* se configura a partir de aquello que tiene lugar en el centro. El resto de los eventos, los que suceden en los otros sitios, se ignoran, no se incluyen en los libros. O se recuperan como parte de un deseo, de un sueño que se ajusta a las necesidades de ese discurso de autoridad —el caso de la beatificación de la mexicana Frida Kahlo es ejemplar desde Breton en adelante.

O se debería decir al menos que el discurso al uso no los ha tenido en cuenta sino hasta hace poco, hasta que Brasil y la historia de su *Modernidad* —esa explosión artística e intelectual que tiene lugar en los 50-60— empieza, con lentitud, a entrar en las colecciones o las muestras —tal vez más que en los libros—, gracias al auge de los artistas actuales de Latinoamérica en el mercado neoyorquino —que es tanto como decir internacional— desde últimos de los 80, después de que dicho mercado fuera recuperando bocados exóticos para bocas hastiadas de todos los sabores (italianos primero, alemanes y rusos después).

Y pese a todo, pese a ignorar los libros de texto escritos desde el *centro* —sea cual sea ese centro que es ya más simbólico que geográfico— la importancia de lo que ocurría en Brasil, allí estaba teniendo lugar una de las escasas experiencias de la cultura de Occidente que demuestran cómo los conceptos antitéticos e irreconciliables son tales debido a un absurdo consenso de pensamiento: el nuestro, que piensa en binario y rige la Historia impuesta. El caso brasileño no se limita a romper el marco y buscar nuevos lugares para el hecho artístico. Su mérito reside en poner en evidencia las contradicciones del discurso occidental en otro punto igualmente básico: en el “concretismo” brasileño las formas *abstractizantes* —frías en el relato hegemónico— se vuelven cálidas —lo había presagiado *La negra* de Tarsila do Amaral, figura de “África” y fondo de Mondrian.

Geometrías vivas, anamórficas, pues, los *Bichos* de Lygia Clark. Arte *concretista* para tocarse y ser tocado, diferentes texturas que aún pueden sentirse en la sala dedicada a la artista en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, sala para ser sentida y no vista. Clark no quería que el museo reconstruyera el relato embalado e inodoro que suele establecerse entre la obra y el espectador, el artista y el espectador, una barrera invisible y férrea.

El arte de Occidente nos tiene demasiado acostumbrados a mirar, sólo eso, y sentir lo menos posible fuera del propio ojo. El arte, como lo plantea Occidente, es un acto higiénico por excelencia: mirar. Por eso lo más radical de la obra de Joseph Beuys, tan poco radical en su papel bobo de chamán —el artista como estrella más bien, incluso más que Warhol, quien le envuelve en polvo de diamantes tan intuitivo como siempre—, es el olor que el paso del tiempo impone sobre los materiales. Al visitar la instalación en el museo nos invade un sabor rancio: no se contaba con aquella subversión a los ojos.

Luego, quien se paseara por aquella gélida *Documenta*, pudo ver a Clark colgada inerte, expuesta, contradictoria, absurda, museada. Fría. O todo lo fría que fuera posible al menos. Desactivada, frigidizada. La operación tenía demasiado de loca maniobra en la construcción para ciertos discursos de la Historia del Arte desde el poder: convertir todo en frío o, lo que es lo mismo, en forma. Dicho de otro modo: en minimalismo, como si ser minimalista fuera garantía de seriedad y, sobre todo, de modernidad. Pero no era, desde luego, una maniobra inocente: no. (Re)presentar a Clark como “minimalista” borraba de un plumazo la historia particular de Brasil,

cancelaba el peso del *concretismo* como la propuesta incómoda que dejaba claro un hecho: había otras opciones de revisar la figuración, la abstracción y hasta el inconsciente, pese a no haber sido inventadas en Nueva York.

Porque, ¿no es, acaso, otra vez Greenberg —pese a todo— y la invención norteamericana del pedigrí infame de un arte que, a pesar de estar ligado el pasado por lazos —en realidad más que dudosos— rompe con el pasado a través del expresionismo abstracto y remata esa independencia de Europa a través de las invenciones del minimalismo? ¿No es la pasión minimalista parte de un discurso hegemónico, pese a todo *greenbergiano*, que no hace sino reforzar la idea del pedigrí de purificaciones, pese a todo espacial —forma—, a través de su literalidad misma? ¿Y no es retomar ese discurso, aunque sea para darle la vuelta, una forma de ajustarse al discurso de autoridad inventado desde los Estados Unidos? ¿No es, sobre todo, afirmar la asepsia de la Historia, su homogenización como prueban tantas exposiciones comariadas estos últimos 10 años?

Por eso el *concretismo* se desvanece frente al minimal en el discurso de autoridad, si bien nadie como Clark pone en tela de juicio el concepto de autoría que es el que, en principio, podría estar unido a la *literalidad* de los objetos minimalistas. Entre otras, en algunas de sus obras “literales” como *Piedra y aire*, el espectador es autor, y es autor cada vez poniendo sobre el tapete, entre otras cuestiones, la idea de la unidad y la originalidad esenciales para ese discurso establecido.

Son intentos de revisar la Historia y transformarla en relatos, en ficciones. Se trata del rechazo a la lógica occidental que construye el mundo a partir de las certezas, de posiciones cerradas. Son posiciones próximas a la desmemoria parricida de la cual habla Haroldo de Campos, maniobra de *desaprendizaje*. Autor, autoría, autoridad. Autor, actor, actuación: es preferible la segunda fórmula.

Pero nuestra teoría del arte no se fija nunca en los discursos vulnerables y antiautoritarios, que son no obstante los mejores para entender las cosas. La carta de Clark a Mondrian, por ejemplo, escrita en mayo de 1959; a Mondrian muerto que no puede contestar y no puede siquiera recibir: “Hoy me siento más sola que ayer. Sentía una enorme necesidad de mirar tu trabajo, viejo solitario tú también”. Y Clark cuenta a Mondrian sus problemas y sus temores, su “miedo al miedo”, a Mondrian que “creía en el hombre”, que “detestaba la naturaleza”, “Mondrian: hoy te quiero mucho”, se despiden. Ningún documento es tan locuaz para comprender a Mondrian, ni para comprender el discurso y sus fisuras, pero, como tantas veces, se nos escapó el documento. ¿Quién iba a fijarse en una carta de amor, escrita por una mujer brasileña?

Tercer relato

Jackson Pollock chorrea pintura sobre el suelo —eso no lo había hecho Picasso— y Hans Namuth lo congela mientras lo hace. Allí mismo, en esas instantáneas de 1950 se construye uno de los más sólidos elementos para la construcción de la narrativa

del Pollock estandarte irrefutable del mito fundacional de la *americanidad* de los 40-50 —y por lo tanto de la nueva Modernidad como deberá ser desde entonces—. Pollock, primer pintor norteamericano, el pintor necesario que Greenberg destaca en el artículo “American Type-Painting”, publicado en *Partisan Review* en 1955.

Pollock era el elemento imprescindible para escribir el nuevo relato fundacional, esta vez desde América (del Norte). No sólo representaba la abstracción como se la necesitaba entonces para la puesta en escena de esa “americanidad” —salida del inconsciente—, sino que era, en el fondo, uno de los pocos pintores norteamericanos del momento nacido en los Estados Unidos —y no emigrado como la mayor parte del resto—. Más aún: sus años de infancia en Arizona —el Oeste— hacían de él también el candidato idóneo para convertirse en el representante oficial de esas raíces que, uno tras otro, fueron tratando de reconstruir aquellos que esperaban encontrar América. O buscarla por lo menos. ¿Qué más daba que América estuviera en todas partes y en ninguna? ¿Qué más daba que esas ansiadas raíces procedieran, en el caso de Pollock, más de las visitas a las exposiciones y museos de Nueva York en aquellos años —como la montada en el MoMA en 1941, *Art of the United States*— que de sus recuerdos de juventud, como pretende hacer creer él mismo en la entrevista de 1944, preso Pollock quizá de su propio mito, según recuerda Kirk Varnedoe?

Lo esencial es que Pollock se declaraba “americano”, más allá del lugar del cual procedieran sus construcciones. Pollock quería ser “tribal”, recuperar unas raíces que en la imprecisa memoria colectiva debían parecer el lugar apropiado para separarse sin concesiones de Europa. Desde allí, desde esa búsqueda de lo norteamericano que parece terminar en Pollock, esa búsqueda sobre la cual se organiza el propio concepto de la Escuela de Nueva York como la necesidad colectiva de un “arte americano” por lo que, valga el término, se configura también parte de su mito.

Sin duda, a su modo, Jackson Pollock también buscaba el mito de América para encarnarlo, para ocuparlo. Sus legendarios paisajes supuestamente interiores, aquellos que había pintado sobre el suelo, erguido sobre Picasso, eran su peculiar regreso a los orígenes, un paisaje plano, de espacio imposible como las historias de guerra de los nativos americanos, espacios donde los elementos figurativos se camuflan en medio de un mundo sin sombras. Se diría incluso que su *Número 1* (1948) tiene bastante de las fotografías *Paisaje de Arizona* que tres años antes realiza Frederick Sommer, desiertos donde los límites se confunden y la noción espacial se camufla.

Sea como fuere, la compleja operación se remacha con las fotos de Namuth, quien quizá debido a su formación en el mundo del teatro, sabe plasmar la fuerza de la acción directa —y es allí donde se genera la trampa y el malentendido—. En esas fotos se fragua la figura mítica que ahora conocemos, y se diría que con excesiva frecuencia el análisis de la obra de Pollock parte de esas fotos y la carga retórica que conllevan;

fotos que construyen la mirada del propio fotógrafo como el lugar de privilegio, el espectador al cual le es concedido presenciar al chamán en trance. Demasiadas veces se ha obviado el producto final que son esas pinturas *chorreadas* de Pollock, pese a todo pinturas, como si fuera inútil tratar de dar una lectura última a algo misterioso e inaprehensible: ejercicios de un chamán —o como decía Rosenberg, lo que “ocurre en el lienzo no es un cuadro, sino un acontecimiento”, rememora Pepe Karmel.

Pero, ¿es acaso tan radical lo que hace Pollock? ¿O reside la radicalidad en la acción anterior a la obra, pisotear a Picasso y con él toda la historia europea? ¿No es al fin más radical el gesto de Lucio Fontana, quien a principios de los 50 decide rasgar los lienzos —la piel de los lienzos— y, mientras lo va haciendo, siente cómo se desgarran la tela bajo la presión del filo, oye el sonido áspero que produce el rompimiento?

La cuchilla se hunde y va adentrándose en la superficie tensada para encontrar el interior del cuadro, para rescatar el viejo deseo de vivir el espacio pictórico en un tiempo real, que transcurra y no sea tiempo prestado, temporalidad construida. La tela se va recalentando por el roce de la cuchilla y la mano del artista enrojece por la presión: mano y lienzo parecen consumirse como se arde en el placer de transgredir.

La acción violenta de Fontana implica, desde luego, también conceptos familiares en la jerga de los expresionistas abstractos —*torturado, esfuerzo, lucha, dolor*—, esas expresiones que, según confesaba Robert Rauschenberg años más tarde, eran excesivas o, al menos inútiles, para los artistas de la siguiente generación. Y Lucio Fontana —como Pollock en su *trance*— parece sentirse cómodo en medio de tanto enrojecimiento, de tantos cortes, la mano apretando la cuchilla, rasgando un lienzo grande, el que muestra la serie de fotografías de Ugo Mulas en 1965, que han quedado como testigo del proceso.

Podría ser porque las fotos secuenciadas de artistas trabajando acaban por parecerse mucho, pero al mirar el conjunto de instantáneas que captan las fases del desgarrar de Fontana —un hombre erguido delante de su obra, acuchillándola literalmente como si de un cuerpo se tratara— vienen a la memoria las fotografías que Namuth hiciera de Pollock en su atareada escenografía de *work in progress*. Las fotos se parecen, aunque la operación que ambos realizan es la inversa: si Pollock ha colocado sobre el suelo lo que suele estar apoyado en un caballete —la tela, aunque se trate en su caso también de un lienzo atípico—, Fontana rasga el lienzo/cuerpo con la pericia y el control de un avezado asesino.

En esta serie de fotos, ambos se han colocado en una posición incómoda: presentan unos cuerpos de artistas excesivamente doblados o estirados para estar *pintando*. Bien es cierto que ninguno de los dos pinta, al menos en el sentido tradicional de la palabra, pero eso que hacen, se le dé el nombre que se le dé, acabará colocado en algún sitio. Otra vez, pues, la distorsión de los ejes: pintar sobre el suelo, destripar contra la pared. No será la única distorsión.

Cuarta deriva

"¡Vosotras, palabras, levantaos, seguidme! | y aunque ya estemos lejos, | demasiado lejos, nos alejaremos una vez | más, hacia ningún final. | No aclara. | La palabra | sólo arrastrará | otras palabras, | la frase otras frases. | El mundo así quiere, | definitivamente, | imponerse, | quiere estar dicho ya. | No las digáis. | Palabras, seguidme, | ¡que no se vuelva definitiva | —este ansia del verbo | y dicho y contradicho!", escribía Ingeborg Bachmann con motivo del encuentro con Nelly Sachs.

Hacía tiempo que no había escrito poesía por no encontrar las palabras necesarias, esas palabras no *gastadas* y, por tanto, capaces de decir lo indecible. Sin embargo, Bachmann no se va jamás de la poesía, al contrario. Se retira, se aparta si acaso a la espera de que esas palabras indispensables regresen, se *muestren*, como dijera Ludwig Wittgenstein al final del *Tractatus*.

"¿Quién sabe cuándo pusieron fronteras al país,/ y rodearon los pinos con alambre de espino?/ (...) ¿Una palabra? Bien la guardamos en la boca;/ se pronuncia mejor en ambas lenguas/ y aunque enmudezcamos será germinada."

Trazar historias con palabras. Palabras caídas y borradas. Que las palabras se pierdan, en el caso de Willem Boshoff, escritura que se cayó de una pared de 1997. Y sobre el suelo palabras como *puro* y *pureza* en los siete idiomas coloniales del continente africano (español, inglés, francés, neerlandés, italiano, alemán y portugués).

¿Qué queda del mapa, del poder, cuando las calles se borran y las palabras se pierden? Habría que volver a nombrar el mundo y a trazar las fronteras de nuevo, dar la vuelta a los mapas, hacerles un guiño, como se ven siempre forzados a hacer los que hablan desde la periferia. Propuestas del belga Marcel Mariën que pasan luego a la psicogeografía de la I.S., una lucha continua contra el aburrimiento y la alienación. Ambos se vencen a través de las situaciones, una forma de *detourner*, de desviar, la sociedad misma: contra las situaciones creadas para nosotros, las situaciones creadas por nosotros. Buscar los espacios psíquicos de las ciudades, dice Debord: "El cambio súbito de un ambiente en una calle de un espacio a pocos metros; la división evidente de la ciudad en zonas de muy diversa atmósfera psíquica; el carácter atractivo o repelente de ciertos sitios —todo esto tiende a olvidarse".

Aunque no se trata de mapas en el sentido estricto del término. No se trata de haber nacido en un lugar y hablar en una lengua, aunque de viajes —de trayectos— se trata, desde luego. No se trata siquiera de optar por las historias frente a la Historia, ni se trata de conocer lo esencial, porque lo esencial es un consenso, igual que todo, y las historias, narradas desde los centros de poder —o difundidas al menos—, acaban por tener un regusto denso de Historia, historias manufacturadas, como la *French Theory* de la que habla François Cusset en tono irónico y que no es sino la pasión norteamericana por las propuestas de los pensadores franceses, traducidas, sobre todo resumidas y deglutidas y de regreso a Europa —hasta Francia— como reformulación de un inaudito "neocolonialismo" intelectual. Traducir del inglés al francés, las

traducciones al inglés. Definitivamente, *lost in translation*. *What is lost in translation* que lleva a definiciones inauditas como la que se comentará, ofrece el por otro lado muy útil texto sobre "cultura visual" editado por Nicholas Mirzoeff en 1998 —un *best-seller*, pues se han hecho de él muchas reediciones.

Bien es verdad que el propio *género* del texto, lo que los anglosajones llaman *reader*, o dicho de otro modo, un conjunto de artículos o partes de un libro sobre un asunto concreto que sustituye en el mundo académico norteamericano y últimamente británico a lo que se conocería como manual —o casi—, nos da la pauta sobre la circulación del volumen entre bibliotecas universitarias y estudiantes. Sea como fuere y dejando a un lado las dudas que despierta el *género reader* en cuanto a la conveniencia o menos de *deglutir* para el lector libros que deberían leerse completos, valdría la pena reflexionar sobre otro asunto: hasta qué punto la circulación del comentado texto puede deberse también —o sobre todo— al extenso número de disciplinas de eso que se ha dado en llamar "cultura visual" invoca y convoca.

Quizá debido a este hecho concreto, junto a nombres clásicos en las revisiones del canon y las lecturas, visuales también, de los discursos del poder como Barthes, Foucault, Althusser, Debord, Lacan, Fanon, McLuhan y hasta Descartes y Marx. Y en este punto aparece el ejemplo de las pérdidas que a veces se dan en las traducciones culturales. En las pequeñas biografías finales de los autores en el volumen, Marx aparece como "activista y escritor legendario".

Quinta deriva

A principios de los años 70, Jacques Lacan parece estar hablando de amor: "*Parlez-moi d'amour* no es más que una canción. He hablado de la carta de amor, de la declaración de amor, que no es lo mismo que la palabra *amor*", explica en la sesión del seminario *Encore* dedicada a la necesidad. Definitivamente las palabras no son capaces de nombrar lo relevante; no son capaces de "hablar de amor" más allá del mero título de una canción.

Lacan no está hablando, pues, del amor, sino del deseo, clave para enfrentarse a la vida, para comprender las relaciones entre el Yo y el Otro: el primero tiene conciencia de quién es cuando el segundo dice *no*. Y el segundo, claro está, dice *no* con mucha frecuencia o dice al menos *quizá*, ya que no es más que un Yo que a su vez ve al Yo como Otro. Al final, también nosotros, en el papel de "Otro", decimos a menudo *no* o *quizá* o *hasta cierto punto* al Yo que tenemos enfrente; también nosotros negamos el *sí* sin reservas y no estamos a la altura de la demanda, abismados en nuestra propia necesidad.

Aun así, el Yo y el Otro se observan desde sus respectivas ventanas e invierten esos roles móviles, infinitamente intercambiables: somos conscientes de nuestra subjetividad a través de la visión del Otro. El reflejo, cada reflejo, tiene algo de promesa, de realidad y de ficción, algo que está y no está, y que se anda escapando

cuando creíamos haberlo atrapado. Pues Lacan es la antítesis de la literalidad del *minimal* y, se diría, del pensamiento sintético que corresponde a la lengua inglesa: complicado de traducir. Si leer a Lacan en francés es imposible, tratar de leerlo en sus traducciones inglesas es inútil.

Por eso la crítica, estadounidense también, se queda fascinada con Lacan al pensar en un Yo consciente de ser también el Otro —ambas posiciones intercambiables al infinito, como dejaba claro en sus argumentaciones el psicoanalista—. Los escritos de Lacan ofrecen algo que necesita todo aquel que trate de revisar los paradigmas impuestos: una sólida posición teórica en la cual asentarse para hablar de un concepto escurridizo, en fuga, y pese a todo piedra de toque de las invisibilidades que gobernaron el pensamiento de los 80 y primeros 90. El deseo, del cual todos hablaban entonces, era mucho más que una nueva estrategia para enfrentar el mundo tras la caída de los valores políticos y el final de placer —visual también— que en aquellos momentos se develaba como otra imposición más de la mirada de autoridad. El deseo representaba la franja entre el Yo y el Otro: una especie de territorio de intercambio inagotable y cada vez necesariamente móvil e insatisfactorio, eterna necesidad de negociación de los significados.

De esta manera, el deseo empezó a detallarse en los numerosos *readers* de Lacan —también— y en los abundantes textos *deglutidos* que en el mercado norteamericano facilitaban su comprensión a través de explicaciones sencillas —y sirva de ejemplo un libro por otro lado excelente en su género—. Y Lacan empezó a inundar las páginas de los artículos y los libros más contundentes de la crítica neoyorquina, popularizándose entre el grupo de teóricos próximos al círculo de la revista *October*, pasando desde allí a otros textos que tomaban esta revista como punto de referencia. Llegando a otros países, regresando incluso a Europa a través de América, ya se anunciaba —la *French Theory* traducida al inglés, traducida del inglés otra vez al francés... qué paradoja.

Inundó de tal forma el deseo las páginas de la revista —tanto a través de diferentes lecturas psicoanalíticas como a través de la mencionada fascinación por los temas próximos al surrealismo— que entre 1991 y 1998 *October* se presentía gobernada por esa fascinación, tan de época, hacia los territorios del entremedias, a medio camino entre el deseo lacaniano —ejemplificado por los textos de Slavoj Žižek, cuyos libros empezaban a ser traducidos— y la abyección de Julia Kristeva, binomio que epitomizaría la muestra *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Selections from the Permanent Collection*, inaugurada en el Whitney Museum de Nueva York el verano de 1993.

Dicha muestra, con carácter de “trabajo de fin de curso” y concebida por cuatro de los participantes en el programa de Estudios Independientes del citado museo durante aquel año —programa dedicado a la formación teórica y práctica de futuros comisarios y en la cual estaban muy involucrados, de un modo u otro, bastantes de

los miembros del consejo de redacción de *October*— ofrecía una visión privilegiada de muchas de las cuestiones que habían ido planteando la crítica y el arte estadounidenses un par décadas atrás. De hecho, los jóvenes comisarios se proponían demostrar —en mi opinión de manera muy inteligente pese a todo, aunque los que entonces tomaron la muestra de paradigma la desprecian ahora— cómo la ruptura de los límites y la imposibilidad última de nombrar no son un *marchamo* de época, sino aquello que conforma la esencia misma de la Modernidad (*Modernism*) —entendida ésta como el fenómeno que se consolidaría en Estados Unidos desde los primeros 50—. Y lo hacían, además, a partir de una propuesta historicista, rastreando a través de algunas propuestas de esa Modernidad —obras escogidas entre los propios fondos del Whitney— muchos de los temas que a menudo tienden a leerse como característicos de los 80 y los 90 del siglo XX.

Siguiendo un *modus operandi* que fue entonces bastante típico entre los historiadores del arte en los Estados Unidos, la muestra conjugaba una propuesta cercana al clásico formalismo con planteamientos afines a las teorías de Lacan. *El inconsciente óptico*, la brillante obra publicada por Rosalind Krauss ese mismo año, probaba la audaz eficacia de la combinación. Partiendo de una aproximación en esencia ligada al viejo formalismo greenbergiano, Krauss alcanzaba un territorio ambiguo que hacía patente, otra vez, cómo los papeles nunca están asignados para siempre; cómo la modernidad, en tanto relato, está cada vez abierta, dispuesta a ser narrada de nuevo. Se trataba a su vez de una fabulosa traducción, pese a estar escrito en inglés.

Luego, en 1996, apenas tres años después, otro miembro de *October*, Hal Foster, escribía *The Return of the Real*, traducido al español con bastante retraso, igual que pasa siempre. El título, casi una amenaza tras años de invisibilidades e inenabrazabilidades, sólo en apariencia se apartaba de Lacan. Pese a plantear la necesidad de un regreso a los cuerpos físicos y los lugares tangibles después de tanto simulacro *ochentero*, Foster regresaba a Lacan a través de la mirada y la puesta en cuestión de los viejos privilegios del sujeto y su autoconciencia —“me veo viéndome”—. En todo caso, ya había vaticinado Lacan el peso de lo real que “no nos espera”.

Y luego las cosas pasaron muy deprisa. Y las páginas de los libros y las revistas se fueron poblando de testimonios sobre los campos de concentración —la propia *October* lo vaticinaba en su número del invierno de 1998—. Y se fueron reclamando las visibilizaciones, y los testigos y los testimonios: el documento. Y el deseo se quedó un poco ahogado entre tanta realidad, aunque todo sea, de un modo u otro, parte del mismo síntoma o, como escribía Homi Bhabha en 1989, en su *El compromiso con la teoría*: “entre lo que se representa como ‘hurto’ y distorsión de la ‘metateorización’ europea y la experiencia activista radical y comprometida de la creatividad del Tercer Mundo, podemos ver la imagen reflejada (aunque invertida en contenido e intención) de esa polaridad ahistórica del siglo XIX entre Oriente y Occidente que, en nombre del progreso, desencadenó las excluyentes ideologías imperialistas del yo y el otro”.

Aunque ahora recuerdo que ya no se puede citar a Bhabha, pues sus aproximaciones han sido puestas en tela de juicio al tratarse, en el fondo, de una nueva imposición neocolonial desde la metrópoli al resto. ¿Cómo puede, en su caso Homi Bhabha, regresar a América Latina como discurso radical, si su propio discurso ha ignorado algunas de las cuestiones que tantos dijeron antes que él desde Argentina, México, Uruguay, etcétera?

Ahora hay que citar a Gayatri Chakravorty Spivak si se quiere ser moderno, si se quiere ser "políticamente moderno". Y no ser colonial: "dar voz", dicen los anglosajones —aunque la voz se toma, nunca se da—. Hay que citar lo último que cite el discurso del poder para dejar claro que se conoce —*be part of it*—. Pero citar la fuente impuesta desde el poder es cada vez un acto colonial... Pues bien, lo conozco y no lo cito. Decido no incorporarlo a mi discurso. No lo incorporaremos. Frente a Spivak, Clark. Frente a la *Somehow-French-Theory*, el discurso *vulnarabilizado* en portugués —aunque el problema no es Spivak, sino el ejército de aquellos que la citan creyendo que Marx es un escritor y activista legendario.

La cuestión es, al fin, quién manufactura los relatos y desde dónde, cómo escribir, de verdad, esas historias particulares de tal modo que no lleven cada vez al mismo sitio. ¿Por qué pasó a la Historia Pollock congelado por Namuth y no pasó el Fontana de Mulas, sí, bien visto, el gesto del argentino —cortar el lienzo— es infinitamente más radical? ¿Sería la Historia, podría ser la Historia otra de haberse presentado Fontana como uno de los protagonistas de la narración fundacional de lo *moderno* porque cortar el lienzo, incluso 15 años después, es más radical que pisotearlo?

Se podría, así, concluir con dos historias de Borges que funcionan como metáfora de esa mirada hegemónica, aquella que observa el mundo desde un punto fijo y desde ese punto dibujaba el mundo, y la que es ahora tras las revisiones del canon, artístico también. La primera es el cuento de *Museo* (1960) que habla de un mapa desmesurado e inútil, "Del rigor en la ciencia", en el cual se recuerda un imperio donde "El arte de la Geografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad". La segunda pertenece a la obra *Atlas*, de 1984, en la cual Borges, ya ciego, va recorriendo el mundo —el atlas— sin poder verlo o viéndolo con ojos diferentes a los de la visión retiniana.

Si el mundo del primer ejemplo habla del deseo loco por controlarlo, por mantener la posición de poder que Occidente tiene ante el mundo —y de su fracaso—, en *Atlas* Borges reflexiona sobre lo enriquecedor de la vulnerabilidad en la fragmentación, del mapa que obliga a aprender a ver de otra manera: romperse. "Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emerjo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires." La pregunta sería, sin embargo, si el Buenos Aires en el cual uno se despierta en Lucerna, Colorado o Islandia, sigue siendo el mismo Buenos Aires.

Conversación Liliana Porter y José Luis Blondet

José Luis Blondet Parece apropiado que esta conversación tenga lugar en un teatro, sobre un escenario, porque se trata de una conversación con Liliana Porter, quien ha explorado, persistentemente, el juego de la representación, sus límites y sus alcances. Una vez Liliana comentó que ver sus obras era como ir al cine a ver una película con las luces encendidas. Todo lo que está alrededor de la película es, pues, tan importante como la misma película. Mejor dicho, es como poner al centro de la escena teatral un pequeño misterio, irrelevante y colosal. Importa tanto la obra como la tramoya, y todos los mecanismos alrededor que permiten que la obra tenga lugar. Vemos el ensayo y la última función, en el mismo acto.

Conversar con Liliana en un teatro, y en un teatro en México, tiene aún más sentidos. Liliana empezó su carrera precisamente en esta ciudad, aquí estudió un par de años y aquí expuso por primera vez, en 1957. Esa primera exposición de grabados y pinturas —y hasta la fecha única de Liliana en México— fue reseñada brevemente por Juan José Arreola, en una nota en prensa titulada "Liliana Porter da forma a la fábula". Las obras de esa exposición, me jura Liliana, muy poco tienen que ver con su trabajo reciente, donde ese carácter literario es más evidente: actores, escenarios, situaciones, diálogos y lúcidas moralejas. Todos esos dispositivos de cuento, de fábula, que operan en la obra actual de Liliana, parece que se anunciaban ya desde los inicios de su carrera, aunque sólo para ojos avezados en fábulas y confabularios como los del maestro Arreola.

Le prometí a Liliana que en esta entrevista no hablaríamos de Jorge Luis Borges, ni de ese universo de similitudes que los hermana y que alguna vez la llevó a decir que ella anhelaba pintar como Borges escribía. Y cumpliré mi promesa después de dejar sentada esa vinculación de su trabajo con la tradición fantástica de la literatura, en esa esfera de Arreola y Borges y otros cuantos más. Liliana le da forma a la fábula, y parece ahora cierto que lo ha venido haciendo desde hace ya un buen rato.

Uno de esos relatos, de esas fábulas que procuró desmontar para contarla desde los pedazos, es la del grabado como técnica limitada a su sentido tradicional. Grabadora de profesión, Liliana se abocó desde temprano al tanteo de los límites del grabado, sin dejarse entrapar por los dominios de la técnica y cuestionando, humildemente, la manera misma en que un grabado significa. Todas estas búsquedas coincidieron con el interés del venezolano José Guillermo Castillo y el uruguayo Luis Camnitzer, quienes junto con Liliana, crean en 1965 el New York Graphic Workshop. Redactan manifiesto, hacen bulla, participan en exposiciones importantes y expanden de manera dramática la idea de lo que es un grabado. En algún momento llegaron