

Graciela Speranza

Atlas portátil  
de América Latina

Arte y ficciones errantes



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Diseño de la colección:* Julio Vivas y Estudio A  
*Ilustración:* «Sin título» (detalle), Guillermo Kuitca, 2008

*Primera edición:* septiembre 2012  
*Primera edición impresa en Argentina:* septiembre 2012

© Graciela Speranza, 2012  
© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2012  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-6342-0  
Depósito Legal: B. 18226-2012

La siguiente edición ha sido realizada  
por convenio con Riverside Agency, S.A.C.

Impreso en Argentina

Kalifón S.A. - Buenos Aires

El día 26 de abril de 2012, el jurado compuesto por Salvador Clotas, Román Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vicente Verdú y el editor Jorge Herralde, concedió el XL Premio Anagrama de Ensayo a *La ética de la crueldad*, de José Ovejero.

Resultó finalista *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*, de Graciela Speranza (Argentina).

## PRÓLOGO: ATLAS DE ATLAS

Aunque la escena sucede en España, más precisamente en el Museo Nacional Reina Sofía, se abre, como corresponde a un atlas, a un centelleo caleidoscópico de otros lugares. Es enero de 2011 y afuera está el invierno madrileño, pero el tiempo se trastorna y las estaciones se suceden sin ninguna lógica cósmica en la secuencia anacrónica de imágenes que se reúnen en *Atlas*. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?, la muestra que Georges Didi-Huberman montó en el museo, inspirada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Desde la figura desmembrada del titán mitológico y las fotos de los paneles de Warburg que abren el recorrido, las obras que se muestran en las salas no se traman por afinidades temáticas o estéticas, ni por cánones clásicos o contemporáneos, sino por un relato más etéreo hecho de migraciones y supervivencias, que consigue reunir lo que las fronteras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan. Ahí están, por ejemplo, el atlas original que Rimbaud recortó para rearmar el mundo en sus viajes, el miniatlas absurdo de Marcel Broodthaers y la serie de postales *I got up* que el japonés On Kawara envió a sus amigos desde los lugares más insospechados del globo, consignando apenas la hora en que se había levantado. Pero hay también atlas menos literales, como la serie de asépticos *Depósitos de agua* de Berndt y Hilla Becher, los

*Cuarenta y ocho retratos* de celebridades que Gerhard Richter compuso a partir de su monumental *Atlas* de fotografías y recortes, un herbario de Paul Klee, un álbum del taller textil de la Bauhaus, un desfile de gestos rituales en un video de Harun Farocki, manuscritos del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, y diarios de viajeros y transterrados como Henri Michaux, Bertolt Brecht y Samuel Beckett. En una vitrina está el *Atlas* de Borges y es justo que sea así. Borges seguramente inspiró en parte la sucesión «sabiamente caótica» del conjunto, la historia del arte anacrónica de Didi-Huberman y las obras de muchos de los artistas que están en las salas, y debe ser por eso que frente a la foto de la tapa, en la que se lo ve sonriente a punto de levantar vuelo en un globo –quizás la única en que Borges sonríe–, me da una especie de orgullo ridículo.<sup>1</sup> Del atlas dentro del atlas dentro del atlas, me vuelve clarísimo un texto muy breve de Borges, en el que recuerda haber tomado un puñado de arena en el desierto en Egipto y haberlo dejado caer un poco más lejos, con la sensación de estar modificando el Sahara con ese gesto mínimo. Y enseguida, en la tela virtual de lo que guarda la memoria, la imagen de Borges ciego con un puñado de arena en la mano se reúne con la de la hazaña patafísica del belga-mexicano Francis Alÿs, que paleó una duna de las afueras de Lima con quinientos voluntarios para moverla unos centímetros, y casi al mismo tiempo, con una pirámide de arena improvisada sobre una mesa de madera en medio del desierto, en una foto del mexicano Gabriel Orozco. La sucesión imprevista de imágenes debe ser efecto del atlas que yo misma estoy componiendo y me ha llevado hasta el Reina Sofía, porque frente al realismo casi abstracto de *No hay quien los socorra*, un grabado de la serie de los *Desastres* de Francisco de Goya que está en el comienzo del recorrido, pienso en las casi doscientas muertas que el chileno Roberto Bolaño registró con precisión forense en su novela póstuma *2666*, y después, frente al inventario irónico de siluetas negras de países de Marcel Broodthaers, pienso

en el *Archivo líquido* del mexicano Carlos Amorales o en los mapas conjeturales del argentino Guillermo Kuitca.

El ejercicio es involuntario e infinito. Uno podría pasarse horas entregado al flujo discontinuo de imágenes y textos, que en los intervalos revelan la *supervivencia* de otros textos y otras imágenes. Porque lo que queda claro hacia el final del recorrido es que la lógica —o la deriva o el capricho— que reúne las casi cuatrocientas obras en las salas del Reina Sofía es de otra naturaleza, deliberadamente ajena a los rigores de las cronologías académicas, la dialéctica de muertes y resurrecciones del modernismo, el comparatismo insulso y el culto a la obra maestra. Como un dispositivo visual sensible a las discontinuidades, el *Atlas* de Didi-Huberman reúne un conjunto inclasificable de obras del siglo XX y XXI, más afín al *atlas de lo imposible* que Foucault descubrió riéndose en la enciclopedia china de Borges, o incluso al inventario de las colecciones de Goethe (que entre sus tesoros guardaba un nido de pájaro, dos docenas de botones, una pluma de escribir incrustada de sal y un minúsculo pedazo de pastel enviado por su madre), que al *checklist* globalizado que hoy engalana las bienales de arte contemporáneo o las listas de invitados a los festivales literarios internacionales.

Cuando llego al final de la muestra vuelvo al principio y, aunque recorro las salas otra vez con la ilusión de llevarme una visión panorámica, compruebo que no hay visión panorámica del atlas y, en el tiempo que queda hasta la hora de cierre del museo, me entrego a la serie hipnótica de miles de fotografías de todo el mundo que se funden aleatoriamente en los tres monitores del *Mundo visible* de los suizos Fischli y Weiss, como quien se embarca en tres viajes simultáneos. Alguna de las fotos, un paisaje desolado del desierto de Sonora o de la Patagonia, me distrae y me deja pensando en el «mundo visible» de Didi-Huberman. Si no me engaño y si se exceptúa a Borges, entre los más de cien artistas que reúne *Atlas* no hay ningún la-

tinoamericano. El resultado del recuento me incomoda, no con Didi-Huberman sino conmigo misma, que, en el paneo rápido por las obras, debo haber chequeado las nacionalidades de los artistas como en los controles de aduana. ¿A qué viene ese raptó de latinoamericanismo? Si el *Atlas* de Didi-Huberman es en su mayoría europeo y norteamericano es porque en la estela del *Atlas Mnemosyne* de Warburg es fruto de la *memoria inconsciente*, que ignora las agendas teóricas y las cuotas de la corrección política. ¿Qué esperaba entonces? ¿Que hubiese forzado la selección para hacerle lugar al arte «periférico», obedeciendo a la ética multiculturalista del «reconocimiento» del Otro? En el reparto que la mente ilustrada y sus taxonomías hicieron durante dos siglos, al arte y las ficciones de América Latina les correspondió el lugar de la política crispada, el portento naturalizado y el disparate atroz, variedades más o menos solapadas del exotismo colonial. Hoy, en cambio, el multiculturalismo se ha convertido en la lógica cultural del capitalismo multinacional (el capital global ya no opera con los patrones conocidos de homogenización cultural, sino con mecanismos más complejos que exaltan la diversidad para expandir el mercado) y es preferible la omisión franca a la condescendencia forzada. No. Lo que me inquieta no es la serie de Didi-Huberman —una selección extraordinariamente rica y diversa que abre la historia del arte a un torbellino de tiempos y espacios—, sino el hecho meridiano de que en la *mesa de encuentros* de Didi-Huberman el arte latinoamericano ni siquiera asoma en los intervalos. Porque si bien es cierto que en las últimas décadas el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo, la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos. El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescindiera del rótulo identitario.

Mientras las imágenes de Fischli y Weiss se funden en las pantallas, compruebo que una vez más caí en la trampa de la «neurosis identitaria» (la expresión certera es del cubano Gerardo Mosquera), que desde siempre aqueja a América Latina, o que intento contrarrestarla con la «denegación exitosa» (la fórmula es del mexicano Cuauhtémoc Medina), sin respuestas categóricas a preguntas por la identidad y la diferencia cultural que, por algún motivo, no dejan de formularse. Yo misma, que creo que los artistas y escritores de América Latina no tienen que mostrar pasaportes ni agitar banderas, que el arte tiene que hablar a su manera sin ninguna señal de origen que lo anteceda, que combato las definiciones esencialistas y he llegado a preguntarme si existe el arte latinoamericano y si existe América Latina, me sorprendo considerando la idea de que quizás tengamos que desnaturalizar las categorías remanidas y reinventarlas con otras estrategias y otros dispositivos críticos, hasta que en el mapa global que se descompone y recompone en el siglo XXI, el arte de América Latina sea parte del mundo visible, ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros, sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva a cuevas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso. Es eso lo que están haciendo muchos artistas, a fin de cuentas, redefiniendo su lugar sin subsumirse a la gran escena global que anula las fricciones, ni obedecer al mercado que conserva categorías reconocibles –esferas– para vender mejor sus productos, sino complejizando las redes de conexiones con relaciones flexibles que preservan la autonomía relativa de la esfera propia, y aumentan al mismo tiempo la tensión y la variedad de los enlaces.<sup>2</sup> De eso hablan las formas nuevas de mucho arte contemporáneo. Basta leerlas para encontrar algunas respuestas.

Este libro fue un atlas mucho antes de la aventura sensible e intelectual del *Atlas* de Didi-Huberman (en rigor desde que la



imagen de un mapa de México que desmentía el de América Latina que se nombraba en una novela breve de Mario Bellatin inspiró la primera pieza y disparó la serie), pero encontró la forma definitiva y se confió sin reparos a la potencia inagotable del *principio atlas* en las salas del Reina Sofía. «No se “lee” un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página», escribe Didi-Huberman en el comienzo del ensayo que razona su recorrido, y está claro que el principio atlas busca otra forma del saber, explosiva y generosa, que no se funda en la tradición platónica de la idea purificada de las imágenes, sino que «hace saltar los marcos», apuesta por una heterogeneidad esencial que no quiere sintetizar con las certezas de la ciencia o los criterios convencionales del arte, ni clasificar como el diccionario o la enciclopedia, ni describir exhaustivamente como el archivo, sino descubrir con la imaginación, baudelairianamente, «las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias, las analogías».<sup>3</sup>

El modelo privilegiado de esa «mirada abrazadora» es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, uno de los artefactos más extraños de la historia del arte, con el que el historiador alemán intentó documentar visualmente todo el imaginario de Occidente.<sup>4</sup> En 1924, después de varios años de tratamiento psiquiátrico, Warburg empezó a componer su serie inacabada de paneles móviles de láminas, montadas sobre fondos negros y luego fotografiadas, en la que esperaba exponer el conglomerado de relaciones que observaba en las imágenes, las migraciones de formas, motivos y gestos que atravesaban fronteras políticas y disciplinares desde la Antigüedad hasta el Renacimiento e incluso hasta el presente. Sumergido entre 1924 y 1929 en los más de 65.000 volúmenes de su biblioteca interdisciplinaria, iluminado con la experiencia antropológica directa de 1895 en el desierto de Nuevo México, trastornado y recuperado de los horrores de la Primera Guerra Mundial y de la psicosis que lo

recluyó durante cinco años, Warburg concibió su *Atlas* como un combate contra la clausura del nacionalismo cultural exacerbado por la guerra y la asfixia de la ortodoxia dogmática. En un raptó después de la locura se le reveló una forma del pensamiento por imágenes, cuadros proliferantes de constelaciones permutables (para el maníaco no hay nada definitivo), en los que fluyen las polaridades, las antinomias, las supervivencias fantasmales de otros tiempos que anidan en las imágenes. Para desplegar esas discontinuidades del tiempo y la memoria, hacía falta una «mesa de encuentros», un dispositivo nuevo de colección y exhibición que no se fundara en la ordenación racional ni en el caos de la miscelánea y un principio capaz de descomponer y recomponer el orden del mundo en «planos de pensamiento», para que así dispuesto y recompuesto recuperara su extrañeza. Eso es el *Atlas Mnemosyne*, una forma de *conocimiento por montaje*, próximo a las experiencias contemporáneas de los collages cubistas, las cajas de Duchamp y el cine de Eisenstein, pero también al pensamiento por constelaciones de Benjamin y Bataille, siempre que se agregue el carácter permutable de las configuraciones alcanzadas, que lo vuelve pensamiento dinámico.

La herencia formal de ese dispositivo atraviesa el paisaje del arte contemporáneo, interpretado a menudo según la lógica del archivo. Pero la economía del atlas de imágenes es otra: a diferencia del archivo que necesariamente lo antecede, elige un momento dado, apunta a un argumento y procede por cortes violentos para exponer las diferencias.<sup>5</sup> Porque lo que cuenta en el *Atlas Mnemosyne*, finalmente, son los detalles entrecortados de la observación, portadores de singularidades históricas, y sobre todo el intervalo que crea la tela negra entre tiempos y sentidos. La «memoria inconsciente» es la gran montajista que reúne los detalles y trabaja en los intervalos de los campos, y de ahí el «*Mnemosyne*» del *Atlas*, que Warburg, siguiendo a Freud, había grabado en la entrada de su biblioteca. Dispar, móvil, heterogéneo, proliferante, impuro, abierto, inagotable, ¿el atlas es

finalmente un método fiable para la historia del arte? Es lo que se pregunta Didi-Huberman hacia el final de su iluminador ensayo sobre la obra de Warburg, *La imagen superviviente*. No hay discurso del método en el atlas, sino más bien una invitación a sumergirse en un tiempo y un lugar sin fronteras, ya no el espacio imaginario de utopías que consuelan, sino el de una heterotopía que amenaza e inquieta.

Este libro quiere ofrecer esa diversidad inquietante del atlas de imágenes y ampliar incluso los alcances del montaje, abriéndose no sólo al arte sino también a las ficciones de América Latina. Pero es también un atlas *portátil* porque es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado *formas errantes* –y ya no temas ni meras ideas o relatos– con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales. Agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes. Mediante estrategias conceptuales muy diversas figuró espacios aterritoriales que perforan los estados y los articulan de otro modo, compuso –literal o metafóricamente– mapas y relatos espaciales que transforman las fronteras en pasajes, y creó artefactos «radicantes» (el neologismo gráfico es de Nicolas Bourriaud) que se alimentan de arraigos sucesivos y simultáneos sin hibridar culturas, sino manteniendo en tensión la disparidad de sus tradiciones y sus polaridades.<sup>6</sup> La distancia, que no necesariamente es distancia física, mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mi-

rada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles que no derivan de la negación del origen sino de una apertura a la potencia vital y poética de las relaciones, ajena al nomadismo mercantilizado o turístico y el multiculturalismo adocenado.

El arte y las ficciones de este atlas, por lo tanto, van tramando en el montaje respuestas a las preguntas por el lugar de América Latina y el arte latinoamericano, con sus propios modos de figurar el mundo en cartografías imaginarias, registrar nuevas experiencias psicogeográficas en las ciudades, abrirse a redes de relaciones flexibles o clausurarse en esferas incomunicadas, revelar supervivencias en la historia del arte, repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua y la patria. Como el *Atlas* de Didi-Huberman, responde en gran medida a la memoria inconsciente y por lo tanto ignora o incumple cuotas, es arbitrario e infinito, y se contenta con poner el artefacto en marcha. La «mesa de encuentros» del libro reúne imágenes y textos, obras y series de obras, ficciones y fragmentos de ficciones, iluminaciones del pensamiento teórico. La lectura crítica los recorta o los reúne, razona el recorrido de la mirada o el pensamiento, o simplemente los monta e invita al lector a leer en los intervalos. No cree en la mera sociología del arte ni en la tautología de la aplicación de teorías, sino en las revelaciones del *entre dos* entre la imagen y la palabra, y en la elocuencia ambigua de las formas artísticas.<sup>7</sup> Mira y lee obras, artistas y autores porque cree que el primer impulso de la crítica sigue siendo descifrar cómo una obra, un artista o un autor dice o hace algo que no había dicho o hecho ningún otro. Ni la teoría del texto, ni los estudios culturales, ni la posautonomía nos han podido convencer de que ya no hay artistas ni autores, ni devaluar esa invitación de la crítica a pensar *con* el arte y conversar con las obras. Pero este atlas cree sobre todo ya no en el poder emancipador del arte —las utopías de una vanguardia estética fundida con la

vanguardia política se disolvieron junto con la idea misma de vanguardia en el siglo XX-, sino en la potencia irreductible de la imaginación artística, que puede cifrar en sus formas metafóricas del presente y anticipaciones del futuro (Néstor García Canclini habla de una «estética de la inminencia»), promover el disenso frente al consenso generalizado, formular preguntas impertinentes y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes.<sup>8</sup> Los estragos del capitalismo neoliberal han demostrado que en el discurso de la política, de la economía e incluso a veces en el de las ciencias sociales reina un realismo craso, incapaz de imaginar el futuro. Y es precisamente en el arte donde esa noción empobrecida del realismo está menos a gusto, aun en el arte que no tiene vocación política pero se vuelve político cuando revela los límites de la imaginación y vuelve realistas fantasías a primera vista impracticables.<sup>9</sup> El arte se quiere leer aquí como una suerte de *interfaz*, eso propone Jacques Rancière, que puede modificar lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo, de apreciarlo como tolerable o intolerable.<sup>10</sup>

En el tiempo en que este atlas se fue componiendo, las hegemónicas planetarias y también el lugar relativo de América Latina en los mapas globales se fueron alterando. Los artistas y escritores que aquí se reúnen se anticiparon a veces a esos cambios, avizoraron el paisaje apocalíptico de violencia, deterioro o caos que recrudece en las ciudades, y concibieron en la marcha formas materiales o imaginarias de describirlo y transformarlo en sus propios atlas. Son artistas y escritores del siglo XXI, *contemporáneos*, si por contemporáneo se entiende, como lo hace Giorgio Agamben, artistas intempestivos, que están en su tiempo pero también pueden mirarlo con cierta distancia, percibir no sólo sus luces sino también su oscuridad, atender a los signos del presente pero también de lo arcaico.<sup>11</sup> Fiel a ese torbellino de tiempos, este libro podría leerse en cualquier orden y en cualquier parte, pero, en la sucesión lineal que aún componen obstinadamente las páginas de un libro, se abre con el mapa de un viaje

hiperbólico por dieciséis ciudades en veintinueve días, y se cierra, provisoriamente, con una nube de mariposas negras que desde el DF de México recorre el mundo entero, se multiplica, se transmuta hasta perderse en el éter de la web y sin embargo perdura en un relato. El atlas portátil quiere atender e interrogar estas y otras metáforas.

Unos asteriscos señalan algunas conexiones evidentes, pero se invita al lector a encontrar o imaginar otras y comprobar por sí mismo si todavía hay una literatura y un arte latinoamericanos.

# 1. Mapas

---

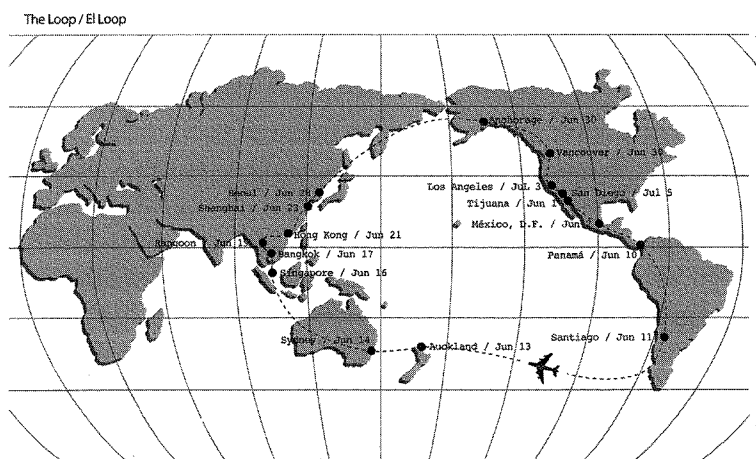
Basta recorrer un módico catálogo de atlas de imágenes para comprobar que el universo entero puede cartografiarse en una sucesión de láminas. Hay atlas del cosmos, de los cielos nocturnos, de las nieves europeas, de colores, de la Biblia, del agua, de habanos, del ciclismo épico, de la Vespa o de los robots de Leonardo. Pero el atlas por antonomasia es el atlas de mapas, que debe su nombre al titán de la mitología griega condenado a llevar la bóveda celeste sobre los hombros. Como el coloso mitológico, el mapa carga con toda la información y el saber sobre el mundo, y ha sido desde los comienzos de la cartografía un instrumento de poder y dominación. Imagen paradójica, es la representación más precisa del mundo y a la vez la más abstracta. De ahí que el arte haya encontrado en el mapa un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios. Si los planisferios abundan en los mapas de artistas latinoamericanos es porque desde el Sur alcanzan otras visiones globales: catástrofes gráficas, juegos visuales o conceptuales que recomponen los órdenes hegemónicos, figuran sus estallidos inesperados o los dinamizan con contracorrientes de flujos que disuelven las oposiciones tajantes. Pero hay también recortes parciales que extrañan las geografías locales, nacionales o continentales, itinerarios irónicos del nomadismo turístico o mercantilizado y superficies impen-sadas para inscribir un mapa, como la palma de una mano, una lonja de carpaccio sobre un plato o un par de sandalias: la cartografía del arte es un venero de metáforas.

**Francis Alÿs** - Adriana Varejão - Suely Rolnik - **Guillermo Kuitca** - **Alfredo Jaar** - **Jorge Macchi** - Vik Muniz - Carlos Busqued - **Mario Bellatin** - Rivane Neuenschwander - **João Gilberto Noll** - Los Carpinteros - Antonio José Ponte

---



# FRANCIS ALÿS – «THE LOOP»



Francis Alÿs (Amberes, 1959, en México desde 1986), *The Loop* (1997), postal, reverso.

El 13 de agosto de 1918, en vísperas de embarcarse rumbo a Buenos Aires en el *SS Crofton Hall*, Marcel Duchamp dibuja un mapa. Es un regalo de despedida para su amiga neoyorquina Florine Stettheimer, de ahí el itinerario ilustrado de la travesía y el dejo romántico del título, *Adieu à Florine*. Junto a la silueta imprecisa de América, traza una línea zigzagueante hacia el Cono Sur, consigna entre flechas de direcciones opuestas la duración estimada del viaje —«27 días + 2 años»—, y resume el futuro incierto con un signo de interrogación mayúsculo en Buenos Aires. Del viaje marítimo a Sudamérica sólo se conoce una carta enviada a sus amigos Louise y Walter Arensberg, desde la única escala técnica del recorrido en Barbados: el mar parece calmo a pesar de los rumores de un petrolero bombardeado, el barco navega a oscuras por las noches por temor a los ataques de submarinos, no ha encontrado contrincantes para el ajedrez y ocupa el tiempo ocioso de la vida de altamar en ordenar sus papeles.<sup>1</sup> El 9 de septiembre, con la precisión del itinerario anticipado, Duchamp llega por fin a Buenos Aires. Lleva en el equipaje las notas para *El Gran Vidrio* y una obra extraña de tiras de goma que puede ser instalada en cualquier parte, la *Escultura de viaje*.

Casi ochenta años más tarde, el 1 de junio de 1997, otro expatriado europeo, el belga-mexicano Francis Alÿs, emprende una travesía más curiosa en la dirección contraria y dibuja también el itinerario en un mapa. Viaja desde Tijuana a San Diego, invitado a participar en *inSITE*, la muestra internacional que organizan las dos ciudades para afianzar las relaciones interculturales entre México y Estados Unidos, pero complica espectacularmente la dirección del recorrido para llegar a destino sin atravesar el límite (uno de los más conflictivos y controlados de América) ni cruzar el paso fronterizo (uno de los más transitados del globo). Las escalas y las fechas precisas del viaje se consignan en un planisferio impersonal impreso en una tarjeta postal y el plan se resume al dorso, bajo la imagen de un

océano de aguas encrespadas: «Para viajar de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, tomaré una ruta perpendicular a la barda divisoria. Desplazándome 67° SE, luego hacia el NE y de nuevo hacia el SE, circunnavegaré la Tierra hasta llegar al punto de partida. Los objetos generados por el viaje darán fe de la realización del proyecto, que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.»<sup>2</sup> La obra presentada en *inSITE, The Loop*, es el viaje mismo por dieciséis ciudades y tres continentes, que Alÿs recorre bordeando el Océano Pacífico en vuelos sucesivos (Ciudad de México, Panamá, Auckland, Sidney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles), hasta llegar finalmente a San Diego, veintinueve días más tarde. Una serie de dibujos, tarjetas de embarque, recibos, fotos, postales y restos diversos del vertiginoso recorrido se exhiben en el Centro Cultural de Tijuana junto con los epigramáticos mensajes que Alÿs envía al curador y amigo Olivier Debrouse por correo electrónico. Multiplicando al absurdo la extensión de un trayecto mínimo, *The Loop* es una versión global e hiperbólica de la caminata, un nuevo género de acción-ficción urbana que Alÿs ya ha convertido en matriz de su arte portátil, en los alrededores de su casa en Ciudad de México (\* p. 95). Pero ¿qué «contenido crítico» podría tener el simple «desplazamiento físico del artista» por dieciséis ciudades?

Toda narración es el relato de un viaje, la puesta en marcha de un movimiento que avanza en el tiempo y en el espacio. Pero ¿y los mapas? ¿Qué historias cuentan los itinerarios de estos mapas? Cada uno a su manera, Duchamp y Alÿs parecen recuperar la cualidad narrativa y teatral que alguna vez animó la representación cartográfica. Bitácoras de peregrinos medievales, trofeos de expediciones marítimas glosadas en pequeños

barcos y animales dibujados en los mares, los mapas supieron ser verdaderos *teatros de operaciones*, antes de que la ciencia borrara definitivamente las huellas de las rutas que los hicieron posibles, y los convirtiera en descripción muda, geométrica y abstracta del mundo.<sup>3</sup> Pero a comienzos y a fines del siglo XX, los itinerarios de *Adieu à Florine* y *The Loop* cuentan otra clase de relatos. Como en la historia de las proyecciones cartográficas, el contraste deja ver transformaciones e invariantes. Para Duchamp en 1918, Buenos Aires es una ciudad remota, auspiciosamente alejada de los grandes centros, donde sentirse a resguardo del fantasma de la guerra que lo ha empujado al exilio en Norteamérica, y alejarse de la escena internacional del arte para concentrarse en los experimentos ópticos con los que transformará la historia del arte moderno. Arrebato antinacionalista, huida hacia la neutralidad, retiro voluntario, el viaje de Duchamp es un corte con el resto del mundo, una nueva expresión del «espíritu de expatriado» que lo ha llevado a cortar raíces una y otra vez, y a adaptarse a un nuevo medio y a un nuevo espacio, como la *Escultura de viaje* que lleva en el equipaje.<sup>4</sup>

También Alÿs es un exiliado voluntario, ex arquitecto y ex Francis de Smedt, transterrado a México en 1986 y afincado en el DF con un nuevo nombre, después de abandonar la Bélgica natal huyendo del servicio militar obligatorio. Pero el mundo y el arte son otros a finales del siglo, cuando emprende el viaje. Entre un itinerario y otro media el siglo de las grandes guerras, el Holocausto, las migraciones forzadas, las deportaciones masivas y las diásporas. Median los efectos del capitalismo neoliberal que se internacionaliza en los flujos financieros globales y el fin de las utopías revolucionarias universalistas que despuntaban en 1918. Las distancias se han acortado y las fronteras se diluyen en un mundo de intercambios, redes de transporte y comunicaciones globales: casi en el mismo lapso en que Duchamp llega a Buenos Aires por barco, Alÿs aterriza en dieciséis ciudades. Mientras los desplazamientos se multiplican en el tu

rismo de masas y en contingentes cada vez más nutridos de migrantes que abandonan el campo empobrecido de los márgenes hacia los suburbios de las grandes capitales desarrolladas, la cultura parece haberse mundializado en un movimiento paralelo de hibridaciones, mezclas y diálogos. El dramatismo del exilio y la diáspora que marcó la experiencia moderna, sin embargo, parece haberse transmutado en desarraigo estratégico o errancia voluntaria: en la era posmoderna se celebra el nomadismo planetario. Entretanto, por caminos que mucho le deben a los experimentos solitarios de Duchamp, el arte ha avanzado hacia el fin de los medios específicos, investiga nuevas formas de especializarse, desmaterializarse y volverse portátil. El posminimalismo y el conceptualismo no sólo han inspirado una nueva relación con el espacio, sino también la movilidad del artista que abandona el estudio y hace arte en sitios específicos, en recorridos urbanos o trayectos de más largo alcance. El arte latinoamericano –periférico, exótico y «subalterno» hasta las últimas décadas del siglo– parece haber entrado finalmente en la escena del arte globalizado: los artistas de la periferia recorren el mundo en un circuito expandido de bienales, galerías, museos e instituciones culturales internacionales.

Es en ese marco de aparente diversidad y movilidad ampliada que el nomadismo superlativo de *The Loop* cobra un sentido irónico sutilmente crítico. Aunque desde sus primeros recorridos urbanos por el DF el *paseo* es la matriz de su arte portátil, Alÿs renuncia esta vez a la caminata. La defecación en una escena clave del diálogo norte-sur, oficiado en un límite que lejos de disolverse se fortifica en las bardas y los controles cada vez más severos de las patrullas fronterizas, invita a preguntarse por las posibilidades del arte en ese «sitio específico» y enseguida por las bondades del mundo globalizado. Alÿs se resiste a atravesar el mismo paso que millares de latinos cruzan legalmente a diario tras largas horas de espera, o a estetizar la odisea de los indocumentados que atraviesan la frontera tras días

de caminata entre arbustos de mezquite, guiados por «coyotes» armados a un precio cada vez más alto. Las distancias se han acortado sin duda para quienes como Alÿs pueden acortarlas, pero, como queda claro en el paso de San Isidro, esos pocos metros que separan Tijuana de San Diego pueden multiplicarse en un calvario de cientos de kilómetros para los desposeídos y los migrantes forzados; las fronteras no sólo son espacios de cruce y de diálogo sino también imanes de conflictos, escenarios de procesos complejos de segregación, integración y negociación de identidades, que a menudo se simplifican en la celebración banal de los estereotipos de la diversidad cultural. En esa misma frontera, si vamos al caso, se dirimen diferencias culturales entre mexicanos y estadounidenses, pero también entre mexicanos del sur y mexicano-americanos que apoyan a las patrullas fronterizas y segregan a otros mexicanos por su raíz indígena.<sup>5</sup> Las fronteras del mundo del arte no son mucho más porosas. La globalización ha abierto y acelerado la circulación cultural, pero a distintas velocidades según las rutas y la dirección de los intercambios económicos. Y aunque las teorías culturales poscoloniales han promovido la ampliación del mapa global para incluir a las culturas periféricas, el multiculturalismo institucionalizado fetichiza al Otro de los márgenes sin alterar las estructuras de los poderes centrales. La corrección política ha llevado al reconocimiento del Otro, es cierto, pero al precio de aplanar las diferencias, domesticar lo minoritario y normalizar las singularidades en una variedad inocua que alimenta la expansión voraz del mercado del arte.

De ahí que Alÿs abra un signo de interrogación mayúsculo en el paso fronterizo y, mucho antes de que las sospechas sobre los efectos de la globalización de la cultura se traduzcan en pensamiento crítico articulado, se pregunte por las posibilidades de atravesarlo. El itinerario es en ese sentido elocuente: Alÿs responde a la convocatoria a una intervención *site-specific*, con una obra deliberadamente *non-site*, o en todo caso *time-specific*,

que se aparta de la tradición del sitio específico de los sesenta y espacializa el tiempo en el trayecto dilatado del viaje.<sup>6</sup> Sobreaccúa la ausencia, más bien, mediante un *tour* global que mima irónicamente el nomadismo turístico de los artistas en los circuitos internacionales, con una prescindencia que se traducirá muy pronto, durante la inauguración de la Bienal de Venecia de 2001, en delegación farsesca. Un pavo real, Mr. Peacock, se paseará por los Giardini en representación del artista (una postal anuncia que Alÿs estará representado por el pavo, *The Ambassador*), ausente con aviso en la feria de vanidades del epicentro del arte bienalizado.

Pero el *teatro de operaciones* de *The Loop* es más ambicioso y ambiguo. Alÿs no sólo burla el contrato institucional, invirtiendo todo el presupuesto asignado en un recorrido solitario de miles de kilómetros, sino que se somete a la experiencia vertiginosa de un viaje al ritmo del turismo de masas —dieciséis ciudades, en su mayoría exóticas, en veintinueve días—, en una suerte de «turismo exponencial», como él mismo llama a un juego que practica en los «Puntos Kodak» de las ciudades que visita, colándose en las fotos de los turistas para transportar su propia imagen exponencialmente a todas partes. *The Loop* es así un relato sintético de los efectos más inmediatamente visibles de la cultura mundializada, registrados en los breves mensajes que envía por correo electrónico y hacen las veces de diario virtual, convenientemente adaptado a la movilidad del viaje. Si Duchamp, a comienzos del siglo, se sorprendía con la chatura provinciana de Buenos Aires y la calidad de la manteca —«fantástica», «inhallable en Columbus Avenue»—,<sup>7</sup> en el viaje vertiginoso de Alÿs todo, a primera vista, parece haber perdido las particularidades singulares. «Tijuana es un invento norteamericano», escribe, «Singapur no es más que un gran shopping center», y los mismos 7-ELEVENs y McDonald's, las mismas minifaldas y salas de aeropuertos occidentalizados se repiten en Hong Kong, Shanghai o Anchorage.<sup>8</sup> Pero promediando el re-

corrido, la experiencia se transforma. Los motivos originales del viaje se esfuman y, en el descalabro temporal y espacial, la «broma superficial *arty*» vira a «búsqueda sentimental de redención». Alÿs abandona la mímica farsesca del turista alienado y recupera la experiencia más genuina del viaje, cuando por detrás del esperanto del mundo globalizado empieza a percibir los signos intraducibles de las culturas locales. «A esta altura», escribe desde Shanghai, «tanto si viajo hacia el este o hacia el oeste, me llevaría una semana llegar a casa (*homeland*). A medida que me voy volviendo incapaz de interpretar los códigos locales, pierdo felizmente el conocimiento de mí mismo. A la noche, caigo rendido, vacío.» La desestabilización y el descentramiento voluntarios de *The Loop* liquidan la ilusión de que el mundo entero se ha vuelto familiar, reconocible y cercano, al tiempo que disuelven la identidad raigal del *homeland*, abandonada como un lastre en el puro presente del viaje. Si Duchamp en 1918 se retiraba de la escena del arte en un estudio de la remota Buenos Aires para sumergirse en sus experimentos ópticos, Alÿs extrema su propia forma de intervención —la acción/ficción, el paseo— en un torbellino de movilidad que es una ironía sobre el turismo del viajar sin ver y la superficialidad mundana de la vida del artista globalizado, pero también una inmersión total en la experiencia del viaje como vaciamiento del yo y apertura a lo intraducible del Otro.<sup>9</sup> El 5 de julio llega por fin a San Diego, a escasos metros de Tijuana, un «máximo esfuerzo para un mínimo resultado», condensación literal del gasto batailleanamente improductivo que para Alÿs define el viaje y el arte. Ese axioma, precisamente, inspira la performance colectiva con la que participará en la Bienal de Lima de 2002, *Cuando la fe mueve montañas*. Burlando una vez más la lógica racional de la representación cartográfica, conseguirá que quinientos paleadores voluntarios desplacen una duna de las afueras de Lima unos centímetros, cargando palas de arena durante una jornada de trabajo.<sup>10</sup>



También el viaje de Duchamp, curiosamente, acabó por convertirse en una travesía transoceánica, que extendió el recorrido anticipado del mapa en un *loop* imprevisto hacia el otro lado del Atlántico. En junio de 1919, Duchamp abandona Buenos Aires en el SS *Highland Pride* con destino a Southampton y El Havre. Después de casi un mes en altamar y tres días en Londres, llega a Francia tras cuatro años de ausencia y viaja directamente a Ruán a visitar a sus padres. La estadía en París es breve, apenas unos meses para rever a los amigos que han vuelto del campo de batalla. A fines de diciembre parte a Nueva York en el SS *Touraine*, pero poco antes de la travesía compra un *souvenir* del largo viaje para sus mecenas, los Arensberg. En una farmacia de la calle Blomet, elige una ampolla de suero de curvas graciosas y le pide al farmacéutico que tire el suero y vuelva a sellarla. Dentro de la ampolla transparente va el regalo que da título a la obra: *Air de Paris*. Como los Arensberg lo tienen todo, explicará después, les lleva cincuenta centímetros cúbicos de aire parisino. Es su último *ready-made*, una coda lúdica a la serie en la que se permite un juego de palabras (la pronunciación de *air* en francés juega con «arte» y «errancia»), una ironía sobre la nacionalidad y la identidad artística, pero sobre todo una muestra sintética de su arte móvil («Soy un respirador», dijo alguna vez para definirse como artista),<sup>11</sup> capaz de atravesar fronteras con una mezcla evanescente de visualidad, pensamiento y palabra.

Tampoco el recorrido de Alÿs que empieza en Tijuana termina en San Diego, después del largo viaje. En dos obras todavía más ambiciosas, *La línea verde* (2004) y *Bridge-Puente* (2006), vuelve al blanco que había dejado en *The Loop* —el trecho mínimo del itinerario no recorrido—, para intentar convertir la ausencia en presencia y llevar la obra y el relato al espacio mismo de la línea divisoria. El *teatro de operaciones* en 2004 es

una de las fronteras más álgidas en la historia del siglo XX, el límite imprecisable entre Israel y Jordania. Los viajes de varios días que los palestinos de Gaza deben emprender para llegar a Israel o Cisjordania, a una hora de camino de Gaza, guardan un parecido insidioso con el *loop* absurdo de Tijuana. «Para llegar a destino», cuenta la periodista israelí Amira Hass, «había que cruzar la frontera egipcia en Rafah (que seguía bajo el control de los israelíes), ir hasta El Cairo, tomar un avión hacia Ammán, en Jordania, para luego viajar en automóvil hasta el puesto fronterizo del Puente Allenby (también controlado por Israel), sobre el Jordán, y pasar a Cisjordania con papeles palestinos. Era cuestión de una semana y de algunos cientos de dólares.»<sup>12</sup> Pero en Jerusalén Alÿs no sobrevuela las fronteras. Esta vez camina, chorreando una línea de pintura. Mientras Israel avanza en la construcción de un muro de separación con Jordania y reclama la recuperación total de la ciudad, vuelve con *La línea verde (A veces hacer algo poético se vuelve político y a veces hacer algo político se vuelve poético)* a la línea divisoria que Moshe Dayan dibujó con lápiz verde en un mapa después de la guerra de Independencia de Israel en 1948, y partió Jerusalén en dos durante el armisticio hasta 1967. Recupera así una obra suya de 1995, *The Leak*, en la que había recorrido las calles de San Pablo chorreando una línea de pintura azul, pero dibuja una línea verde esta vez, caminando por Jerusalén durante dos días a lo largo de un límite que ya no existe en la práctica, pero es el último acuerdo en una disputa territorial irresuelta, que sigue alimentando la violencia armada del enfrentamiento. Trasladando el gesto poético de la deriva paulista al epicentro del conflicto árabe-israelí, busca respuestas políticas a un nuevo repertorio de preguntas y llega a un nuevo axioma que da título a la obra:

¿Una intervención artística puede hacer surgir un modo inesperado de pensamiento, o crea más bien una sensación de

«sinsentido» que muestra lo absurdo de una situación? ¿Puede un acto absurdo generar una transgresión que lleve a abandonar las presunciones comunes sobre las raíces de un conflicto? ¿Pueden esta clase de actos artísticos abrir una posibilidad de cambio? En todo caso, ¿cómo puede el arte seguir siendo políticamente significativo sin asumir un punto de vista doctrinario ni aspirar a convertirse en activismo social?

Por ahora, exploro el siguiente axioma:

*A veces hacer algo poético se vuelve político*

*Y*

*A veces hacer algo político se vuelve poético.*<sup>13</sup>

En el video que registra la caminata, Alÿs avanza a paso sostenido chorreando la línea verde con una lata de pintura perforada, siguiendo una demarcación abstracta que la historia política de la ciudad ha desplazado, amurallado o atravesado con topadoras durante años de enfrentamientos armados.<sup>14</sup> Camina por avenidas y rutas, atraviesa barrios precarios, rodea controles militares, sube y baja cuestas, impasible ante el desconcierto de israelíes y palestinos, que lo ven pasar absorto en su tarea ridícula. Va dejando una línea irregular que se afina o se engrosa según el ritmo del paso y la textura del suelo, un *dripping* minimalista, obstinado, improvisadamente poético. La línea, no mucho más arbitraria que la de Dayan, invita a preguntarse borgianamente por la correspondencia entre la geografía real y la abstracción geométrica del mapa y, enseguida, por el sentido de una frontera cambiante y errátil, confusa desde sus orígenes. Porque ¿de quién es el espacio por el que pasa la línea que Alÿs vuelve a dibujar en la caminata? Y antes todavía, ¿de quién es el límite que separa dos espacios en el preciso lugar en que se reúnen? «Un lápiz grueso traza líneas de un grosor de tres a cuatro milímetros», razona Meron Benveniste en una historia de Jerusalén que Alÿs recupera en la muestra del Museo de Israel un año más tarde. «En la escala de 1/20000, esas lí-

neas representan una banda de terreno de sesenta a ochenta metros de ancho. ¿A quién le correspondía “el grosor” de la línea?»<sup>15</sup> Sin ningún enunciado político más allá del gesto, *La línea verde* habita esa línea ambigua de separación y contacto, mediando entre un lado y el otro con un relato. Porque más que el registro en video de la caminata, más que las entrevistas grabadas con palestinos, israelíes y británicos que improvisan un foro de discusión en la muestra, más que la línea misma que el viento, la lluvia y los pasos de otros habrán desdibujado muy pronto, el medio privilegiado de la obra es el *relato*. Una historia mínima, sencilla, poética como una de esas fábulas de Augusto Monterroso que Alÿs ha descubierto en México, abierta a la interpretación incierta de testigos y espectadores, que quiere infiltrarse en la historia oral local y propagarse como un rumor, un mito urbano: *Un hombre alto y flaco, un extranjero, caminó por Jerusalén chorreando una línea verde con una lata perforada de pintura*. El relato se apropia del blanco de la frontera y lo habita con la ambigüedad de las metáforas, último refugio inmaterial de una línea que alguien trazó en un mapa. «Aquello que el mapa corta el relato lo atraviesa», escribe Michel de Certeau en unas páginas esperanzadas sobre el poder del relato de atravesar fronteras, como un teatro miniaturizado de operaciones prácticas.<sup>16</sup> El espacio que elige Alÿs es inmoderadamente político pero la caminata-relato elude el enunciado: el gesto ambiguo puede entenderse como una invitación a la negociación pacífica de un límite o como un llamado de atención sobre la naturaleza arbitraria, fatalmente efímera de cualquier frontera.<sup>17</sup> Sólo dice: *Atiendan. He aquí una línea verde. ¿Qué une? ¿Qué separa?*

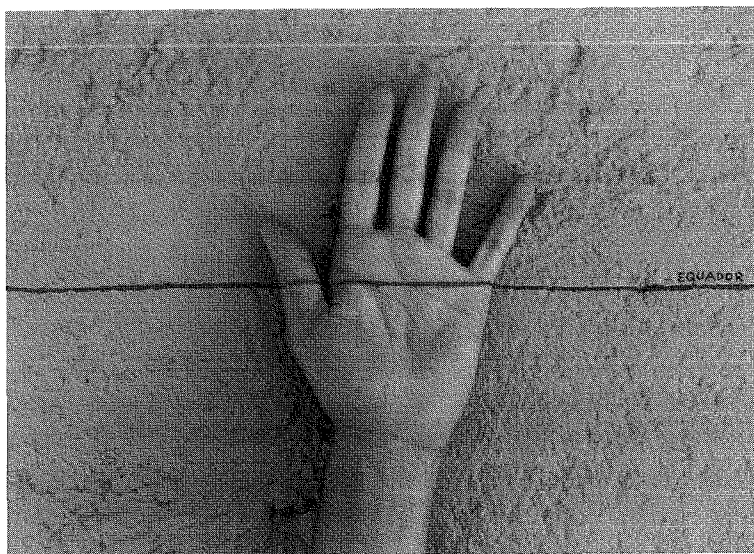
Dos años más tarde, el relato es todavía más sencillo, inspirado en otra frontera candente y un límite indecible. Aunque la legislación migratoria de los Estados Unidos establece claramente que las patrullas fronterizas deben deportar a los balseiros cubanos arrestados en el mar, pero se les permite permanecer y

tramitar la residencia si se los arresta en tierra, a principios de 2006 el caso de unos migrantes detenidos en un puente abandonado de los cayos de Florida abrió el debate sobre la legislación aplicable. La paradoja inspira *Bridge-Puente* (2006), una obra colectiva en la que la cualidad poética del relato es todavía más inseparable de su vocación política. Basta ver las fotos y videos que registran el «milagro profano» que hizo posible que ciudadanos estadounidenses y cubanos «caminaran» sobre las aguas que separan los dos países. Una línea serpenteante de barquitos de colores se extiende sobre las aguas turquesas del Caribe hasta perderse de vista en la línea del horizonte. Para la «construcción» del «puente», Alÿs alistó una flota de unos 150 barcos de pesca en Santa Fe, La Habana, y en Cayo Hueso, Florida, y pidió a sus dueños que los dispusieran uno junto a otro formando una línea en dirección a la otra ciudad, para que luego pescadores de ambos puertos caminaran de un barco a otro hasta llegar al último. La línea poéticamente abierta entre los dos países pero irrealizable en su extensión completa y políticamente inviable condensa bien la fragilidad asumida de la empresa (mucho menos exitosa, dicho sea de paso, en Cayo Hueso que en La Habana), relato espacial fantástico más que utopía de la *realpolitik*, cifrado en las dos palabras homónimas del título, *Bridge-Puente*, que el guión une y separa en una distancia lingüística (y luego cultural y política) en algún punto insalvable. Alÿs desafía las definiciones convencionales de frontera mediante la «construcción» colectiva de un puente, efímero pero perdurable en un relato que dice: *Cubanos y americanos caminamos sobre el agua que nos separa. ¿De quién es este puente flotante?* Durante un tiempo fugaz, dos pueblos enfrentados «caminaron sobre el agua» (la literalidad del milagro es crucial) hasta acercarse, ajenos al enfrentamiento que separa los Estados.

Pero es quizás en una obra más reciente, *Watercolor (Acuarela)*, (2010), donde la palabra literal del mapa se presta con mayor economía y eficacia a la ambigüedad del arte, en un relato

que podría cerrar provisoriamente el *loop* que se abrió en Tijuana. En un brevísimo video (1,19 min), Alÿs realiza una acción igualmente absurda que explica la «Acuarela» del título. Una cámara fija lo registra mientras entra a cuadro en una playa de Trabisonda, Turquía, y junta agua del Mar Negro en un balde, y luego ocho días más tarde, mientras la arroja con el mismo balde en las aguas del Mar Rojo, en una playa de Aqaba, Jordania. En *Acuarela*, a diferencia de otras acciones/ficciones, sólo deja que hablen los nombres del mapa, que el Mar Negro y el Mar Rojo compongan por él la acuarela imaginaria, con ecos imprecisables del confuso Medio-Oriente. Del viaje de un mar a otro esta vez no dice nada.

ADRIANA VAREJÃO – «CONTINGENTE»



Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964), *Contingente* (2000), fotografia, 28 x 40,5 cm, © Adriana Varejão.

«El problema para el cartógrafo no es lo verdadero-falso ni lo teórico-empírico, sino lo vital-destructivo, activo-reactivo. Lo que quiere es participar, embarcarse en la constitución de territorios existenciales, constitución de realidad. Implícitamente, es obvio que, al menos en sus momentos más felices, el cartógrafo no le teme al movimiento. Deja que su cuerpo vibre con todas las frecuencias posibles y se dedica a inventar posiciones a partir de las cuales esas vibraciones encuentren sonidos, canales de pasaje, vías de *existencialización*. Acepta la vida y se entrega. Con su cuerpo y con su lengua.

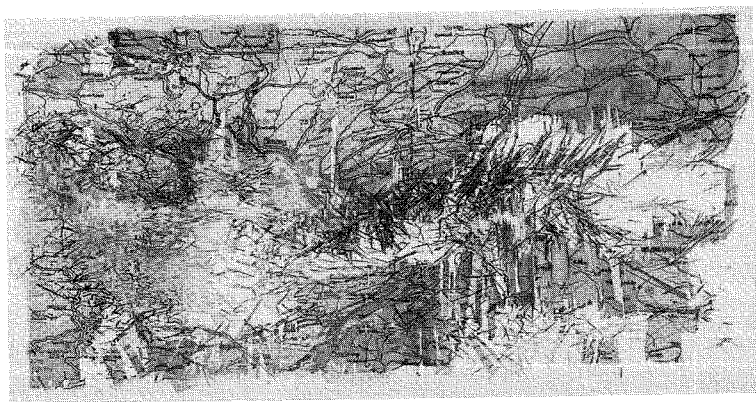
Restaría saber cuáles son sus procedimientos. Ahora bien, tampoco importan demasiado los procedimientos, porque el cartógrafo sabe que debe “inventarlos” en función de lo que pide el contexto en el que se encuentra. Es por eso que no sigue ningún tipo de *protocolo normalizado*.

Lo que define el perfil del cartógrafo, por lo tanto, es exclusivamente el tipo de sensibilidad que se propone hacer prevalecer, en la medida de lo posible, en su trabajo. Quiere colocarse, siempre que sea posible, en la *adyacencia de las mutaciones* cartográficas, una posición que le permite acoger el carácter finito e ilimitado del proceso de producción de la realidad del deseo. Para que sea posible, utiliza un “compuesto híbrido” en el que participa el ojo, sin duda, pero también, y simultáneamente, su cuerpo vibrátil, porque lo que se quiere aprehender es el movimiento que surge de la tensión fecunda entre flujo y representación: flujo de intensidades que escapan a la organización de territorios, desorientan sus cartografías, desestabilizan sus representaciones y, a la vez, representan que detienen el flujo, canalizan intensidades, y les dan sentido. Porque el cartógrafo sabe que no hay manera: ese desafío permanente es el motor mismo de la creación de sentido.»<sup>18</sup>

SUELY ROLNIK, *Cartografía sentimental*



GUILLERMO KUITCA – «SIN TÍTULO», 2008



Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961), *Sin título* (2008), óleo sobre tela, 195 x 382 cm.

Bastaría la obra de Guillermo Kuitca para componer un atlas por sí sola, cartografiado pacientemente desde su estudio, casi sin salir de Buenos Aires y sin atravesar los límites de la pintura. Desde la economía mínima de sus camitas y sus mujeres de espaldas perdidas en el espacio de *Nadie olvida nada* (1982) a los *Everything* de 2004, el plano se fue expandiendo, ganando espesor ilusorio, girando sobre su eje, variando las perspectivas y las escalas, abriéndose a otras artes y lenguajes, como si lo alentara la ilusión de contenerlo todo –*Todo*, se llamó precisamente la muestra retrospectiva de 2010–, al modo en que el arte puede contener el todo, en una forma sintética o una serie arbitraria.<sup>19</sup> Con la misma audacia de Borges y desde el mismo arrabal sudamericano, Kuitca compuso sus propios alephs y clasificaciones absurdas, conjeturadas también en enciclopedias universales y atlas de imágenes –*L'Encyclopédie* de Diderot, el Neufert, colecciones de planos y toda suerte de diagramas–, hasta convertir la obra en un *atlas de atlas* proteico y proliferante, no ya en el no-lugar del lenguaje sino en el espacio estrecho del plano. La profundidad del escenario teatral, los tropos gráficos de la arquitectura y el montaje de imágenes discontinuas del cine lo auxiliaron en la empresa, pero la clave secreta de la relación de su pintura con el mundo parece cifrarse en su atlas más literal, sus series de planos de ciudades y hojas de rutas, y sobre todo en la cualidad inagotable del mapa como doble abstracto del universo. Con su proverbial coincidencia de representación precisa y abstracción total, el mapa fue la llave maestra para alojar el mundo entero sin distinción de fronteras nacionales, continentales o globales, habitar su tiempo y estar a la vez fuera del tiempo, y allanar las oposiciones a primera vista infranqueables entre figuración y abstracción, geometría y expresionismo, densidad conceptual y materialidad sensible. «Pintor del espacio», lo llamó Andreas Huyssen, para resumir la ambición epistemológica de una pintura que quiere entender el mundo y dejar huella de su realidad elusiva sin los atajos fatigados del realismo.<sup>20</sup>

Entre fines de los ochenta y principios de los noventa, Kuitca compuso un atlas personal del universo, desarticulando la representación geográfica mediante recortes parciales o surrealistas que limitaban la referencialidad sin anularla. Mapas de ciudades europeas o americanas, planos urbanos con manzanas demarcadas por huesos, espinas, agujas, cubiertos o espadas, hojas de rutas de Afganistán o de China (antes de que cobraran otra dimensión en los mapas geopolíticos), y hasta mapas estelares, elegidos todos al azar, por la sonoridad de los nombres de las ciudades, los colores, las formas o simplemente por la textura visual de la trama de líneas, signos y palabras. La arbitrariedad del mundo representado fue configurando una cartografía caprichosa, discretamente fantástica, típicamente argentina en el sentido borgiano: aunque sus mapas cubrieron «todo el universo», la selección fue eludiendo, salvo raras excepciones, los mapas argentinos. No es la única lógica secreta de su geografía privada. Si en algunos mapas repitió infinitamente el nombre de una ciudad hasta hacer del recorrido por las rutas un viaje de pesadilla por un laberinto plano, en otros dejó que la profusión de nombres lo cubriera todo, como si se tratara de un poema concreto, más dispuesto a reunir la pura visualidad de la pintura con la pura textualidad de la palabra, que a atender a alguna verdad geográfica. También su instalación de «camitas» del 89, inesperado encuentro de la pintura y el mapa sobre la mesa de disección de un colchón, fue variando las referencias en conjuntos móviles, como un rompecabezas animado que recompone el mundo en una cartografía modular cambiante, hasta llegar al plano hiperbólico y distante de la versión de 2003 instalada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, con cincuenta y cuatro colchones colgados en la pared formando un cuadro, en la que el entramado de rutas y nombres de ciudades se amalgamaba en un atlas monumental, sin fronteras ni costas que orientaran el rumbo, puro flujo babélico de lenguas y caminos, sin Norte ni Sur ni Oriente ni

Occidente. El efecto último de su cartografía fantástica se hizo evidente en el gran plano acolchado: los mapas perdieron las connotaciones típicas de poder, conquista y control, para sumir al espectador en un limbo espacial que desestabiliza su propia geografía y figurar un espacio aterritorial que perfora las fronteras y deforma los Estados.<sup>21</sup>

Recortado y adulterado, reducido y aumentado, compuesto y recompuesto durante años, el mapa como bastidor de la pintura parecía agotado a mediados de los noventa, y Kuitca conjeturó otros atlas en los planos arquitectónicos y las plantas de teatros. Pero el mapa resurgió con cierto humor corrosivo y efectos más claramente geopolíticos a la vuelta del siglo, en la serie *Orden Global* que se abrió en 1999, desviando reconfiguraciones insospechadas del globo en planisferios compuestos con datos estadísticos —índices de ingreso per cápita, de pobreza, de cantidad de abortos, reinas de belleza o cirugías estéticas—, que volvían relativo, obscuro o absurdo cualquier orden convencional de representación del mundo. El atlas de mapas pareció por fin encontrar un cierre en los *Everything* (2004), enormes telas serigrafiadas con fragmentos de hojas de rutas de los Estados Unidos, combinados al modo de los empapelados de Warhol hasta que las rutas tejen un encaje desmesurado, resaltado por los colores netos de los fondos. La vibración política de la serie se insinuaba en la economía del título: los Estados Unidos habían definido la trama de redes que se replicaba en todas partes, y el imperio lo era *todo* (*everything*) en el mundo globalizado.<sup>22</sup>

Pero el *todo* apabullante de los *Orden Global* y los *Everything* empezó a fracturarse entrado el siglo, como ya lo habían hecho los grandes planos arquitectónicos y las plantas de teatros. A principios de 2000 Kuitca experimenta con técnicas de manipulación del papel fotográfico y la tinta de impresora, que dan un giro inesperado a su cartografía imaginaria. Descubre que el vapor de agua o el calor alteran la emulsión del papel y

que las imágenes impresas, como por arte de magia, se rompen o desfiguran en formas impredecibles. Como los teatros desvaídos o deformados, también los mapas se trastornan en el papel fotográfico alterado, pero, con un *loop* característico de su obra, ahora es la tela pintada la que mima escrupulosamente los efectos del accidente inducido, hasta componer una imagen arrasada del mundo, que el cuadro de proporciones monumentales vuelve único y distanciadamente dramático. El accidente doméstico convertido en técnica pictórica abre un futuro de catástrofes visuales que cobra otros sentidos en el atlas. Y aunque la serie sólo registra pacientemente los efectos del descalabro («La técnica es el mensaje», dice Kuitca), un aire de devastación corroe la geografía de los mapas.<sup>23</sup>

Una obra en particular, *Sin título* de 2008, sacude al atlas como una de esas implosiones fenomenales que alcanzan a contener la onda expansiva del estallido y concentran su poder demolidor dentro de los límites calculados. El contraste es elocuente si se lo compara con la filigrana compacta de los *Everything*, la serie anterior, y su miríada de nombres, perfectamente legibles en cuanto uno se acerca a observarlos. La textura pareja y ordenada se ha deshecho en un amasijo central de rutas interrumpidas e incomunicadas, y aunque algunos nombres de ciudades se conservan en los márgenes, son ilegibles y las lenguas insondables. Bloques enteros del mundo parecen haberse resquebrajado como rascacielos sacudidos por un sismo y otros simplemente han desaparecido, dejando blancos inexplicables. Porque ¿qué podría significar un vacío en un mapa? Vienen a la mente toda suerte de cataclismos y desastres, terremotos, erupciones volcánicas, tsunamis, explosiones nucleares, choques de civilizaciones, crisis internacionales, insurrecciones y guerras, pero la obra no ofrece ninguna pista, ni siquiera un título que oriente la mirada, y consigna sólo una fecha que quizás evoque la debacle financiera que arremolinó al mundo en 2008. La imagen sólo le debe fidelidad a su propia catástrofe,

un colapso de formas y colores –amarillos, rojos, naranjas, lilas, celestes– surcados de líneas negras como astillas o vigas chamuscadas.

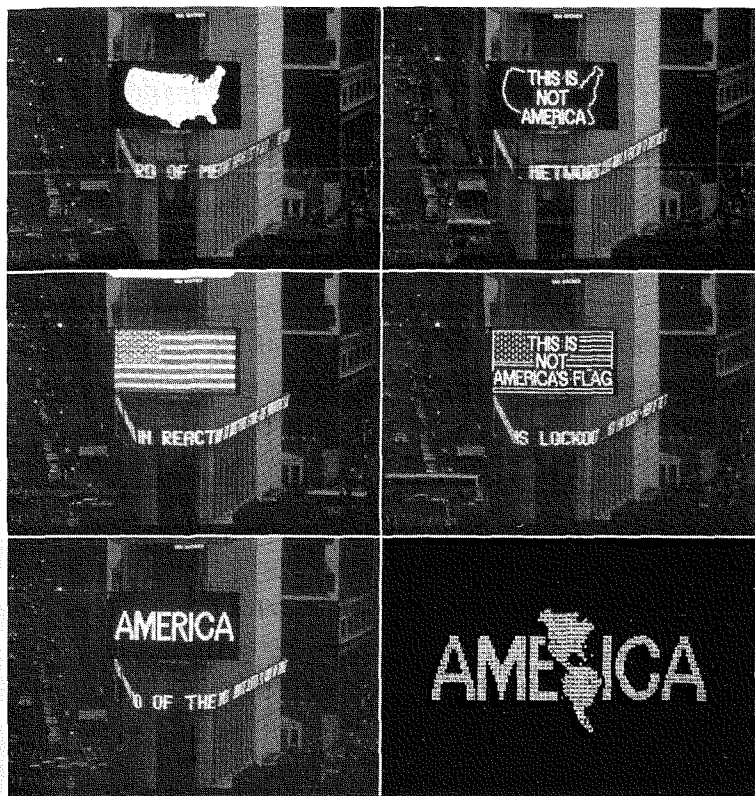
En esa reticencia elocuente –si cabe agregar una paradoja a las muchas de la obra de Kuitca–, la figuración abstracta de *Sin título*, 2008, que desdibuja las referencias precisas y aun así deja oír el rumor de nombres, formas y colores, recuerda el cine de Antonioni que marcó a Kuitca desde muy joven y sobre todo el final de *Zabriskie Point*, en el que una mansión estalla y vuela por los aires en el Valle de la Muerte en California.<sup>24</sup> La secuencia completa de siete minutos pone en escena la explosión con realismo extraordinario, para luego desrealizarla repitiendo el estallido una y otra vez desde distintos ángulos y pormenorizando la destrucción de objetos reconocibles de la casa, que estallan en series espectaculares, se hacen añicos en el aire y caen como una lluvia. Es la primera película que Antonioni filmó en los Estados Unidos, su visión distanciada y abstracta del enfrentamiento entre la contracultura americana y el *establishment*, coronada por la explosión que oficia de réquiem surreal del capitalismo y el consumismo americano, aniquilados en las cosas que se desintegran en cámara lenta sobre el fondo azul del cielo, perdidas en el tiempo y en el espacio.

«Las películas de Antonioni», se ha dicho, «proponen un tema (sólo para ponerlo en cuestión), crean objetos (sólo para disolverlos), proponen historias (sólo para perderlas), pero, al mismo tiempo, les devuelven a esos cuestionamientos y esas pérdidas una cierta solidez, un desvío de la narración hacia la superficie en la que se ha disuelto, de modo tal que la superficie adquiere un poder de fascinación, y se vuelve un “tema” en sí misma.»<sup>25</sup> Así precisamente, se diría, procede la cartografía de Kuitca, figurando para después abstraer, disolviendo los mapas como Antonioni disuelve los rostros, los personajes y la acción, hasta que «el color borra lo que ha absorbido», lo vuelve «un conjunto amorfo que ha eliminado lo que sucedía y actuaba en

él», y «la instancia afectiva es la de un *espacio cualquiera*, llevado a su vez, hasta el vacío».<sup>26</sup> Como Antonioni, Kuitca crea un *teatro de la desfiguración* que acierta a expresarse con la conquista gloriosa de la superficie.<sup>27</sup> «Un cuadro es como un campo de batalla», dijo alguna vez, «sobre lo que es, lo que no es, lo que debería ser...»<sup>28</sup> Y si algo ilustra *Sin título*, 2008 es ese campo de batalla, que hace de la pintura un modelo en escala reducida del paisaje de acontecimientos del mundo. Como garantía de verdad, Kuitca seccionó un mapa de un *espacio cualquiera*, lo reprodujo fielmente en el papel, dejó que un accidente provocara una verdadera catástrofe, para después recomponerlo amorosamente hasta en el más mínimo detalle, y poner las piezas a salvo en el plano resistente de la pintura, que ahora conserva los restos de su propio aleph.

A la experiencia tumultuosa del aleph, dice Borges, le siguieron unas noches de insomnio, al cabo de las cuales lo «trabajó el olvido». Puede que los inexplicables vacíos del mapa de Kuitca sean jirones de olvido.

ALFREDO JAAR – «UN LOGO PARA AMÉRICA»



Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956, en Nueva York desde 1982), *Un logo para América* (1987-2003), animación, original realizado en cartel espectacular en Times Square, Nueva York, abril de 1987, 1 min.



En la versión más célebre del entredicho, hay una pipa dibujada con esmero y debajo una frase en francés, escrita a mano con letra regular: *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa). La paradoja inquieta al espectador desde 1929, pero fue el propio Magritte el primero en señalar que entre la imagen inconfundible de la pipa que pintó en la tela y la frase categórica que escribió al pie no hay a decir verdad ninguna contradicción. «¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros?», escribió. «Nadie. Por consiguiente NO ES UNA PIPA.»<sup>29</sup> En la obra, es cierto, la pipa real brilla por su ausencia: sólo hay una figura que la representa y una serie de palabras que la nombran. Pero basta atender al «esto» que abre la frase, para descubrir un entrecruzamiento más inquietante y más rico, un espacio nebuloso que separa lo que se ve de lo que se enuncia y al mismo tiempo los pone en relación. «Entre la figura y el texto», concluyó Foucault en su *Ensayo sobre Magritte*, «hay que admitir toda una serie de entrecruzamientos o más bien ataques lanzados de una a otra, flechas dirigidas contra el blanco adverso, labores de zapa y de destrucción, lanzazos y heridas, una batalla...», «cataratas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que jalonan los dibujos...».<sup>30</sup>

Setenta años más tarde, en la misma arena incierta del *entre dos*, el chileno Alfredo Jaar compuso una versión más insidiosa de la paradoja, reapropiada desde América Latina para interpelar al espectador con las tácticas de la comunicación de masas y las formas inmateriales del arte contemporáneo. La figura luminosa y neta de un mapa de los Estados Unidos aparecía de pronto entre los avisos del letrero más célebre de Times Square en Manhattan, para vaciarse enseguida en una silueta y alojar una frase, esta vez en inglés: *This is not America* (Esto no es América). El anuncio se complicaba unos segundos más tarde con otra imagen, la bandera de los Estados Unidos, y otra frase, *This is not America's flag* (Esto no es la bandera americana), pero una tercera figura venía muy pronto a zanjar el entredicho: la «R» de

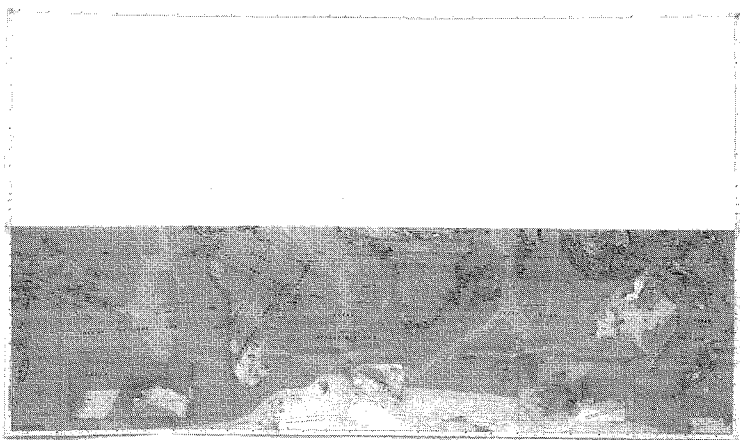
«America» se transmutaba en el mapa completo del continente americano, que giraba como un trompo en el centro del letrero hasta amalgamarse con el texto. Cada seis minutos, durante un mes, *Un logo para América* (1987) sorprendió a los neoyorquinos que caminaban por Broadway para propinarles un sacudón análogo al del cuadro de Magritte, potenciado con una inesperada inflexión geopolítica. «Los Estados Unidos de Norteamérica no son “América”», venía a decir Jaar en cuarenta y cinco segundos, «“América” es el nombre de todo un continente.»

El «juego infinito de las semejanzas» que inspiró *Esto no es una pipa* y desveló a Foucault se complicaba en la versión de Jaar con nuevas mediaciones y sutiles pliegues visuales, lingüísticos, culturales y políticos. La imagen, para empezar, no era ya una figura dibujada con esmero para acercarse a la cosa real, sino un mapa, la representación gráfica convencional de los Estados Unidos, doblemente distanciada del «original» en la simplificación grosera del cartel luminoso y, por lo tanto, «Esto no es América» parecía apuntar a primera vista a la naturaleza singular del mapa como doble abstracto del mundo. Salvo en el mapa fantástico borgiano de un imperio que coincide puntualmente con el imperio, la representación cartográfica es una abstracción irreductible a su referente geográfico y está claro que el mapa de los Estados Unidos no es los Estados Unidos. Pero la «batalla» de *Un logo para América* se libraba en realidad desde la frase, más precisamente desde el nombre propio, «América», que el «esto» enlazaba arteralmente con el mapa. A diferencia del nombre común que nombra en una pipa a todas las pipas, el nombre propio («príncipe de los significantes», según Barthes, que deber ser interrogado siempre «con cuidado»)<sup>31</sup> no designa más que a un referente y es por lo tanto un signo cargado de un espesor que ningún uso puede reducir ni atenuar. Tanto más si nombra a la primera potencia mundial y la nombra con un «apócope» naturalizado por el uso, que coincide con el nombre de todo un continente. Por comodidad, desidia o jac-

tancia, «United States of America» pasó a ser sencillamente «America» para los estadounidenses, sinécdoque abusiva del continente completo que la frase enlazaba no sólo con el mapa de los Estados Unidos sino con su proyecto expansivo, larvado en su mito fundacional de joven nación consagrada a encarnar un futuro de salvación para todo el mundo y a reformarlo a su imagen y semejanza. También el «sueño americano», acuñado con la misma sinécdoque, fue exportado al mundo entero y desmentido irónicamente en el célebre lema de la doctrina Monroe, igualmente equívoco, «América para los americanos». Cifrada en un signo mínimo, una batalla cultural más solapada se libraba al mismo tiempo entre «America» y «América», escrita así con acento en español, la lengua que hablan cuatrocientos millones de habitantes en diecinueve países del continente y cuarenta y cinco millones de habitantes de los Estados Unidos.

La reacción indignada de muchos espectadores en Times Square ilustraba bien el poder alienante de la lengua, «ni reaccionaria ni progresista» en lo que calla y en lo que obliga a decir, como también observó Barthes, «sino simplemente fascista». <sup>32</sup> El azoramiento lógico frente a la paradoja de Magritte («¿Cómo que esto no es una pipa?») se convertía en «cuestión de Estado» frente a la versión de Jaar («¿Cómo que esto no es “América”?»). De ahí que para minar la autoridad de la lengua y la prepotencia de los usos cristalizados, Jaar recurriera al espacio lúbil del *entre dos*, arremolinando los signos en el centro mismo del nombre propio, con una nueva figura hecha de imágenes y palabras. Con la economía publicitaria de un logo (y, con suerte, sus efectos subliminales) le robó una letra a la palabra para restituir la imagen completa del continente. Realizaba a su manera el sueño imposible de isomorfismo entre dos formas irreductibles y anticipaba una inesperada reconfiguración geopolítica. En el siglo XXI, la hegemonía declinante de los Estados Unidos en el nuevo orden global y el desarrollo acelerado de algunos países de América Latina parecen estar devolviéndole a «América» la dimensión real del referente.

JORGE MACCHI – «SEASCAPE»



Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963), *Seascape* (2006), 70 × 100 cm.

Entre los muchos cataclismos que registran los mapas del argentino Jorge Macchi, el de *Seascape* parece, a primera vista, el más categórico: en un planisferio cortado al medio, el mundo ha perdido una mitad. Macchi imaginó pesadillas cartográficas más sinuosas en su *Atlas* (2007), por ejemplo, un enjambre de marcos de mapas antiguos entrecruzado por hilos horizontales y verticales, o en *Liliput* (2007), un montaje arbitrario de países recortados y pegados al azar, calibrado con una tabla absurda de distancias milimétricas entre las principales ciudades. Imaginó también una *Ámsterdam* acuática (2004) en la que sólo quedan canales, una Buenos Aires caótica en una guía Filcar con planos superpuestos de calles sin manzanas (*Guía de la inmovilidad*, 2003), y convirtió el río Sena en un rompecabezas de piezas rectangulares, seccionadas al arbitrio de los puentes y recombinadas en *32 morceaux d'eau* (1994). Frente a esas intervenciones mayúsculas, abstractas o surrealistas, la de *Seascape* parece una cirugía menor, que sin embargo resulta en un cataclismo más prodigioso: sin el hemisferio norte, como por arte de magia, el Sur ha dejado de ser Sur.

La vocación performativa del gesto recuerda el *Mapa invertido* del uruguayo Joaquín Torres García, que en 1936, de vuelta en Montevideo después de cuarenta años en Europa y los Estados Unidos, decretó la autonomía del arte de América Latina con una simple inversión. «No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur», escribió explicando la operación. «Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición (...) La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro Norte.»<sup>33</sup> Grito de independencia del arte latinoamericano, el *Mapa invertido* fue símbolo de afirmación de una cultura local en diálogo con el mundo y manifiesto visual de la Escuela del Sur.

Ochenta años más tarde, la ambición de *Seascape* es más módica y reticente. Macchi corta un planisferio *ya hecho* por la

mitad, en una intervención que no alienta las interpretaciones culturales y geopolíticas pero tampoco las descarta. En la estela de Duchamp, el *mapa-ready-made-asistido* no impone enunciados firmes, y se ofrece en todo caso como un instrumento óptico, una máquina de producir preguntas visibles, que activa diferentes respuestas según la ocasión y la dirección de la mirada. Desde el hemisferio sur en 2006, el blanco invita a imaginar un mundo descentrado sin la hegemonía radial del Norte, pero sólo unos años más tarde, tras las crisis de los Estados Unidos y Europa, se lee como una anticipación profética de un nuevo protagonismo del Sur. Mirado desde el Norte, en cambio, el blanco debe dar cierto escozor, como si después de siglos de pisar tierra firme, el primer mundo hubiese perdido asidero, y tuviera que recomponer el mapa, revisando las coordenadas, calibrando las distancias y las proporciones relativas entre Oriente y Occidente, Norte y Sur.

Hasta aquí lo que *Seascape* sugiere a primera vista. Pero el arte nunca habla de una vez y para siempre, y es preciso ir más allá de ese primer despliegue mudo ante la retina para que consiga decir algo que a primera vista nunca diría. El Hemisferio Norte no ha desaparecido en el mapa de Macchi, si se observa bien, sino que se ha *derramado*, por así decirlo, sobre el sur: las tierras de América, Sudáfrica y Oceanía están ahora bañadas por los mares y océanos del norte, en una superposición que trastorna la geografía conocida o, literalmente, la disuelve. El Pacífico Norte baña América del Sur, por ejemplo, el Mar de Japón baña el litoral brasileño, el Mar de los Sargazos, África, y el Mar Caspio, Centroamérica. Macchi ya había inundado el planeta en *Blue Planet* (2002) con un desborde oceánico que cubría todo el globo, pero en *Seascape*, por algún motivo, el cataclismo se acota al hemisferio sur, en un recorte que invita a apreciar los efectos topológicos de una nueva «territorialidad líquida» en la cultura y el arte —es el mapa de un artista— con un foco geopolítico.

El mundo se ha vuelto más navegable, sin duda, en el siglo XXI, no sólo del Sur al Norte sino también del Norte al Sur, una vez que la cultura y el arte globalizados ya no coinciden con los límites precisos de estados y continentes, sino que se abren a todo tipo de corrientes que arremolinan las aguas, dinamizan la dirección y el efecto de los cruces entre culturas locales. Pero ¿qué podría insinuar esa irrupción de los mares del norte en el sur? ¿Una invasión solapada? ¿Una periferia «lavada» por la onda expansiva de la cultura mundializada? ¿O apenas la pesadilla posapocalíptica de un planeta sumergido tras un gran naufragio? El mundo es otro bajo los efectos de una suerte de «calentamiento cultural global», arriesga el mexicano Cuauhtémoc Medina mirando el mapa, traslapado por un trastorno gráfico que, más allá de la voluntad del artista, deja ver «cómo la geografía bajo la globalización ha adquirido un carácter fantasmal», en «un territorio continuamente dislocado donde la tensión entre centro y periferia, si no ha desaparecido, sí se ha complicado». <sup>34</sup> A la fijeza del territorio y las coordenadas precisas de la localización geográfica, es cierto, *Seascape* le imprime el dinamismo de corrientes marinas desbocadas, una variación casi imperceptible en su transparencia –un «escape», un desliz–, que ilumina el haz de fuerzas encontradas que operan en la cultura contemporánea. La parábola visual dispara una red de asociaciones que expanden la metáfora: como los movimientos oceánicos que responden a la interacción de causas variadas –la rotación terrestre, los vientos, la configuración del relieve submarino y las costas–, la interacción cultural en el mundo globalizado es un proceso de configuración compleja, que afecta los patrones de circulación, la dirección del movimiento y la influencia mutua entre las corrientes. Y más: si las masas de agua se desplazan en el planeta empujadas por fuerzas de naturaleza diversa –corrientes superficiales y profundas, cálidas y frías, constantes y periódicas–, también la cultura y el arte mundializados responden a una variedad dinámica de flujos que desdi-

bujan las oposiciones territoriales tajantes –norte/sur, local/global, internacional/nacional–, y desestiman las versiones engañosas de la globalización como escenario de un diálogo pacífico de culturas reconciliadas o un nuevo universalismo que opera por mera yuxtaposición. El mapa inundado de Macchi sugiere que nos engañamos –como nos engañamos ante *Seascape* a primera vista– si seguimos atados al pensamiento arraigado en identidades fijas y no atendemos a la erosión solapada de los límites establecidos que persigue el arte que crea en la marcha y en la dispersión. Pero nos engañamos también si no vemos que la fluidez del intercambio puede ser una forma enmascarada de inclusión condescendiente, un nuevo exotismo que hace de los Otros y sus diferencias fetiches coleccionables. En la dinámica más compleja de *Seascape*, a la corriente de superficie del multiculturalismo, por ejemplo, que arrastra lo minoritario en una sola dirección y encauza lo subordinado en el *mainstream* internacional, se oponen movimientos más profundos, que trafican tradiciones y genealogías culturales, con intermitencias imprevisibles y contracorrientes subterráneas. Como modelo sintético del mundo del arte contemporáneo, la liquidez confusa del mundo según *Seascape* mueve a pensar que no se trata de exaltar o abjurar de la fluidez del mundo globalizado ni de celebrar o condenar la hibridación cultural, sino de detectar el arte que no se deja llevar por las corrientes estacionales que encauzan lo diverso en una única dirección, sino que nace, como propone la brasilera Suely Rolnik, de la turbulencia de las marchas y contramarchas, tensiones y fricciones, que implica la construcción del mundo globalizado en cada geografía y en cada situación.<sup>35</sup>

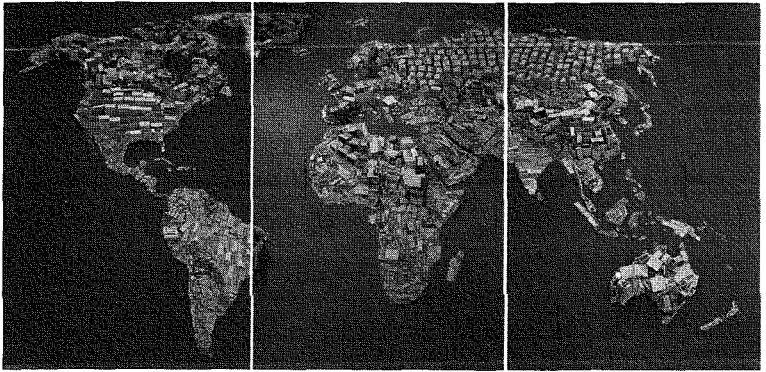
Pero hay todavía otro detalle crucial en el mapa que no se aprecia a primera vista y traiciona sutilmente el aparente silencio del autor. El planisferio de *Seascape* no está cortado a la mitad, si se observa bien, sino un poco más al norte, a 12° 27' 30" del Ecuador, para que la línea de corte toque el punto extremo



norte del continente, y por lo tanto secciona el mundo *a la medida* de América del Sur. La oposición categórica Norte-Sur que signó las revoluciones estéticas latinoamericanas del siglo XX (e inspiró el *Mapa invertido* de Torres García) se diluye con ese mínimo corrimiento, al tiempo que le da un marco preciso y un foco a la reflexión. ¿Cuál es el lugar del arte latinoamericano en el siglo XXI? ¿Qué corrientes y flujos bañan y arrastran al artista del Sur? ¿Quién lo lleva y quién lo trae? ¿Qué significa la circulación y la inclusión? Puede que Macchi no se haya planteado ninguna de estas preguntas y su planisferio cortado se inunde por azar, como en el resto de su obra se inunda un cuarto con un ropero, se sumerge un abecedario en los escalones de una piscina, o naufraga el barco de una cajita de fósforos *Fragata*, hundido por puro accidente gráfico en un mar de tinta azul. *Seascape* bien podría ser simplemente el planisferio de un cartógrafo extraviado o el resultado de un ejercicio delirante de *cut and paste*. Pero no parece casual que *Seascape* esté fechado en 2006. Entre 1993 y 2005, Macchi viajó por el mundo en breves residencias de artistas que lo llevaron a París, Róterdam, Londres, San Antonio (Texas) y a pequeñas ciudades de Italia y Alemania. «Estas experiencias fuera de mi país», confesó no hace mucho, «me dieron una sensación de levedad.»<sup>36</sup> Ir liviano en el tránsito, se diría, le dio fluidez a la expansión de las formas y los lenguajes: el arte de Macchi parece flotar en las aguas de tradiciones y genealogías móviles, que no anclan en los territorios fijos de la identidad nacional o continental, ni en los casilleros ya asignados en los nuevos mapas del «diálogo de culturas» oficializado. Debe ser por eso que, levemente a contracorriente de los neoconceptualismos que inundan las bienales internacionales de hoy y las corrientes periódicas que fijan la primacía de un medio, su arte abreva más bien en el surrealismo o en el Duchamp más surrealista, y se abre al diálogo con la música, la arquitectura o el cine. Después de ocho años de «lecciones de natación en Europa», la estadía en

América fue como «bañarse en un mar calmo», dijo alguna vez Duchamp; liberado de las tensiones de la tradición propia, en América podía «nadar libremente». <sup>37</sup> Las aguas del Norte que ahora inundan el Sur parecen haberle dado a Jorge Macchi la misma libertad.

VIK MUNIZ – «WWW (WORLD MAP)»



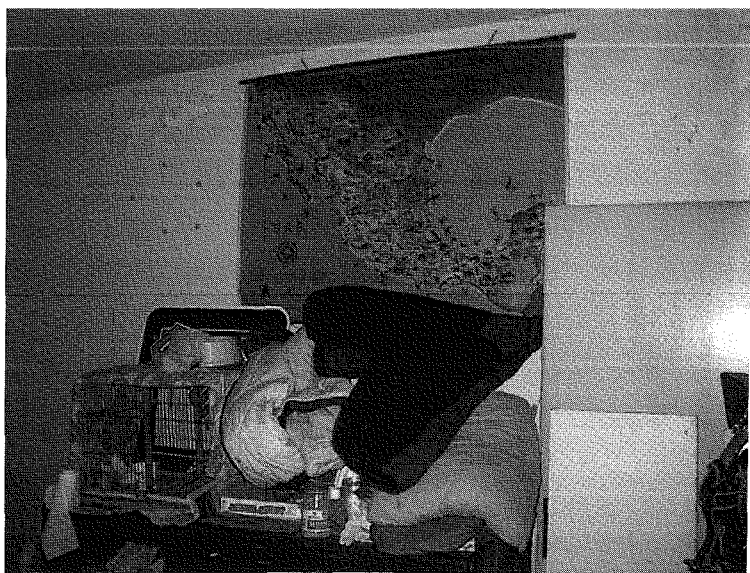
Vik Muniz (San Pablo, Brasil, 1961, en Nueva York desde fines de los ochenta), *WWW (World Map)* (2008), de la serie *Pictures of Junk*, copia digital C, tríptico, cada panel 264 × 180 cm.

Muniz compuso el planisferio con toda clase de desechos electrónicos, ayudado por niños de favelas brasileras y luego lo fotografió en tres paneles.

«Ya había terminado de limpiar lo que sería el living y avanzado algo con la primera habitación. Había juntado unos ochocientos kilos de papel entre revistas, diarios viejos, cajas de pizza aplanadas, cartones de leche y jugo y vino aplastados, y sacado treinta y seis bolsas de basura a la calle. Aunque seguía dedicando mucho tiempo a mirar televisión y a la contemplación del ajolote, se entretenía algunas horas por día clasificando la basura: completamente drogado, sentado en un banquito, iluminado con una lamparita de cien watts en una base portátil, revisando y embolsando las cosas y sorprendiéndose apagadamente por la amplísima variedad de porquerías que se acumulaban: placas viejas de circuitos integrados, carcasas de monitores de pc (incluso un par de monitores enteros), bolsas con resortes, ropa vieja arrugada, juguetes rotos, macetas con tierra reseca, exhibidores de chicles para quioscos, botellas viejas, vasos plásticos de yogur y dulce de leche apilados unos adentro de otros, bolsas con cabezas de muñecas de goma, electrodomésticos que no funcionaban, jaulas desfondadas para canarios. En la primera habitación que había quedado limpia, a los tomos de enciclopedia se habían agregado una caja con piezas de motor de un Citroën 3CV, etiquetada “engranajes caja de transmisión/carburador/semiejes” con marcador grueso, una escalera de aluminio plegable en buen estado, un juego de lavatorio, inodoro y bidet, una bicicleta desarmada con las llantas sin neumáticos, cuatro tramos de cables de extensión completos y doce cajones de cerveza con la totalidad de los envases, que después sacó al patio al lado del papel, con casi cincuenta botellas de vidrio que estimó vendibles por peso. Aun con estas cosas apiladas contra una de las paredes, la habitación limpia era como una burbuja de aire a la que ir a respirar cuando el resto de la casa lo agobiaba. Había dejado un almohadoncito y cuando se cansaba iba y se sentaba ahí y repasaba con la vista las cosas que iba rescatando.»<sup>38</sup>

CARLOS BUSQUED (Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, Argentina, 1970), *Bajo este sol tremendo* (\* p. 198).

MARIO BELLATIN. «PERROS HÉROES. TRATADO  
SOBRE EL FUTURO DE AMÉRICA LATINA VISTO A  
TRAVÉS DE UN HOMBRE INMÓVIL Y SUS TREINTA  
PASTOR BELGA MALINOIS»



Mario Bellatin (Ciudad de México, 1960, en Perú de 1966 a 1987, en Cuba por dos años y en México desde entonces), «Dossier» de *Perros héroes*, en *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005.

En una de las fotos incluidas en el dossier de imágenes con que se cierra *Perros héroes*, la novela del escritor mexicano-peruano Mario Bellatin, se ve un mapa. La foto es oscura, apenas encuadrada con la urgencia del registro, pero queda claro que el mapa es de México y está colgado en el mismo cuarto caótico y sórdido que aparece en otras fotos del dossier, en las que un hombre gordo y desarrapado sonríe mirando a cámara, inmóvil en un sillón, rodeado de perros, jaulas con aves rapaces y siniestros implementos de adiestramiento canino. Podría ser una de las pocas referencias geográficas precisas, quizás la única, que aparece en la obra completa de Bellatin, si no fuera porque el texto que precede a la serie de fotos se encarga de desmentirla. Todo indica que el paralítico de las fotos es el hombre inmóvil del subtítulo del libro, *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*. Pero no. O mejor dicho, sí pero no. Se dice en las primeras páginas del libro que el hombre inmóvil es uno de los mejores entrenadores de esa raza de un país sin nombre, recluido en una casa de los suburbios de una ciudad sin nombre, y se dice más adelante que en la habitación donde el hombre pasa los días inmóvil junto a los treinta perros, su madre, su hermana y un enfermero entrenador —presentados así sin nombre como en una alegoría medieval—, hay «un gran mapa de América Latina» donde con círculos rojos se encuentran marcadas las ciudades en las que está más desarrollada la crianza del Pastor Belga Malinois. «Sólo a ciertos visitantes», se dice también, «la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente.»<sup>39</sup> El desarreglo geográfico es mínimo —una pequeña falla, un exceso, un desliz— pero resume bien el desarreglo mayor que inspira el libro y toda la obra de Bellatin. Los límites del país del mapa de la foto se desdibujan y se extienden en el texto, como se desdibujan y se extienden los límites del libro, en un artefacto complejo que sólo con muchas licencias podríamos seguir llamando novela y aspira más bien al espacio

facetado del teatro o el arte de instalación. Ni los sesenta y dos fragmentos de prosa seca que se suceden, uno por página, con la serialidad mecánica de una sesión de diapositivas, ni la docena de fotos borrosas que se reúnen en el dossier *representan* estrictamente a la familia sórdida de los suburbios del DF que Bellatin dice haber visitado alguna vez, sino que la *presentan* en un montaje de textos e imágenes que invita al lector-espectador a incorporarse en los blancos que separan los fragmentos, a montarlos y confrontarlos con el doble engañoso de las fotos, a acercarse para observar gestos, detalles, breves escenas de crudeza helada, y a alejarse después para intentar recomponer el cuadro, atraído y a la vez expulsado por la violencia y la sordidez del conjunto. El mecanismo que articula y desarticula las piezas no se ajusta a las categorías convencionales de la representación —acerca y a la vez distancia, figura y desfigura la referencia, transparente y a la vez oculta la presencia del autor—, pero el efecto es certero, casi mágico. Por obra de ese dispositivo oculto, la inmovilidad de un parálítico entrenador de perros guardianes, el drama malsano de su historia familiar y la violencia salvaje de unos animales capaces de matar a cualquiera «de un solo mordisco en la yugular» exceden al parálítico y la familia «reales», se extienden más allá de los límites del DF y de México, y se vuelven más abstractos en un tiempo sin tiempo, hasta alcanzar el presente y el futuro de todo un continente.

«Quizás todo comenzó cuando tenía diez años. De buenas a primeras se me ocurrió hacer un libro de perros.»<sup>40</sup> «La historia comenzó cuando contesté un aviso del diario de artículos de segunda mano en el que se anunciaba la venta de cachorros de pastor belga malinois.»<sup>41</sup> Hay dos escenas opuestas y quizás complementarias en el origen de *Perros héroes*, según Bellatin. En la primera, recuerdo de infancia o escena mítica de iniciación literaria, el niño Bellatin, nacido en México pero emigra-

do a Perú a los seis años, amonestado por la familia por distraerse de las tareas escolares, «hace» un libro de historias de perros, una especie de «tratado», ilustrado con figuras recortadas en diarios y revistas. En la segunda, el escritor Bellatin, radicado en México después de una estadía en Cuba y autor ya de una decena de novelas, visita a un parálítico entrenador de perros llevado por un anuncio. Bellatin dice que escribe *Perros héroes* «sin pensar en la experiencia» de la visita, pero un año y medio más tarde vuelve a la misma casa y se sorprende con el «retrato de la realidad» de su libro de ficción. Saca algunas fotos al azar y, sorprendido con la ficción que componen las imágenes, decide incluirlas en el libro y presentarlas como una instalación.<sup>42</sup> Las dos escenas se combinan con sorprendente elocuencia formal. En la maraña deliberada del mito personal, ficción y realidad se funden en una materia incierta hecha de textos e imágenes que sólo deja en pie la *composición*, género escolar que los libros de Bellatin traducen en *disposición y montaje*. El *acting* infantil vira a *teatro distanciado*, la pegatina de figuritas, a *instalación multimediática*, y la módica insurrección familiar de la infancia peruana, a audacia formal del escritor mexicano transterrado.

Recorte, encuadre, interrupción, distancia. No hay crónica documental ni protocolo de la ficción realista, parece decir Bellatin, que pueda dar cuenta del sufrimiento, la opresión y la violencia del mundo próximo, ni traducir el vértigo de la experiencia inmediata. Más que representarlos, por lo tanto, se trata de encontrar una forma capaz de recuperar la extrañeza de lo vivido y el desconcierto de la visión fragmentada. Los breves cuadros verbales separados por blancos que presentan al hombre inmóvil magnifican detalles de la casa, rutinas cotidianas y restos de la historia familiar, en un puro presente de retablo macabro: un ave de cetrería amarrada de las patas para que no



devore a una media docena de pericos de Australia, el auricular de un teléfono atado a la cabeza del paralítico mientras habla, perros pastores mordiendo los barrotes de unas jaulas hasta romperse algún diente, mujeres que clasifican bolsas de plástico vacías. La lógica con que se suceden los fragmentos es incierta pero el efecto es inmediatamente claro: el montaje no muestra sino que dispone, no las cosas mismas sino sus diferencias, sus choques, sus tensiones; descompone y recompone el orden del mundo, que así dispuesto y distanciado se vuelve aún más extraño. La escritura de los fragmentos —una prosa parca en adjetivos, rica en objetos y acciones— parece resultar también del montaje de un texto anterior que borra al narrador o lo aleja, como si se tratara de la edición de una voz grabada, ajena a la del autor, que lee el texto. El efecto del conjunto es paradójico: los personajes y las escenas se aplanan como estampas, pero el libro, facetado por la distancia, gana en espesor y en inmediatez siniestra.

Todos los libros de Bellatin operan por montaje, pero si en los primeros los cortes apenas dan un respiro en la pesadilla compacta que prolifera y a la vez se concentra en cada interrupción (la opresión envolvente de la enfermedad y la muerte en *Efecto invernadero* y *Salón de belleza*, el extravío alucinado de familias desquiciadas que deja al lector sin aliento en *Damas chinas*), a partir de *Flores* el montaje se traduce más francamente en disposición gráfica, blancos que recortan, encuadran y anudan las historias, como si un texto lineal anterior se recompusiera según una lógica más opaca y arbitraria. El autor se enmascara en narradores copistas, antólogos, traductores, investigadores, filólogos, *régisseurs*, hasta borrar los rastros de la voz propia. También la obra completa de Bellatin se somete a esa operación en reediciones y compilaciones que desordenan la cronología de las obras particulares, hasta llegar a *Lecciones para una liebre muerta*, montaje explícito de 260 fragmentos numerados, que abisma la empresa total en un rompecabezas de nue-

vos y viejos relatos seccionados, apuntes biográficos y epigramas lapidarios. Bellatin descrea de las leyes convencionales que dan forma a la biografía y la ficción, y prefiere entregarse a una fuerza entrópica que entrevera los relatos y los restos autobiográficos hasta volverlos distantes y quizás por eso más porosos, más abiertos a asociaciones inesperadas. Todas las ficciones someten la experiencia vivida a un proceso análogo, pero Bellatin transparenta los mecanismos y los extrema, como si combinara los procedimientos del procesador de textos con un menú de efectos para procesar la imagen: *cut*, *paste*, *slice swirl*, *blur*. La geografía variada a la que aluden los relatos también se disloca en el conjunto móvil, hasta componer un planisferio mutante de identidades y fronteras flexibles en el que las referencias vagas a Perú y México se alternan con las de China, El Cairo, Rusia, el antiguo imperio austrohúngaro o Japón. Por obra del montaje que distancia, el mundo todo se vuelve extranjero. O mejor: la mirada siempre doble del extranjero desfamiliariza el mundo, lo vuelve extraño, inquietantemente extraño incluso, *unheimlich*, siniestro. Pero por extraño no debe entenderse raro, anómalo, *freak*, aunque los personajes a menudo tengan algún rasgo extraordinario. Enfermedad, muerte, violencia, opresión estatal o familiar son los males universales que la mirada dislocada de Bellatin revela en todas partes. «Los dialécticos más agudos son los emigrados», escribió Bertolt Brecht, «de los menores indicios deducen los mayores acontecimientos.»<sup>43</sup>

Insatisfecho con los poderes de la palabra, *Perros héroes* se cierra con una exhortación a mirar. «Fijense: el hombre inmóvil mantiene inalterable su peculiar sonrisa.»<sup>44</sup> Sigue el dossier de fotos a modo de apéndice documental, como si la naturaleza indicial de la fotografía diera estatus de verdad a la historia que los fragmentos acaban de presentar. Pero ¿qué leer en esa serie incongruente de instantáneas que reúne al paralítico son-

riendo en su silla de ruedas, rincones del cuarto abarrotados de objetos y un avión en un cielo despejado? Engañosas, equívocas como el mapa de México, las fotos no guardan ninguna relación estable con el montaje verbal pero tampoco la descartan; no ilustran, no afirman, ni niegan, sino que se instalan por contaminación en el mismo tiempo sin tiempo de los fragmentos. La casa, el paralítico, el interior abarrotado son imágenes reconocibles de un suburbio mexicano pero el montaje las desrealiza en un continuo más amplio. El típico tiempo pasado de la fotografía (el «Esto ha sido» de Roland Barthes) se desvanece en el presente de un compuesto autónomo e inestable en el que los textos remiten a las fotos, las fotos reenvían a los textos, mediante un diálogo descentrado que invita al lector a sumarse. Agregando planos y distancia, la ficción cobra volumen, gana en variedad de perspectivas y aspira a la inmersión teatral, ficcional, activa, del arte de instalación, un arte que recurre a otras artes para desplegarse en el espacio y hacer lugar al espectador.

Desde *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* casi todos los libros de Bellatin incluyen fotos pero se niegan a la correspondencia tautológica de la mera ilustración. A veces, como en *Shiki Nagaoka*, las imágenes fingen esa relación en dossiers fotográficos que simulan documentar la ficción, pero muy pronto la frustran con todo tipo de ardidés, juegos, engaños, que alteran las correspondencias (empezando por la foto de Nagaoka, dañada en el lugar preciso de la nariz extraordinariamente grande) y dejan al lector girando en falso. En otros, la relación con el texto es todavía más oblicua. El escándalo de la no correspondencia se cifra en los pies de fotos, déicticos enloquecidos que ya no señalan ninguna dirección sino que se suman al espacio ampliado del teatro de la ficción. El mundo paralelo de la literatura, entretanto, adquiere más consistencia, no como espejo de una realidad exterior perfeccionado con las imágenes, sino como espacio conceptual que modifica lo visible, el modo

de percibirlo y presentarlo. «El medio», dice Jacques Rancière, «no es un medio o un material “en sentido estricto”. Es una superficie de conversión: una superficie de equivalencia entre las diferentes formas de hacer de artes diversas.» Y también: «El arte está vivo en la medida en que sale de sí, hace algo diferente de sí, se mueve en un teatro de visibilidad que es siempre un teatro de desfiguración.»<sup>45</sup>

En la genealogía del artista errante que cultiva un arte que quiere «salirse de sí» están sin duda el poeta-pintor surrealista peruano César Moro, a quien Bellatin dedica su segunda novela sin nombrarlo («El personaje del libro *Efecto invernal* llevó toda su vida una existencia de artista errante»),<sup>46</sup> el arte portátil de Marcel Duchamp, invocado en la referencia inconducente de una de las últimas, *El Gran Vidrio*, y sobre todo las esculturas sociales del alemán Joseph Beuys, precursor del arte de instalación y la performance, aludido desde el título en *Leciones para una liebre muerta*. Los diálogos más nutridos de su ficción, admite Bellatin, se entablan con creadores de otras artes, desde Beuys, Peter Brook y Tarkovski, a Matthew Barney o Renzo Piano.<sup>47</sup> Como Moro, que fue de Lima a París, de París a Lima, de Lima a México, de México a Lima y materializó los saltos en el collage, la pintura y en juegos de palabras en una lengua sin fronteras fijas, Bellatin busca una identidad más lábil producto del montaje y de la «traducción» de la voz propia. Como Duchamp, que se expatrió con su *Escultura de viaje* y su *Boîte-en-valise*, también él miniaturiza y recompone fragmentos de su obra pasada en nuevos conjuntos móviles. Como Beuys, se recrea en un relato originario que la obra compone, cita y expande. El mito de origen de Beuys, de hecho, no desentonaría entre los relatos-montaje de Bellatin: el propio Beuys contó una y otra vez cómo fue rescatado después de un accidente aéreo en Crimea durante la Segunda Guerra Mundial, por una

tribu nómada de tártaros que lo salvó del congelamiento cubriéndolo con grasa animal y fieltro –materiales esenciales de su arte futuro– y documentó el relato con fotos de origen incierto. También la obra de Bellatin se compone de *restos y rastros* de un relato, un texto o una acción anterior, y propone un enigma, cuya solución –siempre parcial– el lector-espectador es llamado a descubrir recomponiendo los fragmentos. Como en Beuys, el arte no se agota en un medio sino que es el laboratorio de una nueva pedagogía (las «lecciones» de Beuys, el «tratado» de Bellatin), un ejercicio en el que la investigación y la acción compartida reemplazan a la forma. Si Beuys crea la Universidad Libre Internacional, una institución sin sede en la que todos podrían ser artistas, Bellatin funda la Escuela Dinámica de escritores, «obra de arte en sí misma», donde la escritura quiere atravesar la frontera que la separa de otras artes y convertirse en «acción artística».

«Una vez que el libro estuvo terminado quise inventar una suerte de concepto *perros héroes*.»<sup>48</sup> En 2003, después de la publicación de la novela, Bellatin organiza un simulacro de adaptación teatral, fraguado con anuncios en las marquesinas de un teatro, avisos y críticas en los diarios. La ficción se extiende a la presentación del libro poco más tarde, convocada en el templo de San Jerónimo, donde los supuestos responsables de la puesta en escena –escenógrafo, productor, diseñador de iluminación– reconstruyen frente al público la experiencia de la representación teatral como si efectivamente hubiese sucedido. El juego inmaterial de la ficción se combina con un experimento vivo, con el que el efecto perturbador del libro se vuelve amenaza real y experiencia próxima: un perro belga malinois entrenado para la presentación irrumpe en el altar del claustro y permanece inmóvil durante veinte minutos mirando fijamente al público, mientras una voz femenina lee fragmentos del texto. La no-

vela se desmaterializa en la ficción conceptual y a la vez se corporiza en el espectáculo colectivo de la performance.

Un año más tarde, la serie proteica de los perros héroes reaparece en otro libro. Dieciséis fotos del hombre inmóvil y sus pastores malinois, algunas incluidas en el librito y otras inéditas, se reproducen en una edición antológica francesa de fotografía mexicana, *México, D.F.*, en la que Bellatin participa como fotógrafo. Los detalles sórdidos de la casa y el paralítico cobran nitidez en la serie fotográfica, esta vez en colores, que incluye el mapa de México: el lugar es sin duda el DF, pero el realismo del conjunto se enrarece con el título y el subtítulo de la serie, los mismos de la novela. La referencia local y urbana de la serie fotográfica, en cualquier caso, se desvanece al año siguiente, cuando Bellatin participa en una mesa de escritores latinoamericanos en Buenos Aires y vuelve a tomar distancia en una performance multimediática. De espaldas al público, con su brazo ortopédico apoyado sobre la mesa, acciona con el otro brazo un viejo reproductor de casetes y un proyector de diapositivas y, mientras se oyen fragmentos de la novela leídos por él mismo, se suceden diapositivas con figuritas escolares que muy de vez en cuando refieren oblicuamente al hombre inmóvil de la novela. Por obra del nuevo montaje, la nostalgia retro de las ilustraciones infantiles y la melancolía de los aparatos de reproducción obsoletos, el texto pierde consistencia real, se transforma en una fábula ingenuamente siniestra, que evoca al niño escritor que aparece en uno de los fragmentos de *Perros héroes*, «un niño que se dedicaba a escribir historias de perros héroes». <sup>49</sup>

El ciclo parecía cerrado con ese final que se anuda con el origen, pero aún le espera a *Perros héroes* una nueva y quizás última metamorfosis. Como el resto de la obra, la novela tendrá su versión en formato pequeño, cien ejemplares numerados con la huella digital del autor estampada en la contratapa, que irá a sumarse a «Los cien mil libros de Bellatin», un proyecto de

autoedición que Bellatin lanzó en 2010, para reeditar artesanalmente toda su obra ya publicada y editar la futura por canales alternativos a los de la industria editorial. «Este libro no es gratuito», dicen los libritos en la primera página como una declaración de principios, y aclaran en la siguiente: «Los derechos de este texto pertenecen al autor.» El propio Bellatin los acomoda en una pequeña valija y los vende en las ciudades que visita, después de anunciar el lugar de venta en las redes sociales y acordar el precio de cada ejemplar con el comprador. Es su versión siglo XXI de la *Boîte-en-valise*: como en la valija duchampiana llevará allí toda su obra miniaturizada, con total prescindencia, de las instituciones literarias.

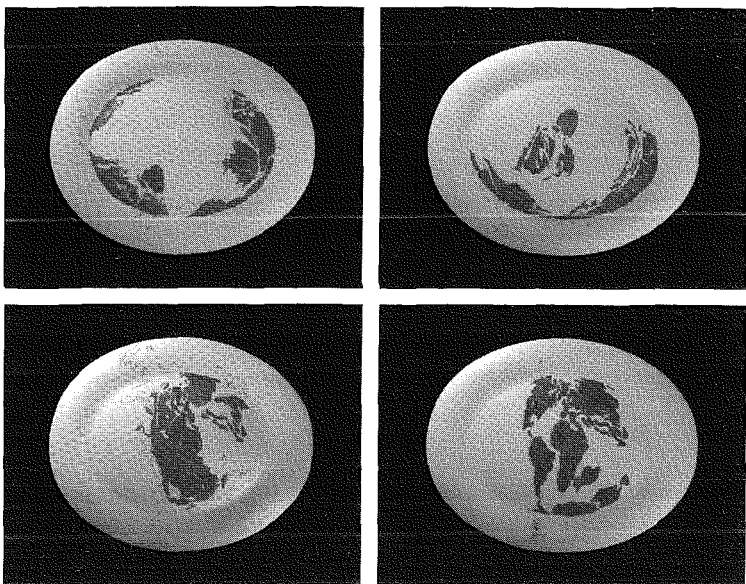
De la escena mítica de iniciación literaria a «Los cien mil libros», Bellatin ha expandido la literatura hasta volverla performática y portátil. A fuerza de confundir los planos y facetarlos en el espacio inespecífico de un nuevo arte, logró construir ya no un mundo de ficción sino «un espacio paralelo de la realidad sometido a reglas propias» del que el libro es apenas una plataforma, un espacio de inmersión virtual del que se sale con un desasosiego perdurable, como se vuelve a la vigilia después de una pesadilla. Alegorías versátiles, las novelas-instalaciones se resisten a fijar una referencia concreta, una geografía y un sentido, pero dejan restos y rastros que nos confrontan con el mundo próximo. «A pesar de la vida tan dispersa que he llevado, ahora estoy feliz. Sin pesos emocionales, de familia, de nación, de identidad», se dice hacia el final de *El Gran Vidrio, Tres autobiografías*.<sup>50</sup> Y Bellatin, sin la máscara de la autoficción en una entrevista: «No me siento peruano ni mexicano; quisiera sentirme más mexicano que peruano, pero soy más peruano que mexicano.»<sup>51</sup> La identidad nacional se arroja como un lastre y las raíces se entreveran hasta perderse, pero aun así el descalabro de los restos es elocuente. Porque ¿qué hay finalmente en el presente inmóvil de ese parálítico entrenador de perros que lleva a pensar en el futuro de América Latina? ¿Por qué esa

familia sórdida remite sin ninguna duda a la vida urbana del DF, Lima, Buenos Aires o cualquier otra metrópolis del continente? Liberado del peso de la tradición propia, distante ya de los colectivos forzados del boom latinoamericano, Bellatin deja que sea el lector, componiendo las piezas de su artefacto sintético, quien reponga la geografía de *Perros héroes*. En el mapa de México sembrado de entrenadores de perros custodios de las diferencias, que es y no es el mapa de América Latina, Bellatin concibió una cartografía más imprecisa pero más certera de la violencia y la miseria endémica del continente.



RIVANE NEUENSCHWANDER – «DIARIOS DE PANGAEA»

JOÃO GILBERTO NOLL – «LORD» – «BERKELEY EN BELLAGIO»



Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, Brasil, 1967), *Diarios de Pangaea* (2008), fotografías digitales transferidas a film 16 mm, 1 min.

Durante tres meses, Neuenschwander registró en fotografías digitales la actividad de cientos de hormigas en un plato con un planisferio de carpaccio y transfirió luego las imágenes a 16 mm. En el film que se exhibe en *loop*, las hormigas parecen componer y descomponer el mapa, mirando caóticamente en un minuto la separación del supercontinente Pangaea, que podría haber existido durante las eras Paleozoica y Mesozoica y dado origen a los actuales continentes después de un proceso de millones de años.

Hacia el final de *Lord*, la séptima novela de João Gilberto Noll, el narrador, un escritor brasileiro de visita en Gran Bretaña, comprueba mirándose en el espejo que se ha convertido en George, el ex estibador inglés con quien ha pasado la noche después de un encuentro fugaz en un pub de Liverpool. La ciudad es la misma, advierte a la mañana siguiente cuando sale del hotel, pero él se ha convertido en el otro, lleva su tatuaje en el brazo, y es «un hombre nuevo». <sup>52</sup> Es el final fantasmagórico de un periplo vago por Londres —adonde el escritor ha sido invitado por un profesor inglés para cumplir una «misión» incierta— y una huida repentina a Liverpool. El abandono último en el cuerpo de otro corona un lento proceso de amnesia, disolución y extravío, que acompaña la deriva ciega por la ciudad y se traduce en el avance errático de la escritura. Todo es confuso en realidad desde que llega al aeropuerto de Heathrow: la identidad del profesor que lo aloja en un departamento en Hackney, el motivo del viaje, las coordenadas geográficas de sus recorridos, los nombres reconocibles pero desvaídos de las calles y los museos que visita, las fantasías recurrentes de otra vida que disparan los encuentros sexuales imprevistos, los diálogos con otros profesores y otros extranjeros en las calles de Londres. Sin rumbo, carente de voluntad, de memoria y de propósito, el escritor brasileiro que viene a representar a su país se vuelve nadie.

También se desvanece el escritor-narrador de *Berkeley en Bellagio*, la novela anterior de Noll con la que *Lord* podría formar un díptico, aunque aquí hasta los lugares se diluyen en el fluir de las frases, que funden en un único párrafo el recuento difuso de una estadía en la Universidad de Berkeley donde el escritor enseña literatura brasileira, y una residencia en Bellagio, Italia, donde podrá seguir escribiendo «sin mendigar de nuevo en su propio país», a expensas de una fundación extranjera. <sup>53</sup> El avance descarriado de la escritura los reúne, como si el océano que media entre los Estados Unidos y Europa se hubiese diluido también, dejando en el recuerdo del que escribe un

mismo espacio indistinto y desrealizado. La estadía en Berkeley y en Bellagio, como la de Londres, resulta así en una sucesión de escenas y diálogos inconexos con otros profesores y *scholars*, recorridos inconducentes, encuentros sexuales furtivos, paranoia y olvido. El escritor que dice no hablar inglés cuando llega a Berkeley como «emisario de perlas brasileras» y lee a Clarice Lispector o a Graciliano Ramos con sus alumnos americanos, asiáticos, o mexicanos, ya no habla portugués cuando llega a Porto Alegre a la vuelta de Bellagio, y tendrá quizás que volver a aprenderlo «en un curso de portugués para extranjeros». <sup>54</sup>

Todo es impreciso en los viajes de las dos novelas y sin embargo hay claras marcas autobiográficas. El narrador sin nombre de *Lord* ha escrito como Noll siete novelas, el João de *Berkeley en Bellagio* lleva su nombre, los dos –que quizás son el mismo– viven como él en Porto Alegre, y basta consultar cualquier reseña biográfica de Noll para comprobar que también él dictó cursos de literatura brasilerá en Berkeley, fue escritor residente en el King's College de Londres, en Bellagio y más tarde en otras universidades extranjeras. Aun así, las novelas se apartan insidiosamente de los cánones autobiográficos. Como el yo furibundo que escribe las autobiografías del colombiano Fernando Vallejo, el narrador de *Lord* y *Berkeley en Bellagio* es y no es el escritor que firma las novelas. Es, en todo caso, el doble bufo y desembozado del otro, el que financia su literatura con invitaciones de universidades y fundaciones del primer mundo, sumándose al contingente de escritores *globetrotters*, que anima el gran teatro del «diálogo de culturas» en campus académicos y residencias, o se entrega a los designios de la mercadotecnia editorial en festivales internacionales de literatura y ferias del libro.

Como muchos otros escritores de América Latina, Noll parece haberse integrado a esa red de relaciones más fluidas de la cultura mundializada del siglo XXI, tramada en universidades confortables y residencias idílicas para escritores periféricos. Pero la literatura que ha escrito a partir de esa experiencia es la

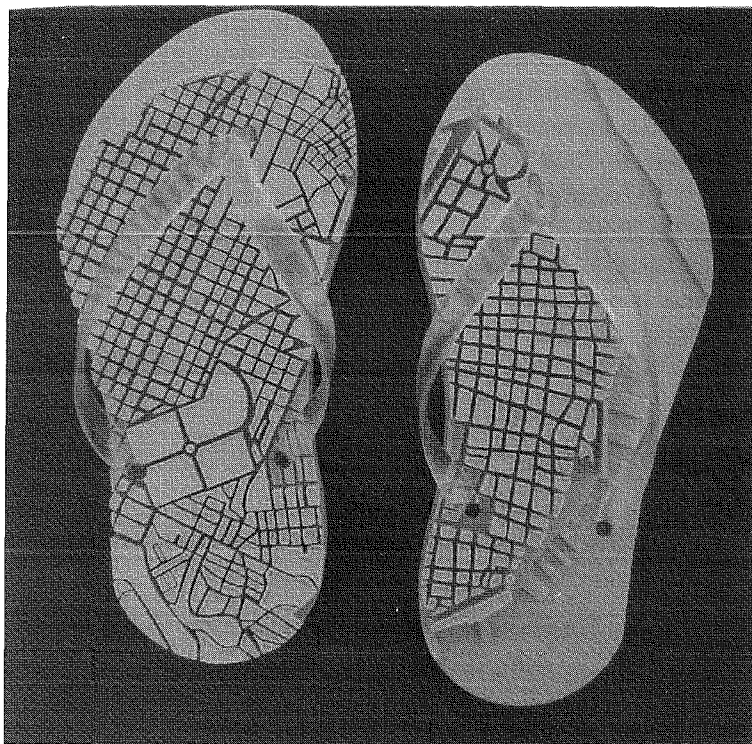
irrisión dramática del escritor necesitado, que viaja de un lugar a otro y escribe subsidiado por el primer mundo. Las novelas son las misivas amargas de agradecimiento que envía a la vuelta del viaje, la cara oscura del crisol de razas y culturas que brilla en los campus y los falansterios globalizados. Si en las giras del *globe-trotter* el nombre y la persona del escritor se agigantan hasta eclipsar la obra, en las novelas de Noll el escritor no tiene nombre y su yo se diluye hasta desintegrarse o fundirse en otro. Si lo que se espera de él es que *represente* su cultura, no tiene nada que representar más que el drama vacilante de su zozobra. Si se lo invita para que avive el diálogo de culturas, no tiene nada que decir porque lo ha olvidado todo, hasta su propia lengua, y sólo puede entregarse a relaciones carnales fugaces con otros profesores o empleados de las fundaciones, o sumirse en la abyección, el sinsentido o la parálisis. Las fantasías de exilio que disparan el bienestar y la seguridad económica que prometen las instituciones se desvanecen muy pronto en el letargo que lo enajena y congela su *work in progress*. Versión ácida y desencantada del «Borges y yo», la duplicidad de Noll no es la del que no sabe «quién de los dos escribe esta página», sino la del que escribe a sabiendas de la precariedad del otro a quien desnuda escribiendo.<sup>55</sup> En el «trance» de la escritura afloran los trámites engorrosos para conseguir las becas, la maquinaria de las fundaciones, la evanescencia de los motivos que lo llevan de un lugar a otro, la imposibilidad de ser «emisario» de una cultura y el vacío que finalmente depara un multiculturalismo de superficie que se esfuma en la experiencia real y cotidiana del encuentro con el otro.

De ahí que, si debe alguna fidelidad en lo que cuenta, no es a los alumnos que en sus clases reciben sus «perlas brasileras» con la efusión conveniente para alcanzar mejores notas («y una vez formados, operar relaciones internacionales más productivas para que su país controle mejor el cosmos»), ni a las fundaciones que esperan que, «como un perro campestre que sale a la

caza», vuelva «trayendo en la boca la carne inocente de su libro», sino a la experiencia más desgarrada del que escribe en un mundo que se agrega y se desagrega durante el viaje.<sup>56</sup> La cultura globalizada no está en las mesas de *breakfasts* y *lunchs* de la «Catedral» americana que reúne a una chilena feminista de la ONU, una poeta checa, tres músicos coreanos y un filipino, sino en el segundo piso de un ómnibus inglés en el que se habla iraní, chino, español y turco. Está en las calles que se afean y se ensucian a medida que el ómnibus se interna en los barrios de inmigrantes y en el encuentro fugaz con un chileno, un africano, un suicida o un actor de Liverpool en las calles de Londres, o en el grupo de palestinos, hindúes o afganos que viajan buscando asilo «después del desastre» en el avión que lo lleva de vuelta a Porto Alegre.

Fieles a esa experiencia íntima, las novelas no ofrecen ningún destello del Brasil colorido que se imagina de lejos, ni tampoco la «acción» que reclama irritado un colega *playwriter* de Chicago en Bellagio («la historia que ellos quieren que escriba: cuente una historia, no complique»), sino más bien «un tartamudeo infantil, un simultaneísmo de todo lo que me llega en danza», montado cuadro a cuadro en una prosa que se compone y se descompone en la marcha, como se compone y se descompone la experiencia del que se entrega a la dispersión del viaje.<sup>57</sup> Todo es inestable y precario en las novelas de Noll: un mundo donde «las entidades cobran siempre la forma de nubes de rasgos que de repente se organizan», resume Reinaldo Laddaga, «señales que se forman y se deshacen, apariciones inciertas y variables».<sup>58</sup> La cultura mundializada en un plano de contornos nítidos, parecen decir, es apenas un efecto óptico, como en ese mapa animado de Rivane Neuenschwander, en el que cientos de hormigas componen un planisferio sobre un plato, con los fragmentos minúsculos de una fina lámina de carne.

## LOS CARPINTEROS – «SANDALIA»



Los Carpinteros, *Sandalia* (2004), escultura de goma, dos partes, 7 × 15 × 6,5 cm.

Desde 1991 los artistas cubanos Marco Antonio Castillo Valdés (Camagüey, 1971), Dagoberto Rodríguez Sánchez (Caibarién, Las Villas, 1969) y Alexandre Jesús Arrechea Zambrano (Santa Clara, Villa Clara, 1970) desarrollan su obra bajo el nombre de Los Carpinteros. Desde 2004, el grupo se redujo a los dos primeros.

«Cualquiera conoce lo socorrido que se vuelve cambiar de sitio los muebles. Se cambian porque llega un nuevo objeto a la parentela o porque no puede traerse un nuevo objeto. Para recibir a tanta gente como quepa en una fiesta o porque no llega nadie.

Quien lo haya hecho a menudo conoce que esos cambios consisten principalmente en un giro de las cosas: las paredes de la habitación permanecen fijas y lo que contienen adentro rota. Los muebles, los objetos y quien vive entre ellos, tienen sobre las cuatro paredes la ventaja de un día.

La ilusión termina al final de ese plazo. Después las cosas vuelven a lucir como antes, acopladas a la habitación.

Resulta muy difícil desarticular el orden que hemos dado a los muebles. Ellos no parecen dispuestos a permitir que las antiguas relaciones se rompan. Se aferran entre sí de modo que nadie pueda apartarlos. El librero se agarra a la silla, la cama al espejo.

Cuando nos proponemos hacer cambios en una habitación lo que seguramente conseguimos es un cambio en la cardinalidad de las mismas relaciones de siempre. Entre los objetos y las paredes existe la misma relación que entre la aguja y el disco de una brújula.

El verdadero cambio consistiría en un cambio en las paredes. O en dejarlo todo e irse de la habitación.»<sup>59</sup>

ANTONIO JOSÉ PONTE (Matanzas, Cuba, 1964,  
actualmente en España), «Una tirada del libro  
de los cambios»

## 2. Ciudades



---

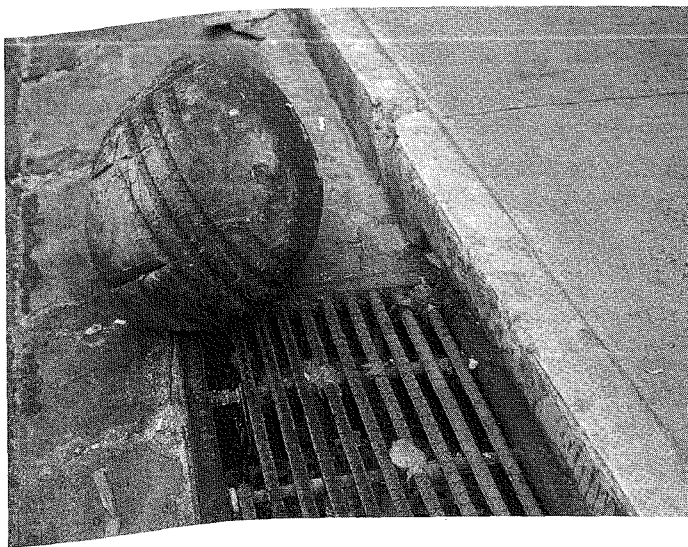
La ciudad ha sido desde siempre un disparador activo de la imaginación artística. Gran parte de la historia de las vanguardias se escribe con reinventones de recorridos urbanos. Pero las ciudades han crecido a un ritmo exponencial en las últimas décadas y las utopías vanguardistas se desvanecen en el siglo XXI. El idilio más o menos esperanzado con la ciudad va virando a puro espanto: uno de cada tres habitantes de América Latina vive en asentamientos precarios. *Crepúsculo de los lugares, junkspace, claustrópolis, ciudad amurallada, ciudad insular, posciudad, ciudad de cuarzo, ciudad pánico*: es ése el nuevo repertorio con que se nombra la vida urbana, a medida que aumentan las diferencias sociales y los enfrentamientos desalientan el contacto.

De ahí que un arte *informe* que acumula y mezcla restos ausculte hoy el pulso de las grandes metrópolis del continente, registre su concierto babélico de voces, recomponga el espacio chatarra que dejó la modernización nunca alcanzada y alerte sobre los efectos devastadores de la violencia y las «guerras» del narcotráfico. Artistas y narradores recuperan la tradición del paseo urbano, el desvío o la deriva, para crear objetos y relatos porosos, capaces de albergar los desechos y las diferencias. En la marcha, componen fábulas que extrañan o reencantan el paisaje caótico o disciplinado, o sencillamente confiesan que ya no hay iluminaciones posibles en las ciudades latinoamericanas. Pero no siempre el futuro es sombrío: hay quien ha conseguido dar realidad material a utopías fabulosas de nuevos espacios aéreos habitables, ciudades flotantes que surcan el cielo como nubes.

**Gabriel Orozco** - Cildo Meireles - Marcelo Cohen - Matilde Sánchez - Yuri Herrera - **Francis Alÿs** - Diego Bianchi - Carlos Huffmann - Georges Bataille - **Sergio Chejfec** - Teresa Margolles - Santiago Sierra - **Roberto Bolaño** - Doris Salcedo - Fernando Vallejo - Juan Villoro - **Tomás Saraceno**

---

GABRIEL OROZCO - «PIEDRA QUE CEDE»



Gabriel Orozco (Jalapa, Veracruz, México, 1962, en Nueva York, París DF y Oaxaca, desde 1992), *Piedra que cede* (1992), plastilina, aprox. 35,8 x 39,4 x 40,6 cm.

«La mayoría de las grandes urbes dependen del deseo de pasar de un lugar a otro; sin embargo, trasladarse es un desafío tan severo que las obras públicas se conciben con frecuencia como una metáfora de la vialidad y no como una forma real del desplazamiento.»<sup>1</sup> La ironía es de Juan Villoro, que nació en Ciudad de México y escribió más de una crónica filosa para describir el vértigo de la experiencia de vivir en la ciudad más populosa de América Latina. En los «rituales del caos» de la vida en el DF, asegura Villoro citando a su maestro Carlos Monsiváis, la figura del *flâneur* que pasea en pos de una sorpresa fue sustituida por la del deportado que ansía volver a casa, y el automóvil, sinónimo de movilidad en el imaginario clásico de la ciudad moderna, se ha vuelto un vehículo casi sedentario: «La única manera de volver tolerable un recorrido agotador consiste en suponer que el auto no es un medio de transporte sino una vivienda.»<sup>2</sup>

Nacido también en México, Gabriel Orozco concibió un doble perfecto de esa paradoja, pero la materializó con ironía multiplicada lejos del DF. En 1993, seccionó un Citroën francés original de los años sesenta en un taller parisino, lo redujo con precisión quirúrgica a dos tercios de su tamaño real y lo transformó en icono irrisorio del culto burgués europeo al automóvil. «¿Quién podrá hacer algo más bello que esto?», se dice que le preguntó Duchamp a Brancusi frente a una hélice en una feria de aeronáutica en 1912; Orozco llevó la pregunta más lejos. Bella como un *ready-made* a gran escala o un pájaro acorado de Brancusi, *La DS* se ofrecía desde el título (*diosa*, según la pronunciación francesa de la sigla) como una deidad pagana del movimiento, pero liquidaba cualquier gesto celebratorio o pretensión escultórica sublime con la reconfiguración absurda de sus líneas futuristas. Impropia en su interior claustrofóbico para cualquier fantasía de confort familiar o intimidad romántica, exacerbada en su promesa aerodinámica de velocidad pero vuelta inerte, la *déesse* se convirtió en monumento contemporá-

neo a una de las pesadillas más recurrentes de la vida urbana: el movimiento estático.

Ese mismo año, Orozco había ocupado el espacio asignado en el Aperto de la Bienal de Venecia con una caja de zapatos vacía (*Empty Shoe Box*) y había instalado sus esculturas lábiles de objetos cotidianos en espacios impensados del MoMA —arreglos geométricos de naranjas frescas en las ventanas de un edificio lindante (*Home Run*), una hamaca paraguaya que no consiguió colgar de dos rascacielos pero coló en el jardín entre esculturas de Giacometti y Picasso (*Hammock Hanging between Two Skyscrapers*)—, y en 1994, para su debut en la galería neoyorquina Marian Goodman, colgó cuatro tapas de yogur Danone, una en cada una de las paredes del cubo blanco. Como la caja vacía de zapatos, *Yogur Caps* no se contentó con reducir al absurdo el *ready-made*, sino que en la línea de los 4' 33" de silencio de John Cage reduplicó el vacío de las salas con simples contenedores descartables, sin descuidar la disposición precisa de los objetos en el espacio y la elegancia sutil de las formas industrializadas.

Pero el arte de Orozco no se limitó a esas audacias, claros dobles institucionales de lo que hizo a cielo abierto en todas partes. Los círculos, cada vez más abundantes en su obra, buscaron metáforas más ambiciosas del movimiento urbano en diálogo con el cosmos. Mucho antes de redefinir los espacios de la galería, el museo o las bienales, Orozco derribó las paredes del estudio y llevó el arte literalmente a la calle. Viajero vocacional, recolector voraz, coleccionista, fotógrafo, escultor, instalador, artesano, pero por sobre todo paseante urbano incansable, trastocó las fronteras geográficas y las definiciones de los medios, alterando el paisaje conocido con intervenciones muy variadas. Con pequeños gestos o lazos en los intersticios que dejan las personas y las cosas, activó espacios, conexiones y nuevos sentidos, extrañando la percepción anestesiada por la costumbre. Basta ver la figura evanescente que compuso con

naranjas en las mesas vacías de una feria brasilera (*Turista malo*, 1991), las huellas circulares que dibujó con una bicicleta entre dos charcos (*Extensión del reflejo*, 1992), los desechos urbanos con los que replicó en miniatura el *skyline* de Manhattan (*Isla dentro de una isla*, 1993) o la serie de encuentros con otras motos Schwalbes, iguales pero no idénticas a la suya, que registró en sus recorridos por Berlín (*Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, 1995, \* p. 185), imágenes sin ningún subrayado exótico o geográfico preciso que distinga las grandes capitales del mundo de Mali, Tombuctú, Ecuador o Costa Rica. Orozco reemplazó la localización fija del taller del artista por el vaivén entre las casas estudio de Nueva York, París, Ciudad de México y la costa de Oaxaca, para emprender desde allí una serie de prácticas *in situ*, con resonancias claras de su cultura o del posapocalipsis urbano que empezó a registrar en la capital mexicana tras el terremoto de 1985 —una escena elocuente de comienzos—, pero sin ningún apego folclórico al legado de la tradición propia. Su obra se acerca a la cultura de México tan pronto como se aparta con genuina vocación cosmopolita (el damero de ajedrez dibujado sobre una calavera comprada en el Soho, *Papalotes negros* (1997), es un buen ejemplo de ese doble movimiento), en busca de objetos que condensen la tensión entre lo local y lo universal, la intervención y el registro, el modelo tecno-industrial de la escultura y la artesanía. No son las únicas tensiones que animan su obra: orden y caos, campo y ciudad, mundo orgánico y geometría se debaten en las imágenes que Orozco encuentra o crea a su paso, e invitan al espectador a sumarse a la experiencia. «El hecho de no trabajar con una técnica específica en un estudio fijo», dice, «me permite enfocar el momento y el lugar en que estoy viviendo, y luego tratar de incorporarlo a la obra.»<sup>3</sup> Y también: «Más que representar mi cultura, mi raza o mi género, trato de generar un espacio vacío que pueda ocupar el que mira y le permita encontrar su propia identidad en la experiencia.»<sup>4</sup> Y más: «Sentirse

vulnerable como extranjero fue muy importante para mi obra [...] exponer la vulnerabilidad y convertirla en fortaleza.»<sup>5</sup> De ahí que las obras hayan intentado a menudo integrar el entorno literalmente, como esa pelota de plastilina construida con su propio peso, *Piedra que cede* (1992), que Orozco hizo rodar por las calles de las ciudades hasta moldearla con marcas y detritos, curioso autorretrato móvil con ecos de la cultura maya, que es también correlato estético de un recorrido abierto por el mundo, que no impone sino que recibe y cede, ni quiere ocultar los restos y las diferencias sino que los alberga. Contracara rudimentaria de *La DS*, la pelota grasienta, sucia, porosa, que hace de la labilidad su fortaleza, es su versión auspiciosa del movimiento en la vida de las ciudades: una escultura móvil que se hace en la marcha y *es* el movimiento.<sup>6</sup>

Una cita de Cortázar copiada junto a una imagen del sistema solar en su primer cuaderno de notas («buscar era mi signo», «soy de los que salen de noche sin propósito fijo») condensa la centralidad del movimiento en su obra que, en sintonía con el cosmos, abunda en esferas, elipses y círculos. Los trayectos fueron gestando un arte desarraigado, que encuentra materiales y formas en moradas transitorias antes que en raíces exclusivas y excluyentes, una invitación a atender a la vibración del presente y una respuesta categórica a los nacionalismos obtusos, los nomadismos banales o la estandarización forzada del mundo globalizado. También una negativa a la autoindulgencia en el estilo propio.

No hay un estilo Orozco, en realidad, sino una constelación de objetos e imágenes que fuerzan los límites de los medios para que puedan contener el espacio y el tiempo, y albergar la tensión de las contradicciones. Con la misma versatilidad de sus trayectos, el artista vaga de un medio a otro o, más precisamente, deambula entre los medios: fotografías que evitan la fijeza de la composición artística y son un puente con la realidad y documentación de acciones concretas; esculturas que se

originan en un accidente; pinturas que avanzan en expansión centrífuga siguiendo el movimiento del caballo de ajedrez. De ahí que la palabra «estela» se repita a menudo en sus cuadernos de notas como un deseo implícito de movimiento y como una definición implícita de su arte: «el espacio abierto después de la turbulencia temporal que provoca un vacío para que otros lo crucen».<sup>7</sup>

Una obra más reciente da un nuevo giro dialéctico a la tensión entre arraigo y desarraigo, *homeness* y *homelessness*, estasis y movimiento, cifrada en piezas y proyectos que juegan con la escala y el desplazamiento. Los límites del espacio figurado en su obra se amplían hasta abarcar el cosmos en *Galaxy Pot 2* (2002), un miniobservatorio en el que se han grabado una serie de marcas que evocan el movimiento celeste. La pequeña escultura cobra dimensión arquitectónica en la *Casa observatorio* (2005-2006) que Orozco construyó en Oaxaca –un lugar de la costa mexicana del Pacífico asociado a sus vacaciones de infancia–, que se inspira y reproduce el observatorio de Jantar Mantar de Nueva Delhi, una construcción abandonada del siglo XVIII que Orozco visitó en 1997. La obra resume bien la ambición de Orozco de derribar fronteras múltiples: el carácter doble e inestable de las tensiones que la animan –emplazamiento/desplazamiento, casa/observatorio, Oaxaca/Nueva Delhi, mundo/cosmos, escultura/arquitectura– se corresponde con la movilidad de la obra dentro y fuera de los espacios institucionalizados del arte, su inespecificidad genérica y su identidad estética lábil. La monumental obra privada y autorreferencial acuerda con su «desterritorialización del estilo», en términos de galaxia. «El estilo de un artista o el mundo de un artista», explica Orozco, «se puede convertir en un territorio único y fijo, con un cierto tipo de trabajo de estilo o de marca. El estilo del trabajo se vuelve un tipo de fortaleza y no creo en eso. No quiero marcar un territorio. La constelación del mundo que el artista genera, que yo quiero generar, está en constante movimiento.»<sup>8</sup> La cinta de

Moebius de las réplicas y los desplazamientos, en efecto, no se cierra. En una muestra de 2008 en la galería neoyorquina Marian Goodman, Orozco incluyó un banco de madera, réplica de otro banco «original» hecho en Oaxaca, con restos de madera de la construcción de la *Casa observatorio*. De la India a México a Nueva York, de la tierra al cosmos, de la escultura a la arquitectura y otra vez a la escultura, del espacio privado al espacio público, del descarte de madera al objeto cotidiano al objeto de exhibición pública, la obra de Orozco avanza a fuerza de una «dialéctica de reificación total y nostalgia cósmica», según la caracterización precisa de Benjamin Buchloh, que parece dar forma artística al vaticinio duchampiano: «Algún día en un futuro próximo, toda la galaxia de objetos se convertirán en *ready-mades*.»<sup>9</sup>

No es casual que Orozco sea un lector atento de Borges. Una de las claves de su arte está en las paradojas (un auto inmóvil, un corazón de terracota forjado con las manos, la apariencia orgánica de los materiales industriales), análogos visuales de las oposiciones que disparan los relatos de Borges (el traidor que es héroe, la india de ojos azules), abiertos en la tensión irresuelta de las polaridades a múltiples sentidos e interpretaciones. En esa dirección, las *Mesas de trabajo* (1991-2006, \* p. 186), colecciones casi domésticas de esculturas en proceso, resumen bien la paradoja más prodigiosa de su arte, capaz de apresar el tiempo y el espacio en la materia discreta y estática. Irreductible a las presiones del mercado, sujeta a la fatalidad del accidente, la colección de las mesas reúne hallazgos y experimentos estéticos que se acumulan con el tiempo, como cuadernos de notas en tres dimensiones. Cada vez que la vista vuelve a las series heterogéneas dispuestas sobre las mesas, descubre algo que no ha visto, algún encuentro azaroso que la mirada, la mente y las manos han sabido capturar en un objeto.

Pocos artistas contemporáneos han alcanzado un equilibrio tan sutil entre atención al mundo sensible, iluminación poéti-



ca, inteligencia y belleza. De ahí que sus logros hayan abierto caminos a muchos artistas y despertado también preguntas insidiosas sobre su lugar de pertenencia.<sup>10</sup> Los latinoamericanistas o multiculturalistas que ofician a veces de policía migratoria bien podrían recordar que su tradición, como la de Borges, es todo el universo, y que en la estela del elenco variado de sus precursores, desde dadá y los surrealistas a Beuys, Cage, Robert Smithson, los conceptuales brasileiros o los constructivistas rusos, el arte de Orozco enseña a mirar y reencanta el mundo entero.



Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948), *Babel* (2001), radios, metal, 500 × 300 cm.

*Babel* reúne cientos de radios, desde modelos de los años veinte hasta aparatos recientes, sintonizados todos en diferentes frecuencias. La obra se instaló en 2001 en Helsinki, en Vila Velha, estado de Espírito Santo, en 2006, y en Ciudad de México en 2009, como un registro arqueológico del objeto radio y una banda sonora caótica de la actualidad de cada lugar.

«La zona canta.

Abierta al sudario de la noche, lejos de la discordia propulsora del crecimiento económico, de las leyes nutricias, la zona lanza a la oscuridad tarareos absortos de novia que se peina. O de novio. Tiene varias voces.

Cada voz lleva a la cumbre del zigurat una frase musical diferente.

Justín ha abierto las puertas del Peugeot y la furgoneta, y el tubo que los une, cuando una ráfaga lo llena, brama como una enorme garganta. Es música grave, y de tanto en tanto la desbarata un berrido de armónica. Un rru-uooooouuu y un briiich. Un uoouuu y nada.

La garganta se calla. En el silencio chilla un murciélago. Desde otro punto, un lugar entre las viviendas sociales, llegan opacas tiradas de drama televisivo, *desconocemos qué piensa hacer Gallagher con las acciones de la empresa*, junto con, más alto, una queja verdadera dirigida a alguien que no contesta: *me lo vas a decir o no, quiero que me lo digas, quiero que*. Se apaga.

Después el arroyo, su apacible chapoteo. De pronto el responso de un grillo en el baldío, oculto entre arbustos que susurran como velámenes, insistiendo, hasta que los sustituye una borrasca: la voz de Manisito Vango desgranando un gurubel, acompañado por su instrumentista, guiando el clamor de las parejas en la pista del Salpicca.

También se desvanece. Resuena un poco al cabo de un rato, sólo para morir más, y entonces sobrevienen bufidos y traqueteos, estrépitos de plástico y vidrio en el supermercado Kum Chee Wa. Periódicamente maúlla un gato. Parece que ha terminado la serie, porque hay una larga calma.

Pero enseguida renace el gurubel, maúlla el gato, truenan carcajadas en el baile, lame cemento el agua del arroyo, y Dainez se da cuenta de que está en el centro de una música aleatoria cuyo discreto director es un viento arremolinado. No es que el viento elija el orden de los instrumentos, porque no tiene voluntad; pero en la entrega a sus veleidades administra

los segmentos de sonido y entre un descanso y otro ofrece una serie completa.

Rayan el aire los crótalos del grillo, *que ese maldito bastardo ha dilapidado la herencia de Candy*. Aterrizan cajas en un camión. Rumor de cordajes en las matas. Uuuooooo y briiic en los dominios de Justín. *me lo tenés que decir, con todo lo que pasó entre nosotros*. Gurubel. Gato. Grillo.

Gurubel. Ruooooouuu. *me lo digas por favor favor quiero que*. Chapoteo. Briiich. Maullido. Plástico, vidrio y chapa. Gurubel. Aplausos, risotada general en el bailongo. Publicidad en la tele: *¿cuándo va a darse ese gusto?* Grillo. Gato. Chillido de murciélago. Los segmentos cambian de orden, se permutan, se transpolan, se desplazan, nunca se confunden. No hay dos series iguales, y, aunque la dirección del viento parezca fortuita, en el rocío que moja los objetos del zigurat, y moja a Dainez, el conjunto reverbera con la parsimoniosa autoridad de un mantra. Tele. Garganta eólica. Maullido. Rumor. Chillido. Clamor. Siseo. Ruego de voz humana real. Chapoteo. Ejecutando la música que ha compuesto, la zona afianza la trivial autonomía de los vencidos.»<sup>11</sup>

MARCELO COHEN (Buenos Aires, 1951,  
en Barcelona entre 1975 y 1996,  
desde entonces en Buenos Aires),  
«Un hombre amable»

«Al anoecer, la ciudad de los cincuenta retrocedía a los tiempos de la colonia, lo que allí equivalía a finales del siglo XIX. Ensayos musicales detrás de ventanas abiertas, prácticas de pianos desafinados, pero sobre todo el tambor, la densidad de los toques de santo, el devenir negro congo, el color que nombraba su origen, lo pintoresco que trajeron los barcos de esclavos, más oscuro aún y más remoto, extremo del ultramar que ya no se dejaba ver. Los sonidos se adherían unos a otros también como láminas componiendo la partitura de las horas del día, para ese pueblo que había olvidado los

relojes. Nadie llevaba reloj. Nadie hacía el menor caso de la hora.

Pero la canción de la ciudad tocaba sobre todo en la noche. Los muros transpiraban vida hogareña. Con las ventanas de par en par, abiertas a un horno más que al fresco, prevalecía el rumor humano que en cualquier ciudad es acallado por el tránsito, incluso en las ciudades tropicales, de ventanas abiertas como ésa. La intimidad poblaba la calle de conversaciones, el noticiero, la cena, la despedida de los niños, el cierre de las alacenas, aunque estuvieran vacías, a la legión de cucarachas cloacales, el goteo de las canillas en el silencio y, ya en medio de la negrura, la ocasional descarga del water-closet, el siempre escuálido torrente que se llevaba la mierda de los cubanos mar adentro. De madrugada, apagados ya los pasos de los últimos abrazadores que volvían del malecón, cuando ella caminaba al hotel envuelta en esa seguridad contra la violencia privada que sólo ofrece la violencia pública, el rumor humano era reemplazado por otras señales de vida, el paseo de los animales domésticos que patrullaban veredas en busca de alimento, sólo que allí no había desperdicios sino rellenos de cocciones milagrosas, porque la basura guardaba el recetario de una cocina de posguerra –bifés de trapo molido, ropavieja hecha con ropa vieja, se repetían los secretos culinarios con verdadero masoquismo. Su amigo Fontalíz había escrito aquel ensayo contra el realismo que resumía en una sola frase, una promesa imposible de cumplir, más que una invitación, una mentira: Una mesa servida en La Habana (...)

Un museo sonoro, la canción de todas las canciones o quizás la canción primera que ella quería atesorar.»<sup>12</sup>

MATILDE SÁNCHEZ (Buenos Aires, 1958),  
*La canción de las ciudades*

«Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa; con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al tiempo los más quejumbrosos aunque

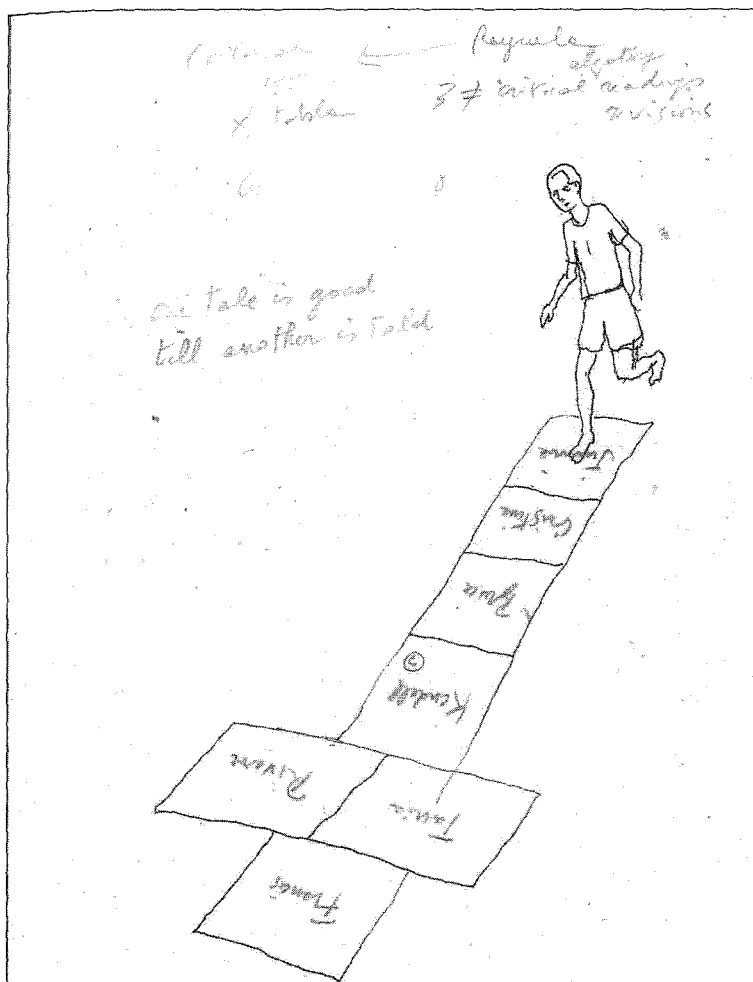
a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia. Pueden estar hablando en perfecta lengua latina y sin prevenir a nadie empiezan a hablar en perfecta lengua gabacha y así pueden mantenerse, entre cosa que se cree perfecta y cosa que se cree perfecta, transfigurándose entre dos animales hasta que por descuido o por clarísima intención de pronto dejan de alternar lenguas y hablan esa otra. En ella brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que nombran los objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá.

Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra.»<sup>13</sup>

YURI HERRERA (Actopan, México, 1970),  
*Señales que precederán el fin del mundo*

FRANCIS ALÿS – «WALKING A PAINTING»



Francis Alÿs (Amberes, 1959, en México desde 1986), *Hopscotch (Rayuela)*, boceto preparatorio 2 para intervención específica en *Dominó Canibal* (PAC MURCIA 2010), Sala Verónicas, Murcia.

«Yo podría bailar ese sillón», dijo alguna vez Isadora Duncan, y el desafío se convirtió en mito de origen de la danza contemporánea. Eisenstein fue todavía más lejos. Le confesó a James Joyce que quería filmar *El capital*, o mejor aún, filmar *El capital* según la estructura narrativa del *Ulises* y, aunque el proyecto nunca llegó a concretarse, inspiró las nueve horas y media de *Noticias de la Antigüedad ideológica*, ese collage inclasificable que Alexander Kluge concibió para la televisión alemana como una enciclopedia dialogada del marxismo. Francis Alÿs, no menos ambicioso, se propuso un desafío análogo: caminar un cuadro. «Caminar la pintura», de hecho, figura primero entre los «Diez predicamentos» que listó alguna vez junto con «memorizar la Odisea», «soltar la escultura» o «romper el paso», como un decálogo de tácticas complementarias para hacer de la ciudad un teatro de operaciones en donde expandir los campos. Casi lo consigue en *Walking a Painting* con un artilugio semántico (*walk*, en inglés, significa tanto «caminar» como «sacar a pasear»), caminando durante varios días por Los Ángeles, una de las ciudades más hostiles al paseante urbano. En abril y mayo de 2002 se paseó por la ciudad con un cuadro suyo bajo el brazo, descolgado de la galería por las mañanas y devuelto puntualmente a la hora del cierre. Obró así su modesto prodigio californiano: llevó la pintura a la calle, caminando por la ciudad en la que el peatón es por definición «un obstáculo para la libre circulación del automóvil»<sup>14</sup> y, con la imagen caótica de un disturbio callejero de blancos, negros y asiáticos representada en el cuadro, recordó al mismo tiempo los enfrentamientos violentos que diez años antes habían alterado la presumible convivencia pacífica del urbanismo disperso. Fue apenas la versión literal de una ambición mayor que inspira el arte de Alÿs desde que abandonó la arquitectura en la Bélgica natal y se instaló en México: *caminar un relato*. Pocos artistas contemporáneos llevaron tan lejos ese desafío que desvela a la pintura desde sus comienzos, a conciencia desde Gotthold Lessing: franquear



los límites de un arte espacial para hacer lugar al tiempo que sólo cabe en el relato. Con la misma convicción de su compatriota Marcel Broodthaers, que hizo de la ficción su «medio maestro», Alÿs reinventó el medio en el plano ampliado de la ciudad, con una combinación personal de arquitectura, pintura, escultura, dibujo, escritura y performance, amalgamados en un relato.<sup>15</sup> «Cuando decidí abandonar la arquitectura», confesó Alÿs rememorando sus comienzos en el arte, «mi primer impulso fue no agregar nada a la ciudad, sino más bien absorber lo que ya estaba ahí, trabajar con los desechos, o los espacios negativos, los agujeros, los intersticios.» Y también: «La invención de un lenguaje va de la mano de la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de una historia que estoy inventando y de la ciudad que estoy creando.»<sup>16</sup>

Basta recordar dos de sus primeras caminatas en las que el «paseo» se abre a lo que la ciudad ofrece o deja su huella fugaz, para apreciar el movimiento doble, como el de una respiración o un lenguaje, con el que Alÿs se propuso recuperar el diálogo urbano, interrumpido en las megaciudades del mundo globalizado. A principios de los noventa, recorrió las calles del Zócalo en Ciudad de México con un perrito magnetizado (*Colector*), construido con ayuda de un artesano local, hasta dejarlo recubierto de clavos retorcidos, alambres, tapitas de botellas, y otros restos metálicos. Con esa caminata inaugural no sólo recuperó la figura indeseable para la ciudad moderna del perro callejero, sino que lo transformó en héroe del *junkspace* de las grandes metrópolis, capaz de convertir los desechos posindustriales acumulados en trofeos coleccionables. El breve relato que inventó a su paso no le hubiese disgustado a Georges Bataille: materialismo bajo contra cualquier idea sublime del arte, acumulación horizontal y entrópica contra cualquier principio formal armónico, puro gasto improductivo más allá del relato, ofrecido a los ocasionales testigos como nuevo mito urbano (\* p. 108). Unos años más tarde, sin embargo, caminó con el gesto inverso, en

*Fairy Tales* (1995). En la misma ciudad en la que había oficiado de recolector, Alÿs fue destejiendo la manga del pulóver que llevaba puesto, dejando que la hebra de lana dibujara el recorrido por las calles, como una huella material y efímera de su paso. Con la remisión del título al cuento de hadas, las referencias clásicas y populares del motivo, y el hilo literal de la narración tendido metafóricamente en el tejido urbano, dio un paso más en la fusión de pintura y relato. «Había algo en la química entre mi educación belga-europea y la cultura mexicana que disparó todo un campo de investigación», asegura Alÿs. «Mi condición de inmigrante me liberó de mi propia herencia cultural, o mi deuda con esa herencia, y me permitió una especie de disyunción permanente.»<sup>17</sup> Los gestos complementarios de las dos caminatas –recibir y dar, recuperar y perder, *assemblage* y dibujo efímero– resumen bien esa potencialidad doble del «paseo» y también del extranjero («trotamundos en potencia» que «llega hoy y se queda mañana», según la definición de Simmel), que entabla con el lugar que habita una forma de interacción específica, combinación única de proximidad y distancia, indiferencia y compromiso. La caminata reúne los dos movimientos y los funde con la ciudad a través de un relato, sencillo y memorable como una fábula. «Si el relato cumple las expectativas e interpela las preocupaciones de una sociedad en el momento y en el lugar adecuados», explica Alÿs, «puede convertirse en una historia que va más allá de la acción misma. Puede convertirse en una fábula o un mito urbano.»<sup>18</sup>

Desde esos primeros «paseos», Alÿs multiplicó los intentos, con una serie muy diversa de recorridos por el Zócalo mexicano y otras ciudades, sintonizando un espectro muy amplio de resonancias locales. Caminó siete días bajo los efectos de siete drogas distintas en Copenhague (*Narcoturismo*, 1996), una ironía sobre la burguesía europea narcotizada; arrastró una barra de hielo durante más de nueve horas en Ciudad de México hasta que el hielo se derritió completamente (*Paradojas de la*

*praxis*, 1997), un comentario doble sobre las paradojas del minimalismo y el productivismo irrisorio del trabajo urbano; caminó por Estambul hasta encontrar a alguien «que pudiera ser él mismo» y lo siguió tratando de acoplarse a su paso (*Doppelgänger*, 1999), una coartada para eludir los clisés turísticos sobre el encuentro con el «Otro» en ciudades exóticas; se paseó por el centro del DF con un arma hasta que un testigo consiguió que la policía lo arrestara y luego repitió la experiencia con la colaboración de la policía (*Reenactments*, 2000), una reflexión performativa sobre la violencia urbana y los límites ambiguos entre documentación y ficción; caminó sin rumbo por el *downtown* de Manhattan dibujando el recorrido azaroso en una libreta y contando los pasos (*Pacing*, 2001), mantra peripatético, oración laica, en las calles desoladas después de la catástrofe del 11 de septiembre; filmó infinitamente el horizonte en una ruta de la Patagonia montado en el capó de un auto (*A Story of Deception*, 2003-2006), una suerte de *fuga hacia adelante* particularmente elocuente en el círculo vicioso de la modernización latinoamericana y sus efectos arrasadores en la crisis argentina de 2001.

El paseo urbano tiene una larga tradición en la cultura y el arte de siglo XX pero Alÿs se dispuso a reescribirla desde América Latina, donde las utopías incumplidas de la modernización se desvanecen como espejismos en el horizonte de la caminata. Como el *flâneur* que Baudelaire y Benjamin celebraron en las galerías parisinas del siglo XIX, como Breton y Aragon que encontraron en la *promenade* una vía para conjugar arte y vida mediante la gracia generativa del azar, Alÿs busca una forma de fricción urbana en la caminata, pero se aparta del voyeurismo distante y la inmersión anónima en la multitud de la *flânerie* y la *promenade* surrealista, con una acción-ficción que se integra y a la vez se distancia del tejido urbano, en busca de lectores ocasionales para sus relatos. No hay búsqueda del encuentro erótico ni de la maravilla, no hay apunte digresivo del hallazgo

azaroso, sino la voluntad de interpelar la vida de la ciudad con un relato breve que interrumpa por un momento el ritmo, la marcha productiva o la historia política de las ciudades, los distancie y los extrañe. En esa determinación, sus paseos se acercan más a la *deriva* y el *desvío* con los que Debord y los situacionistas llamaban a vagar sin rumbo por la ciudad hasta alcanzar una desorientación liberatoria, para recuperar así la comunicación interrumpida por la sociedad del espectáculo, mediante la psicogeografía y el urbanismo unitario. Pero la ambición de Alÿs no es tan explícitamente política ni emancipatoria; apuesta más bien por el poder de la acción y el relato para crear disenso modificando lo visible, los modos de percibirlo y expresarlo. Dialoga, en ese sentido, con la obra de algunos artistas de los sesenta que encontraron formas de «caminar la pintura» y expandir los medios en el *land-art* o la performance: Robert Smithson y su *Spiral Jetty* en el Great Salt Lake, Richard Long y su *La línea hecha caminando* (1967) en la campiña británica, Allan Kaprow y sus *Happening and Activities* en California, una serie de acciones absurdas destinadas a subrayar las incongruencias de la vida urbana. Los paseos de Alÿs guardan ecos de todos ellos, pero se apartan de la preocupación por expandir el medio en el sitio específico (Alÿs habló alguna vez de un «*land-art* de los sin tierra») y de la pura performance de Kaprow, para dejar que la ficción misma interpele el espacio de la acción y, como el perrito magnetizado que paseó por Ciudad de México, atraiga sentidos latentes en el entorno urbano.

La centralidad del relato en la obra de Alÿs —una verdadera *retórica de la caminata*— es inmediatamente evidente en *Cuentos patrióticos* (1997), *Fairy Tales (Cuentos de hadas)*, *El rumor* (1997) o *A Story of Deception (Historia de un desengaño)*, acciones que desde los títulos quieren asimilarse a formas populares de la narración con resonancias alegóricas o míticas, para circular por la ciudad, mezclarse con otros relatos y dejar huella en la memoria colectiva. Pero el relato informa la obra de Alÿs

más allá de la literalidad de los títulos. La variedad de los «paseos», de hecho, podría pensarse según los géneros, los motivos o las figuras retóricas que Alÿs despliega o convierte en fuerza operativa de las acciones. Desde una de sus primeras series, *Ambulantes* (1992), en la que fotografió a trabajadores informales paseándose por la ciudad con sus carros de mercancías, complementada poco después en una de sus primeras acciones, *Turista* (1994), en la que se alineó con un cartel de «Turista» entre los carpinteros, plomeros y pintores que ofrecen sus servicios en el Zócalo, Alÿs se concibió a sí mismo como personaje de la corte de los milagros del gran relato urbano y relegó la pintura a una serie abierta de pequeñas telas en las que registra ideas visuales, escenas de sueños y fantasías (*Le Temps du Sommeil*, 1996), y funciona en el conjunto de la obra como una suerte de *ur-text* de las acciones-ficciones. La variedad de géneros también es elocuente: *Cuentos patrióticos* es una reescritura alegórica de un episodio político del 68 latente en la memoria mexicana, *Narcoturismo* es *trip* y al mismo tiempo relato psicodélico o fantástico, *Fairy Tales* se propone desde el breve texto que lo documenta como cuento de hadas, *Politics of Rehearsal* (2004) filma un ensayo que se interrumpe constantemente y a la vez ensaya argumentos sobre el avance sisífico de la modernización latinoamericana, y *Cuando la fe mueve montañas* (2002) es una versión personal de «La fe y las montañas», una fábula de Augusto Monterroso. Alÿs parece haber encontrado en el narrador mexicano —una lectura recurrente— una reescritura irónica de la fábula con una concepción afín del arte como gasto improductivo y de la inutilidad de las formas cerradas y las moralejas. «Hoy me siento bien, un Balzac», escribió Monterroso en «Fecundidad», «estoy terminando esta línea.»<sup>19</sup> Buscó también acercarse al flujo diverso de la vida, con un género cambiante, abierto al movimiento continuo: «La vida no es un ensayo aunque pensemos muchas cosas», escribió, «no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema aunque

soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.»<sup>20</sup>

Pero ¿cómo escribir «el ensayo del cuento del poema» en la caminata? Los paseos de Alÿs funcionan como alegorías mínimas condensadas en relatos que podrían resumirse en una frase, pero se ponen en escena con una serie de figuras retóricas que desvían el sentido literal y les dan cualidad poética. Bastan unos ejemplos para comprobar la variedad del repertorio: prosopopeya en el perrito magnético que cobra vida recolectando desechos; perífrasis en el viaje por dieciséis ciudades para llegar de Tijuana a San Diego sin atravesar la frontera (*The Loop*, 1997) (\* p. 24); paradoja en el esfuerzo absurdo de desplazar una barra de hielo hasta que se derrita o convocar a quinientos paleadores para mover una duna unos centímetros (*Cuando la fe mueve montañas*); oxímoron en el peatón que se empecina en caminar por Los Ángeles, la ciudad motorizada por antonomasia; hipérbole en la basura arrastrada por una línea de barrenderos hasta construir una montaña que ya no puede desplazarse (*Barrenderos*, 2004); sinécdoque en el puente de barcos de pesca tendidos desde La Habana y Cayo Hueso para «unir» los Estados Unidos y Cuba (*Bridge-Puente*, 2006) (\* p. 36). Pero a diferencia del ensayo, el cuento o el poema escrito, el relato de Alÿs se quiere inmaterial como las narraciones orales populares que circulan y se propagan. En una expansión sutil de la pintura, el dibujo o la música, el relato se imprime en la ciudad con una escritura efímera que deja huellas fugaces: la marca del hielo que se derrite, una hebra de lana, una línea de color chorreada con una lata de pintura perforada en San Pablo o Jerusalén (*The Leak*, 1995 - *The Green Line*, 2004) (\* p. 33), «la música de la ciudad» compuesta con el sonido de un palillo de tambor batido contra las rejas en Londres durante la caminata (*Railings*, 2004). La economía poética de las figuras retóricas y la fugacidad de la escritura hacen que las historias se recuerden y circu-

len como fábulas, o mejor, como rumores o *faits divers* insólitos que interrumpen el flujo de la vida urbana sin moralejas claras. «Ninguna moraleja es dañina excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza», escribió también Monterroso y, fieles a esa idea antipedagógica del arte, los paseos de Alÿs no inspiran lecciones sino axiomas o aforismos que disuelven la moral de las historias o invierten la lógica utilitaria que mueve a las ciudades y al arte: «Máximos esfuerzos con mínimos resultados», «A veces hacer algo no lleva a nada», «A veces no hacer nada lleva a algo», «A veces hacer algo poético puede volverse político y a veces hacer algo político puede volverse poético».

Y es que en el arte de Alÿs, el relato o la fábula funcionan más bien como «tácticas» para usos futuros. Así como los tropos de la retórica desvían el sentido literal de la frase y los «giros» de la lengua popular hacen trampas con el lenguaje y activan la memoria colectiva, los desvíos en la *retórica de la caminata* se apartan de los sentidos literales con los que arquitectos y urbanistas diseñaron las ciudades y abren el espacio compartido a otros usos y otros sentidos no programados.<sup>21</sup> Sobre la ciudad de los usos racionales se inscribe otra, móvil y metafórica, que quiere abrir territorios de pasaje, dibujar límites porosos, formas incompletas y disonantes.<sup>22</sup>

Porque ¿qué dicen finalmente estos relatos inconducentes, parábolas del esfuerzo vano o el fracaso? En la continuidad caótica de las posciudades de hoy, en el *espacio chatarra* que queda como una secuela de la modernización nunca alcanzada, ¿es posible encontrar una forma para el relato capaz de reencantar la vida urbana? La literatura moderna buscó en el relato informe, fragmentario, proliferante, un modo de traducir la experiencia perturbadora del crecimiento descontrolado de las ciudades, al precio de resignar muchos de los lectores que la novela decimonónica había conquistado durante el florecimiento de la vida urbana. Alÿs quiere activar ese diálogo interrumpido, amalgamando el relato con otros medios, recuperando las

tácticas del cuento popular y maravilloso, la movilidad de las leyendas, la ubicuidad de los rumores y las historias,<sup>23</sup> abrevando al mismo tiempo en la tradición de los grandes creadores de parábolas y «ficciones» del siglo XX –Kafka, Beckett, Borges–, el humor dadá o la economía surrealista de Duchamp, Magritte o Cortázar. En esa vertiente doble, popular y vanguardista, los relatos-caminatas de Alÿs confían en otros lectores-caminantes. Dicen lo que el presente o la memoria del lugar quieran decir, reciben lo que los testigos ocasionales les agreguen a su paso, invitan a reponer lo que no se dice o a imaginar lo que todavía no puede enunciarse. A veces no dicen nada.

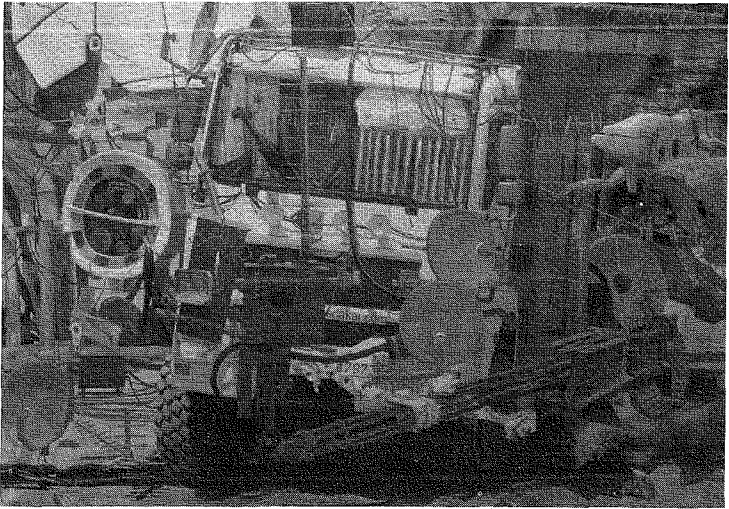
«Toda caminata», escribe Michel de Certeau, «es también un salto continuo, como el del niño que salta en una pierna».<sup>24</sup> reúne lugares dispersos, intersticios en el continuo espacial urbano, elige fragmentos y omite otros, amplificando detalles y miniaturizando el todo. En una intervención más reciente en la muestra *Dominó Caníbal* (2010) –un ejercicio «antropofágico» propuesto por el curador Cuauhtémoc Medina a siete artistas de lugares muy distantes para la Sala Verónicas de Murcia–, Alÿs, el último en la serie, recurrió al «Tablero de dirección» de la novela de Julio Cortázar, *Rayuela*, para «leer» y reordenar las 155 imágenes de las intervenciones anteriores («en oportuna coincidencia», la misma cantidad de capítulos de *Rayuela*) e invitó a varias personas a narrar espontáneamente su experiencia del proceso. La obra resume bien su idea de un arte móvil, que quiere conectar espacios, dibujar caminos, diluir fronteras, contar y promover relatos. «Un cuento es bueno hasta que se cuenta otro», escribió en un boceto para la muestra, en el que el propio Alÿs salta en una pierna por la rayuela, caminando, literalmente, una novela.



DIEGO BIANCHI – «DAÑOS»  
CARLOS HUFFMANN – «SIN TÍTULO», 2012



Diego Bianchi (Buenos Aires, 1969), *Daños*, instalación, Galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires, 2004. Cortesía del artista.



Carlos Huffmann (Buenos Aires, 1980, en Gran Bretaña entre 1983 y 1985, en Los Ángeles, Estados Unidos, entre 2003 y 2005), *Sin título* (2012), óleo e impresión sobre tela, 200 × 300 cm. Cortesía del artista.

«ARQUITECTURA.— La arquitectura es la expresión de la verdadera naturaleza de las sociedades, como la fisonomía es la expresión de la naturaleza de los individuos. Esta comparación, sin embargo, es aplicable sobre todo a la fisonomía de los funcionarios (prelados, magistrados, almirantes). Sólo la naturaleza ideal de la sociedad, de hecho —la de autoridad y prohibición— se expresa en las construcciones arquitectónicas reales. Los grandes monumentos levantan una suerte de dique que opone una lógica de majestad y autoridad a todos los elementos disruptores; es en la forma de las catedrales y los palacios donde la Iglesia y el Estado hablan e imponen silencio a las multitudes. Los monumentos, de hecho, inspiran obviamente el buen comportamiento social y a menudo genuino temor. (...) La desaparición de la composición pictórica académica, en cambio, abre el camino a la expresión (y por lo tanto la exaltación) de procesos psicológicos claramente enfrentados a la estabilidad social. (...) Las formas se han vuelto cada vez más estáticas, dominantes. Desde el comienzo, en cualquier caso, el hombre y el orden arquitectónico hacen causa común, siendo que el último es sólo el desarrollo del primero. Por lo tanto, un ataque a la arquitectura, cuyas producciones monumentales hoy dominan realmente el mundo entero, congregando a las multitudes serviles a su sombra, imponiendo admiración y maravilla, orden y obligación, es necesariamente, un ataque al hombre.»

«INFORME.— Comenzaremos un diccionario a partir del momento en que no ofrezcamos el significado sino la tarea de las palabras. Así, lo informe no es sólo un adjetivo que tiene tal o cual significado, sino un término que permite desclasificar, frente a la exigencia general de que cada cosa tenga una forma. Lo que designa no implica derechos en ningún sentido y puede ser aplastado en cualquier parte como una araña o un gusano. Para contentar a los académicos haría falta, de hecho, que el universo adquiriera una forma. Toda la filosofía no tiene otra meta: se trata de ponerle una levita a lo que existe.

una levita matemática. Por el contrario, afirmar que el universo no se parece a nada y es informe, equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.»<sup>25</sup>

GEORGES BATAILLE (Billon, Francia, 1897),  
*Encyclopaedia Acephalica*

SERGIO CHEJFEC – «MIS DOS MUNDOS»



<http://www.wikimapia.org/#lat=-30.036666&lon=-51.215558&z=17&l=9&m=b>.

A punto de cumplir cincuenta años, de paso en una ciudad del sur de Brasil que no conoce, el narrador de *Mis dos mundos* (2008) despliega un mapa sobre la cama del hotel y busca el camino hacia una gran mancha verde que domina el plano. Lo alienta la promesa de un parque solitario donde sumergirse, olvidar el motivo del viaje, olvidarse incluso de sí mismo y caminar. Cultiva el hábito de la caminata desde la infancia y caminar se ha convertido en una especie de «sintaxis» de la experiencia; de ahí que la materia misma del relato sea apenas la deriva digresiva del pensamiento que acompaña la observación y el movimiento. Es la décima novela del argentino Sergio Chejfec y, aunque las marcas autobiográficas no abundan en sus ficciones, todo lleva a pensar que es él mismo el caminante, de visita por unos días en Brasil para la feria del libro local, dispuesto a recomponer la experiencia de un recién llegado a una ciudad desconocida, que se resume en la caminata hasta la mancha verde y el recorrido sinuoso por el parque. No es la primera vez que los paseos urbanos o los viajes dan forma a sus relatos –basta pensar en *El aire* (1992), *Los planetas* (1999) o *Baroni: un viaje* (2007)–, pero las ciudades han cambiado o ha cambiado el caminante: el trayecto sencillo que dibuja el mapa hacia la mancha verde se complica en la marcha con viaductos, rampas y avenidas de tránsito rápido que obligan a desviarse, y la ilusión de un espacio abierto que lo lleva al parque se desvanece en un laberinto de senderos teñidos de abandono y desamparo. Nada más distante de la experiencia real de las ciudades del sur del mundo, comprueba Chejfec, que la geometría perfecta de los planos. Con las pocas referencias precisas que va deslizándose durante la caminata, el lector curioso podrá quizás identificar la ciudad y el parque que no se nombran, asomarse incluso al lugar en *Google maps*, pero ni siquiera así podrá recomponer el recorrido laberíntico del paseante, que se extravía en los caminos como un zombi, tramando relaciones ocasionales e inconexas, sin más revelaciones ni sorpresas que las que depara una

paradójica «arqueología superficial», alejada de cualquier idealización romántica o moderna de la caminata.<sup>26</sup> «No ha sido en mi caso como en el pasado», confiesa el narrador, «cuando los caminantes sentían reencontrarse con algo que sólo se ponía de manifiesto en el trance de andar, o creían descubrir aspectos del mundo o relaciones en la naturaleza hasta ese momento ocultas. Yo nunca encontré nada, sólo una vaga idea de lo novedoso o lo diferente, por otra parte bastante pasajera. Pienso ahora que caminé para sentir un tipo específico de ansiedad, que llamaré ansiedad nostálgica, o nostalgia vacía.»<sup>27</sup>

Réquiem impasible del paseante urbano clásico, *Mis dos mundos* viene a clausurar una larga tradición literaria de caminantes iluminados, con la «nostalgia vacía» del que camina «para nada» en las ciudades informes y remanidas del mundo globalizado, más informes y más caóticas en el paisaje latinoamericano. Sin los tesoros botánicos con los que Rousseau preservaba los encuentros naturales ni la «botánica en el asfalto» de la *flânerie* baudelairiana, sin la gracia generativa del azar de las *promenades* surrealistas ni los pasajes benjaminianos, sin las epifanías del Dublín de Joyce ni la tensión entre el afuera y el adentro de la Nantes natal en la que Julien Gracq vio *la forma de una ciudad* de recorridos infinitos, sin la línea recta del que sabe adónde va que inspiró *La ciudad del mañana* de Le Corbusier ni las ruinas que reviven la historia en los trayectos de G. W. Sebald, del paseo urbano sólo ha quedado un «mecanismo básico, una suerte de tic físico y social a la vez, que es la caminata».<sup>28</sup> Si hay alguna huella viva de los caminantes del siglo XX en *Mis dos mundos*, en todo caso, es del paseo antirromántico de Robert Walser, con su abandono del yo, su inacción y su errancia sin esfuerzo («No necesitamos ver nada fuera de lo ordinario», escribió en *El paseo*, «Ya hemos visto demasiado»), pero despojado del «supremo cariño y atención» con que Walser quería observar hasta las más pequeñas cosas vivientes.<sup>29</sup> Hay también un eco de la psicogeografía situacio-

nista y su insubordinación militante a los recorridos trillados del hábito o el turismo, pero privada ya de cualquier utopía revolucionaria. Como los situacionistas, Chejfec quiere registrar los efectos específicos del entorno geográfico en una nueva cartografía imaginaria, pero no espera nada a cambio, «como si la caminata fuera la última experiencia que puedo ofrendar al paisaje de ruinas por donde me muevo, sin fuerzas para remontarlo o destruirlo.»<sup>30</sup> En las antípodas de la transparencia engañosa que hoy ofrecen las vistas aéreas satelitales, el espacio que se despliega en *Mis dos mundos* es el mapa psicogeográfico de una ciudad del Sur a comienzos del nuevo siglo: la ciudad genérica y fractal que ha reemplazado la forma por la proliferación y repite en todas partes los mismos elementos estructurales, con su despliegue sin fisuras de lo urbano generalizado que alcanza a los parques mancillados. Imposible discernir el mapa, que ha quedado oculto tras lo residual («lo que resta después de que la modernización ha cumplido su ciclo o lo que coagula mientras la modernización está en marcha», anota Rem Koolhaas), y obliga a caminos erráticos y desvíos no deseados.<sup>31</sup>

Pero ¿qué queda entonces para el relato de la caminata? Sólo una sucesión de imágenes confusas del narrador extraviado entre viaductos y paradas de autobuses superpobladas, la promesa fugaz de una gruta vegetal en el sendero de la entrada al parque, caminos de gravilla dañados por el tiempo, aves de rapiña confinadas en un aviario, un jardín-laberinto de ligustros, una alameda con una gran fuente, un lago con enormes cisnes a pedal, un café de arquitectura racionalista junto al lago, jirones del recorrido que el hilo serpenteante de la narración va tramando con digresiones vagas, introspección desafectada, recuerdos arbitrarios de otras ciudades, encuentros intrascendentes o imaginarios con otros paseantes. Pero la psicogeografía de Chejfec no resulta de esas imágenes circunstanciales y accesorias que a veces registra en fotos que no muestra (y apenas ha conservado como mementos de la caminata), sino de la natura-



leza vacilante y resignada de lo que se escribe, una deriva que parece difuminarse en el avance para que la palabra escrita no fije lo existente y preserve «la condición insegura del relato de un relato» (la observación precisa es de Enrique Vila-Matas).<sup>32</sup> *Mis dos mundos* quiere traducir más bien la percepción difusa, cambiante y finalmente incomunicable del caminante, que es también la experiencia fragmentaria e imprecisa de la ciudad contemporánea, más próxima a las conexiones caprichosas y evanescentes de la web (o al continuo antojadizo de las novelas del argentino César Aira) que a la gramática generativa clásica del paseo urbano: una forma errante hecha ya no de trazos firmes sino de líneas punteadas que se hacen y se deshacen, se enmarañan o se abren en múltiples direcciones, en sintonía con la sensibilidad «flotante» del caminante. Sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, el paseante avanza entregado al vértigo horizontal de la vida urbana, conectando indicios superficiales, eslabones de una cadena sin secuencia ni sentido fijos.

De ahí que Chejfec encuentre la forma ideal de figurar esa percepción entrecortada y volátil de la caminata no en la literatura sino en las artes visuales, un deseo de expandir los lenguajes y los campos típicamente contemporáneo. Hacia el final del paseo, el caminante, sentado en la terraza del Café do Lago mientras se siente observado por uno de los grandes cisnes a pedales, recuerda haber visto una forma versátil de entramar la experiencia cambiante en un relato, en los dibujos del artista sudafricano William Kentridge, y más precisamente en las animaciones precarias que protagoniza Félix, su proteico álter-ego-personaje. Kentridge da vida y movilidad a sus dibujos y relatos animados con líneas punteadas que señalan las direcciones sucesivas de la mirada —«la mirada en proceso de renovación continua»—<sup>33</sup> y cuenta sus historias con mutaciones vertiginosas de las figuras dibujadas en grafito, que la narración somete a continuas metamorfosis. «No hace falta decir», confiesa el narrador

hermanándose con el artista sudafricano, «que cada vez con mayor frecuencia me siento como un personaje de Kentridge, en especial Félix, ese ser errabundo, alguien versátil a la deriva de la historia y el curso de la economía, pero al mismo tiempo exageradamente indolente ante aquello que lo rodea, cosas o individuos, hasta el punto de sucumbir sin sobresaltos a las consecuencias, en ocasiones definitivas, de sus acciones.»<sup>34</sup>

Con esa misma versatilidad, Chejfec, que nació en Buenos Aires y vive desde hace tiempo en Nueva York después de más de quince años en Caracas, parece haber encontrado una forma de fidelidad a la experiencia urbana en la abstracción de esa marcha indolente vuelta relato. Dice un proverbio latino: *Solvitur ambulando*.

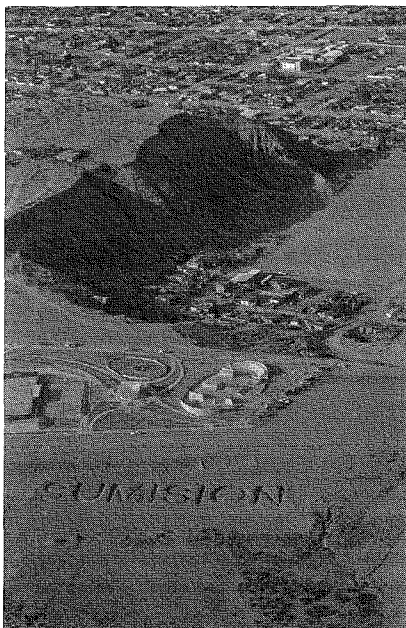
TERESA MARGOLLES – «¿DE QUÉ OTRA COSA  
PODRÍAMOS HABLAR?»

SANTIAGO SIERRA – «SUMISIÓN»

ROBERTO BOLAÑO – «2666. LA PARTE DE LOS  
CRÍMENES»



Teresa Margolles (Culiacán, Sinaloa México, 1963), *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Preparación de *Sangre recuperada*. Conjunto de acciones con voluntarios recogiendo lodo en sitios donde se han ejecutado personas en la frontera norte de México. Primavera-verano de 2009.



**SUMISION (antes Palabra de Fuego)**  
 Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Octubre  
 de 2006/Marzo de 2007

En un terreno vacío y desértico de Anapra se excavaron cada una de las letras que componen la palabra SUMISION. Las letras de fuente helvética y 15 metros de largo cada una, fueron cavadas como fosas y sus paredes y suelo recubiertos de concreto.

Anapra es una zona situada al extremo poniente de Ciudad Juárez y a unos metros de la frontera con EE.UU. donde ese estado pretende construir un gigantesco muro a la manera del construido en Berlín durante la Guerra Fría. Estas tierras son el punto de encuentro de los estados de Chihuahua, Nuevo México y Texas, contempladas dentro de un proyecto de construcción para un cruce internacional a Nuevo México. Del norte de la frontera quedan la ciudad tejana de El Paso y las instalaciones militares de Fort Bliss.

Anapra es uno de los primeros y más grandes asentamientos irregulares de Ciudad Juárez. Ocupado en 1974 por un grupo de personas guiadas por maestros que invadieron 20 hectáreas. Desde entonces, la instalación de servicios públicos como luz eléctrica, agua potable y pavimentación han sido una lucha diaria para los vecinos, quedando pendiente la instalación de drenaje y la ubicación de familias. La basura es quemada a cielo abierto pues no hay servicios públicos. La vida en este barrio de trabajadores está marcada por hogares desintegrados y falta de dinero, con la presencia de inmigrantes provenientes de cualquier parte de la República Mexicana que acuden a trabajar en las maquilas, plantas de ensamblaje, o como vendedores ambulantes, en muchos casos tras fracasar en su intento de huir al otro lado. Esta zona también ha sido conocida por las entradas forzadas de cuerpos policiales estadounidenses a suelo mexicano para aprehender a supuestos delincuentes o por los envenenamientos de sangre en niños a causa del plomo producido por la fundidora ASARCO (American Smelting and Refining Company) creado por Meyer Guggenheim. Las autoridades sanitarias juarésas han registrado allí los números más altos de malformaciones, anencefalia y males respiratorios en la población. Esta situada a los pies del Cerro del Cristo Negro, lugar de peregrinación anual y punto donde se han abandonado cuerpos de mujeres obreras salvajemente asesinadas. El predio donde se realizó la instalación es reclamado por 60 familias sin techo de la zona.

Estas letras estaban pensadas para alojar combustible en su interior y formar en llamas la palabra SUMISION, lo cual fue impedido por el gobierno local en una actuación que incluyó el empleo de la fuerza pública.

Santiago Sierra (Madrid, 1966, entre 1995 y 2010 en México).

Hacia el final de *Los sinsabores del verdadero policía*, el séptimo libro póstumo de Roberto Bolaño, aparecen los cadáveres de dos mujeres violadas, golpeadas y degolladas. No es mucho lo que se dice de los crímenes, sólo los nombres de las mujeres —Edelmira y Alejandra—, las cifras obscenas de las edades —17 y 18—, y los lugares precisos en que aparecieron los cadáveres en Santa Teresa, una ciudad de frontera en el desierto mexicano de Sonora. Es apenas una mención al pasar en la historia difusa que hilvana las cinco partes del libro, centrada en Amalfitano, un profesor de literatura chileno exiliado junto con su hija en Santa Teresa, su debilidad por un oscuro escritor francés, J. M. G. Arcimboldi, y cientos de filosas referencias literarias reales y ficticias, incluidas las amistades, los enemigos y las tramas de varias novelas de Arcimboldi.

Aunque los nombres y las biografías no coincidan del todo, los lectores de Bolaño reconocerán el lugar de los hechos, algunos personajes, e incluso algunas historias, como la del árbol genealógico del policía del título, Pancho Monje, una saga extraordinaria de nueve mujeres violadas y abandonadas que se remonta a 1865 y llega a la madre del policía, bautizadas todas con el mismo nombre, María Expósito. La historia de las Expósito aparece casi textual en *2666*, la monumental novela póstuma que Bolaño escribió en sus últimos años, pero es el propio policía convertido en Pedro Olegario Expósito, más conocido como Lalo Cura, quien la recompone en «La parte de los crímenes», varado entre el sueño y la vigilia frente a las manchas de sangre y semen que ilustran los libros de criminología que estudia después de la horas de servicio. Se cuenta en *2666* después de dos páginas interminables de chistes machistas con que los judiciales de Santa Teresa amenizan el desayuno en un bar al paso, después de la noche en vela riéndose a carcajadas con sus Smith & Wesson sobre las mesas de plástico, cuando la novela ya describió en detalle los cadáveres de más de ochenta mujeres violadas, mutiladas y estranguladas, encontrados en los

alrededores de Santa Teresa. Habrá más cadáveres todavía hasta sobrepasar la centena, sinécdoque macabra de los más de trescientos asesinatos de mujeres registrados entre 1993 y 1997 en el doble real de Santa Teresa, Ciudad Juárez, la más violenta de México. No parece casual que la saga de las Expósito, la retahíla de chistes y los asesinatos de mujeres estén en el centro de 2666 y sacudan al lector hasta la convulsión física con la letanía de casi dos siglos de violaciones y muertes, y la contundencia de las cifras. Es la radiografía más escrupulosa del mal que la literatura recuerde y arremolina el resto de la novela como uno de esos tornados que sacuden los desiertos de México. Comparadas con el inventario de «La parte de los crímenes», las dos muertes de *Los sinsabores del verdadero policía* son apenas la antesala del infierno, y queda claro que Bolaño interrumpió la novela y la transformó en otra, tocado por la urgencia de los hechos. Cuando las muertes empezaron a multiplicarse en Ciudad Juárez, abandonó las muchas series literarias que había compuesto para dar brillo a las clases de Amalfitano y la figura de Arcimboldi, y concibió otra serie que se convirtió en el centro oscuro de su genealogía del mal del siglo XX. Sin ánimo ya para la ironía, los «sinsabores» del título original se convirtieron en 2666 en cifra apocalíptica. «La literatura es lo esencial o no es nada», escribió Bataille en *La literatura y el mal*. «El mal, una forma aguda del Mal que la literatura expresa, posee para nosotros un valor soberano.»<sup>35</sup> También Bolaño lo intuyó hacia el final, apremiado por la muerte. «A eso se reduce todo», había escrito en «Prefiguración de Lalo Cura». «Acercarse o alejarse del infierno.»<sup>36</sup>

Las listas, las clasificaciones, las series abundan en la literatura de Bolaño desde sus primeras novelas, pero sólo en «La parte de los crímenes» se convierten en forma narrativa acabada, inspirada por la misma serialidad inconcebible de las muertes,

como una traducción conceptual de la urgencia por nombrar lo innombrable. Como en el resto de la novela, la inventiva desahogada de Bolaño multiplica los personajes, las historias y las tramas, pero esta vez la pura invención queda en segundo plano. La historia del judicial Juan de Dios Martínez y la psiquiatra Elvira Campos, la del periodista del DF Sergio Ramírez y la vidente Florita Almada, la del falso culpable Klaus Haas e incluso la del joven policía Lalo Cura rodean el misterio de las muertes, pero son piezas secundarias en el funcionamiento de un artefacto mayor que es el verdadero motor de la maquinaria: la serie de 109 asesinatos que desde la primera página hasta la última Bolaño reconstruye a partir de los cadáveres. La intervención episódica de policías, periodistas, detectives y hasta de un especialista en asesinatos seriales de la CIA acerca el relato al género policial, pero lo que cuenta es la inspección metódica de los cuerpos, a medida que aparecen en los descampados de Santa Teresa. Agrupados por fechas, por proximidad geográfica, por parentescos, a veces aislados, los partes de las nuevas muertes marcan el avance con el ritmo acompasado de un lamento fúnebre y la nitidez de un atlas de criminología malsano. Los datos secos del parte policial, la precisión científica del informe forense y los interrogatorios sumarios, casi siempre inconducentes, distancian los hechos brutales del caso, pero una observación de otro orden, un imperceptible cambio de tono que se cuele en el informe, corre el foco, trastoca el conjunto y lo acerca como el *punctum* de una foto. Bolaño no da voz a los muertos como Rulfo en *Pedro Páramo*, pero deja que hablen los cadáveres con una orfebrería certera del detalle. En casi todos los casos registra los nombres completos de las mujeres, las edades (15, 17, 18, 20, 25, pero también 13, 12 y hasta 10 años), el color del pelo (casi siempre negro y largo), los motivos fatales de la muerte (balas, cuchilladas, paros cardíacos, golpes, estrangulamientos), las marcas de las torturas, vejaciones, y maltratos, la última vez que fueron vistas y el lugar preciso en que apare-

cieron los cuerpos mutilados. Pero lo que de veras cuenta en la serie son las variaciones y los detalles de lo que queda entre los cadáveres, precisiones inservibles en los partes burocráticos pero elocuentes para la mirada piadosa que los conserva como una seña particular, un último fulgor vital, una marca femenina que la brutalidad masculina no ha conseguido borrar: un vestido de tela ligera de color morado de los que se abrochan por delante, unas sandalias de cuero labrado de buena manufactura, unas bragas blancas con lacitos a los costados, un anillo dorado con una piedra negra y el nombre de una academia de inglés del centro de la ciudad, una falda de mezclilla puesta al revés, un pantalón debajo de otro pantalón, una blusa verde oscuro recién comprada, un guante de terciopelo como los que usan las vedettes pero sólo las vedettes de cierto prestigio, un tenis Converse de color negro con agujetas blancas, una pequeña cicatriz en la espalda con forma de rayo.

Las muertas son obreras, mozas, vendedoras, colegialas y sobre todo empleadas de las maquiladoras en las que la familia entera monta partes para las multinacionales que están al otro lado de la frontera, pero la vida entera de Santa Teresa se lee en los cuerpos y los pocos datos que recogen las investigaciones policiales. No sólo la toponimia completa de las maquiladoras, los barrios, los parques, las discotecas, los bares y los basureros públicos, sino también los interiores sórdidos de las casas de alquiler, las rutinas de la maquila, los sueños de redención de los migrantes, el comercio de los «polleros» con quienes se intenta atravesar la frontera, el breve paréntesis de fiesta en las discotecas, los cines, los bares. Y por sobre la sordidez del fresco de la vida en la frontera, la trama indiscernible de poder y dinero que asocia a narcos, policías, militares, políticos, terratenientes y empresarios de la maquila en la ola impune de violencia, matriz formidable de más sadismo y de machismo redoblado. La serie sólo monta las piezas del rompecabezas siniestro pero a veces, perdida en el abismo de lo inimaginable, especula razones junto



con los judiciales: «Probablemente al principio», razona Juan de Dios Martínez sentado al volante de su coche, tratando de encontrar alguna lógica en los cinco tiros de bala de Angélica Ochoa, asesinada por su marido ante la sospecha de que iba a abandonarlo, «la Venada sólo quiso hacer daño o atemorizar o advertir, de ahí el balazo al muslo derecho, luego, al ver el rostro de dolor o de sorpresa de Angélica, a la rabia se le añadió el sentido del humor, el abismo del humor, que se manifestó en un deseo de simetría y entonces disparó sobre su muslo izquierdo. A partir de ese momento ya no pudo contenerse. (...) Juan de Dios apoyó la cabeza contra el volante y trató de llorar pero no pudo.»<sup>37</sup> La especulación que desarma al policía no cabe en las generalizaciones de las páginas rojas —«las muertas de Juárez»—, ni en los eufemismos de la sociología —«los feminicidios»—, «epitafios de la generalización», como los llama Carlos Monsiváis, que disuelven el vínculo de las personas con las víctimas.<sup>38</sup> Frente a las abstracciones que banalizan el mal y las estadísticas que aplanan la magnitud de los crímenes, la reconstrucción pormenorizada de 2666 cuantifica, acumula, clasifica, repite y particulariza con variaciones mínimas. Si en la ciudad real las muertes se suceden a un promedio de cinco por mes, Bolaño registra una cada tres páginas: es su máxima concesión al realismo en una sucesión que funciona con otra lógica y busca otra clase de respuestas. El lector, abrumado por la taxonomía, se descubre armando sus propias series inconducentes de nombres, edades, lugares, redes, tratando de aplacar el desconcierto con algún principio de orden que sofoque la desmesura de la violencia bruta. Para conjurar el mal que tiene entre manos, Bolaño ya había ensayado la vía alegórica en «El policía de las ratas», un cuento de *El gaucho insufrible*, reescritura negrísima de «Josefina la cantora» en la que el caso inédito de una rata que mata por placer desvela al policía del título. Pero frente a la dimensión del espanto de Ciudad Juárez, la economía de la alusión kafkiana le habrá parecido escasa. «Como Ciudad Juárez», respondió

en una entrevista cuando le preguntaron cómo imaginaba el infierno, «nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos.»<sup>39</sup> Para acercarse al infierno en «La parte de los crímenes» concibió el dispositivo narrativo más lacerante de la ficción contemporánea, destilado de una barbarie que vuelve trivial la insidia de las ratas.

La mexicana Teresa Margolles buscó la forma de lidiar con los fantasmas de la violencia de México sumergiéndose en las morgues y recorriendo las calles regadas de sangre; hizo arte con «lo que queda» después de las muertes, residuos y efluvios de las «guerras» del narcotráfico. Santiago Sierra quiso grabar a fuego la palabra «Sumisión» en un terreno desértico de Anapra en las afueras de Ciudad Juárez. También el belga-mexicano Francis Alÿs buscó un camino en la poesía política de sus performances absurdas: se internó en el ojo de los tornados que sacuden los desiertos de México, para registrar con su cámara de video el centro mismo del caos. Más distante del lugar de los hechos, Bolaño hizo todo eso a su manera, confiando en el poder de la serie que desde siempre lo ayudó a alejarse y acercarse, buscar el foco, hasta encontrar la medida cierta de la distancia. Basta un ejemplo remoto para comprobar su eficacia. A la catarata de Bolaños póstumos, agreguemos una pieza: una postal a Enrique Lihn, guardada entre la veintena de cartas y postales que Bolaño le mandó al maestro a principios de los ochenta, y que se conservan entre los papeles del poeta chileno, archivados en una biblioteca norteamericana. Sin las fórmulas de rigor, sin dedicatorias ni preámbulos, apretando la letra para que quepa el recuento, Bolaño escribe:

Lecturas: Philip K. Dick, Dickens, Cervantes, Delicado.  
Estado del tiempo: hermosa niebla, estolas de frío. Sexo: to-

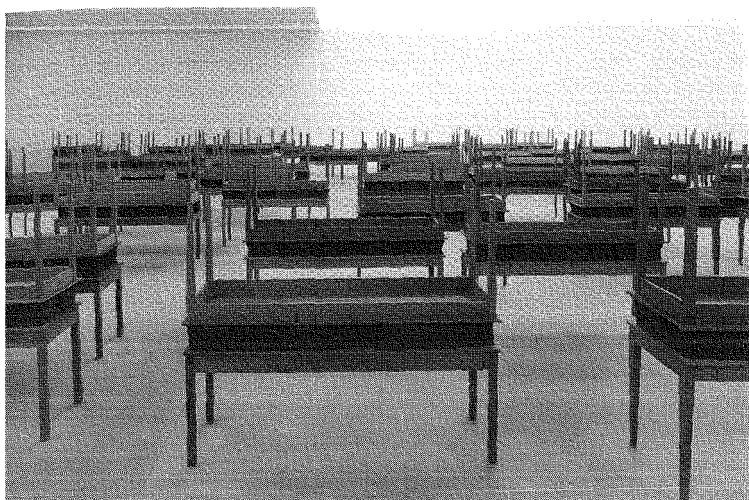
bogán blando. Cocina: macarrones a la veronese, pizza a la mexicana. Aventuras: yo soy Lemmy Caution. Escritura: yo soy Amacaballo Fat. Música: Jon Hassel. Ciencia Ficción: ¡El Wub! (Más allá yace el Wub.) Cuadros: George Henry Durrie. Heroínas: mujeres en los puentes. Vestuario: pantalones rotos y tres suéters. Visión: lentes negros a las 5 de la mañana. Animales: en todas partes, sus hociquitos tibios o fríos como navajas. Fantasías: besar a Sidney Carton en el patíbulo. Fantasías: vivir dentro de un cine. Fantasías: ver a Dumbo como un Rayo en el cielo de Gerona. Así pasan las horas en la Universidad Desconocida, querido Enrique. Un beso y un abrazo. Roberto<sup>40</sup>

Cuando todavía era sólo una promesa y probaba suerte en los concursos literarios, Bolaño resume la vida en Gerona y el tamaño de su ambición literaria —de Philip K. Dick y Godard a la picaresca de Dickens, Cervantes o Francisco Delicado— en una lista de lecturas, obsesiones, gustos y fantasías clasificados por rubros, confiado en la elocuencia del detalle poético y la clasificación arbitraria. Las miles de páginas que escribirá desde entonces se resumen en esa serie apretada: cada nombre, cada referencia cultural o literaria, cada detalle, teje una trama ceñida que cifra una vida sin la expresividad traicionera de la primera persona ni las trampas del estilo.

Veinte años más tarde, para la serie funesta que compuso en su última novela, necesitaba, precisamente, detalles. Fue Sergio González Rodríguez, el periodista que investigó las muertes en el lugar de los hechos durante años y sería personaje en 2666, quien le dio los datos que Bolaño estaba buscando: nombres, mapas, marcas y calibre de las armas de los narcos, informes forenses, modelos de autos. Bolaño nunca había estado en Ciudad Juárez y hacía más de veinte años que había abandonado México cuando escribió «La parte de los crímenes», pero los datos ciertos del cronista alimentaron la serie lite-

raria. González Rodríguez la leyó después de publicar su propia crónica *Huesos en el desierto* (2004), cuando 2666 ya era una novela póstuma. Su reacción habla de las paradojas de la literatura y el arte: «Me llevó meses leerla», confesó. «Me dejó helado. Haberlo vivido es una cosa pero leerlo escrito con la maestría de Bolaño es otra muy diferente (...) Roberto estaba más loco que una cabra. Uno no puede creerlo pero es como si estuviera ahí.»<sup>41</sup>

Cuesta imaginar a Bolaño, es cierto, escribiendo la serie de los crímenes durante meses, conviviendo a diario con los cadáveres. En una nota que apuntó junto a los originales de 2666, aclaró que el narrador era Arturo Belano, que además de su alter ego habrá sido su médium o su Virgilio en el descenso al infierno de Ciudad Juárez. No sería de extrañar que en algún momento, tocado por los detalles que él mismo acababa de componer en el espejo de Ciudad Juárez, haya querido llorar como Juan de Dios Martínez, su personaje imaginario.



Doris Salcedo (Bogotá, 1958), *Plegaria muda* (2008-2010), MUAC 2011.

*Plegaria muda* es una instalación de 166 unidades, conformadas por dos mesas invertidas y unidas por una estructura de tierra que permite el crecimiento de pasto. Cada unidad tiene aproximadamente la longitud y ancho de un ataúd estándar. En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC) se presentó con 96 unidades.

«Sin solución me voy solo a la calle. Solo como nació, a jugarle la vida y a visitar iglesias.

Señor Procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabose, el descontrol. Señor Fiscal General o Procurador o como se llame, mire que ando en riesgo de muerte por la calle: con las atribuciones que le dio la nueva Constitución protéjame.

¡Qué iglesia iba a haber abierta ni qué demonios! Las mantienen cerradas para que no las atraquen. Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto. Que si se cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital. Que hay treinta y cinco mil taxis en Medellín desocupados atracando. Uno por cada carro particular. Que lo mejor es viajar en bus, aunque también tampoco: tampoco conviene, también los atracan. Que en el hospital a uno que tirotearon no sé dónde lo remataron. Que lo único seguro aquí es la muerte.

Los treinta y cinco mil taxis señalados (comprados con dólares del narcotráfico porque de dónde va a sacar dólares Colombia si nada exporta porque nada produce como no sea asesinos que nadie compra) llevan indefectiblemente los radios prendidos transmitiendo: partidos de fútbol, vallenatos, o noticias optimistas sobre los treinta y cinco que mataron ayer, quince por debajo del récord, aunque un soldado al que le pasó por el cuello un tiro libre (o sea que salió) me asegura que día hubo en Medellín en que mataron ciento setenta y tantos, y trescientos ese fin de semana. Sabrá Dios, que es el que ve desde arriba. Nosotros aquí abajo lo único que hacemos es recoger cadáveres.»<sup>42</sup>

FERNANDO VALLEJO (Medellín, 1942, en México desde 1971), *La virgen de los sicarios*

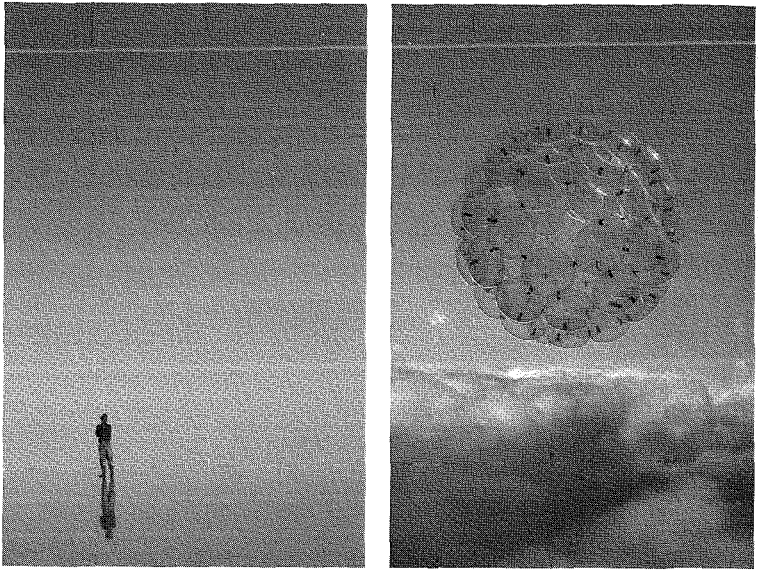
«La descarada tendencia de la época a la satisfacción expreso se ha aliado en México con la impunidad. En el mundo narco, la supremacía del presente se cumple a través de un *ménage à trois* del dinero rápido, la alta tecnología delictiva y el dominio del secreto. El pasado y el futuro, los valores de la tradición y las esperanzas planeadas carecen de sentido en ese territorio. Sólo existe el aquí y el ahora: la ocasión propicia, el emporio del capricho donde puedes tener cinco esposas, comprar a un sicario por mil dólares y a un juez por el doble, vivir al margen del gusto y de la norma, entre el colorido horror de las camisas de Versace, jirafas de oro macizo, joyas que parecen insectos de la Amazonia, un reloj que da la hora por 300 mil dólares, botas de avestruz azul turquesa. La gratificación de lo ilimitado a la que aspiran los nuevos modos de comportamiento (de internet al iPod, pasando por la presencia instantánea del dinero en las computadoras, el tráfico de personas y las marcas globalizadas) adquiere en el relato del crimen el amparo de lo oscuro: 15 minutos de impunidad para cualquiera (...)

Hemos llegado a una nueva gramática del espanto: enfrentamos una guerra difusa, deslocalizada, sin nociones de “frente” y “retaguardia”, donde ni siquiera podemos definir los bandos. Resulta imposible determinar con un razonable grado de confianza quién pertenece a la policía y quién es un infiltrado.

El trato con el crimen ha derivado en un decisivo desplazamiento simbólico. Si durante décadas nos protegimos de la violencia pensándola como algo ajeno, ahora su influjo es cada vez más próximo.»

JUAN VILLORO (Ciudad de México 1956, en Berlín entre 1981 y 1984, en Barcelona y Ciudad de México desde 2001), «La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo», *El Periódico de Catalunya*, 1 de febrero de 2009

TOMÁS SARACENO – «CIUDAD NUBE»



Tomás Saraceno (San Miguel de Tucumán, Argentina, 1973, desde 2001 en Frankfurt), *The Endless Series* (2006); *Sunny Day, Air-Port-City* (2006).



Aunque Tomás Saraceno vivió en Argentina y en Italia, vive desde hace tiempo en Alemania y recorrió el mundo montando sus estructuras inflables, encontró la traducción visual más perfecta de su utopía de ciudades flotantes en Bolivia, en el Salar de Uyuni, el desierto de sal más grande del planeta. Cuando una fina capa de agua cubre el salar durante la época de las lluvias, los doce mil kilómetros cuadrados de superficie blanca reflejan el cielo y el horizonte se diluye en la ilusión óptica de un continuo móvil de tierra y aire que lo envuelve todo. El observador, de pie en tierra firme, cree estar flotando entre las nubes. Deleuze y Guattari dirían que el arte de Saraceno encontró allí un *percepto*, una visión anterior al hombre y al artista, no ya la percepción del paisaje envolvente de nubes que fotografían miles de turistas, sino el paisaje envolvente de nubes como continuo que vuelve sensibles las fuerzas que pueblan el mundo e inspira su propia utopía de una ciudad aérea, global y móvil. Como en el Salar de Uyuni, flotar entre las nubes e incluso volverse nube es posible en su *Cloud City / Air-Port-City / Flying Cloud*, un proyecto que avanza desde 2001, en el que las fronteras entre arquitectura, ciencia, técnica, teoría social y arte se diluyen como la línea del horizonte, hasta recomponerse en una práctica fluida y flexible que es su propia *odisea en el espacio* y quizás su definición del arte en el siglo XXI.

Para reproducir la experiencia, Saraceno filmó la visión del salar con treinta y dos cámaras y creó un panorama circular con una banda sonora de viento incesante, proyectado en 2006 en los ochenta metros de pared curva de la Barbican Art Gallery de Londres. Menos simulacro inmersivo en el paisaje natural del altiplano boliviano que *déjà vu* o anticipo de su propia utopía realizada, la instalación era una extensión real y metafórica de la muestra *Ciudad futura: Experimento y utopía en la arquitectura 1956-2006*, a gusto en el complejo retrofuturista del Barbican. El diálogo implícito entre su visión de Uyuni y medio siglo de utopías arquitectónicas anunciaba ya un proyecto de

más largo alcance: combinando algunas de las fantasías futuristas más audaces del siglo XX y transformándolas con los avances de la investigación técnica y científica y la libertad de la imaginación artística, Saraceno venía a sumarse a una larga tradición de arquitectos y artistas visionarios que, como quedaba claro en el recuento del Barbican, imaginaron nuevos modelos de organización social, cultural y urbana, más allá de los límites de la sociedad y la arquitectura ancladas en tierra firme.

La expansión del espacio habitable hacia un continuo abierto alejado del plano terrestre fue un sueño recurrente en la imaginación urbanística del siglo XX. El arquitecto austríaco emigrado a Estados Unidos Frederick Kiesler lo resumió en la descripción de su «Ciudad Espacial» de 1925: «Paredes, paredes, paredes... Queremos: Un sistema de tensión en el espacio abierto. Una transformación del espacio en urbanismo. Sin ciemientos, sin paredes. Alejamiento de la tierra, supresión del eje estático. Creando nuevas posibilidades de habitar el mundo, se crea una nueva sociedad.»<sup>43</sup> Diseñador y artista activo en la vanguardia neoyorquina, Kiesler fue sin duda un adelantado en los veinte, cuando sólo un diez por ciento de la población mundial vivía en las ciudades y la vida urbana era todavía sinónimo de modernización y encuentro comunitario.

Un siglo más tarde, el crecimiento demográfico amenaza con tapizar el globo en una explosión urbana de consecuencias inimaginables. Más de la mitad de la población mundial vive hoy en las ciudades y se prevé que la cifra trepará al setenta y cinco por ciento en 2050, con *megaciudades* de ocho millones de habitantes e *hiperciudades* de veinte. Tokio era la única en haber atravesado ese umbral hacia fines del siglo XX; en 2025, sólo Asia podría tener diez ciudades de ese tamaño, aunque nadie sabe si semejantes concentraciones urbanas son biológica o ecológicamente sustentables. No sorprende entonces que, a principios del siglo XXI, Saraceno crea que ha llegado el momento de materializar las utopías de nuevos espacios habitables

con realizaciones prácticas. Su proyecto *Ciudad Nube / Ciudad-Aero-Puerto / Nube Voladora* no sólo es profuso en la imaginación del detalle según la tradición utópica, sino que aspira a dar realidad material a un nuevo espacio aéreo de estructuras livianas, neumáticas, moleculares y ecológicas, que se expanden y flotan a fuerza de energía solar como nubes en el aire. La descripción pormenorizada del proyecto se lee como un manual de instrucciones para la puesta en escena de un film de ciencia ficción o un protocolo auspicioso de la NASA:

La *Ciudad Nube* imagina un territorio aéreo sustentable creado por una comunidad glocal. (...) La *Ciudad-Aero-Puerto* crea un espacio aéreo más eficiente en términos energéticos y más globalmente interactivo. (...) La *Nube Voladora* transforma esa visión en realidad: una estructura en forma de nube ultraliviana, inflable y orgánica que utiliza materiales ecológicos como el Aerogel y ETFE, cuyo tamaño, forma y dimensión varían según el flujo de interacción física y digital. Es un espacio interactivo accesible que puede flotar en el aire o anclarse en tierra según la ubicación (...) Cada esfera tiene 25 metros de diámetro, un volumen de 9.000 m<sup>3</sup> y capacidad para alojar a 35 personas, con compartimentos presurizados alternos de aire y helio que les permiten circular por el interior flexible o rígido. La *Nube Voladora* es una plataforma amarrada que puede instalarse en el agua o en la tierra. Puede amarrarse a la tierra con un cable controlado por un cabrestante hidro-eléctrico y elevarse hasta una altura de 150 o 300 metros, según la reglamentación local. (...) Es una interfaz nómada, digital y física, que une y extiende las redes entre las esferas públicas y privadas, ampliando la comunidad glocal.<sup>44</sup>

La construcción de espacios aéreos experimentales no es nueva (el propio Saraceno remite a varios proyectos de la NASA), pero su *Ciudad-Aero-Puerto* quiere extender los alcan-

ces de esos módulos aéreos habitables para ampliar la comunicación inalámbrica en zonas remotas sin conexión satelital, alentar el cultivo de plantas sin raíces en un espacio sustentable y renovable, y sobre todo crear una plataforma activa de interacción comunitaria global que, como Linux o Wikipedia, diluya las fronteras geopolíticas: «*Air-Port-City* es una especie de aeropuerto flotante. Podremos viajar legalmente por todo el mundo bajo la legislación internacional de los aeropuertos. La estructura busca desafiar las restricciones políticas, sociales, culturales y militares para establecer nuevos conceptos de sinergia.»<sup>45</sup> La empresa parece quimérica o ingenuamente impracticable, pero basta ver las imágenes que documentan sus instalaciones de estructuras flotantes en Mineápolis, Génova, Estocolmo, Berkeley, Barcelona, Londres y Berlín para comprobar que la *Ciudad-Aero-Puerto* no es mera especulación social, experimento técnico o escultura cinética, sino una práctica porosa que recompone saberes y formas en una nueva entidad inclasificable. Sin trucos digitales, sin *trompe-l'œil*, sin fotomontajes, la ciudad de Saraceno surca el aire como una nube. Flota.

Se trata, en cualquier caso, del último eslabón de una empresa colectiva alentada durante casi un siglo de sueños visionarios. La genealogía más inmediata de la nube proteica reúne arquitectos y artistas de culturas distantes que Saraceno fue conectando en el ir y venir de su formación cosmopolita e interdisciplinaria. *La Ciudad Hidroespacial* del argentino Gyula Kosice (Kosice, 1924) fue quizás el primer motor de sus conexiones tentativas entre arquitectura y arte, durante sus años en la Universidad de Buenos Aires y la Escuela de Artes Ernesto de La Cár-cova. «El hombre no ha de terminar en la Tierra», escribió Kosice ya en 1944, y auguraba en el «Manifiesto Madí» futuros «ambientes y formas desplazables en el espacio».<sup>46</sup> Sus esculturas hidráulicas encontraron en el agua un principio energético y estético, pero fue en el manifiesto de *La Ciudad Hidroespacial*

del 71 (un conjunto de hábitats aéreos alimentados con energía hídrica) donde sentaba las bases filosóficas de la empresa, que hoy se leen como *ur-text* de la *Ciudad Nube*: «La premisa es liberar al ser humano de toda atadura, de todas las ataduras. (...) Proponemos concretamente la construcción del hábitat humano, ocupando realmente el espacio a mil o mil quinientos metros de altura, en ciudades concebidas ad hoc, con un previo sentimiento de coexistir y otro diferenciado *modus vivendi*.»<sup>47</sup> *La Ciudad Hidroespacial* no alcanzó realidad material más allá de un conjunto de maquetas, estructuras lumínicas, fotomontajes y dibujos, pero durante sus años de formación europea Saraceno reunió el legado de Kosice con las visiones de una constelación de arquitectos y utopistas urbanos de las tradiciones más dispares. Los precursores de su *Cloud City* se mezclan en sus módulos aéreos con la misma irreverencia de la biblioteca borgiana, en una red proliferante que recuerda sus propias estructuras de esferas conectadas con cuerdas elásticas (\* p. 128): las utopías sesentistas del grupo británico Archigram (la *Plug-in-City* de Peter Crook, la *Walking City* de Ron Heron, la *Instant City* de Crook y Heron), *La Ville spatiale* (1958) y la *Paris spatiale* (1959) del arquitecto israelí Yona Friedman, la *New Babylon* (1957-1974) del artista holandés Constant Nieuwenhuys, el *Continuous Monument* de Superstudio (1969) y la *No-Stop City* de Archizoom (1969-1972). Pero es sin duda el ingeniero y diseñador estadounidense Richard Buckminster Fuller el precursor más directo de Saraceno (\* p. 178). Inventor y visionario, Fuller materializó muchas de sus ideas futuristas —la casa nómada Dymaxion, que podía transportarse desmontada en helicóptero e instalarse en un par de días en cualquier parte, o la cúpula geodésica capaz de cubrir grandes superficies con una estructura liviana y transparente—, pero concibió también un proyecto más ambicioso, *Cloud Nine*, sustentado en construcciones geodésicas ultralivianas que flotarían en el aire con energía solar y podrían albergar varios miles de habitantes. Aunque

nunca llegó a realizarlo, el sueño de la ciudad nube perduró en una serie de principios activos que Saraceno recupera en sus propias invenciones: la interdependencia entre tensión y compresión (*tensegrity*, según el neologismo de Fuller), la levedad (*lightful*), la geometría sinérgica, la utilización eficiente de recursos de la «nave espacial tierra» (*spaceship earth*). Perdura también en la actualización de una práctica que, en sintonía con la expansión del arte contemporáneo y en una versión propia de la *estética relacional*, alienta el pensamiento abierto y la colaboración en la red global por sobre la especialización y los límites geopolíticos. La misma vocación por la «compreensión» disciplinaria («No soy una categoría», dijo Fuller) lleva a Saraceno a combinar experimentación técnica, racionalidad científica, espacialización arquitectónica y preocupación ecológica, en la red más fluida y arbitraria de la imaginación del arte.

Es en esa trama donde el *percepto* de su *Cloud City*, antes que su viabilidad real, ilumina y vuelve visibles figuraciones más abstractas del pensamiento contemporáneo. Inspirada también en parte por Fuller, la *esferología* de Peter Sloterdijk imagina una nueva intensidad en espacios de participación y simpatía, concibe el paisaje urbano como una *espuma* (una estructura amorfa de células individuales en torno a centros colectivos) y propone la *estación espacial* como único modelo posible de hábitat futuro, condenado a la artificialidad y al control eficiente del entorno, una vez que hemos destruido el equilibrio natural mediante el uso descontrolado de los recursos. «El arte de instalación», escribe Sloterdijk, «es la meta-profesión que todos estamos obligados a practicar. Hemos perdido para siempre la inocencia del hábitat tradicional. Después de la destrucción real de tantas cosas y la prueba de la destructibilidad de todo, cada habitante, en su departamento, su ciudad o su país, se ha convertido o ha sido forzado a convertirse en una suerte de planificador de su propio espacio.» En el ámbito privado como en el público estamos obligados a «dejar el espacio en el mismo es-

tado en que lo encontramos», como reza el profético cartel de los baños en los trenes de Eurocity.<sup>48</sup>

Adelantado de ese arte de instalación comunitario y global, Saraceno ha dado entidad real a un modelo de hábitat artificial y controlado que quiere cumplir a su manera la profecía del cartel del Eurocity. Sus plataformas inflables que flotan en el aire son un signo del tembladeral del presente urbano y una anticipación material del porvenir. «El futuro ya está aquí», suele decir William Gibson, «sólo que está mal distribuido.»

### 3. Supervivencias



---

En el *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg concibió un modelo fantasmal para la historia del arte que no se rige por ciclos de vida y muerte, grandeza y decadencia, transmisiones e influencias, sino por *supervivencias*: reapariciones de formas y motivos, latencias, migraciones y anacronismos que las constelaciones de imágenes del atlas revelan en el montaje. La historia del arte nunca nace; vuelve a comenzar cada vez en el presente.

También el arte y las ficciones de América Latina iluminan formas variadas de la supervivencia en las constelaciones del atlas portátil. El surrealismo, borrado estratégicamente en las genealogías académicas, muestra sus huellas todavía vivas en el arte de hoy; textos e imágenes de tiempos, espacios y tradiciones diversas dialogan deliberada o azarosamente en el horizonte ampliado de la errancia; la historia y las tragedias del pasado se reescriben con formas nuevas. Son apenas algunos ejemplos de las relaciones que la «mirada abrazadora» del atlas vuelve visibles en los intervalos. «Los pensamientos pasan las fronteras», escribió Warburg, «libres de derechos de aduana.» La historia del arte y la literatura de América Latina podría recomponerse por completo desde el presente en la gran «mesa de encuentros» del arte y la literatura del mundo, atendiendo a las supervivencias más que a los límites convencionales de las naciones, los continentes, las tradiciones culturales y las especificidades disciplinarias.

**Roberto Bolaño y el surrealismo** - Liliana Porter, René Magritte y Marcel Broodthaers - **Doris Salcedo y Paul Celan** - Santiago Sierra y Oscar Masotta - **Fabián Marcaccio y el peronismo**

---

ROBERTO BOLAÑO Y EL SURREALISMO.  
 («DÉJENLO TODO. LÁNCENSE A LOS CAMINOS»)



Jean P rol, Gérald Neveu, Tchicaya U Tam'si, Dominique Tron, Claude de Burine, Kateb Yacine, Philippe Jaccottet, Vénus Khoury, Nadia Tu ni.

Pierre Unik, René Crevel, Gui Rosey, Robert Desnos, Antonin Artaud.

André Breton, Marcel Duchamp, Julio Cortázar.

«Para poetas los de Francia», piensa Arturo Belano, átergo de Roberto Bolaño, en el comienzo de «Fotos», un cuento de *Putas asesinas* (2001) escrito en una única frase serpenteante que dura casi nueve páginas.<sup>1</sup> Es el homenaje irreverente de Bolaño a la poesía francesa, compuesto a partir de las fotos de poetas que ilustran *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, un compendio crítico de casi mil páginas que Belano hojea sentado en la tierra rojiza de una aldea perdida de África. Relato de viaje estático, en el cuento sólo deriva la escritura: no hay más acción que el avance antojadizo de Belano por las páginas del libro y sus devaneos frente a las fotos. La clásica escena de lectura en que la literatura se vuelve sobre sí misma, trafica citas y nombres, es aquí una escena de lectura sin lectura. Porque Belano, en realidad, no lee sino que mira las fotos, con el libro casi pegado a la cara para poder apreciar los rostros, tratando de imaginar las vidas de los poetas de Francia, Bélgica, Canadá, el Magreb, África y Medio Oriente que desfilan por las páginas y el lector no ve, tramando entre ellos relaciones fantasiosas, colándose en las historias fraguadas, levantando la vista de vez en cuando para mirar el cielo, las nubes o la línea del horizonte. Ahí están por ejemplo Jean Pérol, «con cara de estar escuchando un chiste», o Gérald Neveu, «con cara como de estar deslumbrado por el sol», o Philippe Jaccottet, «flaco y con cara de buena persona», o Claude de Burine, «la encarnación de Anita la Huerfanita», o Dominique Tron, que escribió quizás para Claude de Burine sus muchos libros juveniles (un «ciclón adolescente», como el propio Belano en México, aunque «una cosa es México y otra cosa es Francia»), pero también poetas africanos como Tchicaya U Tam'si, árabes como Kateb Yacine o las bellas Vénus Khoury o Nadia Tuéni, con las que Belano «follaría hasta el amanecer» o «hasta las tres de la mañana».<sup>2</sup>

Atlas caprichoso de la poesía francesa contemporánea, «Fotos» compone el mapa errático de los poetas de una lengua, atraviesa fronteras, mezcla razas, culturas y tradiciones, cultiva

la francofilia y a la vez la ridiculiza en una mitología irónica, hasta que las fechas, los rostros jóvenes o la belleza oriental de las poetas traen una meditación más honda, una iluminación fugaz sobre el paso del tiempo y la muerte. Teñidos por el deseo juvenil de la poesía francesa, los recuerdos de Belano en México se cuelan en la deriva, y de pronto hay «charros espectrales» y graznidos de zopilotes en la epifanía africana. La geografía y las lenguas se confunden en la forma misma del cuento que todo lo reúne en el río de la frase, hasta que Belano, conmovido, cierra el libro, camina en dirección a la costa y se despide de las ficciones de Bolaño, como un Rimbaud chileno-mexicano que se pierde en África.

También en «Últimos atardeceres en la tierra», otro cuento del mismo volumen, hay una antología y fotos de poetas. El protagonista aquí es B, Belano o el mismo Bolaño a los veintidós años, que sale de vacaciones a Acapulco con su padre desde el DF de México; el libro es la *Antología de la poesía surrealista* del argentino Aldo Pellegrini, que B lee durante el viaje y puntúa la peripecia sórdida y evanescente del relato. B lee los poemas de la antología esta vez («le gusta Desnos, le gusta Éluard»), pero también mira las fotos («la foto de Unik, la de Desnos, la de Artaud, la de Crevel»), y sobre todo la biografía y la foto de Gui Rosey, un surrealista menor que llega a Marsella en 1941 a la espera de un salvoconducto para América, pero desaparece sin dejar rastro.<sup>3</sup> Desde el título y las coordenadas casi lógicas con que se pone en marcha el relato («La situación es ésta:...»), todo es inminencia de algo que podría suceder y no sucede durante el viaje. Un trayecto en tabla desde la playa hasta una isla cercana a la que cuesta llegar, una mujer enigmática en la terraza del hotel, un paseo en bote y una billetera que se cae al agua, una partida de cartas con unos tipos violentos en un bar-burdel de las afueras de Acapulco... La sombra de una amenaza abre puntos de viraje inconducentes en la historia, coronada por un final abierto que, como en «El sur» de Borges,

deja a los personajes vibrando en el aire. Más que la relación tensa del hijo con el padre —chilenos emigrados a México—, el diagrama engañosamente arborescente de la anécdota narra en su misma forma la inminencia de catástrofe que amenaza al «extranjero» en tránsito, la posibilidad incierta de accidente o acontecimiento que define todo viaje.<sup>4</sup> Porque si en el cuento clásico, según la conocida tesis de Ricardo Piglia, se cuentan dos historias, una en primer plano y una secreta que aflora en la superficie hacia el final del cuento y, en la versión moderna del género, se abandona el final sorpresivo y se cuentan las dos historias sin resolverlas nunca, en «Últimos atardeceres...» Bolaño encuentra una nueva variante: multiplica los puntos de viraje de la historia visible y alimenta la tensión narrativa con la promesa de que aflore en ellos la historia secreta, pero la expectativa se dilata y finalmente se frustra. No hay historia secreta sino pura inminencia del fin de la deriva, la catástrofe. Como en la vida real de Gui Rosey con quien B se identifica, el final queda en suspenso. «Los finales son pérdidas», escribe Piglia, «cortes, marcas en un territorio, trazan una frontera, dividen. Escanden la experiencia. En nuestra convicción más íntima, todo continúa.»<sup>5</sup> Bolaño deja que todo continúe en el cuento: en la expectativa que se frustra a cada paso y el final abierto, encuentra una *forma errante* para acercarse a la dislocación perturbadora del viaje que, desde la *promenade* surrealista o la deriva del situacionismo, promete abrir el arte a la intensidad de la experiencia.

No es casual entonces que B lea la *Antología de la poesía surrealista* y el cuento transcurra en 1975, año en el que Bolaño junto con el poeta mexicano Mario Santiago Papatzi (Arturo Belano y Ulises Lima en la hiperquinética *Los detectives salvajes*) fundan el grupo infrarrealista, los «real visceralistas» de la novela. «*Lachez tout*», «*Partez sur les routes*»,<sup>6</sup> había escrito Breton en 1922, y el manifiesto del grupo que Bolaño redactó en 1976 es una clara invitación a reeditar el mandato bretonia-

no desde el título —«Déjenlo todo, nuevamente»— y a recuperar «las vanguardias descuartizadas en los 60». «El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose», escribe Bolaño. «Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua.»<sup>7</sup> Y por si la matriz surrealista de la empresa no hubiese quedado suficientemente clara, insiste hacia el final en mayúsculas de imprenta: «DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE», «LÁNCENSE A LOS CAMINOS». Es la consigna inaugural de un arte de la errancia que hace del viaje y la movilidad sus principios compositivos, entregado a una fuerza cinética que lleva a borrar el origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos, traducidos en proliferación desahogada de espacios y de relatos, matriz de sus «viscerales» sagas transatlánticas, *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004). Es también el salvoconducto para apartarse de las vanguardias institucionalizadas, de Octavio Paz, del boom latinoamericano y sus remanidas maravillas.

En los últimos años de su vida, recuerda Bolaño en un breve homenaje a Nicanor Parra escrito en los noventa, «Breton habló de la necesidad de que el surrealismo pasara a la clandestinidad, se sumergiera en las cloacas de las ciudades y las bibliotecas».<sup>8</sup> «¿Pasó realmente el surrealismo a la clandestinidad?», se pregunta en otro texto breve. «¿En qué se transformó el surrealismo clandestino a partir del 65? ¿Hubo un surrealismo clandestino operativo en los últimos treinta años del siglo XX?»<sup>9</sup> Las preguntas, por algún motivo, no se formulan en francés en los grandes centros del parnaso surrealista, sino en el español híbrido de un chileno transterrado a México y a España. En su propia literatura, hay más de una respuesta.

A la historia del arte del siglo XX le gustan los finales y las resurrecciones periódicas. Algo muere para que nazca otra cosa o

resurge de las cenizas transformado, según la lógica dialéctica o recursiva de los *posts* y los *neos* que ordena la historia de las vanguardias y el arte moderno. Pero basta pensar en la interminable agonía de la modernidad, sus embates con la posmodernidad y su eterna resurrección, para entender que no es la modernidad lo que ha muerto, ni tampoco en términos prácticos la pintura, ni el autor, ni los medios, sino los sucesivos relatos con los que hemos intentado traducir el arte moderno. La historia del arte es por definición anacrónica y se reescribe en presente. Porque ¿dónde, cuándo, en qué relato, por ejemplo, murió el surrealismo? ¿Y cuándo, si vamos al caso, murió en América? «Cada época tiene sus surrealistas», dijo alguna vez Man Ray, y es probable que los efectos de muchos finales forzados estén a la vista. Lo reprimido retorna.

Relegado en las cruzadas formalistas de los modernos y en el bazar irreverente de los posmodernos, convertido en cadáver exquisito o antigualla kitsch, banalizado por el idealismo ingenuo o el esoterismo pueril, el surrealismo consiguió probar su resistencia en obstinados retornos, como si a pesar de los muchos esfuerzos por encauzarlo en la historia del arte del siglo XX, dejara siempre un resto irracional —elusivo, informe, proteico— que escapa a sus sucesivos intérpretes. «Dando vida a la poesía ciega a través del desorden impersonal y el azar», escribió Georges Bataille en 1947, «el surrealismo sobrevivió a las muchas ordalías que atravesó.»<sup>10</sup> El surrealismo retorna en las últimas décadas del siglo XX, sin duda, ineludible en la genealogía de la impureza de los medios, imperativo en la indagación de las relaciones del arte con el deseo, el azar y el misterio, referencia obligada en la obra de Marcel Duchamp o de Bataille, sus figuras más aviesas, más pródigas y quizás más certeras.<sup>11</sup> En los recuentos retrospectivos del arte y la literatura latinoamericanos de las últimas décadas, sin embargo, sólo ha despertado desdén, sospecha o incomodidad, como si con la misma velocidad con que floreció a comienzos del siglo, hubiese borrado sus

lazos con el presente, para ser exhumado de tanto en tanto como objeto histórico, profilácticamente clausurado en el pasado. Ese destino no parece ajeno a la relativa pobreza de sus herederos locales más ortodoxos, pero sobre todo a una batalla defensiva más reciente que intentó liberar al arte y la literatura de América Latina de los estereotipos de «exotismo», «primitivismo» e «irracionalidad» que, por debajo de los fatigados conceptos de *lo fantástico*, *lo real maravilloso*, *el realismo mágico* y sus relaciones contenciosas con el surrealismo, habían definido su singularidad estética desde afuera y desde dentro del continente. Es cierto que la familiaridad conceptual entre el surrealismo esencial que Artaud y Breton descubrieron en México, y la *maravilla* con que Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez definieron la *realidad desafortada* de América derivaron en una definición equívoca de la identidad cultural y estética latinoamericanas, pero la condena defensiva de ese esencialismo reductor, mirada en perspectiva, parece haber funcionado como acta de defunción del surrealismo.<sup>12</sup> De la reacción surgió un relato alternativo de la modernidad en América Latina que borró sus huellas contaminantes y privilegió estratégicamente otras peculiaridades estéticas, saneadas de todo contacto con lo primitivo, lo exótico y lo irracional: la abstracción geométrica de los cincuenta, por ejemplo, o el conceptualismo político de los sesenta y los setenta. La empresa crítica fue oportuna en los noventa cuando no sólo Frida Kahlo y García Márquez sino también sus sucedáneos degradados seguían monopolizando las visiones del Otro latinoamericano, pero ese movimiento defensivo parece haber sepultado el legado todavía vivo del surrealismo y sus reapropiaciones más inesperadas.

A pesar del ímpetu pionero de Aldo Pellegrini y con algunas notables excepciones las poéticas más declaradamente surrealistas no consiguieron apartarse en América de un epigonalismo sin herencia perdurable, pero en las lecturas de Julio Cortázar de fines de los cuarenta y en su obra narrativa de los sesenta, el



surrealismo revivió transfigurado y puede que radique ahí, finalmente, la distancia insalvable que lo separa de su *otro* en los enfrentamientos canónicos: Borges miró con desdén al surrealismo, ajeno a su nominalismo filosófico y al intrínseco rigor que demandaba al arte narrativo. En una de las típicas dicotomías vernáculas, la crítica argentina dirimió el enfrentamiento en los ochenta con la supremacía de Borges y el progresivo descrédito de Cortázar, reduciéndolo junto con su fe en el azar objetivo y sus figuras —su irracionalismo— a «episodio fundamental de la iniciación literaria». <sup>13</sup> *Rayuela*, su novela bretoniana y duchampiana por antonomasia, se archivó en el canon argentino como novela «inane para convertirse en modelo de la narrativa futura», «suma y divulgación de lo acumulado por las vanguardias, sumada ella misma a las utopías revolucionarias», «voluntarista y juvenil» como lo habían sido muchas vanguardias. <sup>14</sup>

Los efectos de esa sentencia lapidaria perduran hasta hoy. Aunque el argentino César Aira ha hecho explícita su filiación surrealista en ensayos y entrevistas, y ha hecho del azar, la escritura automática y el *ready-made* los centros fulgurantes de su imparable «continuo» de novelitas, el surrealismo brilla por su ausencia en las lecturas críticas, como si la sola mención empañara su maravilla. «El movimiento surrealista», ha dicho Aira entretanto, «dio pocos escritores de primera línea, pero fue una formidable empresa de recuperación de libros y autores, y de lecturas enriquecidas, desde la novela gótica a Raymond Rousel, pasando por los románticos alemanes, y por Lautréamont, que es en definitiva mi escritor favorito. El tesoro de lecturas que me propuso el surrealismo fue incomparable. Aunque debo decir que mi verdadero maestro de lectura fue Borges, que se espantaría de verse citado en el mismo párrafo junto al surrealismo.» <sup>15</sup> Fue Borges, sin duda, el mayor artífice del descrédito del surrealismo en la tradición argentina y quizás latinoamericana, funcional a la creación de sus prodigiosas *ficciones* que, en un movimiento doble que alguna vez habrá que estudiar en detalle,

abrieron nuestra tradición a «todo el universo», pero a la vez la limitaron a los mandatos implícitos de sus propias elecciones.

En América Latina, en cualquier caso, el surrealismo es un episodio histórico cerrado, confinado a los anaqueles del archivo. Pero basta atender a los comienzos de algunos de los escritores y artistas más renovadores de las últimas décadas para descubrir que la historia podría contarse de otra manera, recomponiendo las redes de un *surrealismo clandestino*, movido todavía por la *pasión de lo real* que marcó a las grandes revoluciones estéticas del siglo, germen de un arte errante, desarraigado y portátil que quiere volver a conjugar el presente y la intensidad de la vida mediante la gracia generativa del azar, y disolver a su paso las fronteras políticas. «Se trata», así define Alain Badiou la búsqueda de Breton, «de saber cómo puede la vida real asegurar con su fuego la combustión creadora del pensamiento.»<sup>16</sup> La historia de ese legado se trama subterráneamente al margen de los «ismos» oficiales, ajena a la magia exótica del boom pero también a la magia simpática de Borges, y podría empezar, de hecho, con las dos frases de Breton de 1922: *Lachez tout. Partez sur les routes*. O mejor: «Déjenlo todo. Láncense a los caminos.»

Mirado a través del arte y la literatura latinoamericanos de las últimas décadas, el surrealismo se revela como un llamado a volver al desarraigo que vertebró sus sucesivos avatares y se potenció en los exilios forzados de las grandes guerras, inspiradores de formas lábiles que desestiman la pureza de los medios, atraviesan las fronteras y desdibujan las identidades nacionales. Del internacionalismo dadá y la *promenade* bretoniana al *ready-made* de Duchamp o las *between forms* de Picabia, el surrealismo se nutrió de un profundo sentido de dislocación traducido en azar objetivo, objetos móviles y encuentros insólitos, cintas de Moebius que permiten atravesar los límites conocidos y las oposiciones a primera vista infranqueables. Empeñado en des-

familiarizar la percepción cotidiana mediante una práctica consecuente del extrañamiento (el *no hogar* literal del *unheimlich* freudiano), el surrealismo intentó bloquear toda posible vuelta al amparo hogareño, por la vía del shock, el montaje, y los desdoblamientos. Basta pensar en los recorridos de *Nadja*, en la *Escultura de viaje* con la que Duchamp se embarcó a Sudamérica en 1918, en su *Ready-made infeliz*, en el que «la seriedad de un libro lleno de principios» (un libro de geometría a ser colgado en un balcón) se aniquila en París por escrito desde Buenos Aires, o en su museo portátil, la *Boîte-en-valise*. El mismo Duchamp diseña la tapa del número 2-3 de la revista de los surrealistas exiliados en Nueva York, *VVV* (1943), con una ilustración enigmática que es casi una profecía.<sup>17</sup> En la imagen del mundo asolado por la muerte destaca por algún motivo un rincón remoto del globo: Sudamérica.

Más o menos por entonces, Julio Cortázar publica en Buenos Aires su primer ensayo, «Rimbaud», y prepara su arsenal estético y crítico para la ambiciosa empresa de revitalizar la búsqueda surrealista al margen de los «ismos» oficiales. No parece casual que en 1948, mientras Alejo Carpentier anuncia su distanciamiento definitivo del movimiento, Cortázar gesta su propio fantástico, abriendo los engranajes metafísicos del cuento borgiano a la vida cotidiana sin ningún asomo de *lo real maravilloso* y publica en *Sur* un ensayo señero, «Muerte de Antonin Artaud», un homenaje que es también un llamado a la «conquista de la realidad». Un año más tarde, «Un cadáver viviente» es una defensa encendida del surrealismo —«vivísimo muerto»— contra cualquier signo aparente de defunción a pesar de los cismas, la domesticación de su revolución en el museo y en los «ismos» de los académicos.<sup>18</sup> En 1951 Cortázar se afinca definitivamente en París y convierte la experiencia del exilio insuflada de búsqueda surrealista en artefacto novelístico vanguardista. Y aunque en su *flânerie* parisina la novela es un claro homenaje a *Nadja*, al modo de la *Escultura de viaje* o la *Boîte-en-valise* duchampianas,

Cortázar concibe en *Rayuela* un ingenioso dispositivo narrativo (cifrado en el «Tablero de dirección» que abre la novela) y una biblioteca portátil miniaturizada en los «capítulos prescindibles» que permiten desplazarse de París a Buenos Aires en el relato, y de una cita de Musil o Malcolm Lowry a otra de Lezama Lima o Eugenio Cambaceres: un principio de *ars combinatoria* con el que el escritor puede conectar los materiales y las tradiciones más diversas, sin anular la tensión de sus polaridades.<sup>19</sup> Eficaz versión performativa del pasaje entre dos culturas, dos espacios y dos tiempos discontinuos, el desplazamiento, la fragmentación y el azar permiten estar *de este lado* y también *del otro lado*. El «lector cómplice» es invitado a perderse en el descalabro espacial, temporal y cultural que, en la peripecia o en la biblioteca, lo lleva de aquí para allá, y a poner en acto durante la lectura la contingencia de la nacionalidad y la identidad. *Promenade*, azar objetivo, belleza convulsiva, máquina célibe, laberinto batailleano: *Rayuela*, la obra narrativa más ambiciosa del surrealismo latinoamericano, amplió definitivamente los límites del género con un *relato espacial* que transformó las fronteras en pasajes,<sup>20</sup> reavivó la conexión del arte con la intensidad del presente y abrió para el arte de América una vía alternativa a los esencialismos, los nacionalismos y los latinoamericanismos estratégicos.

Los efectos liberadores de esa novela-artefacto-portátil, que no hibrida culturas sino que crea formas capaces de mantener en tensión las tradiciones, los materiales y los medios más diversos, pueden recuperarse en muchos escritores y artistas latinoamericanos, pero es quizás en la obra de Bolaño donde anidan de modo más transparente y se transmutan en formas inesperadas. No hace falta listar sus muchas referencias solapadas y explícitas a Cortázar («para nosotros Dios nuestro señor», dice en una carta)<sup>21</sup> para descubrir en ese lazo una vía privilegiada del surrealismo clandestino del que hablaba Bolaño. Basta recordar el nombre de la revista que publica con Bruno Montané en Barcelona en los ochenta, *Berthe Trépat* (un claro

homenaje al personaje de Cortázar), que la primera novela escrita por entonces (más tarde *Monsieur Pain*) es, a juicio de Bolaño en carta a Enrique Lihn, «lo que Crevel no alcanzó a hacer»,<sup>22</sup> o que el real visceralismo es en *Los detectives salvajes* la «Sección Mexicana Surrealista», Arturo Belano «el André Breton del Tercer Mundo» y Ulises Lima «el hermanito menor de Vaché». «Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad», escribe Bolaño a propósito de *Los detectives salvajes*, una obviedad singularísima, si se piensa que ningún otro escritor latinoamericano, y ni siquiera ningún escritor argentino, ha conseguido afiliarse a ese doble linaje y amalgamarlo con igual soltura en sus relatos.<sup>23</sup>

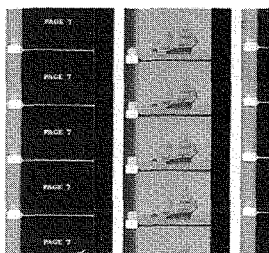
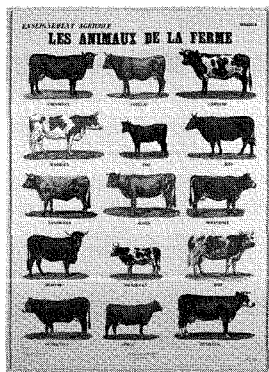
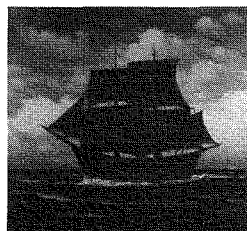
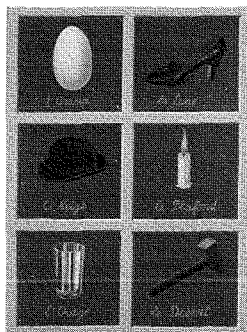
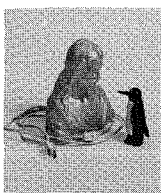
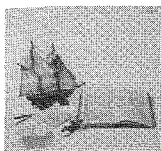
Bolaño recupera la pasión libresca de Borges —la biblioteca infinita, los escritores excéntricos, la traducción y el apócrifo— y recrea sus operaciones conceptuales, pero, como el joven lector de la *Antología* de Pellegrini, cifra el misterio poético menos en las obras que en las vidas de escritores (aunque casi todos sus personajes son poetas o escritores, casi nunca sabemos qué escriben), y encuentra una forma en sus alucinados recorridos por el mundo: *la novela-caja-valija-de-relatos*. Multiplicando hasta el vértigo las historias de vidas errantes, documentando el azar de las derivas, los encuentros y desencuentros, interpolando con el relato de los sueños las peripecias diurnas, espera alcanzar ese *punto supremo* en que el arte se funde con la experiencia vivida, la vida real asegura con su fuego la combustión creadora del pensamiento y las fronteras, cortazarianamente, se diluyen.

Dobles especulares de esas postales que le envía a Enrique Lihn desde Blanes —pequeños artefactos estéticos portátiles con noticias de la vida transida por la poesía y el arte— (\* p. 122),<sup>24</sup> las novelas de Bolaño son máquinas narrativas que multiplican al infinito los relatos, descentran la arquitectura y el espacio novelísticos, y acentúan la contingencia de la identidad en la experiencia intersticial, relativa, sin localización segura de la errancia, con la ilusión de que la vida se cuele en el flujo.

Más coral, autobiográfica y latinoamericana en *Los detectives salvajes*, más facetada, metafísica y universal en *2666*, la *novela-caja-valija-de-relatos* de Bolaño embarca al lector en un torbellino narrativo que lo deja girando en falso de un lado al otro de Atlántico, saltando de un género a otro, de una tradición a otra, de una voz y una variedad del español a otra, atando cabos de enigmas inconducentes, empujado por una fuerza entrópica que se consume en el puro movimiento. En *2666*, sin embargo, el movimiento encuentra un vórtice en el que confluyen las cinco partes descoyuntadas de la novela, que sólo a primera vista es el paradero del escritor Benno von Archimboldi. El infierno de los 109 asesinatos de mujeres irresueltos de Santa Teresa, la irracionalidad del mal inventariada con precisión forense en un *ready-made* macabro de 352 páginas, sacuden el artefacto y aniquilan cualquier intento racional de ordenar el caos de la experiencia (\* p. 117). El libro de geometría que, siguiendo los pasos de Duchamp y su *Ready-made infeliz*, un profesor chileno exiliado en Santa Teresa ha colgado en el tendedero de ropa «para ver si aprende cuatro cosas de la vida real» cobra sentido.<sup>25</sup> Duchampianamente, Bolaño ha tendido su artefacto novelesco a la intemperie de la literatura para que el viento del presente lo sacuda y liquide de una vez la fe de Occidente en la razón. La *flânerie* bretoniana, el *ready-made* y el laberinto de Cortázar se transforman en un laberinto narrativo *real visceralista* que quiere asediar lo real con relatos, hasta que muestre su descalabro arcimboldiano de vísceras.

«Creo que la esencia del surrealismo», dijo Bataille hacia el final de su vida, «es una especie de ira.» «[Ira] contra el estado actual de las cosas. Contra la vida tal como es...»<sup>26</sup> Es una buena definición de la literatura de Bolaño y de un surrealismo subterráneo (¿un infrarrealismo?) que, por qué negarlo, sigue vivo en un arte errante que orada y amplía las fronteras de América Latina.

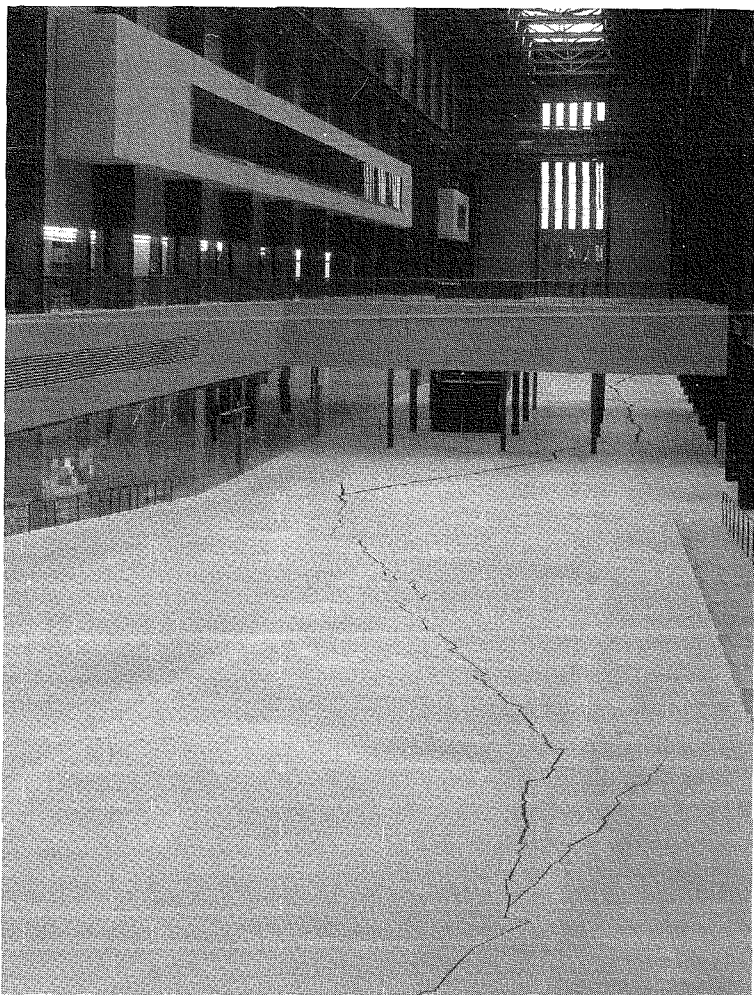
# LILIANA PORTER, RENÉ MAGRITTE Y MARCEL BROODTHAERS



Liliana Porter (Buenos Aires, 1941, en México entre 1958 y 1961, en Nueva York desde 1964) (columna izquierda), *La luna* (1977), fotograbado y aguatinta, 30,5 × 25,5 cm; *Fragmentos del viaje* (detalle) (1983), acrílico, serigrafía y objetos adheridos sobre la tela, 157,5 × 213,5 cm; *Diálogo (con pingüino)* (1999), cibacromo, 89 × 69 (\* p. 188).

René Magritte (columna central), *La clef des songes* (1930), óleo sobre tela; *El seductor* (1953), óleo sobre tela.

Marcel Broodthaers (columna derecha), *Les animaux de la ferme* (1974), Musea Brugge, Groeningemuseum; *A Voyage on the North Sea* (1973-1974).



Doris Salcedo (Bogotá, 1958), *Shibboleth* (2007), intervención en el Turbine Hall, Tate Modern Gallery, Londres, 167 m.



En octubre de 2007, la colombiana Doris Salcedo irrumpió en la catedral laica del arte contemporáneo con una obra de título enigmático: *Shibboleth*. Primera latinoamericana invitada a participar en la serie que Unilever auspicia en la Tate Modern, respondió al desafío con una intervención austera, imperceptible a primera vista, que sin embargo transformaba el espacio colosal de la antigua Sala de Turbinas –3.400 metros cuadrados de superficie y 35 metros de altura–, fracturando literalmente la solidez industrial de la central eléctrica de 1947, reciclada para alojar al Museo de Arte Moderno de Londres en el nuevo milenio. Como por efecto de un sismo, una grieta irregular partía los 167 metros de la sala en dos, obligaba a los visitantes a saltarla para pasar al otro lado y los invitaba a asomarse para intentar develar el misterio del cataclismo, insondable como la misma hendidura en el piso.

Más que resolverse, el enigma se amplificaba en el título, contraseña de otras referencias cifradas en la palabra extranjera, vuelta sobre sí misma en su significado primero en inglés, «contraseña». Aunque *shibboleth* significa «espiga» en hebreo, se cuenta en un pasaje bíblico (Libro de los Jueces 12, 5-6) que la dificultad para pronunciar la palabra correctamente la convirtió para el pueblo judío en señal de pertenencia a una comunidad. Pero «Shibboleth» es también el título de un poema de Paul Celan, figura clave para el arte de Salcedo, que inspiró otros títulos y otras obras suyas, esculturas sombrías de objetos cotidianos marcados por las tragedias de Colombia. El poema es breve y dolido:

Junto con mis piedras,  
crecidas en el llanto  
detrás de las rejas,

me arrastraron  
al centro del mercado,

allí  
donde se despliega la bandera, a la que  
no presté juramento.

Flauta,  
flauta doble de la noche:  
piensa en la oscura  
aurora gemela  
en Viena y Madrid.

Pon tu bandera a media asta,  
memoria.  
A media asta  
hoy para siempre.

Corazón:  
date a conocer también  
aquí, en medio del mercado.  
Di a voces el shibbolét  
en lo extranjero de la patria:  
Febrero, no pasarán.

Einhorn:  
tú sabes de las piedras,  
tú sabes de las aguas,  
ven,  
yo te llevaré lejos,  
a las voces  
de Extremadura.<sup>27</sup>

Elíptico, esquivo al sentido como el resto de su poesía, el poema de Celan resuena a su manera en el *Shibboleth* de Salcedo, como si las imágenes de la grieta alumbraran fugazmente los nombres del poema –*piedra, rejas, mercado, noche, memoria*,

*bandera*—, y los nombres del poema iluminaran la grieta con relámpagos de palabras de significado incierto. Resuena también el grito de la guerra civil española, «No pasarán», escrito en español en el original en alemán, como si una voz, sorteando la distancia de las lenguas y la historia, reuniera a Celan y a Salcedo en el poema.

Pero los visitantes de la Tate bien podían prescindir de las referencias del título y entregarse a la experiencia de la obra en su pura forma informe, intrigados por el enigma de la empresa material y la naturaleza extraña del medio. Porque ¿qué era ese tajo tosco, irregular, abierto en el suelo del museo? ¿Una grieta real, un *ready-made-asistido*, un simulacro? El genérico vago de «intervención» la describía mejor, pero ¿qué clase de intervención es una obra que no construye ni agrega sino que destruye y sustrae? ¿Escultura? ¿Arquitectura? ¿Antiarquitectura? La línea quebrada en el piso evocaba imágenes familiares del entorno natural y urbano —grietas en la tierra reseca, secuelas de un terremoto, una explosión, un derrumbe— y traía ecos del arte del siglo XX, desde la rajaduras de *El Gran Vidrio* y los tajos de Lucio Fontana a los edificios seccionados de Gordon Matta-Clark. El interior, en cambio, guardaba celosamente el misterio de su origen, como simulando ser producto de oscuras fuerzas subterráneas, ajenas a la deliberación del arte. Por mucho que el visitante se asomara, sólo alcanzaba a ver una malla metálica incrustada en los bloques de piedra fracturados, separados por unos 30 cm en algunos trechos, que daban a la experiencia un módico riesgo que era preciso correr para pasar al otro lado. Adusta, parca, levemente amenazante, la obra respondía al desafío de intervenir un espacio central del arte contemporáneo con una «ficción deconstruccionista» (así la caracterizó José Luis Brea), que doblegaba la entereza sublime de la sala y la monumentalidad de la serie Unilever con la antiarquitectura sombría de una *falla*, al tiempo que burlaba su destino efímero con la «cicatriz» que dejaría en el museo, cuando la grieta se sellara.<sup>28</sup> Y aunque Salce-

do se negó a revelar detalles técnicos para preservar su misterio, se supo que fue tallada en bloques de piedra con un equipo de arquitectos en Colombia, incrustada después en la sala con celo hiperrealista obsesivo y toques sutiles de un realismo más críptico, como la malla metálica que separaba los bloques, inspirada en las rejas de cerramiento de Ceuta y Melilla. Con economía material y conceptual extrema, ominosa en la sala desnuda, la obra abría el sentido a todo tipo de asociaciones, desde el tembladeral de Colombia sacudida por décadas de violencia interna (\* pp. 125-126), a los efectos traumáticos de cualquier pasaje y la experiencia íntima de cualquier ruptura. Gran metáfora topológica, condensaba visualmente la percepción dramática del límite, el borde o la frontera como catástrofe. Si para las matemáticas cualquier discontinuidad en un espacio o un fenómeno puede ser una catástrofe, todo límite, borde o frontera puede ser un fin y un drama: el drama de la ausencia de un pasaje regular de un lugar a otro, el fin de la continuidad y la posibilidad de deriva.<sup>29</sup>

La Tate Modern, sin embargo, creyó mejor dejar las cosas más claras, atenuar las sospechas que todavía pesan sobre el arte contemporáneo y atemperar el desconcierto de los visitantes con una lectura ceñida, que no sólo fijaba el sentido de la obra sino que insistía en señalarla como intervención crítica de una artista latinoamericana. Salcedo respondía a la convocatoria de una institución artística europea con una obra que conseguía fracturarla metafórica y materialmente, en una reivindicación identitaria y política, un atentado consentido, si se quiere, que el museo volvía explícito y por lo tanto políticamente apropiable. «*Shibboleth*», explicaba el texto introductorio de la Tate, «abre interrogantes sobre la interacción de la escultura y el espacio, sobre la arquitectura y los valores que venera, y sobre los endebles fundamentos ideológicos que sostienen las nociones occidentales de modernidad. En particular, Salcedo interpela una larga historia de racismo y colonialismo que subyace en el

mundo moderno.»<sup>30</sup> Salcedo era aún más taxativa: «La obra habla de los límites, de la experiencia de los inmigrantes y la segregación», «de personas expuestas a la experiencia extrema del odio racial y sometidos a condiciones inhumanas en el primer mundo».<sup>31</sup>

La sobrecarga interpretativa no tardó en despertar polémica. Desde el eclecticismo teórico con que Salcedo legitimaba el potencial crítico de la obra, a su virtual connivencia con la lógica institucional que pretendía subvertir (agudizada por la ética dudosa de la empresa multinacional Unilever que auspiciaba la serie), las objeciones críticas apuntaban al grado real de antagonismo de una obra pretendidamente política, sofocada y hasta celebrada por la maquinaria institucional del arte: una vieja discusión sobre las relaciones entre el arte, la historia y la política que la visibilidad ampliada de la obra de una artista latinoamericana en la Tate Modern volvía a poner en entredicho. Pero mirada en perspectiva, la polémica parece desencaminada. Más atentos a los dichos de la Tate y de Salcedo que a la obra misma, los argumentos reunían lo visible y lo enunciable en el lugar errado. Si se trata de pensar la relación entre las palabras y las cosas, entre el arte y la política, la poesía de Celan que inspira a Salcedo desde hace tiempo dice más sobre la elocuencia muda de la grieta, que el poema del título y las glosas. Ilumina la poética de silencio que la informa en un espacio negativo, el misterio intraducible que le da potencia estética y la relación más sesgada entre arte y política que la vuelve crítica, sin auxilio de prótesis interpretativas.

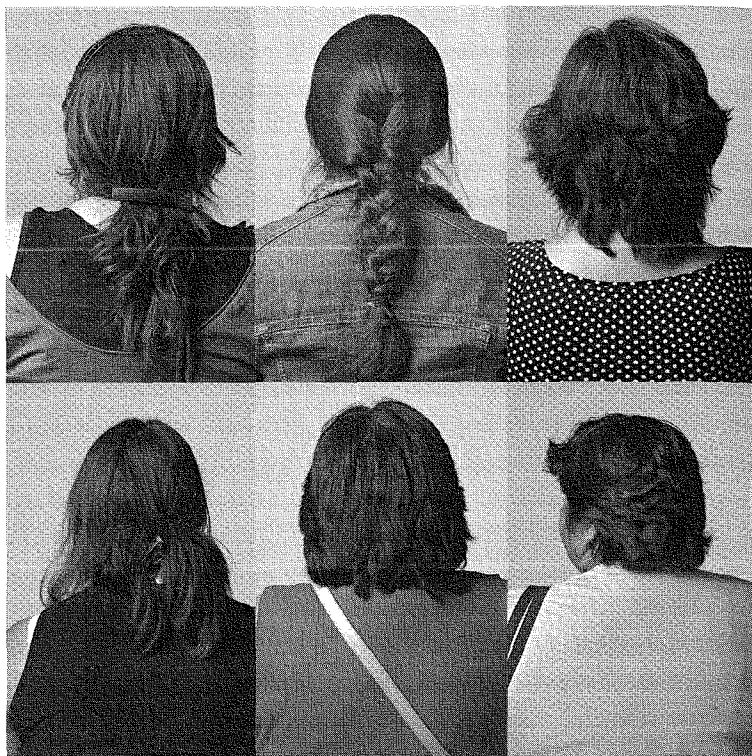
Rumano de origen, traductor de muchas lenguas, Celan escribió toda su obra en alemán, la lengua que signó el horror del Holocausto en que murieron sus padres y marcó desde entonces toda su poesía. Para poder seguir escribiendo en alemán después de Auschwitz era preciso desapropiarse de la lengua y autotraducirse a una nueva lengua extrañada («Toda la poesía de Celan es traducción al alemán», escribió George Steiner), con un «cam-

bio de aliento» capaz de recrearla.<sup>32</sup> Es ésa la «contraseña» que pide el poema, una singularidad cifrada que habla para el que acude al encuentro y dice algo que el otro no puede comprender del todo, con un lenguaje incapaz de decir lo inexpresable, un silencio que habla. El poeta no confía en la capacidad del poema para representar el mundo con la lengua mancillada («Cada palabra ha sido escrita, créanme, en relación directa con la realidad», dice Celan. «Pero no, esto no se entiende») y tensa el lenguaje con yuxtaposiciones, quiebres de la linealidad sintáctica y semántica por medio de blancos, giros paradójicos, oposiciones bruscas, nombres compuestos, repeticiones, balbuceos, vacíos que no son pausas ni falta sino «vacíos saturados de vacío», en la descripción ajustadísima de Maurice Blanchot.<sup>33</sup> No por voluntad de oscuridad o hermetismo, sino por un deseo de encuentro en el silencio que reúne a Celan con Heidegger. «Sólo puede ocurrir un intento real de pensamiento», subraya Celan en un libro de Heidegger, «en la vía del silencio.» Y con doble línea en sus *Conferencias y ensayos*: «La poesía y el pensamiento sólo se unen cuando cada uno preserva su ser distinto.»<sup>34</sup> La contraseña del poema, irreductible a un concepto, un saber o un mensaje, es frontera y al mismo tiempo pasaje, como una malla metálica, una «reja del lenguaje».

También el *Shibboleth* de Salcedo cifra una contraseña visual en el misterio mudo de la grieta, hecha de fracturas, faltas y vacíos saturados, espacio paradójico y negativo vuelto sobre sí mismo en la referencia parca del título, que reenvía en todo caso al silencio del poeta. Dice algo que el espectador no puede comprender del todo, pero cifra ahí precisamente la posibilidad de encuentro. La estética, en todo caso, es apenas interfaz de la política: el arte no trae un mensaje que se activa en el espectador y lo emancipa, sino que modifica lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo, de apreciarlo como tolerable o intolerable.<sup>35</sup> Una grieta no revela «la existencia de una clase socialmente excluida en Occidente y en las sociedades poscoloniales»

como apuntan los curadores de la Tate. *Una grieta es una grieta es una grieta...*

La literalidad, coartada extrema de la estética del silencio, campea en la literatura, el arte y el pensamiento del siglo XX: los *ready-mades* de Duchamp, los 4'33" de Cage, «lo que ves es lo que ves» de Frank Stella, el minimalismo, Kafka, Beckett, Wittgenstein: «No todo lo que es posible pensar puede ser dicho.» Buceando en el «entre dos» con la poesía de Celan, Salcedo alumbró materialmente una nueva forma del silencio, *el silencio mutuo*, que en el «ocaso de las palabras» reúne lo visible y lo enunciable y acerca las tragedias de la historia.<sup>36</sup> «Siga leyendo. Basta con leer y releer, y el sentido aparecerá por sí solo», respondió Celan alguna vez, contrariado por la acusación de hermetismo.<sup>37</sup> «Siga mirando hasta llegar al fondo de la grieta», podría haber dicho Salcedo. Si el espectador se desconcierta, bienvenido su desconcierto, que es promesa de atención a la respiración del silencio.



**184 TRABAJADORES PERUANOS**  
**Matucana 100, Santiago de Chile. Diciembre de 2007**

Se contrataron por 7,000 pesos chilenos, unos 15 dólares, y una colación para esta serie fotográfica y para una acción que tuvo lugar en el mismo espacio.

Santiago Sierra (Madrid, 1966, entre 1995 y 2010 en México) (\* p. 116).



«Cuando volvía a Buenos Aires, en abril del 66, estaba decidido ya a hacer, yo mismo, un *happening*: tenía uno en la cabeza. Y su título, “Para inducir el espíritu de imagen”, comentaba expresamente lo que había aprendido en La Monte Young. En papeles desordenados, y al margen de mi trabajo regular (“intelectual”), anoté tanto el esquema general como los pormenores de sus acciones. (...)»

A las cinco de la tarde del día 26 de octubre, las primeras de entre las veinte personas contratadas comenzaron a llegar. A las seis de la tarde habían llegado las veinte. Hombres y mujeres de edad oscilando entre los cuarenta y cinco y los sesenta años (sólo había una persona joven, un hombre de unos treinta a treinta y cinco años). Esas personas venían a “trabajar” por cuatrocientos pesos: era trabajo a destajo, y suponiendo —por imposible— que consiguieran algo semejante para todos los días, no llegarían a reunir más de doce mil pesos mensuales. Me había enterado ya que el trabajo normal de casi todos era el de “crupíes” de remates de joyas de bajo valor, de valijería y de “objetos varios”, en esos negocios que siempre están por cerrar y que se los puede encontrar a lo largo de la calle Corrientes, o en algunas zonas de Rivadavia o de Cabildo. Me imaginé que por ese trabajo ganaban aún menos de lo que yo les pagaría. No me imaginaba mal.

Los reuní y les expliqué lo que debían hacer. Les dije que en cambio de cuatrocientos les pagaría seiscientos pesos: desde entonces me prestaron total atención. Me sentí un poco cínico: pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente. Les expliqué entonces que exactamente no era teatro lo que íbamos a hacer. Que ellos no debían más que permanecer durante una hora, quietos, parados, la espalda contra la pared del salón; y que el “espectáculo” no se iba a realizar en la sala normal de representaciones, sino en una amplia sala del depósito que yo había hecho preparar expresamente. También les dije que había algo que sería incómodo para ellos: que durante esa hora

habría un sonido muy agudo, a muy alto volumen, y muy ensordecedor. Y que ellos deberían soportarlo, que no había otra alternativa. Que si aceptaban o si estaban de acuerdo.

Alguno de entre los viejos pareció retroceder, pero se consultaron todos con la mirada, y al cabo, solidarios, contestaron que sí. Como comenzaba a sentirme vagamente culpable, pensé en ofrecerles tapones de algodón para los oídos. Lo hice, ellos aceptaron, y yo mandé a buscar el algodón. Se había ya creado un clima bastante amistoso entre ellos y yo. (...)

Pronto se hizo la hora en que el *happening* debía comenzar. Todo estaba listo, la cinta sinfín (que había preparado en el laboratorio de música experimental del Instituto), los mata-fuegos. Había preparado también un pequeño sillón, en el que me sentaría, de espaldas al público, para decir las palabras del comienzo. Subí entonces con todos al depósito y les expliqué de qué manera debían permanecer sobre la pared del fondo. Había también preparado las luces. Sólo faltaba pagar a los extras: para esto, comencé a repartir tarjetas, firmadas por mí, y con el nombre de cada uno, con las que ellos, después, cobrarían en la secretaría del Departamento de Audiovisuales del Instituto. Los viejos me rodeaban, casi asaltándome, y yo debía parecer un actor de cine repartiendo autógrafos. Reparé que habían llegado las primeras personas: dos de ellas parecían alegres. Seguí con las tarjetas; cuando volví a girar la cabeza el salón estaba lleno de gente. Algo había comenzado, y sentí como si, sin mi consentimiento, algo se hubiera zafado y que un mecanismo había comenzado a andar. Me apuré, distribuí a los viejos según la posición prevista, y ordené apagar las luces. Después pedí a la gente que había llegado que no se adelantara y que se sentara en el suelo. Había bastante expectativa y me obedecieron.

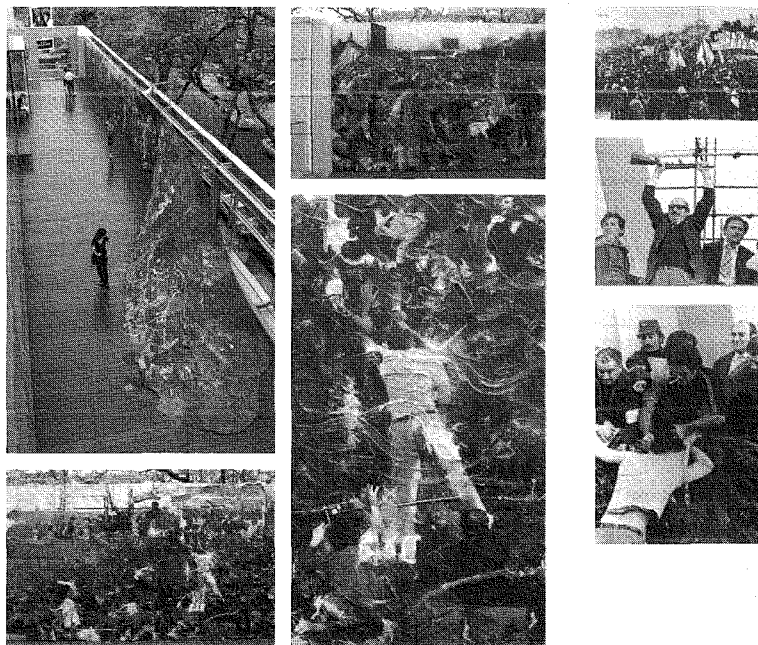
Entonces comencé a hablar. Les dije, desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes también les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos.

Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador. Después vacié el matafuego, y después apareció el sonido alcanzando muy rápidamente el volumen elegido. Cuando se apagó la luz del spot que me iluminaba yo mismo me acerqué a los focos que debían iluminar a los viejos y los prendí. Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a *dejarse mirar* durante una hora. El sonido electrónico daba mayor inmovilidad a la escena. Miré a la audiencia: ellos también, quietos, *miraban* a los viejos.

Cuando mis amigos de izquierda (hablo sin ironía; me refiero a personas que tienen la cabeza clara, al menos respecto a estos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del *happening*, les contesté usando una frase que repetí siguiendo exactamente el mismo orden de las palabras cada vez que se me hacía la misma pregunta. Mi *happening*, repito ahora, no fue sino "*un acto de sadismo social explicitado*".»<sup>38</sup>

OSCAR MASOTTA (Buenos Aires, 1930, en Barcelona desde 1975), «Yo cometí un happening» (1967)

## FABIÁN MARCACCIO Y EL PERONISMO («EZEIZA-PAINTANT»)



Fabián Marcaccio (Rosario, Argentina, 1963, en Nueva York desde 1986), *Ezeiza-Paintant* (2005) (vista de la instalación en MALBA y detalles). Impresión digital pigmentada sobre tela, silicona, resina poliéptica, óleo, madera y metal, 4 m × 30 m.

A la derecha, imágenes de archivo de la masacre de Ezeiza, reproducidas en Horacio Verbitsky, *Ezeiza*, Buenos Aires, Contrapunto, 1985.

Veamos: a la izquierda arriba, con nitidez fotográfica, la estructura posterior de un cartel de ruta y un letrero de YPF, desvaído atrás de una humareda blanca que corona una multitud con pancartas. Abajo, en el ángulo opuesto, unas piernas con jeans y zapatillas extendidas sobre el pasto. En el centro, si se consigue hacer foco por entre el humo, la multitud y tres o cuatro autos estacionados, las figuras de perfil de dos hombres y dos mujeres que miran estáticos hacia adelante o quizás marchan; entre los cuatro perfiles, unas manos que agitan una bandera argentina. Cuesta encontrar la distancia correcta para captar el conjunto y las figuras aisladas. La mirada se deja tentar por fragmentos de imágenes reconocibles (un Citroën, una estructura metálica, unas manos) pero enseguida se desboca en otras, igualmente hiperreales pero inverosímiles en la continuidad fotográfica (pedazos de órganos, un tejido de sisal, líquidos burbujeantes), que obligan a mirar de nuevo, acercarse, corregir el foco y volver a alejarse. En el próximo golpe de vista, una serie de detalles cobran realce (la tela floreada de un vestido, una mano que empuña un arma), pero también unas formas innombrables, como unas amebas o unas venas ramificadas que salen literalmente de la imagen. Y es que si se observa bien, se verá que la superficie se complica con unas aplicaciones en forma de grandes pinceladas, chorreados o signos abstractos, que le dan relieve escultórico a la impresión digital plana. Atontada con el vértigo del caos, la vista busca un punto de fuga pero no puede sustraerse al torbellino de fotografía y pintura, figuración y abstracción, pequeña y gran escala, que la arrastra en un continuo inabarcable.

Es apenas el primero de los treinta metros del *Ezeiza Paintant* que el rosarino Fabián Marcaccio dedicó a la movilización popular más multitudinaria y oscura de la historia política argentina, pero alcanza para imaginar la totalidad escurridiza del friso que, multiplicando el amasijo de formas y de medios, se despliega de ahí en más hasta cambiar de eje y aplanarse contra

el piso de la terraza del museo en que se levanta.<sup>39</sup> Antes de avanzar, la mirada vuelve al tercio superior, buscando alivio en el cielo despejado. Pero ni siquiera allí reposa. En medio de la humareda vuelan unas palomas, ahuyentadas por las estampidas y los disparos.

Dieciocho mil palomas amaestradas dibujarían un símbolo de paz en el cielo de Ezeiza el 20 de junio de 1973, para abrir el programa de festejos por el regreso de Juan Domingo Perón después de dieciocho años de exilio. No es el único detalle de la jornada que la batalla campal desatada en las primeras horas de la tarde convertiría en ironía dramática. Una solicitada en los diarios de la mañana decretaba la fecha Día del Reencuentro Nacional y el presidente Héctor Cámpora auguraba una nueva temporada en la que Perón sería «prenda de reconciliación y artífice de la unidad nacional». Pero la fiesta duraría poco. La izquierda y la derecha peronista se enfrentarían brutalmente en el descampado y el divorcio entre dos proyectos coreados alternativamente junto a los nombres de Perón y Evita —la «Patria peronista» y la «Patria socialista»— no tardarían en traducirse en lucha armada por el espacio real y simbólico junto al líder. Aunque hasta hoy los datos son inciertos, entre la concurrencia de más de dos millones de personas se calculan trece muertos y más de trescientos cincuenta heridos, muchos de ellos atrapados en el fuego cruzado de dos grupos de seguridad del acto. La falta de informes oficiales y de investigación policial concluyente es apenas un anticipo de la connivencia entre la derecha peronista y no peronista que desembocaría muy pronto en terrorismo de Estado.

«Gran representación del peronismo», escribió el cronista más consecuente de los hechos, Horacio Verbitsky, y es cierto que la escena multitudinaria de Ezeiza tiene vocación de friso.<sup>40</sup> El futuro político argentino se condensa en lo que el caos y la violencia dejan ver y en lo que ocultan, pero sobre todo en la

apropiación del terreno, las presiones, los movimientos estratégicos. El peronismo se dinamiza y se espacializa espectacularmente en la espera: ganar espacio real es ganar espacio simbólico y político, y por lo tanto el poder se dirime en las posiciones relativas, más cerca o más lejos, abajo o arriba del escenario que recibiría al líder proscrito. También Perón, escandalosamente presente a pesar de su ausencia, sintetizaría en términos espaciales el futuro del partido, en su elíptica referencia a los hechos el día siguiente: «Los peronistas tenemos que retornar a la conducción de nuestro movimiento, ponerlo en marcha y neutralizar a los que pretenden deformarlo *desde abajo o desde arriba*.» El enfrentamiento feroz de dos fuerzas inconciliables que en los setenta empujan al peronismo o lo «deforman» desde la conducción o las bases alcanza en Ezeiza su representación más gráfica. Basta recordar la conocida imagen en la que hombres armados del Comando de Organización del acto levantan por los pelos a un militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) hasta el escenario.

La foto de un militante del ERP levantado por los pelos hasta el escenario y otras imágenes documentales, precisamente, se someten en la obra de Marcaccio a un complejo proceso de intervenciones y desvíos. Rosarino de origen pero radicado en Nueva York desde mediados de los ochenta, Marcaccio «movilizó» a familiares y amigos hasta un parque de Rosario, teatralizó escenas de la marcha en base a documentación histórica y «revivió» algunas de las fotos de archivo, caracterizando a los participantes (su mujer, su padre, el curador Carlos Basualdo, el crítico Reinaldo Laddaga y él mismo, entre muchos otros) como personajes de uno y otro bando. Los efectos del nuevo registro son contradictorios. Si el peso del documento se aligera en el juego de máscaras que interpone distancia con el referente histórico, las imágenes se vuelven más dramáticas en una nueva versión fotográfica que revive el episodio del 73 e incorpora a

su manera (gran sueño de la fotografía) el tiempo transcurrido. La escena se desrealiza en el rizo ficcional pero se patentiza encarnada en los rostros actuales y los colores brillantes, ausentes en el blanco y negro de las fotos originales. Pero el falso documentalismo es sólo el disparador de una operación más salvaje, una composición abarrotada que sobre el montaje fotográfico superpone elementos pictóricos creados con computadora, luego amplificados y reiterados, pintura directa y elementos escultóricos prefabricados, que Marcaccio produjo en Nueva York y completó *in situ*, en la terraza de Malba. La monumentalidad, la escenificación y el falso documentalismo recuerdan la fotografía del canadiense Jeff Wall, pero las grandes pinceladas, que surcan el friso con ecos alternativos de Pollock y Lichtenstein y ensucian la limpidez fotográfica, hablan de un remix más mágico («compuesto inestable», lo llama Marcaccio) y más vocacionalmente pictórico, a juzgar por el neologismo con que se nombra el género de la obra: *pintante*.

El experimento fotográfico conceptual está en la base de la «pintura en acto» de Marcaccio. Cuando en las últimas décadas del siglo XX la fotografía pierde su lugar de privilegio como objeto teórico y como herramienta central en las investigaciones conceptuales sobre la naturaleza del arte, el medio se «reinventa» en diálogo con otros medios.<sup>41</sup> Tironeada entre discurso y documento, índice e icono, secuencia y serie, narración y estasis, también la fotografía (de Andreas Gursky a Thomas Demand, de Thomas Struth a Jeff Wall) expande su campo. «La fotografía se pictorializa y la pintura se fotografializa o indicializa», anota el mismo Marcaccio, interesado en el proceso.<sup>42</sup> Curiosamente, el recurso a un soporte comercial desjerarquizado allana el camino en muchos casos: Jeff Wall recurre a la caja de luz publicitaria para su reinención de la fotografía en diálogo con la historia de la pintura, el irlandés James Coleman a la presentación de diapositivas, Thomas Demand a la maqueta y el simulacro. En un movimiento análogo y opuesto, Marcaccio



adopta la arquitectura (desquiciada) del cartel publicitario y el plotter digital para reinventar el muralismo pictórico por la vía del indicio fotográfico. Pero si para reinventar la fotografía, los grandes paneles de Wall (o de Gursky, Struth o Demand) reconcilian en algún sentido fotografía y pintura o fotografía y escultura, en la reinención de la pintura de Marcaccio (y en perfecta sintonía con su motivo en *Ezeiza*), no hay reconciliación posible sino cortocircuito, una batalla campal entre medios que se disputan el espacio palmo a palmo, hasta alcanzar una nueva continuidad discontinua, un compuesto paradójico, «una cohesión heterogénea», según la definición de Marcaccio. En las antípodas de la *pura pintura*, sus *pintantes* son alegremente impuros, desembozadamente hospitalarios con la no-pintura, informes. Y más: la inestabilidad del compuesto alienta toda una serie de tensiones insidiosamente irresueltas. Ni figurativa ni abstracta, ni expresiva ni conceptual, ni consagrada a la pequeña ni a la gran escala, la obra se quiere cambiante, participativa, viva, en proceso. En el torbellino de fuerzas contrapuestas, además, el estatismo de la pintura, la fotografía o la escultura parece dinamizarse en el continuo discontinuo que se despliega y produce la ilusión cinemática de relato y movimiento. Tanto, que el plano de *Ezeiza* se torsiona contra el piso y, sin cortes, parece avanzar en el espacio y en el tiempo, para mostrar lo que la escena que acabamos de presenciar ha dejado, metafórica y materialmente, sobre el pasto. Algo se literaliza en el final destartado del friso. La horizontalidad, el materialismo bajo, la entropía —operaciones típicas de esa potencia operativa que Bataille llamó lo «informe» (\* p. 107)— trabajan claramente contra el estatismo de las formas y promueven una heterogeneidad inasimilable, refractaria a la totalidad y el sentido. En medio del embrollo de pedazos de órganos, tuberías y tejidos, de hecho, aflora una colección de restos desechables de la masacre (colillas, marquillas de cigarrillos, recortes de revistas), entre los que se descubren una foto pequeña de José López Rega y otras dos de

Perón (dos iconos históricos centrales en la historia que «se cuenta»), perdidas en la maraña de los treinta metros del friso. Es la máxima referencia política directa que se permite Marcaccio. No es casual que en el comienzo de la obra haya representado a una multitud enarbolando una pancarta en blanco —objeto absurdo, casi patafísico—, toda una declaración de principios.

En su silencio, la pancarta en blanco de *Ezeiza* habla de la relación posible hoy entre arte y política. El arte ya no es político por los mensajes que transmite, propone Jacques Rancière, ni tampoco por el modo en que representa estructuras y conflictos sociales, sino por el modo en que practica una «distribución nueva del espacio material y simbólico». Y también: el arte político instaaura formas específicas de heterogeneidad, «tomando elementos de diversas esferas de la experiencia y formas de montaje de diferentes artes o técnicas». <sup>43</sup> Y es precisamente mediante esa heterogeneidad extrema que Marcaccio se acerca decidido al arte político. «Me interesa trabajar comparando modelos pictóricos con modelos científicos, modelos de realidad, o modelos políticos», confiesa. <sup>44</sup> En *Ezeiza*, el compuesto inestable de la obra, su violencia entrópica, trabaja como correlato formal de una atribución paradójica, «el peronismo de izquierda», pieza clave de varias décadas de historia, inasimilables sin choque violento.

En «Esa mujer», una de las ficciones más penetrantes sobre la relación de los movimientos revolucionarios de izquierda con el peronismo, Rodolfo Walsh condensó el contradictorio lazo sentimental e ideológico de los Montoneros con Evita en una metáfora elocuente. «Si la encuentro», escribió, «frescas, altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán.» <sup>45</sup> A propósito del encuentro frustrado con Perón y sin la experiencia personal de Ezeiza, Marcaccio compuso la traducción visual más escalofriante de ese maremoto histórico y político.

## 4. Esferas y redes

---

El mundo globalizado suele describirse recurriendo a estructuras complementarias y opuestas: esferas que funcionan como ecosistemas cerrados y redes que traman conexiones a distancia. Pero el arte latinoamericano, sensible a la tensión entre el localismo defensivo y la uniformización desleída de la cultura globalizada, ha encontrado formas lábiles capaces de convertir las esferas en redes y las redes en esferas, multiplicando las conexiones y la variedad de los enlaces.

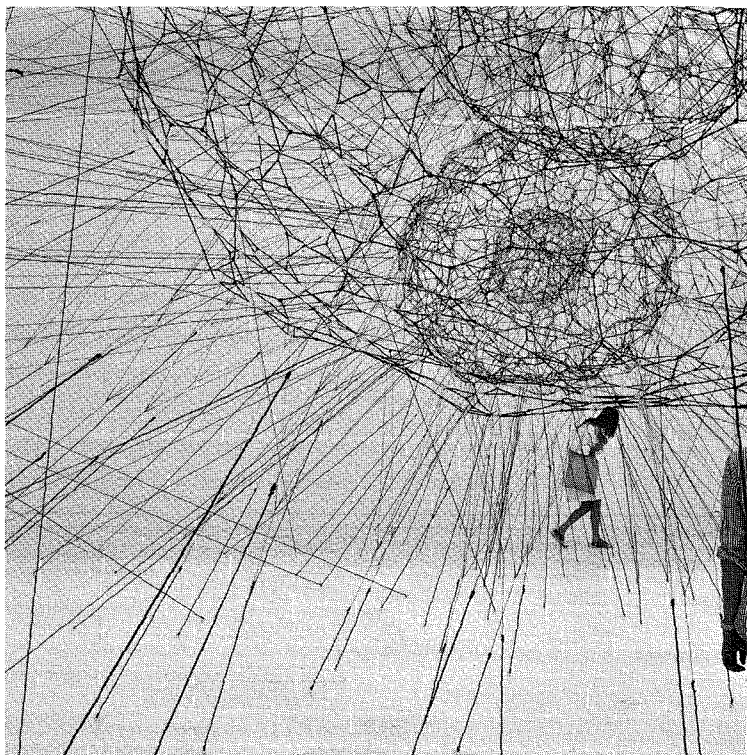
Disponiendo colecciones de *objets trouvés* mínimamente dispares, tramando relaciones visibles entre objetos de órdenes y especies inconciliables, o creando archivos digitales de imágenes apropiables, ha concebido heterotopías materiales y virtuales que funcionan como instancias visibles de convivencia de lo diverso, teatros sintéticos de las diferencias, prácticas portátiles que pueden arraigar en cualquier parte.

Son modelos heurísticos que revelan de manera acuciante la experiencia de los condenados al aislamiento en esferas infranqueables o a la conectividad narcótica de las redes de la cultura chatarra.

**Tomás Saraceno** - Gabriel Orozco - Victor Segalen - Aby Warburg - **Liliana Porter** - **Carlos Busqued** - **Faivovich & Goldberg** - **Carlos Amoraes**

---

TOMÁS SARACENO – «GALAXIAS FORMÁNDOSE  
A LO LARGO DE FILAMENTOS, COMO GOTITAS  
EN LOS HILOS DE UNA TELARAÑA»



Tomás Saraceno (San Miguel de Tucumán, Argentina, 1973, desde 2001 en Alemania), *Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña* (2008), cuerda elástica. Vista de la instalación en la 53 Bienal de Venecia, 2009.

Presentada así sin más en un atlas de arte latinoamericano, la imagen sólo podría desconcertar. Porque ¿qué es esa filigrana de formas geométricas tensada entre las paredes de un espacio vacío? ¿Un modelo 3D de la fisión nuclear? ¿Una red neuronal magnificada? ¿La estructura simulada de un enjambre de galaxias? Sólo el espacio blanquísimo y la chica que se abre paso entre las cuerdas al fondo dan algún indicio de una obra de arte contemporáneo. Y aunque el cubo blanco es, en efecto, una sala de los Giardini durante la 53 Bienal de Venecia de 2009 y la filigrana es una instalación del artista argentino Tomás Saraceno, la obra, ya desde el título, confunde las referencias posibles y expande los campos del arte: *Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña*. ¿Galaxias como telarañas? ¿Telarañas como galaxias? El símil sólo complica las cosas: ¿astrofísica? ¿Biotecnología? ¿Ingeniería o arquitectura aplicada? Y antes todavía: ¿ciencia o arte?

Mucho antes de que la memoria rastree un modelo posible, la red de cuerdas finas salta a la vista en el cubo blanco, dibujando el espacio de la sala como si bordara el aire. Asombra la perfección de las figuras creadas con una materia tan escasa y la complejidad enigmática de la geometría suspendida en el vacío de la sala. Porque ¿de qué formas se trata? ¿Qué figuras nunca vistas componen las esferas y las redes? Tratando de buscar respuestas, la mirada persigue las unidades mínimas, los polígonos que se agregan hasta adquirir volumen, las rectas que imperceptiblemente se vuelven curvas, los haces de líneas radiales que sostienen las esferas, los pequeños nudos que tensan y comprimen los cuerpos dibujados en el aire. Enseguida, intriga la proeza práctica, la miríada de nudos que hacen posible la filigrana. ¿Cómo dibujar figuras tan acabadas simplemente atando cabos? Abismada en el enjambre, la mirada busca algún asidero firme, bucea en el recuerdo de otras formas, recupera imágenes del arte cinético, esculturas aireadas de Gego, Mira Schendel, Lygia Clark o León Ferrari. Pero la memoria del arte geométrico

co no alcanza. Antes incluso que las formas, lo que destaca en el conjunto es la levedad y la tensión de la escultura elástica. Si la chica rozara sin querer una de las cuerdas, toda la estructura acusaría un ligero temblor hasta volver a aquietarse, como si el más mínimo estímulo pudiera activar el circuito completo de neuronas, moléculas, nodos, filamentos o galaxias. Más allá del temblor, sin embargo, el sentido se escapa entre las cuerdas tensadas. ¿Qué es exactamente lo que estamos mirando?

Una biografía mínima del artífice de *Galaxias...* podría iluminar en parte el enredo disciplinario. Saraceno nació en el norte de la Argentina, pasó gran parte de su infancia en Italia, donde sus padres se exiliaron durante la dictadura militar, se formó como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires con derivas ocasionales en la Escuela de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y completó su formación en el Staatliche Hochschule de Frankfurt –donde vive desde entonces– y más tarde en la Universidad de Venecia, en diálogo con Hans Ulrich Obrist y Olafur Eliasson. Arquitectura y arte se tramaron indisolublemente en esos años, con un soplo inspirador de dos creadores inclasificables: el artista argentino Gyula Kosice, fundador del Movimiento Madí y creador de *La Ciudad Hidroespacial*, a quien Saraceno conoció en Buenos Aires (\* p. 132), y el diseñador, ingeniero, inventor y visionario estadounidense Richard Buckminster Fuller, nodos activos de sus propias conexiones. Cuando Obrist y Stefano Boeri le preguntaron por sus héroes en una entrevista, Saraceno dejó entrever el lugar central de Buckminster Fuller en su propio parnaso y el origen de la fuerza que sostiene su «Galaxias...».<sup>1</sup> «*Tensegrity*» fue la respuesta insólita, un neologismo derivado de *tension* (tensión) e *integrity* (integridad) que Buckminster Fuller concibió a partir de las esculturas de Kenneth Snelson, alumno suyo en el Black Mountain College, para describir las relaciones de interdependencia entre la tensión y la compresión en una estructura dada. El origen híbrido del concepto que Saraceno elige como ADN de sus

invenciones revela ya la sinergia entre arquitectura, ciencia y arte que anima sus esculturas elásticas. No es el único concepto de Buckminster Fuller que ilumina la telaraña de galaxias. Con otro neologismo, *ephemeralization*, Fuller se anticipó al «menos es más» de los minimalistas, promovió la construcción de estructuras cada vez más livianas y un uso cada vez más eficiente de los recursos, para crear grandes volúmenes con un mínimo de materiales. Su concepción pionera de una «Ciencia del diseño comprensiva y anticipatoria» (*Comprehensive Anticipatory Design Science*), fórmula que acuñó para definir su propia práctica y podría nombrar también los experimentos inclasificables de Saraceno, alentó el pensamiento abierto por sobre la especialización, la exploración anticipatoria del futuro y la práctica conjunta del diseño y la investigación científica para alcanzar beneficios humanos con la menor cantidad de recursos.<sup>2</sup> Basta pensar en sus cúpulas geodésicas o sus casas futuristas desmontables para comprobar cómo combinó esos principios en realizaciones habitables. «Poeta de la estructura», lo llamó su colega Paul Weidlinger, antes que ingeniero o arquitecto, y es esa amalgama de poesía y ciencia la que mejor define el influjo de Buckminster Fuller en el arte de Saraceno.<sup>3</sup>

Por detrás de la poesía etérea de *Galaxias...*, se intuye también un orden más riguroso, un enigma de las formas que el propio Saraceno ha develado en parte, recapitulando la investigación interdisciplinaria que alumbró la escultura elástica. El origen cierto de la obra se lee como el relato de aventuras rocambolescas de un científico extraviado o el develamiento razonado de un *whodunit*:

En el verano de 2008 estuve dos meses en la NASA, en San Francisco, en el Silicon Valley, tratando de avanzar en el descubrimiento que hice acerca de la posibilidad de mapear la telaraña tridimensional. Había trabajado ya con aracnólogos de las universidades de Basilea y Frankfurt, pero luego llevé



los resultados a la NASA, que se interesó en este mapeo, y así nació el proyecto de la Bienal de Venecia de reconstruir la telaraña en tres dimensiones. Había leído que un grupo de astrofísicos establecía una relación entre el origen del universo y las gotas de aguas suspendidas en una telaraña y también supe de la existencia del proyecto *Millennium Simulation* (2005), creado por un *think tank* de científicos con la intención de precisar formalmente el origen del universo. Para describir la geometría de ese momento liminar recurrían a la analogía de las gotitas de agua atrapadas en una telaraña tridimensional. Para el proyecto de Venecia construimos en escala el pabellón de la Bienal y metimos adentro tres arañas viudas negras que tejieron sus telas. Una vez terminado el trabajo de las arañas, sacamos la «casita» y la llevamos al hospital de Frankfurt para escanearla con un tomógrafo, pero fue imposible porque el tomógrafo no tenía la sensibilidad necesaria para el registro. En ese momento nos dimos cuenta de que nadie había hecho antes algo similar y que la relación con el origen del mundo y la secuencia de galaxias conectadas por filamentos era una analogía visible. Al poco tiempo comencé a trabajar con un estudio de fotometría, usando láser y dos cámaras enfrentadas. Logramos mapear el noventa por ciento de la tela original. El mundo científico sigue muy entusiasmado.<sup>4</sup>

Ciencia y arte se confunden deliberadamente en el relato. En las simulaciones virtuales de la astrofísica y los experimentos reales de fisiología animal, Saraceno encontró una matriz para su propia estructura, pero la imaginación artística combinó la red cósmica de galaxias y la tela elástica de la telaraña, dando consistencia material a las metáforas. Fue apenas el primer capítulo de la aventura interdisciplinaria. En septiembre de 2009, junto con un equipo de cuatro científicos europeos, presentó un ambicioso proyecto para desarrollar en el International Space Station de la NASA con el insólito objetivo de comparar la

construcción de telarañas tridimensionales en la microgravedad y en la gravedad normal. La instalación de la Bienal de Venecia se incluyó como antecedente de la investigación en el proyecto, que en la nueva etapa se propuso estudiar y mapear durante seis meses el comportamiento de seis especímenes de arañas, en una misión espacial adecuadamente equipada para el experimento. Las redes de relaciones disciplinarias se multiplican en cada etapa: el equipo dirigido por Gilles Clément, investigador de la International Space University (ISU) de Estrasburgo, prevé que los resultados tendrán numerosas aplicaciones en varios campos científicos como la química, la fisiología sensorial, la ecología, la ingeniería, la arquitectura y el arte. El experimento permitirá digitalizar el mapa completo en tres dimensiones de la telaraña tejida sin la fuerza de gravedad y estudiar al mismo tiempo la fibra ultraliviana que secretan las arañas, capaz de combinar extraordinaria fuerza con elasticidad, extenderse hasta duplicar su longitud y absorber cien veces más energía que el acero sin romperse. «El trabajo en red dirige todo mi pensamiento», asegura Saraceno mimetizado con su objeto, y explica la variedad de sus proyectos y el amplio espectro de sus intereses, mediante un avance no lineal del pensamiento que «no busca soluciones para un problema, sino que las descubre haciendo otra cosa».<sup>5</sup>

No sorprende entonces que *Galaxias...* haya iluminado también la especulación en otros campos. Tramando sus propias redes, el filósofo y sociólogo de la ciencia Bruno Latour vio en la obra una metáfora sugerente para la teoría social («maravillosamente simple y terriblemente eficiente»), que permite repensar las relaciones del mundo globalizado y convierte a la estructura etérea de Saraceno en una máquina de producir preguntas y respuestas visibles, un instrumento óptico y ontológico.<sup>6</sup> La estructura de cuerdas anudadas invita a explorar nuevos conceptos y revisar, por ejemplo, la oposición convencional entre esferas (ecosistemas cerrados) y redes (conexiones a distancia) con que se describe la globalización, un término vacío que no

acierta a definir la peculiar relación entre localidad y globalidad del mundo contemporáneo. Con la contundencia de una estructura visible, tangible y practicable, la obra de Saraceno demuestra que multiplicando las conexiones y acercándolas, las redes pueden convertirse en esferas y las esferas en redes, mediante una topología de nudos que permite reunir dos tipos de conexiones en una única trama. Más aún: la estructura deja ver la posibilidad de combinar las conexiones de la esfera cerrada con redes exteriores en un doble movimiento que ilustra bien la imposibilidad de configurar identidades locales sin conexiones exteriores. «Me hubiese encantado ver cómo las esferas se desarmaban rápidamente cuando se desmontó la instalación», observa Latour entusiasmado, «cortando apenas algunas de las conexiones exteriores. Una gran lección para la ecología y la política: la búsqueda de la identidad “interior” está directamente relacionada con la calidad de las conexiones “exteriores”, un recordatorio oportuno en tiempos en que muchos claman por una identidad sólida que “resista la globalización”. Como si la localidad y la identidad propia pudieran desvincularse de la alteridad y la conexión.»<sup>7</sup>

En esa misma línea de análisis, *Galaxias...* ofrece otra enseñanza gráfica: aunque hay un orden discernible en las esferas (hay incluso esferas dentro de esferas) no hay relaciones jerárquicas que subsuman el orden local en un todo global, sino más bien una «heterarquía»; las redes no tienen interior en sentido estricto sino conexiones radiales. Y es precisamente esa combinación imprecisable de orden y falta de orden lo que le da al conjunto su peculiaridad estructural y su belleza. Legibilidad, precisión, elegancia y una falta de jerarquía que Latour vincula a una superación del pensamiento moderno, que hace posible «conservar la claridad y el orden del modernismo, pero liberados de su antigua conexión con la verticalidad y la jerarquía». El argumento puede todavía ampliarse a un plano epistemológico. Si la experiencia de la obra naturaliza las relaciones

entre ciencia, teoría social, epistemología y arte, es porque no hay un saber privilegiado para decodificarla como no hay jerarquía entre los saberes del pensamiento contemporáneo. «Ninguna disciplina», concluye Latour, «puede officiar de árbitro final respecto de las otras.»<sup>8</sup>

No es casual, a fin de cuentas, que *Galaxias...* sea para Latour un disparador activo del pensamiento. Como dispositivo abierto y flexible que se inspira en las redes de saberes contemporáneos, la obra puede leerse como una traducción visual de su propia teoría del «actor-red» que enlaza elementos heterogéneos —naturaleza, sociedad, tecnología, actores humanos y no-humanos—, pero también de la «ecosofía» de Félix Guattari, interrelación global y molecular de tres ecologías, la del entorno, la de las relaciones sociales y la de subjetividad humana.<sup>9</sup> Formas del pensamiento y del arte que, en términos de Latour, intentan «componer» una vez que el momento exclusivamente crítico de la modernidad se ha agotado: «Lo que ya no puede modernizarse, lo que se ha posmodernizado en puros trastos, todavía puede ser *compuesto*.»<sup>10</sup>

En el atlas de arte latinoamericano, sin embargo, la estructura adquiere otro sentido. Como las obras de Saraceno que multiplican las redes entre esferas distantes con conexiones radiales de relaciones no jerárquicas (aracnología y astrofísica, Gyula Kosice y Buckminster Fuller, biotecnología y teoría social, abstracción y arte conceptual, poesía y ciencia), el arte latinoamericano puede redefinir su lugar en la red de la cultura mundializada sin subsumirse sin más en la esfera global jerárquica que aloja las culturas periféricas anulando las tensiones, sino complejizando la red con relaciones flexibles que preserven la autonomía relativa de la esfera propia y al mismo tiempo aumenten la tensión y la variedad de los enlaces.

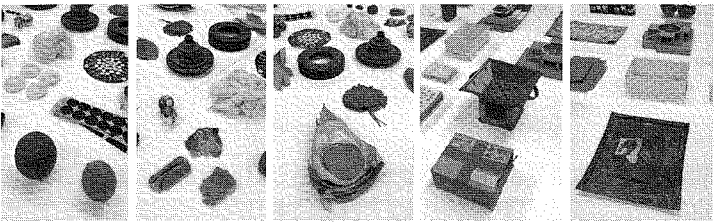
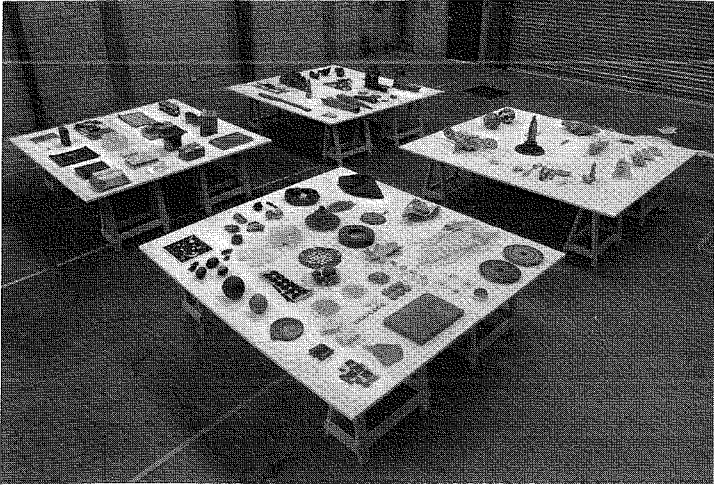
Pero hay todavía otro atributo más sorprendente, que multiplica y expande la versatilidad de la escultura elástica, la señala como obra paradigmática del arte latinoamericano del siglo XXI

y define a Saraceno como artista errante, que encuentra formas que traducen lenguajes en la marcha y abandonan las exclusividades disciplinarias. Como la *Escultura de viaje* de tiras de goma que Marcel Duchamp trajo a Buenos Aires en su equipaje –extensible y susceptible de ser recreada con formas variables en cualquier escala– o su *Boîte-en-valise*, adaptable en su misma estructura material al desplazamiento geográfico, la filigrana de esferas y redes es por añadidura liviana y transportable. «La gigantesca obra de la Bienal de Venecia no ocupa lugar», comenta Saraceno, «es un elástico que toma la forma y el tamaño que le queramos dar según la tensión aplicada. La transporté en mi valija: es una obra portátil.»<sup>11</sup>

GABRIEL OROZCO – «HASTA ENCONTRAR OTRA  
SCHWALBE AMARILLA» – «MESAS DE TRABAJO»



Gabriel Orozco (Jalapa, Veracruz, México, 1962, en Nueva York, París, DF y Oaxaca, desde 1992), *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla* (1995), serie de 40 cibacromos 20,7 × 28,6 cm cada una (\* p. 85).



Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo* (1991-2006), México. Colección de objetos, dimensiones variables. Colección del artista (\* p. 88).

«12 de abril de 1912.

Habilidad y colección.

Reunir objetos cuya única cualidad es a menudo la diferencia mínima que guardan entre ellos es rendir homenaje –de un modo muy crudo– a la Diferencia. Por lo general se cree que el coleccionista reúne un grupo de objetos que son “similares” o análogos y hasta el propio coleccionista cree que es así. ¡Craso error! Todo el interés de la colección radica en la Diferencia. Cuanto más sutil es la Diferencia y más arduo discernirla, más iluminadora y estimulante será la percepción de la Diversidad. ¿Verde o rojo? De ninguna manera. Rojo y rojizo, luego rojo y otro rojo, con una gama infinita de variaciones. El conglomerado de objetos facilita el juicio capaz de “discernir”, la capacidad de “discernimiento”. Cada serie, cada gama, cada comparación crea variedad y diversidad. Separados, los objetos parecen vagamente similares, homogéneos; colocados uno junto a otro se oponen, o al menos “existen” con toda su fuerza, porque la materia, más rica y más flexible, posee más recursos y modalidades matizadas.»<sup>12</sup>

VICTOR SEGALÉN (Brest, 1878, en Polinesia y China entre 1903 y 1917), *Ensayo sobre el exotismo. Estética de la diversidad.*

«El buen Dios habita en el detalle (*der liebe Gott seckt im Detail*).»<sup>13</sup>

ABY WARBURG (Hamburgo, 1866, en Florencia entre 1893 y 1895, en Estados Unidos entre 1895 y 1896, en Hamburgo hasta su muerte en 1929, con breves estadías en Florencia y una internación en la clínica neurológica de Ludwig Binswanger, Kreuzlingen, Suiza, entre 1918 y 1923), máxima anotada en octubre de 1925 para su seminario de Hamburgo





Liliana Porter (Buenos Aires, 1941, en México entre 1958 y 1961, en Nueva York desde 1964), *¡Por favor no se muevan! (con fondo rojo)* (2002), cibacromo, 79,5 × 103 cm.

A la serie de encuentros fortuitos célebres que abrió Lauréamont y poblaron los surrealistas, habrá que agregar el de un pingüino de plástico y un salero, que debemos a los desvelos de la argentina Liliana Porter en los mercados de pulgas. Es sólo uno de los muchos diálogos insólitos que Porter registró sin salir de su estudio de Nueva York, donde vive desde hace más de cuatro décadas, pero ella misma lo eligió por algún motivo para explicar por qué reúne cosas tan diversas, más diversas que el paraguas y la máquina de coser o el hombre de bombín y la manzana verde, y las pone a dialogar «sin ningún problema» en un espacio vacío, más vacío que la mesa de disección y los paisajes surreales. «Alguien podría protestar», escribió anticipándose a los agnósticos de los prodigios del arte, «¿cómo van a dialogar si no existen?! Pero entonces... ¿con quién estoy hablando ahora? ¿Cómo es posible que yo le esté hablando a usted si en este preciso momento en el que escribo usted no está (todavía) conmigo? Sin embargo, esta conversación, y la del pingüino con el salero, existen en un tiempo que no tiene antes ni después, que se mide de otra manera.»<sup>14</sup>

Es el tipo de preguntas que inspiraron a Magritte, que complicó la respuesta con imágenes y textos que a primera vista se contradicen, más tarde al belga Marcel Broodthaers, que con humor más ácido y ataques más incisivos al mundo del arte montó su propio museo ficticio de águilas, más tarde a los artistas conceptuales, más secos, autorreflexivos y cerebrales, y entretanto a Michel Foucault, que se interesó por el antagonismo perpetuo entre la imagen y el texto que esconde el «Esto no es una pipa», y se preguntó en *Las palabras y las cosas* por la incongruencia inquietante de lo *heteróclito*. «Es necesario entender este término lo más cerca de su etimología», escribió, «las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y otras un lugar común.»<sup>15</sup> No sorprende entonces que Magritte sea una figura re-

currente en los fotograbados tempranos de Porter y que su obra y la de Broodthaers, vistas en perspectiva, se reúnan en un diálogo posible y sin embargo inexistente como el del salero y el pingüino de plástico (\* p. 153).<sup>16</sup> Encontrar el *lugar común* del que habla Foucault, alojar lo diverso y observar sus relaciones en el espacio ampliado del arte es el impulso que anima la obra de Porter desde sus comienzos. La reunión de lo heteróclito ha inspirado sus grabados, serigrafías, fotograbados, collages, *assemblages* e instalaciones, pero sobre todo las «situaciones» que crea y retrata desde los noventa, pobladas por una colección de figuras que fue recolectando en ferias y mercados de pulgas de todas las latitudes.

A primera vista, las miniaturas del mundo de Porter parecen juguetes o simples adornos, pero a menudo tienen una doble vida y son también saleros, lámparas, perfumeros, relojes, velas, alfileros, cascanueces, platitos, porta-lápices, floreros o abrebottellas, de preferencia de los años cuarenta o cincuenta. Son figuras humanas o animales, con una expresión particular en la mirada, por la que parecen desconcertadas o absortas cuando se encuentran con otras que no corresponden ni a su tiempo, ni a su cultura, ni a su especie, y con las que sin embargo «dialogan». Porter las reunió a veces en conjuntos más o menos numerosos, como si se tratara de «elencos» de su teatro inanimado del mundo, que abandonan por un momento sus diálogos o monólogos privados, miran al público y posan para la foto. *¡Por favor no se muevan!* o simplemente *No se muevan* se llaman con ironía esos retratos, y revelan desde el título el mecanismo interno de la obra, que dispone a los personajes en una especie de *set* bien iluminado y desnudo, sin ninguna referencia contextual ni temporal más allá de las que traen a cuestras. En ese limbo atemporal son invitados a convivir con otros de otras especies, otros tiempos, otras geografías, otras culturas, e incluso de otra naturaleza semiótica (una figura puede conversar con otra figura pero también con una foto, con su reflejo

en el espejo, con la ilustración de un plato, una azucarera o un jarrón chino), en una suerte de escenario beckettiano despojado, donde sólo cuentan los personajes y los diálogos. El realismo crudo de los objetos y el documentalismo fotográfico garantizan la «verdad» de lo que sucede y el espectador es llamado a dar por cierto el encuentro e imaginar el resto.

En *¡Por favor no se muevan! (con fondo rojo)* (2002), por ejemplo, un grupo animado de guardias de la revolución maoísta convive con un chanchito-alcancía y un pájaro-costurero, un Mickey minúsculo de vidrio y una Minnie gigante de plástico, un Elvis aplanado en un retrato, un bailarín flamenco, un niño playmobil y una novia, un payaso violinista y un monito acordeonista, un tótem africano, un ciervo descabezado, una niña con tapadito, conejos, patos, cerditos y toda suerte de animales no incluidos en esta enumeración, contagiados al parecer por la euforia maoísta que domina al grupo y tiñe el fondo de rojo. El título, a su vez, da por sentado que las figuras podrían moverse, que vienen o van a alguna parte, y que quizás protagonizaron otros encuentros, ya capturados por Porter en otras fotos. El niño playmobil, de hecho, viene de conversar con el joven de *Retrato de un hombre* de Giovanni Bellini en *Diálogo con una postal* (1998); la novia se enfrentó cara a cara con el cerdito subido a una tarima en *Diálogo con cerdo blanco* (2001); la misma novia se contempló pensativa en un espejo en *Azul con ella* (2001), y el pájaro costurero dijo algo en *Decir algo* (2001), cuando las hojas de su tijera-pico se cerraron y se abrieron. Las figuras humanas del mundo de Porter, como se ve, pueden ser célebres o anónimas, icónicas o genéricas, occidentales u orientales, latinoamericanas o del «resto del mundo» (el Che, Elvis Presley, el médico José Gregorio Hernández del culto popular venezolano, un gaucho argentino, un soldado nazi, una niña, un monaguillo), y los animalitos pueden ser «reales» o ficticios (el ratón Mickey, Minnie, el pato Donald, un bulldog, un cervatillo), pero las categorías con las que sería

posible clasificarlos se multiplican a tal punto que finalmente no hay nada que los reúna más que el *set*, las poses estáticas y la sorpresa en la mirada. Es más: a veces las mismas figuras complican las cosas y el médico sanador venezolano puede ser una estatuilla *made in china* con ojos rasgados y Mickey es apenas un remedo del «original» de Walt Disney, en una figurita de vidrio soplado veneciana. El elenco de personajes estables que reaparecen y otros muchos que renuevan los diálogos en cada obra va componiendo una estructura compleja de redes de relaciones invisibles que los reúnen y esferas de encuentros privados que los separan. La realidad de las figuras se esfuma en la cadena de «reproducciones de reproducciones» de las fotos y sin embargo hablan en una especie de esperanto imaginario.

Pero si lo heteróclito reina en el mundo de Porter es también porque no hay *un* principio estético unívoco que guíe las elecciones y el *casting* de los diálogos. El inveterado coleccionismo de miniaturas convive con el gusto pop por los objetos comunes, los clisés, las copias y la distancia y, aunque a primera vista la recurrencia de lo *démodé*, la acumulación, la teatralidad y el *ser impropio de las cosas* le dan un leve aire kitsch al conjunto, se descubre enseguida que se trata de otro anacronismo, otra acumulación, otra teatralidad y otra forma de *ser una cosa y otra cosa*.<sup>17</sup> Más que volver al pasado, los objetos quieren estar fuera del tiempo; más que al frenesí del abarrotamiento y a la recarga de emociones tienden a la selección y al afecto distanciados, y si son *una cosa y otra cosa* (chanchito-alcancía, pájaro-costurero, perro-alhajero) Porter, con su «exasperante objetividad»,<sup>18</sup> los toma al pie de la letra, los deja llevar su doble o triple vida, y los pone a trabajar literalmente.

Como el coleccionista, el creador de mundos en miniatura se enfrenta a la dispersión y el desorden de lo real con un nuevo orden que es a la vez una versión a escala reducida del mundo. Pero ni siquiera ese principio que define al miniaturismo —la escala reducida— organiza la colección de Porter. Basta ver

el grupo reunido en *¡Por favor no se muevan!* para comprobar que el suyo es un mundo *sin escala*. Las ampliaciones y encuadres de las fotos desbaratan la referencia cierta de los tamaños, pero es la variedad impropia de las escalas sobre todo –el bulldog más grande que el soldado nazi en *Beso* (2001), el pingüino minúsculo frente al Cristo lámpara en *Diálogo con pingüino* (1999) (\* p. 153)– lo que mueve al diálogo en el encuentro insólito y extraña la mirada, en versiones humanizadas del «Esto no es una pipa»: «Esto no es un soldado nazi», «Esto no es un pingüino», «Esto no es un beso», y sin embargo...

La fotografía, con todo, no es el único camino que Porter encontró para «legitimar documentalmente» sus diálogos insólitos.<sup>19</sup> Convocando y expandiendo su elenco de figuras, dio tiempo real y espacio concreto a los encuentros en *assemblages* sobre tela, en pequeñas instalaciones y en películas de 16 mm filmadas por ella misma. En breves secuencias precedidas por títulos lacónicos en los dos idiomas que su biografía reúne («Gaucho», «Kisses», «I love you», «Coro chino...»), dispuso a sus personajes en dúos o conjuntos mínimamente «animados» por movimientos de cámara o montaje, y extrañó aún más las miniescenas con la musicalización incongruente o irónica de Sylvia Meyer. El teatrillo de fábulas mudas cobró vida y sonido con el ejercicio cinematográfico rudimentario (las tomas son fijas y los carteles con títulos recuerdan al cine mudo), que dio entidad real (sin efectos especiales) a las fantasías, los dramas, o las peripecias absurdas de los personajes. En *Solo de tambor* (2000), por ejemplo, un gaucho parece bailar al compás de un *God Save the Queen* irreconocible, un *Hava Nagila* en versión china acompaña un paneo por estatuillas orientales, Daisy besa a un Che Guevara estampado en un plato, o el soldado nazi se aleja con mirada melancólica después de besar al bulldog de porcelana. Y es que, como en la obra de Broodthaers, la ficción es el único «medio maestro» de Porter<sup>20</sup> y sus personajes se liberan de los usos e identidades fijas con los que

los ha cargado la cultura, y entablan diálogos que el espectador es invitado a recomponer, en sintonía feliz con un mundo liberado de los órdenes convencionales y sin embargo reconocible y próximo. «Los animalitos», escribió Inés Katzenstein resumiendo la ética fantástica de Porter, «aparecen aquí como viajeros solitarios que cruzan desiertos magníficos sin comunidad, sin itinerario ni meta. La aventura consiste en atravesar ese espacio de pura posibilidad, encontrarse con un Otro siempre sorprendente, casi extravagante de tan distinto, e intentar establecer un diálogo.»<sup>21</sup>

Pero ¿de qué hablan finalmente los personajes de estas fábulas sin palabras? No faltan en las escenas las tragedias, los daños y las catástrofes, pero el paisaje de Porter es el de un mundo auspiciosamente reconciliado. Teatro sintético de las diferencias –naturales, culturales, históricas y hasta ideológicas–, deja ver sin embargo que las divergencias y los contrastes ocultan a menudo las analogías y las semejanzas, sin borrar por eso la mutua impenetrabilidad insalvable que conserva lo diverso. La banalidad y el prosaísmo de los personajes los vuelve impropios y por eso mismo inesperadamente adecuados para el contrabando metafísico y la «sociología experimental» (la fórmula precisa es también de Katzenstein), actores fortuitos de una *poética de la relación* que deja ver la variedad inagotable de lo diverso, preservado de la asimilación que lo disuelve. Más que de la violencia oculta de las filiaciones y las determinaciones del territorio, parecen decir las «situaciones» atópicas de Porter, la identidad surge en la marcha, en la red caótica de las relaciones.<sup>22</sup>

Con sus espacios lisos y ordenados, observó Foucault, las utopías consuelan; las heterotopías, en cambio, enmarañan los nombres comunes y fatalmente inquietan. La obra de Porter ha reunido utopía y heterotopía, alojando la «casa con más habitaciones» que le abrió el desarraigo<sup>23</sup> y el resto utópico que seguramente guarda de los sesenta, en un mundo heterotópico

«portátil y atemporal» que maravilla e inquieta. Si como dice un personaje de Wim Wenders en *Alicia en las ciudades* «El mercado de pulgas es el subconsciente del capitalismo»,<sup>24</sup> Porter ha puesto en escena sus sueños no realizados y sus lapsus.



## Fosas del Cantábrico

# A LA CAZA DEL CALAMAR GIGANTE!



Un ejemplar inmaduro de *Architeuthis dux* varado en Kyoto. A pesar de los esfuerzos por mantenerlo con vida, murió de anoxia pocas horas después. Midió 6,20 m. de largo y pesó 220 kg.

**El 20 de Octubre** próximo zarpará desde Castro Urdiales la "Expedición Kraken", un emprendimiento conjunto de científicos del Instituto Oceanográfico Nacional y técnicos de la productora televisiva Gale Films. La expedición partirá hacia las fosas del caladero de Carrandi, un punto del Cantábrico situado a unas pocas millas de la costa española. Allí permanecerán más de dos semanas explorando las profundidades abisales, un hábitat casi tan desconocido para el hombre como la superficie de Marte. Esperan poder filmar por primera vez en su elemento natural a un ser que hasta la fecha nunca ha sido visto con vida: el invertebrado más grande del reino animal, conocido como megalura, calamar gigante o *architeuthis dux* (tal su nombre científico, traducible como "princepe de los antiguos calamares"). Poco se sabe de la vida de estos colosales cefalópodos que ya en el

XVI eran conocidos por los pescadores noruegues, cuando se referían a ellos con el nombre de Kraken. No es éste el primer intento de grabarlo vivo; hace dos años, el

**UN MEDIO AMBIENTE EXTREMO**  
"En estas zonas, los pescadores han capturado ejemplares de 14 metros, de manera que nos parece más que prometedora para encontrar un gran calamar y filmarlo en estado natural", explica Sergio Mansur, biólogo, aventurero y director de la campaña. Mansur conoce a fondo la zona y sus posibilidades. Las dificultades técnicas, sin embargo, no son pocas. "Es un problema intentar grabar en una zorra sin luz y con 80 atmósferas de presión. Pero si el calamar aparece, las cámaras están en condiciones de captarlo", dice confiado. Estas heladas profundidades marinas son la última frontera tecnológica. "Estos animales viven en un entorno que es muy hostil para la vida tal y cual la conocemos, y sus adaptaciones a ese entorno también son extremas. Tiene tres corazonas, una visión del mundo más caliente que la del ser humano, y un cerebro muy desarrollado. Para manejar la fotobilidad en un entorno de gran presión, su cuerpo está impregnado de amoníaco. Comerle unas rabilas de este calamar sería como beber un trago largo de líquido destapador de baterías".

National Geographic destinó infructuosamente millones de euros para tratar de captar imágenes de este misterioso gigante. Para ello colocó amesas con cámaras en los lomos de pachalotes (único predador natural del *architeuthis*). El intento se frustró debido en parte a la impenetrable oscuridad abisal, y en parte debido a que los olotinos se liberaban de la molestia de las cámaras frotoando los lomos entre sí. Esta vez se intentará la hazaña colocando tres boyas que acoclen una zona triangular del océano. Debajo de cada una irán suspendida una cámara situada entre los 500 y los 800 metros de profundidad. Cables de fibra óptica las conectarán a un equipo resguardado en la boya que mientras almacena sin interrupción, enviará al buque oceanográfico todas las imágenes que los objetivos recojan a su alrededor. Una cuarta cámara con movimiento colgará del barco, igual

**may** Pag. 72

Carlos Busqued (Presidencia Roque Sáenz Peña, Chaco, Argentina, 1970), *Bajo este sol tremendo*, Buenos Aires, Anagrama, 2009, pp. 98-99. «Las páginas que pegó Cetarti en la pared de la cocina», se lee al pie de los recortes.

Una red global domina los interiores de *Bajo este sol tremendo*, la primera novela del chaqueño Carlos Busqued, a tal punto que el narrador le regala el primer plano en el comienzo, para que ilumine desde la primera página la esfera sórdida de un pueblo del interior argentino con los «prodigios naturales» del mundo entero:

*—Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo por escapar se despedace. Son muy voraces y tienen hábitos cantibales, más de una vez el calamar que sacamos al bote no es el que tragó el señuelo, sino uno más grande que se está comiendo al que mordió originalmente.*<sup>25</sup>

Es el audio de un documental del Discovery Channel sobre la pesca nocturna del calamar Humboldt en el Golfo de México, una especie feroz que reaparece en las páginas de una revista insertadas sin mayores explicaciones más adelante en el libro, en las que el animal asesino triplica su agresividad y su tamaño. En vista de lo que viene después, no sorprende que Busqued tome cierta distancia, con el recaudo antiséptico de esos *ready-mades* truculentos de la cultura de masas. Para los personajes de *Bajo este sol tremendo*, no hay mucho más en el mundo exterior que ese bestiario salvaje de la televisión y las revistas de divulgación científica, que da vibración exótica o fantástica a la desolación de un interior derruido. Pero la serie bárbara que se abre con la voz en off del Discovery Channel, se comprueba enseguida, es apenas el doble virtual de la violencia animal que se despliega de ahí en más al otro lado de la pantalla. Sin los atajos conocidos de la sátira, la parodia o el género, sin las coartadas de la diatriba cínica o el coqueteo perverso, sin lirismo barroco ni mimetismo populista, sin malditismo y sin anestesia, Busqued compuso la representación más bestial de la Argentina y quizás de toda América Latina escrita en las últimas décadas.

en casi doscientas páginas de una profusión apenas soportable de sordidez y violencia bruta. Contracara negrísima de los relatos de errancia, en *Bajo este sol tremendo* sólo hay reclusión forzada y asfixia.

Sentado frente al Discovery Channel está Cetarti, un desempleado que pasa los días en el torpor del porro y los documentales en un suburbio de Córdoba, hasta que la noticia de la muerte de su madre y su hermano, asesinados a escopetazos en un pueblo del Chaco que se hunde en el barro, lo pone en marcha. Ya en Lapachito, Duarte, el suboficial retirado que lo convoca, albacea del asesino suicida (ex militar también y, dicho muy al pasar, antiguo compañero de Duarte en la lucha contra la guerrilla tucumana), lleva los hilos de una estafa para cobrar el seguro del muerto, una «changa» que no lo distrae demasiado de los secuestros extorsivos con que alimenta sus negocios pornográficos o sus propias perversiones —nunca queda claro— junto con Danielito, el hijo del asesino suicida, una especie de doble tarado de Cetarti, aficionado también al porro y los documentales. Mientras Duarte y Danielito se dedican a los rituales infames de su trabajo, Cetarti, arrastrado en su letargo a participar en sus negocios, toma posesión de la herencia de la familia: los cadáveres destrozados, unas pocas pertenencias de su madre y la casa del hermano en Córdoba, un fenomenal depósito de despojos, que Cetarti ultima y clasifica entre nubes de marihuana. La prosa impertérrita elude los comentarios, la psicología y el morbo, pero no ahorra detalles gráficos de la escena del crimen, la morgue, el cementerio, los videos pornográficos de la colección de Duarte y otros pormenores igualmente sórdidos.

Así contada la novela podría pasar por un avatar tardío del realismo sucio bukowskiano o una versión extrema del policial duro. Pero no. Sobre ese esqueleto que nunca descansa en los resortes del género ni se conforma con el avance rápido de la trama, se crea una atmósfera irrespirable que resulta de la proliferación y el exceso, administrados con un cálculo preciso del

efecto contaminante de los materiales. (Busqued, no parece casual, es ingeniero industrial, profesor de Cálculo de Avanzada.) La corrupción física y moral y la violencia infunden todos los planos hasta fundirlos en un mismo magma de degradación y anomía. Basta recomponer el bestiario que se despliega a un lado y al otro de la pantalla, desde las moscas que se incineran en la trampa de tubos fluorescentes de una parrilla de camioneros, los insectos que revientan contra el vidrio del parabrisas, la elefanta de circo que no para de mover los pies porque le enseñaron a bailar parándola sobre una chapa electrizada, los escarabajos venenosos y los perros asesinos de Lapachito, hasta los elefantes feroces de Mal Bazaar, las invasiones de cangrejos herradura en Molucas y los cangrejos depredadores del Golfo de México, que Cetarti o Danielito miran hipnotizados en *Animal Planet*. Es ése el paisaje real o virtual que espeja o contamina el parque humano de la novela. Si la marihuana abunda hasta la náusea (muy lejos quedó el gesto rebelde y libertario de la droga en la contracultura), la comida es igualmente malsana (pizzas que duran dos días, litros de Coca-Cola tibia) y la televisión, otro narcótico. Pero es en el recuento pormenorizado de la basura que Cetarti clasifica en la casa del hermano, donde la novela radiografía un paisaje arrasado más amplio. Aleph del desecho posindustrial, la enumeración de los despojos compone una acumulación caótica, que transforma el acopio azaroso del ciruja en arte de instalación verbal: chatarra informática, electrodomésticos obsoletos, todo tipo de envases descartables nunca descartados, basura inclasificable (\* p. 59). El resto del inventario es todavía más llano: toneladas de papel en los pasillos, videos porno de títulos gráficos en el garaje (*Cum Scouts, Fire Hole, Flesh Mountain*), insectos secos y cadáveres de pájaros en diversos grados de descomposición en una mesa de cemento adosada a la parrilla del patio cubierto de yuyos.

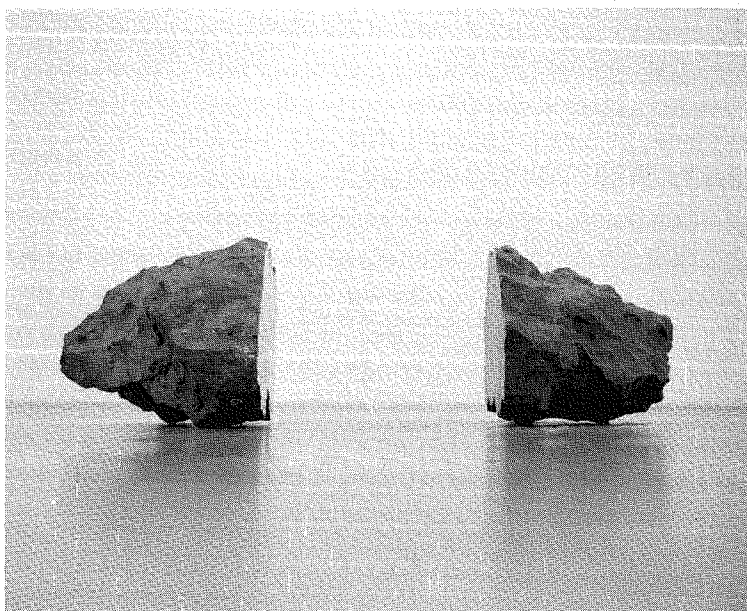
Pero si la acumulación y el exceso desbordan la narración y abren líneas de fuga, una serie de fisuras en el espejo del verosí-

mil realista –mínimas anomalías en el punto de vista o la estructura– dejan claro que la confianza en los expedientes verbales del realismo es relativa. Sin ningún alarde experimental, la superficie compacta de la novela se rasga de tanto en tanto y la literatura ensaya algunas licencias del cine que extrañan la percepción e imponen distancia. Como en una de esas tomas artificiosas de los hermanos Coen, la mirada de una mosca reporta pormenores de una escena, Cetarti se ve a sí mismo «en el reflejo convexo» del ojo de un cebú muerto, y Danielito ve caer el agua de una canilla y se la imagina «bajando por el sifón de la pileta y después hacia las alegres profundidades de la tierra».<sup>26</sup> La narración se despliega con linealidad clásica (apenas interrumpida por la inclusión inesperada de alguna pesadilla), pero cuando ya muy avanzada la novela Cetarti y Danielito finalmente se conocen, la escena se cuenta dos veces, un mínimo toque tarantinesco que señala sutilmente el motivo del doble que los reúne. Con esos y otros recursos casi invisibles, la novela no atenúa el efecto de realidad del infierno verosímil que registra, pero cobra un leve espesor alegórico que invita a mirar el todo mayor desde el margen. Es ésa la lección que Busqued dice haber aprendido de un profesor suyo de ingeniería: «La tensión está en los bordes.»<sup>27</sup> Con esa convicción, Busqued ensaya una variable contemporánea de lo que todavía y sin demasiada suspicacia podemos seguir llamando realismo, que no promueve la lectura alegórica pero tampoco la desalienta: difícil imaginar la convivencia narrativa con un mundo como ése sin otro móvil oculto. Sin forzar demasiado las correspondencias, el inventario que la novela compone es el condensado posapocalíptico de una geografía social más amplia que podría extenderse al interior empobrecido de muchos países de América: el desempleo, la degradación física y moral, la herencia perversa de la dictadura, la supervivencia atada a la basura, la violencia salvaje, la anomia.

El corolario sombrío es que no hay demasiada salida. Sólo se respira un poco de aire fresco en la ruta y en la frontera más

próxima, dobles abstractos de las pocas perspectivas realizables de huida. Antes de seguir caminando hacia Brasil, apoyado en la baranda de cemento en la mitad del puente fronterizo entre Ciudad del Este y Foz do Iguazú, Cetarti arroja al agua una lata de Coca-Cola vacía, que tarda más de un minuto en llegar abajo, toca el río y es arrastrada por la corriente. El país, como conviene a un mundo animal, es una jaula.

FAIVOVICH & GOLDBERG – «EL TACO»



Faivovich & Goldberg, *Meteorit «El Taco»*, Portikus, Frankfurt am Main, 2010. Guillermo Faivovich (Buenos Aires, 1977) y Nicolás Goldberg (París, 1978).

En octubre de 2010, en plena era del arte de las copias, la apropiación, el *sampling* y el flujo espectral de las imágenes virtuales, dos artistas argentinos obraron un prodigio estético-cósmico en una galería alemana con una obra desmesuradamente matérica, única e inimitable. La «cosa» que exhibieron en Frankfurt se llama *El Taco* y es la obra más antigua del arte contemporáneo, anterior incluso al hombre, al planeta Tierra y al arte, hecha de materiales preciosos con técnicas arcaicas hasta hoy indescifrables. Tiene por lo menos cuatro mil millones de años, recorrió distancias siderales hasta recalar hace unos cuatro mil en los pastizales del Gran Chaco Argentino, visitó varias ciudades en viajes terrestres y transatlánticos, recaló en instituciones científicas de tres países y dos continentes, hibernó en los depósitos de la Smithsonian Institution de Washington y se asoleó frente al Planetario de Buenos Aires durante años, para instalarse por fin en Portikus, convertida durante apenas sesenta y siete días en objeto artístico, monumento efímero o Cenicienta cósmica. No hay cifra que la describa que no dé vértigo –pesa 1.998 kg y es un «detalle» de una obra mayor de 800 toneladas–, pero hay una, la más módica, que la define por extensión y quizás haya inspirado su camino al arte. *Meteorit «El Taco»*, como quedaba claro en el nombre completo de la obra, es un *meteorito*, partido en *dos* mitades separadas durante cuarenta y cinco años, hasta que Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg decidieron reunir las en Alemania, después de investigar la zona de dispersión meteórica de Campo del Cielo durante cinco años, tirar del hilo de su ausencia en el sitio donde fue descubierto en 1962 y recomponer pacientemente la historia de sus avatares y sus viajes.

Pero nada de eso se revelaba en la galería desnuda de Portikus –una sala de arquitectura austera, instalada en una isla bañada por el río Main en el centro de Frankfurt–, en la que F & G dejaron que las dos mitades del meteorito dijeran lo suyo sin comentarios, deliberadamente arrojadas sin más al espacio vacío y al presente, como si así, sin ninguna referencia histórica o



científica precisa, el misterio de la cosa y su transmutación estética se ahondara. El arte de lo *ya hecho* le daba un salvoconducto a la escena contemporánea, pero *El Taco* burlaba incluso los cánones duchampianos con un objeto único, extraterrestre, escultórico: «un *ready-made* cósmico», como lo definió Daniel Birnbaum, director de Portikus, o mejor, un *vivo dito* intergaláctico y mudo con ecos de Alberto Greco, sin la presencia, ni el dedo índice, ni la firma ostentosa del artista.<sup>28</sup> Por increíble que parezca, el propio Duchamp ya lo había anticipado: «Algún día en el futuro próximo», dijo, «la galaxia completa de objetos se convertirán en *ready-mades*.»<sup>29</sup>

Pero incluso convertido en *ready-made*, *El Taco*, cosa extraordinaria en la galaxia completa de los objetos, no perdía nada de su misterio. Porque ¿qué clase de objeto es un meteorito partido al medio? ¿*Dos* mitades de un meteorito son *un* objeto? Y antes todavía: ¿una roca aterrizada del cosmos es un objeto? ¿Y con qué derecho, un objeto de arte? Estos y otros muchos interrogantes se abrían ante la cosa en sí, en el puro silencio de Portikus, mucho antes de saber cómo había llegado a Frankfurt y por qué, partido al medio. De hecho, para asegurar su extrañeza en el mundo del arte, hubiese bastado con la textura escabrosa de la piedra, moldeada durante millones de años con incrustaciones de hierro, níquel, grafito y silicato en explosiones remotas, pero eso era sólo el comienzo. Las dos mitades se enfrentaban con sus caras perfectamente seccionadas, lisas y pulidas, con una especie de «corredor» de 60 cm entre una y otra, que —caprichos del «entre dos»— las separaba y al mismo tiempo las reunía. El centro mismo de la obra era así un espacio vacío, un blanco, un imán de enigmas que F & G despejaban deliberadamente en otra parte, sin alterar el silencio denso de *El Taco*: ¿por qué cortar un meteorito en dos, como si fuera una pera o una manzana? ¿Por qué reunir las, pero no del todo, en una galería alemana? Había todavía más misterios para el observador atento que se detuviera a comparar las rocas seccio-

nadas. Los dos medios meteoritos, lejos de ser partes más o menos iguales de una misma cosa, eran bien diferentes en volumen, color y textura: una era un poco más grande, reluciente, como si con algún tratamiento cosmético hubiese conseguido ocultar la edad y los achaques cósmicos; la otra, doble menestero o némesis de su falsa melliza, era más opaca, herrumbrada y desleída, más curtida a simple vista por la historia del universo, el planeta Tierra o el sol de Sudamérica. Como una versión *art brut* combinada del *The Vertical Earth Kilometer* (el kilómetro de varilla de latón que Walter De Maria enterró en pleno Friedrichsplatz Park de Kassel en 1977 en dirección al centro de la Tierra) y su permanente compañera, *The Broken Kilometer* (otro kilómetro de varilla cortada en quinientas partes, dispuestas en cinco líneas paralelas en el 393 West Broadway de Nueva York desde 1979), *Meteorit «El Taco»* proponía un enigma material análogo (¿cómo, por qué enterrar una varilla de un kilómetro?, ¿cómo, por qué reunir dos mitades de un meteorito?) e invitaba, con el mismo mutismo minimalista de De Maria, a una meditación sobre las cosas, lo uno y lo múltiple, lo visible y lo invisible, la forma y la materia, el concepto y la existencia, el espacio, el planeta, el universo.

Pero una varilla de latón es una varilla de latón como tantas otras —un objeto industrial de producción masiva disponible en cualquier Walmart— y un meteorito es uno de pocos, una cosa «de otro mundo» («un pleonasma coloquial», como anotó Alan Pauls, que lleva directamente al imaginario de la ciencia ficción, desde «la cosa» que cae del cielo en la película clase B de Christian Nyby, *The Thing from Another World*, al monolito de la primera escena del film de culto de Kubrick *2001 Odisea en el espacio*),<sup>30</sup> que merece ser estudiada, documentada, catalogada y conservada como cosa única. *El Taco*, por supuesto, tenía una larga historia que distintos saberes habían intentado componer con palabras, o mejor dicho *discursos*, que «hacen más» que usar un conjunto de signos, como enseñó

Foucault, para nombrar las cosas, analizarlas, explicarlas, clasificarlas.<sup>31</sup> Ese «más» de *El Taco* estaba en *The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 1: El Taco*, un libro que F & G editaron con DOCUMENTA (13) y Hatje Cantz, disponible en el entrepiso de la galería, como un montaje paralelo de «cosas dichas», documentos, gráficos, fotos, con los que el espectador capturado por el enigma de la cosa en sí podía intentar encontrar respuestas.<sup>32</sup> Con datos, fechas precisas, informes sucintos de especialistas, imágenes de archivo y fotos parcas de los mismos F & G, se recomponía ahí la ajetreada historia de *El Taco*, desde su origen en el Cinturón de Asteroides entre Marte y Júpiter a su aterrizaje en Campo del Cielo en el Chaco, de las primeras noticias de su existencia en mitos de pueblos precolombinos y expediciones de colonizadores españoles a su inesperada aparición en los campos de un colono chaqueño en 1962, de la expedición conjunta de científicos de los Estados Unidos y de Argentina que lo sacó a la superficie a las confusas gestiones por las que fue sucesivamente «donado», «transferido», «prestado» a la Smithsonian Institution para ser estudiado, del viaje transatlántico desde la Smithsonian al Max-Planck-Institut für Chemie de Mainz, Alemania, donde podría ser cortado con técnicas más avanzadas, a la vuelta a la Smithsonian cortado en dos partes sustantivas, dos lonjas y una colección de esquilas; y por fin, desde el momento crucial de la separación a los destinos últimos: un depósito de la Smithsonian en Maryland con temperatura y humedad controlada, donde quedó recluida la parte mayor, y el jardín del Planetario de la Ciudad de Buenos Aires, donde la otra parte durmió a la intemperie, asoleándose durante el día y herrumbrándose bajo la lluvia desde 1972.

Así las cosas, el enigma del vacío entre las dos mitades contrabaja en el «montaje paralelo» dos respuestas: una práctica –estructural y prosaica– en los 60 cm de distancia mínima entre una y otra que recomendaron los ingenieros de Portikus para que la estructura de la galería resistiera el peso de las rocas

sin desfondarse, y otra más compleja –conceptual, histórica, metafórica, poética– que se tramaba en el *entre dos* de la cosa misma y los relatos que F & G compusieron con textos e imágenes. El sentido de la obra se cifraba en el intervalo, esa nada insidiosa que las unía y las separaba, conducía al libro en su misterio y, si se quiere, las convertía en arte. «La interpretación es del orden del intervalo», escribió Didi-Huberman citando a un estudioso de Aby Warburg, «lo que equivale a decir que la interpretación se juega siempre en el *entre-dos-sentidos*, allá donde el sentido no está todavía temáticamente construido.»<sup>33</sup> «Ahora bien, un “entre-dos-sentidos” no puede acaecer sino en el “entre-dos-tiempos” de una escansión», dice también Didi-Huberman y, para explicar ese síncope rítmico, trae una cita de Nabokov: «Quizás la única cosa que deja entrever un sentido al tiempo sea el ritmo: no los golpes repetidos del ritmo, sino el abismo entre dos golpes, el abismo gris entre los golpes negros: el suave intervalo.»<sup>34</sup>

Dos, tres, muchos tiempos, en efecto, había en el intervalo entre las dos mitades del meteorito, a los que F & G en calidad de «facilitadores» (así es como prefieren llamarse) agregaban uno nuevo, acercando lo que años de intrigas científicas, institucionales, patrimoniales, políticas, geopolíticas y una máquina sofisticadísima (por azar a unos pocos kilómetros de Portikus) habían separado irremediabilmente. Completaban, desviaban, corregían o simplemente desandaban la historia de *El Taco*, reuniendo las dos partes con cierta justicia poética, una vez que la Smithsonian, por motivos no demasiado claros, sólo devolvió a la Argentina una mitad de su meteorito, junto con una réplica ultraliviana de la cosa completa, desaparecida para siempre, licuada en un simulacro de fibra de vidrio. Más que reunir las, en realidad, F & G las habían «compuesto» durante un breve lapso, como si suscribieran en Portikus el «manifiesto compositonista» de Bruno Latour, que encuentra en la *composición* inmanente una alternativa a la *crítica* utópica del ~~perisa~~ <sup>DE F</sup>

miento moderno. «Componer» remite a reunir sin que las cosas pierdan su heterogeneidad, pero también a las *composiciones* del arte, y sobre todo a la idea de que todo lo que se compone, más que lo que se construye, puede más tarde descomponerse, conformando un todo «frágil, enmendable y diverso».<sup>35</sup>

Adelantado del «composicionismo», *Meteorit «El Taco»* traía una alternativa al radicalismo utópico del arte político moderno y a los pastiches festivos del posmoderno. Más que denunciar los abusos solapados del colonialismo, la desidia de las instituciones, las desigualdades entre el Primer y el Tercer Mundo, las «componendas» geopolíticas, *componía* los restos en una obra que invitaba a atender y a reconsiderar sus efectos, antes de ser *descompuesta*. En noviembre de 2011, la mitad brillante de *El Taco* volvió a los Estados Unidos, al depósito de la Smithsonian, y la opaca a Buenos Aires, a los jardines del Planetario.

Pero *Meteorit «El Taco»* era sólo la primera parte de un proyecto más ambicioso y el comienzo de una historia de intrigas de la que *El Taco* era apenas la punta partida del iceberg. En la segunda, F & G redoblarían varias veces la apuesta, trasladando a Alemania otro meteorito, *El Chaco*, entero y con 37 toneladas de peso –el más grande de Campo del Cielo y el segundo más grande del mundo–, para exhibirlo durante 100 días en la dOCUMENTA (13) frente al Fridericianum Museum. Con el viaje épico de *El Chaco* desde el Gran Chaco argentino a Kassel y su exhibición pública en uno de los centros más visitados del arte contemporáneo –una hazaña que prometía dejar marca como el mayor traslado histórico de un cuerpo celeste–, F & G no sólo esperaban amplificar la experiencia del *ready-made* con la cosa natural más densa, más material, más antigua y más extraña que jamás se hubiese convertido en objeto de arte, sino también atraer la atención mundial sobre la zona de dispersión meteórica chaqueña en una campaña para convertir Campo del Cielo en Patrimonio de la Humanidad y generar recursos para la investigación local, invirtiendo al mis-

mo tiempo la dirección clásica de la ruta colonial y los flujos culturales con un trayecto Sur-Norte-Sur concebido en Sudamérica.

Pero en diciembre de 2011, la aventura meteórica de F & G dio un giro inesperado. Cuando el gobierno provincial acababa de aprobar la ley que permitiría el préstamo excepcional de una pieza del patrimonio nacional y todo estaba listo para el viaje, un antropólogo argentino alentó una campaña de protesta entre los científicos locales e instó a DOCUMENTA (13) a suspender un traslado que «vulneraría los derechos de los aborígenes chaqueños», una vez que los meteoritos eran «hitos de su territorio» y «parte fundamental de su historia y su cultura». <sup>36</sup> Y aunque, consultada por el gobierno, la asamblea del Concejo Moqoit que reúne a los representantes de las comunidades de aborígenes mocovíes aprobó por unanimidad el traslado, un grupo disidente manifestó su desacuerdo y DOCUMENTA (13) decidió que el proyecto no podía continuar sin el «respaldo total de los “pueblos originarios”» y «toda la comunidad local». <sup>37</sup> El 26 de enero de 2012, a meses de la inauguración de la muestra, los artistas retiraron la propuesta. Habían perdido la cosa en sí pero ganado un venero de «cosas dichas» que ampliaban el espectro del archivo de Campo del Cielo y multiplicaban sus enigmas. La compleja trama de ideologías culturales y patrimoniales, corrección política y paternalismo, políticas de Estado y políticas estéticas, política partidaria y política a secas que *El Chaco* reveló sin salir de la pequeña localidad de Gancedo donde se exhibe en un parque, seguramente irá a nutrir *The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 2*, el segundo volumen que F & G preparan, mientras deciden cómo resignificar en Kassel una ausencia material de 37 toneladas. En el vacío anticipado que dejó la enorme masa celeste, por el momento sólo hay *palabras, palabras, palabras*. <sup>38</sup>



Carlos Amorales (México, DF, 1970, en Holanda entre 1992 y 2003), *Black Cloud*, vista de la instalación en su estudio del DF (2006).



Carlos Amorales, *Black Cloud Aftermath* (detalles) – (Power Point de 45 imágenes).



En el principio hay una polilla. La silueta negra de una polilla, en realidad, clasificada como *apamea.ai* versión número 12 en la carpeta *moths*, incluida a su vez en la carpeta *insects* que, junto con las carpetas *birds*, *dogs*, *elephants*, *horses*, *lobos*, *monkeys*, *sharks* y *snakes*, conforma el rubro 03. *Animales*. Los otros rubros del archivo son: *abecedario*, *abstractas*, *árboles*, *aviones*, *blood drippings*, *cabello*, *elementos urbanos*, *explosiones*, *fondos*, *goteados*, *manos*, *mapamundi*, *máscaras*, *monitos*, *nodos*, *objetos*, *palabras*, *personas*, *rorschach*, *skulls*, y *spider web*.

La clasificación disparatada no corresponde al idioma analítico de John Wilkins, ni a la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, ni al Instituto Bibliográfico de Bruselas, ni a ninguna de las invenciones estrafalarias con las que Borges demostró que no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural, sino al *archivo líquido* del artista mexicano Carlos Amorales, que desde fines de los noventa clasifica el universo en un repertorio de cientos de figuras virtuales, creadas a partir de fotografías del entorno urbano, la iconografía popular, el cómic, los videojuegos, el grafiti o Internet, y después rotoscopiadas, reinterpretadas y archivadas como vocabulario lábil de un lenguaje personal. Con ese repertorio expandible, Amorales recompuso el mundo en paisajes sombríos, en los que las figuras del archivo se recrean en nuevas formas, se hibridan, se combinan, y cobran vida migrando de un medio a otro, de la imagen virtual al óleo, el dibujo, la animación, la escultura o la instalación. Aviones y lobos feroces se recortan bajo la luz de la luna llena en ciudades desiertas, calaveras con lentes rojos penden de árboles desnudos, figuras inciertas mitad-humanas mitad-animales y bandadas de pájaros negros pueblan paisajes posapocalípticos: un espejo negro, a veces negrísimo, de las ciudades de hoy (*Dark Mirror* se llamó una muestra de 2007), que sin embargo vibra con la potencia seductora de las siluetas compactas y los colores netos. En la fluidez proverbial del archivo, el arte de Amorales encontró un lenguaje maleable

con el que dinamizar las tensiones de la pertenencia cultural (Amorales se crió en una familia de artistas mexicanos, pero se instaló desde muy joven en Ámsterdam y hasta representó a Holanda en la Bienal de Venecia antes de volver a México) y un modelo topológico, inmaterial y apropiable, capaz de desplegarse con la imaginación pero también con las intervenciones y traducciones de otros artistas, y atravesar incluso los límites del arte. En su estudio del DF, diseñadores gráficos y músicos colaboran en la construcción del archivo, lo traducen y lo expanden en nuevos formatos, o en proyectos inclasificables como el sello Nuevos Ricos, una pequeña empresa discográfica que durante años se dedicó a la producción, difusión y consumo de música independiente en la web.

Basta seguir la cadena vertiginosa de copias, versiones y perversiones que puso en marcha la discográfica para comprobar la potencialidad expansiva del archivo en las redes virtuales y reales del mundo globalizado. Nuevos Ricos empezó por ofrecer descargas gratuitas de discos de nuevas bandas latinoamericanas y europeas ilustrados con imágenes surgidas del archivo líquido, un arco musical inclasificable y transcultural que va del neogótico infantil a la «cumbia lunática y experimental». La gigantesca industria pirata de México se encargó muy pronto de reproducirlos con sus correspondientes versiones pirateadas de las gráficas originales, difundirlos entre un público sin acceso a medios digitales y convertirlos en hits en muchos casos, al punto de despertar el interés de importantes sellos como EMI, que produjeron algunos de los discos en ediciones legales. Después, invirtiendo la dirección de los flujos económicos y culturales del mercado por medio de una ingeniosa «piratería de la piratería», Nuevos Ricos usó las gráficas piratas («las nuevas portadas tenían modificaciones que me atrevo a calificar como mejoras a mis propios originales», asegura Amorales), y capitalizó el toque *cool* de las copias pirateadas para introducirlas en el sofisticado mercado progresista europeo, comprándolas al por mayor

y exportándolas, resarciéndose así de las pérdidas económicas resultantes del saqueo pirata. Las distinciones cada vez más difusas entre originales y copias, autoridad y apropiación, creación y posproducción, *copycontrol* y *copyleft* estaban en el centro mismo del circuito abierto por Nuevos Ricos, utopía virtual de un arte de la dispersión y la distribución, el uso y la traducción, sin localización geográfica precisa ni marcas identitarias nacionales, que sin embargo reunía indiscriminadamente música de aquí y de allá, se nutría de las peculiaridades estéticas, culturales y económicas de una empresa local, y hasta conseguía invertir la dirección clásica de los intercambios entre la periferia y los centros.

Pero conviene volver a la polilla, punto de partida de un periplo más sinuoso por las redes de la cultura global, una verdadera plaga negra con la que el arte de Amorales atravesó todo tipo de fronteras, hasta convertirse en una entidad flotante, proteica, espectral. La obra en cuestión, *Black Cloud Aftermath*, escapa a cualquier definición convencional del arte para convertirse en un puro trayecto, el recorrido fortuito de una obra, la historia de su errancia y su dispersión; una obra sin género y, en términos literales, sin autor.

En el recuento de Amorales, la historia empieza a fines de 2006, durante un viaje al norte de México para despedirse de su abuela o, más precisamente, una noche en la casa de la abuela, en la que el insomnio o la inminencia de una muerte próxima dispararon la imagen de una nube de mariposas nocturnas que cubrían el techo del cuarto. De vuelta en el DF, la imagen prosperó en las figuras líquidas del archivo. La visión fugaz de la duermelvea se tradujo en miles de mariposas que desde la silueta virtual de la polilla se desplegaron en un abanico de formas variadas, se materializaron en decenas de cartulinas negras recortadas y plegadas, y se multiplicaron durante ocho meses hasta cubrir las paredes blancas del estudio. Fue la primera metamorfosis de la nube —su momento clásico en la ontología de

la creación— y el primer desplazamiento de sentidos múltiples: de la imagen mental disparada por una experiencia íntima a la liquidez gráfica del archivo, del ámbito privado de la casa familiar en el norte de México al taller del artista en el DF, de la imagen virtual plana a la materialidad tridimensional de la instalación en el estudio, de la metáfora arraigada en la cercanía de la muerte al imán de referencias y la deriva del sentido en la obra consumada. Una amenaza sombría vibra en el avance obstinado de las polillas (un video de banda sonora ominosa registra la invasión), pero el significado cierto se escurre en la marcha. ¿Aleteo fúnebre? ¿Belleza terminal? ¿Espejismos del apocalipsis? Vienen a la mente las diez plagas de Egipto con sus ecos bíblicos de advertencia y castigo, pero estamos en México a comienzos del siglo XXI, y al devaneo fugaz del sentido más le sientan otras plagas contemporáneas, como el desempleo masivo o las redes del narcotráfico.<sup>39</sup> Antes de que el sentido las fijara en un tiempo y un espacio, sin embargo, las mariposas se sacudieron el polvo de las metáforas y siguieron su marcha.

Volátil por naturaleza, la nube no tardó en abandonar el estudio, atravesar una de las fronteras más candentes de la geografía americana y entrar a la escena del arte contemporáneo en la muestra *Black Cloud*, montada en Nueva York en el otoño de 2007. Amorales cubrió el cubo blanco de la galería Yvon Lambert con 25.000 mariposas nocturnas de 36 formatos distintos, y hasta invadió las oficinas, ignorando las distinciones institucionales entre espacio administrativo y salas de exhibición, burlando incluso la jactancia con que los galeristas exhiben un par de obras elegidas de sus artistas más cotizados como trofeos privados fuera de las salas. En vista del recorrido futuro de la nube, fue una transgresión menor. Ese mismo año *Black Cloud* viajó hacia el sur, al Moore Space de Miami, justo a tiempo para los fastos mercantiles de la feria Art Basel, y en la primavera del año siguiente volvió al norte, para invadir el Philadelphia Museum of Art, donde no sólo cubrió pasillos centra-

les y áreas de acceso, sino que se coló en algunas salas y entabló imprevistos diálogos con los Mondrians y Duchamps que el museo atesora en Filadelfia. Se diría por las fotos que con Mondrian el diálogo fue breve pero intenso y versó sobre el color, la geometría y la contundencia de las formas netas; con Duchamp, en cambio, el intercambio fue más nutrido, una conversación animada sobre la reproducción, las copias, la agonia lenta pero firme del autor, que quedó aleteando en el aire. Fue una especie de desvío voluntario de la nube, un remanso, como si algunas obras del siglo XX la hubiesen arrestado por un momento de la marcha ciega hacia un futuro sombrío, y la invitaran al diálogo con el arte del pasado, en una suerte de intercambio gratuito o de homenaje, antes de que la ley del mercado la condenara a reclusión forzada en un espacio privado suntuoso, la casa de un coleccionista, destino previsible de cualquier obra que brilla en el arte contemporáneo. *Black Cloud* se permitió sin embargo un último trayecto voluntario, un viaje transoceánico, antes de reclirse en la colección privada. En 2009 sobrevoló el Atlántico y fue a parar a Murcia, España, a la Sala de Verónicas, un espacio de arte alojado en una iglesia conventual del siglo XVIII, en donde las mariposas nocturnas cubrieron las naves barrocas, desde las capillas laterales y los balconcitos a las altas bóvedas. De México a la «madre patria», tienta pensar mirando las imágenes de la instalación, la plaga negra invirtió el recorrido de Hernán Cortés con un eco de las extrañas apariciones en el cielo en las que los aztecas vieron presagios de la llegada del conquistador español y, con justicia poética centenaria, hizo llegar a la iglesia reciclada un avatar oscuro del oro de Moctezuma, cuyo paradero, a pesar de las matanzas, sitios y torturas, Cortés nunca descubrió. La Sala de Verónicas, en cualquier caso, fue el último destino de las mariposas en el itinerario consentido por el autor. Con la invasión apoteótica de Murcia, la nube negra completó el circuito áureo de la obra en la era del arte global: de la imaginación del artista al

estudio, de ahí a la galería prestigiosa, luego a la feria, más tarde al museo y por fin a la colección privada. O, en estrictos términos geográficos: del norte de México al DF, del DF a los Estados Unidos, de los Estados Unidos a Europa. La coincidencia feliz de tema y forma, se diría, amplió el arco del recorrido: la volatilidad de las mariposas y la potencialidad invasora de la plaga encontraron su traducción perfecta en una instalación liviana y portátil, adaptable a cualquier espacio. Pero ¿cómo leer la marcha sostenida de la nube negra por los espacios blanquísimos del arte contemporáneo? ¿Qué final podría estar presagiano que el arte del siglo XX, profuso en fines y relatos terminales, no hubiese anticipado ya?

A modo de respuesta provisoria o clave, Amorales recibió una imagen curiosa enviada por un curador amigo, sorprendido por la aparición de la nube en un espacio insospechado: la casa matriz de Dior Homme de París cubierta de mariposas negras casi idénticas a las suyas, motivo promocional de la presentación de la colección de invierno de 2008, «*Dior chasse les papillons*». De la migración de las mariposas a la meca de la alta costura parisina, por supuesto, Amorales no tenía ni noticias. Fue sólo el comienzo de una serie imparable de copias, versiones y traducciones de *Black Cloud* a los espacios y formatos más impensados, que extendió la marcha de la nube y la llevó a atravesar todo tipo de fronteras, geográficas, disciplinarias y materiales, con total independencia del consentimiento del autor: vestidos con estampados de mariposas negras de Diane Von Furstenberg, modelos exclusivos con mariposas negras de Dolce & Gabbana, empapelados con mariposas negras a la Warhol en las vidrieras de la tienda, modelos populares con mariposas negras para los más diversos públicos —para jovencitas y señoras, para el mercado asiático y para «gorditas»— y hasta una remera en la popularísima versión de Dickies a doce dólares. De Diane Von Furstenberg a Dickies, las mariposas negras cubrieron el arco completo del mercado de la moda en

versiones para todos los gustos y bolsillos. Y más: agotado el circuito de la prenda exterior, la nube se ciñó al cuerpo femenino y reapareció en exclusivos *sets* de ropa interior de Dolce & Gabbana y Victoria's Secret, en corpiños, tanguas, medias de seda y, por fin, eternizándose en la piel, en una galería variada de tatuajes de piernas y brazos. De Dior a Dickies y de Dolce & Gabbana a la piel, la nube se aplanó literalmente en el mundo del *pret-à-porter* y el consumo: la sombra ominosa de la plaga se esfumó entre las maripositas inofensivas del *animal print* o en el inconformismo *dark light* de los tatuajes.

Hasta aquí, los avatares conocidos de la nube o al menos los que el artista, convertido en sabueso virtual, alcanzó a rastrear en Internet. En el inesperado *aftermath* de *Black Cloud*, el arte de Amorales entró en su dimensión más paradójica. La obra, surgida del archivo líquido, acabó por independizarse por completo del artista y, como por un efecto boomerang, fue saqueada espectacularmente por la piratería del diseño internacional. ¿Plagio? ¿Robo? ¿Apropiación? Que la cultura y el arte contemporáneos tienden a abolir la propiedad en un nuevo «comunismo de las formas» no es novedad.<sup>40</sup> El mismo Amorales creó su archivo con imágenes apropiadas y hasta incorporó la copia pirata en la cadena productiva de la disquera Nuevos Ricos. Pero ¿cabe equiparar la apropiación del arte que redirecciona viejas formas en nuevos usos y la piratería discográfica mexicana que se apropia de bienes culturales y los redirecciona a los consumidores informales, a la piratería industrial de grandes firmas del diseño que se apropia de una obra artística y la redirecciona a la esfera del lucro y el consumo? En el reino sin ley de la piratería, ¿existen el bien y el mal? ¿Hay héroes y villanos? ¿Hay crimen y castigo? ¿Quién arbitra el *comunismo de las formas*?

Antes de que alcanzara a formularse estas preguntas, Amorales encontró una imagen todavía más perturbadora en el aleph de la web: una nube de mariposas negras casi idéntica a la suya

instalada en una biblioteca, obra de una artista australiana, Jayne Dyer, exhibida en la Universidad Lingnan de Hong Kong en 2007, casi en la misma fecha de la primera versión de *Black Cloud*. La simultaneidad de las instalaciones no sólo descartaba el plagio sino que volvía a poner en entredicho la noción misma de originalidad y disparaba una vez más las preguntas que trastornaron el arte del siglo XX: ¿dónde está el original y dónde las copias? ¿Dónde está el autor?

El *Aftermath* de *Black Cloud*, sin embargo, invita a pensar otras respuestas en la economía inmaterial de la red. La obra de la era de la reproductibilidad técnica enloquece en la era de la *ontología clónica* y se abisma en el *site (in)specificity* de la reproductibilidad electrónica.<sup>41</sup> La diferencia infinitesimal entre copias aparentemente idénticas que Duchamp investigó en la noción de «infraleve» y Borges ilustró en su «Pierre Menard, autor del Quijote» se complica en el tiempo sin tiempo de la web, puro flujo espectral de e-imágenes, por definición efímeras, ubicuas, infinitas, que se suceden sin ninguna secuencia lineal. El intervalo entre las copias, crucial en el relato de Borges y en la noción de Duchamp, se evapora en el espacio sin espacio y sin tiempo de la comunidad virtual, como se evaporan los protocolos de la propiedad y la autoridad. El mundo, como en el cuento borgiano, es fatalmente Tlön, un universo en el que «no existe el concepto de plagio» y «todas las obras son de un solo autor, que es intemporal y es anónimo».<sup>42</sup> El *archivo líquido* del que surgió la mariposa es apenas una sinécdoque artesanal de un archivo inconmensurable más arbitrario y más conjetural. Y más: Amorales, que entró en la escena del arte oculto tras las máscaras de los luchadores de su *Amorales vs. Amorales*, que clasificó el universo en un archivo de imágenes apropiadas y apropiables, que hizo «piratería de la piratería» y que incluso cambió su nombre por un seudónimo (fraguado con la inicial del apellido paterno, Aguirre, y el apellido materno, Morales), acabó por perder cualquier rastro de identidad local, perder su



nombre original y hasta su nombre fraguado, en la cadena de-sautorizada de copias de *Black Cloud* dispersa en la red global.<sup>43</sup> Del Amorales-autor-de-la-nube sólo quedó un relato, una secuencia lineal de imágenes arrestadas de la red según la lógica ya vencida de la lectura del texto, una *road movie* en los caminos laberínticos del hipertexto. Es su *memento mori* del relato y del autor en la era digital, su meditación celebratoria y a la vez nostálgica de la nueva economía global del arte y las e-imágenes. Burlador burlado, él mismo va contando la historia por el mundo con un Power Point de imágenes, como una reencarnación del siglo XXI del narrador popular.

No sorprende, por lo tanto, que la historia que empieza en el norte de México termine o vuelva a empezar en un libro o, más precisamente, en la imagen impresa de un libro que Amorales recuperó por azar dos años más tarde. Cuando el *Aftermath* parecía haber quedado duchampianamente inacabado en la abundancia inconsumible de Internet, su mujer descubrió una foto y un fragmento dedicado a las polillas leyendo *Austerlitz*, la última y gran novela de W. G. Sebald, que Amorales recordó haber leído poco antes de que la imagen apareciera en el techo de la casa familiar. En la página 96 de la edición de *Austerlitz* en español, junto a la foto de una polilla que parece un close-up de *Black Cloud*, se lee:

A pesar de no haberme dedicado luego a la historia natural, dijo Austerlitz, muchas de las observaciones botánicas y zoológicas del tío abuelo Alphonso se me han quedado en la memoria. Hace sólo unos días consulté el pasaje de Darwin, que me mostró una vez, donde se describe una bandada de mariposas volando sin interrupción durante varias horas a diez millas de la costa suramericana, en la que era imposible, incluso con el catalejo, encontrar un trozo de cielo vacío entre las tambaleantes mariposas.<sup>44</sup>

El azar del reencuentro con un origen posible de la nube le regaló a Amorales un final para la historia, e inspiró un objeto capaz de aunar el hallazgo y la creación, como los *brönires* del Tlön de Borges, «hijos casuales de la distracción y el olvido». Él mismo fabricó dos ejemplares de *Austerlitz*, un libro de artista convenientemente clonado, un atlas de imágenes que cuenta el *Aftermath* de su (?) *Black Cloud*. En el libro de tapas negras con el nombre de otro en letras plateadas, su relato de la nube negra se cierra y, como en las *Mil y una noches*, vuelve a empezar. Si cabe la paradoja, es su obra más autobiográfica y más personal.

## PRÓLOGO. ATLAS DE ATLAS

1. Jorge Luis Borges, *Atlas* (1995), Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 9.

2. Véase Bruno Latour, «Some Experiments in Arts and Politics», *e-flux* # 23, marzo de 2011, p. 3, y Peter Sloterdijk, «Foreword to the Theory of Spheres», en Melik Ohanian y Jean-Christophe Royoux (eds.), *Cosmograms*, Nueva York y Berlín, Lukas and Sternberg, 2005, pp. 223-241.

3. Georges Didi-Huberman, «Atlas. Inquieta gaya ciencia», en *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 14-16.

4. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010. Sobre Aby Warburg, véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 y 2008, edición aumentada, y *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009; Ludwig Biswanger y Aby Warburg, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007; y también José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, un pionero de los estudios de Warburg en lengua española.

5. Georges Didi-Huberman, «Atlas. Inquieta gaya ciencia», *op. cit.*, pp. 187-188.

6. Nicolas Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

7. «Según el saber como problema», escribe Gilles Deleuze, «pensar es ver y es hablar, pero pensar se hace en el “entre dos”, en el intersticio o la disyunción del ver y del hablar. Pensar es inventar cada vez el entrelazamiento, lanzar cada vez una flecha desde uno mismo al blanco que es el otro, hacer que brille un rayo de luz en las palabras, hacer que se oiga un grito en las cosas visibles. Pensar es lograr que ver alcance su propio límite, y hablar el suyo, de tal manera que los dos sean el límite común que los pone en relación.» *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 151-152.

8. Néstor García Canclini lee el arte contemporáneo como «lugar de la inminencia» en *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

9. Véase Michael Hardt y Antonio Negri, nota introductoria al anticipo de *Commonwealth*, «The Becoming-Prince of the Multitude», fechada el 26 de agosto de 2009, en *Artforum*, octubre de 2009, p. 178.

10. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2005, pp. 24 y pássim, y Fulvia Carnevale y John Kelsey en conversación con Jacques Rancière, «Art of the Possible», en *Artforum*, marzo de 2007, p. 259.

11. Giorgio Agamben, «¿Qué es lo contemporáneo?», separata en *Otra Parte*, n.º 20, otoño de 2010.

## 1. MAPAS

1. Francis M. Naumann y Hector Obalk (eds.), *Affect. Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 62.

2. El frente de la postal con el texto y el dorso con el mapa se reproducen en Lynne Cooke, «Hearsay», en AA.VV., *Francis Alÿs: The Modern Procession*, Nueva York, Public Art Fund, 2004, p. 125.

3. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 121.

4. De una entrevista con Georges Charbonnier, citada en Jennifer Gough-Cooper y Jacques Caumont, «Ephemerides on and about

Marcel Duchamp and Rose Sélavy», en Pontus Hulten (eds.), *Marcel Duchamp: Work and Life*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, fechada el 6 de enero de 1961. Para un recuento detallado de la estancia de Duchamp en Buenos Aires, véase mi *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

5. Pablo Vila, «Construcción de Identidades Sociales en Contextos Transnacionales: el Caso de la Frontera entre México y los Estados Unidos», en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Unesco, n.º 159, marzo de 1999. Véase también Alejandro Grimson, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 120-134.

6. La obra, le comenta Alÿs a Lynne Cooke, era «una especie de proyecto “non-site” irónico para una empresa llamada “InSITE”». Lynne Cooke, «Hearsay», *op. cit.*, p. 124. Nicolas Bourriaud observa que el arte contemporáneo produce nuevas formas de espacialización del tiempo «a través de prácticas que podríamos calificar de *time-specific*, como respuesta al arte *site-specific* de los años 60». *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 89.

7. Francis M. Naumann y Hector Obalk (eds.), *Affect. Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, *op. cit.*, pp. 63 y 65.

8. Los correos electrónicos enviados por Alÿs a Olivier Debrouse durante el viaje pueden leerse en [http://www.bak-utrecht.nl/report/PDFs/Report\\_A3\\_Alys.pdf](http://www.bak-utrecht.nl/report/PDFs/Report_A3_Alys.pdf).

9. *Cómo viajar sin ver*, precisamente, es el título de un libro de crónicas y notas del escritor argentino residente en España Andrés Neuman, escrito durante el recorrido vertiginoso por diecinueve países latinoamericanos al que lo obliga la gira de prensa, después de haber ganado el XII Premio Alfaguara en 2009. A primera vista, el libro de Neuman podría guardar alguna relación con el proyecto de Alÿs («¿No estaré por experimentar, sin haberlo planeado, una hipótesis del turismo contemporáneo?» «¿Y si esa velocidad pudiera ser también una ventaja?», se pregunta Neuman), pero la falta de plan en este caso, la dependencia del proyecto de la mercadotecnia promocional de un premio cuantioso, y la publicación del resultado bajo la forma de un libro del mismo sello dejan ver con claridad las diferencias. *Cómo viajar sin ver*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010, pp. 13-14.

10. Para una documentación y análisis exhaustivo de la obra, véase Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.

11. Respuesta a Michel Sanouillet, citado en *Marcel Duchamp*, París, Éditions du Centre Pompidou, 1977, p. 97.

12. Citado en Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, op. cit., p. 163.

13. *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic, The Green Line*, David Zwirner, s/p.

14. Los videos que documentan las obras de Francis Alÿs aquí consideradas pueden verse en: <http://www.francisalys.com/>.

15. Meron Benvenisti, *Jerusalem, une histoire politique*, París, Éditions Actes Sud, 1996, p. 61.

16. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, op. cit., p. 129.

17. Para un análisis detallado de ésta y otras obras de Alÿs, véase Mark Godfrey, «Walking the Line», *Artforum*, mayo de 2006; Carlos Basualdo, «Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance», *Artforum*, marzo-abril de 1999; Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson y Jean Fisher, *Francis Alÿs*, Londres y Nueva York, Phaidon, 2007; Mark Godfrey, *Francis Alÿs, A Story of Deception*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2010.

18. Suely Rolnik, *Cartografia sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo*, Porto Alegre, Sulina, Editora da UFRGS, 2007, pp. 66-67.

19. Para una lectura más detallada de la obra de Kuitca, véase mi *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 319-417.

20. Andreas Huyssen, «Guillermo Kuitca: Painter of Space», en *Guillermo Kuitca. Everything*, Londres, Albright-Knox Art Gallery y Scala Publishers, 2009.

21. En el proceso de disolución de la vieja trinidad Estado-nación-territorio, Giorgio Agamben propone pensar ya no en estados nacionales separados por fronteras inciertas y amenazadoras, sino en comunidades en situación de mutuo éxodo, articuladas por una serie de extraterritorialidades recíprocas, en las que el concepto guía no sería ya el *ius* del ciudadano, sino el *refugium* del individuo. La Europa

imposible de las naciones podría pensarse así como un espacio aterritorial o extraterritorial en el que todos los residentes de los estados europeos (ciudadanos y no ciudadanos) estarían en situación de éxodo o de refugio. «Este espacio», escribe Agamben, «no coincidiría con ningún territorio nacional homogéneo ni con su suma topográfica, sino que actuaría sobre todos ellos, horadándolos y articulándolos topológicamente como en una botella de Leyden o una cinta de Moebius, donde interior y exterior se hacen indeterminados», «Más allá de los derechos del hombre», en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 27.

22. El propio Kuitca, renuente a las lecturas políticas reductoras de su obra, reconoce el sentido evidente de la serie: «Los *Everything*, hechos con mapas de carreteras de los Estados Unidos armados y desarmados, ya no refieren a una totalidad abstracta sino más bien a los Estados Unidos en una determinada circunstancia histórica. El título surgió en un momento en el que empezamos a repensar el totalitarismo no a partir de un dictador sino a partir del imperio», Graciela Speranza, «Conversations with Guillermo Kuitca», en *Guillermo Kuitca. Everything, op. cit.*, p. 92.

23. Graciela Speranza, «Conversations with Guillermo Kuitca», *op. cit.*, p. 89.

24. Olga Viso analiza la importancia de Pina Bausch, del cine de Antonioni y de esta escena de *Zabriskie Point* en la obra de Kuitca en su «Resistant Painting», en *Guillermo Kuitca. Everything, op. cit.*, pp. 70-71.

25. Sam Rohdie, *Antonioni*, Londres, BFI, 1990, p. 3.

26. Gilles Delcuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós, 1994, pp. 173-174.

27. Jacques Rancière habla de «teatro de la desfiguración» para describir el paso de la figuración a la abstracción en la pintura en «Painting in the Text», en *The Future of the Image*, Londres, Verso, 2007.

28. «Hans-Michel Herzog en conversación con Guillermo Kuitca», en *Das Lied von der Erde. Guillermo Kuitca*, Zúrich, Daros-Latinamerica AG, Hatje Cantz Verlag, 2006, s/n.

29. René Magritte, *Écrits*, p. 250, citado en Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona. Anagrama, 1981, p. 18.

30. Michel Foucault, *Esto no es una pipa*, citado por Gilles Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 95.
31. Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 429. Véase también «Proust y los nombres», en Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973, pp. 176-178.
32. «La reacción más frustrante fue cuando la NPR envió a un periodista para que entrevistara a la gente mientras veía la obra en Times Square. Hubo quien dijo en vivo en la radio nacional: “Esto es ilegal. ¿Cómo es posible que le hayan permitido hacerlo?” La idea de que Estados Unidos es América está totalmente incorporada en la educación y por lo tanto el resto del continente desaparece. Y es bueno recordar que el lenguaje es la expresión de la realidad, y sólo cambiará cuando cambie la realidad. En este caso la realidad geopolítica es que los Estados Unidos dominan el hemisferio completo. Si eso no cambia, entonces el lenguaje no cambiará», Phong Bui, Dore Ashton, y David Levi Strauss, «Alfredo Jaar in Conversation», *The Brooklyn Rail*, abril de 2009. Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, México, Siglo XXI, 1982, p. 120.
33. Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza, 1984, p. 193.
34. Cuauhtémoc Medina, «Inundaciones», en Néstor García Canclini (coord.), *Conflictos interculturales*, Barcelona, Gedisa, 2011, pp. 66-67.
35. Suely Rolnik, «Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, And Flexible», *e-flux # 25*, mayo de 2011.
36. Sara Thornton, «South American Magic on Show in the North», *The Economist*, 27 de abril de 2011.
37. De una entrevista con Jean Antoine, Neuilly, verano de 1966, publicada en «Life is a game; life is art», *The Art Newspaper*, n.º 27, abril de 1993, pp. 16-17.
38. Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 115-116.
39. Mario Bellatin, *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005, p. 323.
40. *Ibidem*, p. 501.



41. Mario Bellatin, «Lo raro es ser un escritor raro», en *Pájaro transparente*, Buenos Aires, Mansalva, 2006, p. 112.
42. *Ibidem*, p. 113.
43. Citado en Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 117.
44. Mario Bellatin, *Obra reunida*, *op. cit.*, p. 370.
45. Jacques Rancière, *The Future of the Image*, *op. cit.*, pp. 85 y 89.
46. Mario Bellatin, *Obra reunida*, *op. cit.*, p. 506.
47. Patricio Lennard, «Señas particulares», en *Página 12*, 10 de diciembre de 2006.
48. Mario Bellatin, «Lo raro es ser un escritor raro», *op. cit.*, p. 113.
49. Mario Bellatin, *Obra reunida*, *op. cit.*, p. 334.
50. Mario Bellatin, *El Gran Vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 161.
51. Silvina Frieria, «Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean», en *Página 12*, 30 de agosto de 2005.
52. João Gilberto Noll, *Lord*, San Pablo, Francis, 2004, p. 110. La traducción al español fue publicada como *Lord*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
53. João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio*, Río de Janeiro, Objetiva, 2002, p. 9.
54. *Ibidem*, pp. 14 y 82.
55. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 808.
56. João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio*, *op. cit.*, pp. 14 y 75.
57. *Ibidem*, pp. 57, 69 y 25.
58. Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 86.
59. Antonio José Ponte, *Corazón de skitalietz*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2010, pp. 33-34.

## 2. CIUDADES

1. Juan Villoro, «El olvido. Un itinerario urbano en México DF», en *Nueva Sociedad*, 212, noviembre-diciembre de 2007.
2. *Ibidem*, pp. 163-164.

3. Gabriel Orozco citado en Ann Temkin, *Gabriel Orozco*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2009, p. 106.
4. Benjamin H. D. Buchloh, Carrie Lambert-Beatty y Megan Sullivan, «To Make an Inner Time: A Conversation with Gabriel Orozco», *October*, 130, otoño de 2009, p. 191.
5. Gabriel Orozco citado en Jessica Morgan, *Gabriel Orozco*, Londres, Tate Publishing, 2011, p. 9.
6. Jessica Morgan, *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 23.
7. Graciela Speranza, «En busca del círculo perfecto. Entrevista con Gabriel Orozco...», en *La Nación, adnultura*, sábado 13 de febrero de 2010, p. 9.
8. *Ibidem*, p. 137.
9. Benjamin Buchloh y Marcel Duchamp, citados por Briony Fer, en «Sculpture's Orbit», *Artforum*, noviembre de 2006.
10. Para un análisis de las cuestiones identitarias en la obra de Orozco, véase Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010, pp. 88-96.
11. Marcelo Cohen, *Hombres amables*, Buenos Aires, Editorial Norma, 1998, pp. 214-215. Para una lectura sintética de la obra de Cohen, véase «La música de la impureza. Cuatro apuntes sobre Marcelo Cohen», de Jorge Carrión, escritor y crítico español que en los últimos años ha revitalizado el diálogo entre la literatura de España y de América Latina. Consultado en: <http://jorgecarrion.com/2010/01/21/marcelo-cohen-2/>.
12. Matilde Sánchez, *La canción de las ciudades*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1999, pp. 236-237.
13. Yuri Herrera, *Señales que precederán el fin del mundo*, Cáceres, Editorial Periférica, 2010, pp. 73-76.
14. Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, Nueva York, Penguin, p. 254.
15. Rosalind Krauss observa que la ficción funciona como «medio maestro» en Broodthaers en «A Voyage on the North Sea». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York, Thames & Hudson, 1999, p. 46.
16. «Francis Alÿs: A to Z», compilado por Klaus Biensenbach y Cara Starke, en *Francis Alÿs, A Story of Deception*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2010, p. 35.

17. Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson y Jean Fisher, *Francis Alÿs*, Londres y Nueva York, Phaidon, 2007, p. 8.
18. «Francis Alÿs: A to Z», *op. cit.*, p. 40.
19. Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 61.
20. Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 78.
21. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 23-24 y 100-101.
22. Véase Richard Sennett, «La ciudad abierta», en *Otra Parte* n.º 11, otoño de 2007, pp. 26-31.
23. Véase Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, *op. cit.*, pp. 23 y 107.
24. *Ibidem*, p. 101.
25. Georges Bataille, *Encyclopaedia Acephalica*, Londres, Atlas Arkhive, Documents of the Avant-Garde, 1995, pp. 35-36 y 51-52 (la traducción es mía).
26. Sergio Chejfec, *Mis dos mundos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2008, p. 38.
27. *Ibidem*, pp. 54-55.
28. *Ibidem*, p. 17.
29. Robert Walser, *The Walk*, Londres, Serpent's Tail, 1992, pp. 31 y 86.
30. Sergio Chejfec, *Mis dos mundos*, *op. cit.*, p. 56; véase Merlin Coverley, *Psychogeography*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2006.
31. Rem Koolhaas, «Espacio chatarra», separata en *Otra Parte*, n.º 8, otoño de 2006. Véase también Olivier Mongin, *La condición urbana*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
32. Enrique Vila-Matas, «Introduction», en Sergio Chejfec, *My Two Worlds*, trad. de Margaret B. Carson, Nueva York, Open Letter, 2011, p. 6.
33. Sergio Chejfec, *Mis dos mundos*, *op. cit.*, p. 107.
34. *Ibidem*, p. 108.
35. Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987, p. 30.
36. Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 94.

37. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 749.
38. El comentario de Carlos Monsiváis a propósito de la crónica de González Rodríguez y de Ciudad Juárez aparece en «Escuchar con los ojos de las muertas», *Letras Libres*, enero de 2003.
39. «Estrella distante» (Entrevista de Mónica Maristain), en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 339.
40. La postal a Enrique Lihn se conserva en «Papeles de Enrique Lihn» en el Getty Research Institute de Los Ángeles.
41. Marcela Valdés en «Alone Among the Ghosts: Roberto Bolaño's 2666», *The Nation*, 8 de diciembre de 2008. Sergio González Ramírez, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2004.
42. Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara, 1994, pp. 28-30.
43. De Stijl, n.º VII, citado en Adrian Forty, *Words and Buildings*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p. 266. Véase Eric Bunge, «Jealousy: Modern Architecture and Flight», en *Cabinet*, 11, verano de 2003.
44. Tomás Saraceno, «Cloud-City», mimeo, noviembre de 2010.
45. Stefano Boeri y Hans Ulrich Obrist, «Interview with Tomás Saraceno», *Domus*, 883, 2005.
46. Gyula Kosice en revista *Arturo*, n.º 1, Buenos Aires, 1944 y «Manifiesto Madí», consultados en <http://www.kosice.com.ar/eng/afirmaciones-de-arturo.php> y <http://www.kosice.com.ar/esp/manifiesto-madi.php>.
47. Gyula Kosice, «La Ciudad Hidroespacial. Manifiesto» (1971), consultado en <http://www.kosice.com.ar/esp/la-ciudad-hidroespacial.php>.
48. Peter Sloterdijk, «Foreword to the Theory of Spheres», en Melik Ohanian y Jean-Christophe Royoux (eds.), *Cosmograms*, Nueva York y Berlín, Lukas and Sternberg, 2005 (la traducción es mía), p. 230.

### 3. SUPERVIVENCIAS

1. Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 197.
2. *Ibidem*, pp. 198-200 y 202.

3. *Ibidem*, pp. 43 y 39.
4. Catherine Malabou y Jacques Derrida, *Counterpath. Traveling with Jacques Derrida*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004, p. 12.
5. Ricardo Piglia, «Nuevas tesis sobre el cuento», en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 125. Véase también «Tesis sobre el cuento», en el mismo volumen, pp. 103-111.
6. André Breton, «Leave Everything», en *The Lost Steps*, Lincoln y London, University of Nebraska Press, 1996, pp. 78-79.
7. Roberto Bolaño, «Déjenlo todo nuevamente», Primer Manifiesto Infrarrealista, <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>.
8. Roberto Bolaño, «Ocho segundos con Nicanor Parra», en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 93.
9. Roberto Bolaño, «Conjeturas sobre una frase de Breton», en *Entre paréntesis, op. cit.*, pp. 191-193.
10. Georges Bataille, «Surrealism in 1947», en *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, Londres, Verso, 1994, p. 68.
11. Véase Hal Foster, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 9-25.
12. Mari Carmen Ramírez analizó las relaciones de «lo fantástico» y el surrealismo en el arte latinoamericano en «Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art», *Art Journal*, invierno de 1992, pp. 60-68, una intervención influyente en las futuras consideraciones sobre el surrealismo en América Latina.
13. Beatriz Sarlo, «Suma de vanguardias» (1994), en Sylvia Saïtta (ed.), *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 260.
14. Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 406, y Beatriz Sarlo, «Suma de vanguardias», *op. cit.*, p. 261.
15. Benjamin S. Johnson, «Asimetrías. Una entrevista con César Aira». «Asymmetries. An Interview with César Aira», *Artecontexto*, n.º 14, primavera de 2007, p. 28.
16. Alain Badiou, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 179.
17. David Hare, André Breton y Max Ernst, «VVV», *VVV*, n.º 1, Nueva York, junio de 1942.

18. Los ensayos «Rimbaud», «Muerte de Antonin Artaud» y «Un cadáver viviente» se incluyen en Julio Cortázar y Jaime Alazraki (eds.), *Obra crítica*/2, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

19. Julio Cortázar, *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (eds.), Madrid, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, ALLCA XX, Unesco, 1996. Para una lectura detallada de la novela como artefacto surrealista y duchampiano, véase mi *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 153-197.

20. Véase Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 115-130.

21. Citado en AA.VV., *Roberto Bolaño. La escritura como tauro-maquia*, Celina Manzoni (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 175.

22. Roberto Bolaño, tarjeta postal a Enrique Lihn, s/f, consultada en «Papeles de Enrique Lihn», Getty Research Institute.

23. Roberto Bolaño, «Acerca de “Los detectives salvajes”», *Entre paréntesis*, *op. cit.*, p. 327.

24. Postales s/f a Enrique Lihn, en «Papeles de Enrique Lihn», Getty Research Institute.

25. Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 251.

26. Citado en «Introduction», *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, *op. cit.*, p. 24.

27. Paul Celan, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Editorial Trotta, pp. 106-107.

28. José Luis Brea, «Temporada 09-10: Nuevas economías del entretenimiento: el “efecto Tate”», *salonkritik.net*, 11 de abril de 2010, [http://salonkritik.net/09-10/2010/04/nuevas\\_complejidades\\_en\\_las\\_ec.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/04/nuevas_complejidades_en_las_ec.php).

29. Catherine Malabou y Jacques Derrida, *Counterpath. Traveling with Jacques Derrida*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004, p. 12.

30. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm>.

31. Dalya Alberge, «Welcome to Tate Modern’s floor show - it’s 167 m long and is called *Shibboleth*», *The Times*, 9 de octubre de 2007, y *Tate Channel: Tate Shots: Doris Salcedo*, <http://channel.tate.org.uk/media/28291797001>.

32. Citado en Carlos Ortega, «Prólogo. Que nadie testifique por el testigo», en Paul Celan, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 25.

33. Véase Marjorie Perloff, «Sound Scraps, Vision Scraps», en Susan J. Wolfson y Marschall Brown (eds.), *Paul Celan's Poetic Practices, Reading for Form*, Seattle, University of Washington Press, 2006, pp. 177-202; Fabio Vélez Beromeu, «Paul Celan y la "elección de la lengua"», *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º XIII, [http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios\\_Z\\_paul-Celan.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_Z_paul-Celan.htm), y Maurice Blanchot, «The Last One to Speak», en Benjamin Holander (ed.), *Translating Tradition: Paul Celan in France*, San Francisco: Acts: A Journal of New Writing, 1988. La cita de Paul Celan aparece en Carlos Ortega, «Prólogo...», *op. cit.*, p. 33.

34. Citado en George Steiner, «Drawn from Silence», *The Times Literary Supplement*, 1 de octubre de 2004.

35. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2005, pp. 24 pássim, y Fulvia Carnevale y John Kelsey en conversación con Jacques Rancière, «Art of the Possible», *Artforum*, marzo de 2007, p. 259.

36. «Desde entonces es mucho lo que nos hemos dicho en silencio el uno al otro», dijo Heidegger después de su encuentro con Celan, «en silencio mutuo.» Citado en George Steiner, «Drawn for Silence», *op. cit.*

37. Citado en Carlos Ortega, «Prólogo...», *op. cit.*, p. 32.

38. Oscar Masotta, «Yo cometí un happening», en *Happenings*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967, reeditado en Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, pp. 302-312.

39. *Ezeiza-Paintant* se exhibió entre octubre de 2005 y octubre de 2006 en la terraza del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), con curaduría de Inés Katzenstein.

40. Horacio Verbitsky, *Ezeiza*, Buenos Aires, Contrapunto, 1985.

41. Sobre la reinención y expansión de la fotografía, véase Rosalind Krauss, «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry*, vol. 25, n.º 2, invierno de 1999, y George Baker, «Photography's Expanded Field», *October*, 114, otoño de 2005.

42. Hans-Michel Herzog, «Hans-Michel Herzog en conversación con Fabián Marcaccio», en *Paintant Stories*, Zúrich, Daros-Latinamerica AG, Hatje Cantz Verlag, 2005, s/n.

43. Jacques Rancière, «La política de la estética», Cuaderno de *Otra Parte*, n.º 9, invierno de 2006, p. 8. Graciela Montaldo reflexiona sobre las peculiares relaciones entre la estética y la política en la cultura argentina en «El país de la estética», en *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

44. Inés Katzenstein, «Fabián Marcaccio. El taxidermista», en *Otra Parte*, n.º 2, otoño de 2004, p. 40.

45. Rodolfo Walsh, «Esa mujer», en *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI, 1981, p. 163.

#### 4. ESFERAS Y REDES

1. Stefano Boeri y Hans Ulrich Obrist, «Interview with Tomás Saraceno», *Domus*, 883, 2005.

2. *Buckminster Fuller: Starting With the Universe*, Whitney, Resources, Key Concepts, <http://whitney.org/Exhibitions/BuckminsterFuller/Resources>.

3. Citado en Paul Makovsky, Belinda Lanks y Martin C. Pedersen, «The Fuller Effect», en *metropolismag.com*, 16 de julio de 2008, <http://www.metropolismag.com/story/20080716/the-fuller-effect>.

4. Alicia de Arteaga, «Vivir y crear en las nubes», entrevista a Tomás Saraceno, *La Nación, adn cultura*, 9 de enero de 2010.

5. *Ibidem*.

6. Véase Bruno Latour, «Some Experiments in Arts and Politics», *e-flux # 23*, marzo de 2011, pp. 1-7.

7. *Ibidem*, p. 3.

8. *Ibidem*, p. 5.

9. Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

10. Bruno Latour, «Some Experiments in Arts and Politics», *op. cit.*, p. 6.

11. Alicia de Arteaga, «Vivir y crear en las nubes», *op. cit.*

12. Victor Segalen, *Essay on Exoticism. An Aesthetics of Diversity*, Durham y Londres, Duke University Press, 2002, p. 51 (la traducción es mía).



13. A propósito del origen de la nota, convertida en el *motto* warburgiano más célebre, Didi-Huberman observa: «Gombrich, al haber encontrado la frase escrita en francés en algunos manuscritos, la atribuye a Gustave Flaubert. Su referencia directa sería más bien, según Dieter Wuttke, un *dictum* filológico de Usener según el cual “es en los más pequeños puntos donde residen las fuerzas más grandes”. Pero William Heckscher está en lo cierto al remontar mucho más atrás –hasta Vico y las “pequeñas percepciones” de Leibniz– ese motivo teórico y hasta teológico, que sentimos portador de toda una tradición frecuentada por la imagen del *mundus in gutta* y por el problema de la *verdad* oculta en toda cosa, hasta en la más humilde», *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 442.

14. Liliana Porter, «El pingüino de plástico y el salero», en *El Final del Eclipse. El Arte de América Latina en la Transición al Siglo XXI*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, p. 233.

15. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, p. 3.

16. «The Incongruous Image: Marcel Broodthaers and Liliana Porter», la muestra curada por Tobías Ostrander, reunió obras de ambos artistas y las puso en diálogo en el New Museum de Nueva York en 2011.

17. Para un análisis semántico del kitsch, véase Abraham Moles, *El kitsch*, Barcelona, Paidós, 1990.

18. «Victor Grippo (...) me comentó dos facetas, que son una sola, en la obra de Liliana: la absoluta objetividad de esa obra “muchos intentaron y pocos lograron transmitir ese pasaje que hay del artista al mundo, de la obra a la realidad, con esa objetividad”, me dijo, y me gustaría agregar “esa exasperante, cruel objetividad”, Miguel Briante, «Liliana Porter: obra en marcha», en *Confirmado*, Buenos Aires, diciembre de 1977, reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Malba, 2003, pp. 101-102.

19. Gerardo Mosquera, «Liliana Porter: dándole la mano a Mickey» (1996), reproducido en *Liliana Porter. Fotografía y ficción, op. cit.*, p. 164.

20. Rosalind Krauss observa que la ficción funciona como «medio maestro» en Broodthaers en «*A Voyage on the North Sea*» ~~Art in~~

*the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York, Thames & Hudson, 1999, p. 46.

21. Inés Katzenstein, «Liliana Porter. Diálogos perplejos», en *Otra Parte*, n.º 1, primavera-verano de 2003, p. 42. Véase también su «Liliana Porter. Fotografía y ficción», en *Liliana Porter. Fotografía y ficción*, *op. cit.*, pp. 19-37.

22. Véase Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Michigan, The University of Michigan Press, 1997, p. 144. También Victor Segalen, *Essay on Exoticism. An Aesthetics of Diversity*, Durham y Londres, Duke University Press, 2002.

23. Inés Katzenstein, *Liliana Porter en conversación con Inés Katzenstein*, Fundación Cisneros, Colección Patricia Phelps de Cisneros, en prensa.

24. Citado en Pablo Baler, «The Subconscious of Civilization: Liliana Porter», en Glenn Harper y Twylene Moyer (eds.), *Conversations on Sculpture*, Nueva York, Hamilton, 2007, p. 58.

25. Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 11.

26. *Ibidem*, pp. 31, 118 y 83.

27. Emanuel Rodríguez, «No quiero ser el plomo que cuenta la colimba», *La Voz del Interior*, 5 de febrero de 2009.

28. Carolyn Christov-Bakargiev y Daniel Birnbaum, «Foreword», en Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, *The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 1: El Taco*, Kassel, dOCUMENTA (13), Hatje Cantz Verlag, 2010, p. 4.

29. Marcel Duchamp, citado por Briony Fer, en «Sculpture's Orbit», *Artforum*, noviembre de 2006.

30. Alan Pauls, «Meteorito», en *Otra Parte*, n.º 23, otoño de 2011, p. 9.

31. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970, p. 81.

32. Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg, *The Campo del Cielo Meteorites - Vol. 1: El Taco*, *op. cit.*

33. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 456.

34. *Ibidem*.

35. Bruno Latour, «An attempt at writing a "Compositionist Manifesto"», *New Literary History*, 2010, pp. 3-4, [http://www.nobel-museum.se/sites/nobel-museet.se/files/page\\_file/An%20attempt%20at%20writing%20a%20'Compositionist%20Manifesto'\\_0.pdf](http://www.nobel-museum.se/sites/nobel-museet.se/files/page_file/An%20attempt%20at%20writing%20a%20'Compositionist%20Manifesto'_0.pdf).

36. «Evitemos que el meteorito "El Chaco" sea trasladado a Alemania», acción promovida por Alejandro López, <http://actuable.es/peticiones/evitemos-el-meteorito-el-chaco-sea-trasladado-alemania>.

37. S. Giménez Benítez, A. López y L. Mammana, «Meteorites of Campo del Cielo: Impact on the Indian Culture», <http://www.fca-glp.unlp.edu.ar/~sixto/arqueo/w-6-ing.htm>; véase la documentación incluida en: <http://d13.documenta.de/panorama/#/research/research/view/el-chaco>.

38. La cita completa de *Hamlet* es una sutil referencia al «entre dos», a las relaciones entre la materia, las intrigas políticas y las palabras: «Hamlet: Palabras, palabras, palabras. / Polonio: ¿De qué se trata, señor? / Hamlet: ¿Entre quiénes? / Polonio: Quiero decir el asunto que leéis, Alteza», William Shakespeare, *Hamlet*, acto II, escena 2, traducción de Tomás Segovia, Bogotá, Editorial Norma, 2002, p. 99. En el original: «Hamlet: Words, words, words. / Polonius: What is the matter, my lord? / Hamlet: *Between who?* / Polonius: I mean, the matter you read, my lord» (la cursiva es mía).

39. En *Espectros de Marx*, Jacques Derrida lista diez plagas que podrían resumir el «nuevo orden mundial»: el desempleo, la exclusión masiva de los sin techo, la guerra económica sin cuartel, la incapacidad del mercado liberal para dominar sus contradicciones, la asfixia de la deuda externa, la industria y el comercio de armas, la diseminación del armamento nuclear, las guerras interétnicas, el poder creciente de los Estados-fantasma de las mafias y las redes de narcotráfico, y la desigualdad de los estados en el derecho internacional. Véase *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 1993.

40. Nicolas Bourriaud, *Post producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 34.

41. José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen, imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, pp. 75-77.

42. Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 439.

43. «La fabulación de un *timeline* es aquí concesión a unas necesidades de *lectura* arrastradas...», dice José Luis Brea respecto de los flujos de imágenes electrónicas, «... aquí la imagen-tiempo no tiene deuda alguna con la secuenciación lineal», *Las tres eras...*, *op. cit.*, p. 73.

44. W. G. Sebald, *Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 96.

## AGRADECIMIENTOS

La investigación que inspiró este *Atlas* fue posible gracias a una red de encuentros y diálogos tan nutrida y variada como la que el libro trama.

El *Taller de diálogos: conflictos interculturales*, que Néstor García Canclini organizó en Ciudad de México en 2007, su proyecto de investigación interdisciplinaria *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (2008-2012) y su entusiasmo siempre renovado para pensar América Latina en la literatura y el arte dieron el primer aliento al *Atlas*.

La invitación generosa de Rita Eder a formar parte del proyecto de investigación «Surrealism in Latin America», organizado por el Getty Research Institute (2009-2012), me permitió ampliar el diálogo con otros críticos e investigadores americanos, trabajar en el archivo y la biblioteca del instituto en Los Ángeles, y colaborar con Eder y Dawn Ades en la edición de *Vivísimo muerto. Debates on Surrealism in Latin America*, que el Getty Research Institute publicará este año. El libro incluye mi contribución al proyecto, «Wanderers. Surrealist Legacy in Latin American Contemporary Art and Fiction», que dio origen a algunos de los textos y redes de relaciones de este *Atlas*.

El interés de Graciela Montaldo en el proyecto me permitió presentar los primeros avances en el Departamento de Culturas

Latinoamericanas e Ibéricas de la Universidad de Columbia en 2010, discutir hipótesis críticas con los colegas de Columbia y trabajar en la biblioteca de la universidad, y la invitación de Laura Demarí dio un marco a la discusión con profesores y alumnos del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland. Una primera versión del texto sobre Mario Bellatin, «Tratado móvil sobre América Latina», se publicó en 2011 en el número monográfico de *Ínsula 777*, coordinado por Julio Prieto.

Las jornadas «Literaturas performáticas», que Jorge Carrión organizó en La Casa Encendida de Madrid a principios de 2011, no sólo encendieron el debate sobre «el arte fuera de sí», sino también, en oportuna coincidencia con *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* en el Museo Nacional Reina Sofía, me permitieron visitar la muestra organizada por Georges Didi-Huberman, una experiencia única que confirmó la vitalidad del «principio atlas».

Las conversaciones con Inés Katzenstein y los cursos del *Programa de artistas* que dirige en la Universidad Torcuato Di Tella desde 2009 fueron una invitación constante a mirar de cerca el trabajo de jóvenes artistas y críticos, y pensar en voz alta el arte contemporáneo.

Algunos avances del libro se publicaron en la revista *Otra Parte*, que dirijo con Marcelo Cohen, un laboratorio entusiasta de pensamiento y un verdadero imán de redes y diálogos, que ha sido para mí el ámbito central de discusión y aprendizaje durante los últimos diez años. Los amigos y colaboradores de *Otra Parte* que han enriquecido mi trabajo son demasiados para nombrarlos pero han renovado entre todos la fe en la crítica, la literatura y el arte.

El interés de Jorge Herralde en lo que se escribe al otro lado del Atlántico hizo posible la publicación de muchas ficciones que se leen en este libro y, finalmente, la edición de este *Atlas*. Las imágenes que aquí se reproducen viajaron desde mu-

chas ciudades y se volvieron portátiles gracias a la colaboración generosa de muchos artistas.

Hay ecos en estas páginas de encuentros con todos ellos y también con Carlos Amoraes, Sonia Becce, Mario Bellatin, José Luis Brea, Nicolás Cabral, Sergio Chejfec, Christian Estrade, Guillermo Faivovich, Nicolás Goldberg, Alejandro Grimson, Guillermo Kuitca, Claudio Iglesias, Reinaldo Laddaga, Magali Lara, Philip Larratt-Smith, Ernesto Livon-Grosman, Alejandra López, Annette Leddy, Francine Masiello, Gabriel Orozco, Alan Pauls, Julia Saltzmann, Matilde Sánchez, Martín Schifino, Silvia Schwarzböck, Cristina Speranza y Juan Villoro.

Marcelo Cohen fue el primer lector de este *Atlas*. Sin los destellos de muchos saberes que hay en sus comentarios y sin la experiencia compartida de la literatura, el arte y la vida cotidiana, este libro sería otro, mucho más pobre y opaco.

A todos, mi agradecimiento.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

- página 24: Francis Alÿs, *The Loop* (1997), postal, reverso. Cortesía del artista.
- página 38: Adriana Varejão, *Contingente* (2000), fotografía, 28 × 40,5 cm, © Adriana Varejão.
- página 40: Guillermo Kuitca, *Sin título* (2008), óleo sobre tela, 195 × 382 cm. Colección privada, cortesía de Sperone Westwater.
- página 47: Alfredo Jaar, *Un logo para América* (1987-2003), animación, original realizado en cartel espectacular en Times Square, Nueva York, abril de 1987, 1 min, Daros Latinoamerica Collection, Zúrich. Cortesía del artista.
- página 51: Jorge Macchi, *Seascape* (2006), 70 × 100 cm. Cortesía del artista.
- página 58: Vik Muniz, *WWW (World Map)* (2008), de la serie *Pictures of Junk*, copia digital C, tríptico, cada panel 264 × 180 cm. Sikkema Jenkins & Co., Nueva York.
- página 60: Mario Bellatin, «Dossier» de *Perros héroes*, en *Obra reunida*, México, Alfaguara, 2005. Cortesía del artista.
- página 72: Rivane Neuenschwander, *Diarios de Pangaea* (2008), fotografías digitales transferidas a 16 mm, 1 min, *loop*, edición de 8 + 2 AP. Cortesía del artista y Galería Fortes Vilaça.
- página 77: Los Carpinteros, *Sandalia* (2004), escultura de goma, dos partes, 7 × 15 × 6,5 cm, edición de 60. Cortesía de los artistas y Galería Fortes Vilaça.



- página 82: Gabriel Orozco, *Piedra que cede* (1992), plastilina, aprox. 35,8 × 39,4 × 40,6 cm. Cortesía del artista y kurimanzutto.
- página 90: Cildo Meireles, *Babel* (2001), radios, metal, 500 × 300 cm. Foto: Pat Kilgore. Cortesía del artista.
- página 95: Francis Alÿs, *Hopscotch (Rayuela)* (XXXX), boceto preparatorio 2 para intervención específica en *Dominó Canibal* (PAC MURCIA 2010), Sala Verónicas, Murcia. Cortesía del artista.
- página 105: Diego Bianchi, *Daños* (2004), instalación, Galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Cortesía del artista.
- página 106: Carlos Huffmann, *Sin título* (2012), óleo e impresión sobre tela, 200 × 300 cm. Cortesía del artista
- página 109: Sergio Chejfec, *Mis dos mundos* (2008) <http://www.wikimapia.org/#lat=-30.036666&lon=-51.215558&tz=17&l=9&m=b>
- página 115: Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Preparación de *Sangre recuperada*, primavera-verano de 2009.
- página 116: Santiago Sierra, *Sumisión (antes Palabra de Fuego)*, Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, octubre de 2006 - marzo de 2007. Cortesía del artista.
- página 125: Doris Salcedo, *Plegaria muda* (2008-2010), madera, compuesto mineral, metal y hierbas, 96 unidades instaladas en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC), 9 de abril-3 de septiembre de 2011. Foto: Jason Mandella. Cortesía de Alexander and Bonin, Nueva York.
- página 128: Tomás Saraceno, *The Endless Series* (2006), C print montada en plexi y aluminio, 101 × 142 cm, serie de nueve imágenes. Fotos en el Salar de Uyuni, Bolivia, con el apoyo de Barbican Arg Gallery. *Sunny Day, Air-Por-City* (2006), chromogenic print. Foto y collage: Tomás Saraceno. Cortesía del artista.
- página 140: Jean Pérol, Gérald Neveu, Philippe Jaccottet, Dominique Tron, Claude de Burine, Tchicaya U Tam'si, Kateb Yacine, Vénus Khoury, Nadia Tuéni. Pierre Unik, Robert Desnos, Antonin Artaud, René Crevel, Gui Rosey. André Breton (foto de Man Ray), Marcel Duchamp (foto de Man Ray), Julio Cortázar (foto de Sara Facio).
- página 153: Liliana Porter (columna izquierda), *La luna* (1977), fotograbado y aguatinta, 30,5 × 25,5 cm; *Fragmentos del viaje* (de-

talle) (1983), acrílico, serigrafía y objetos adheridos sobre la tela, 157,5 × 213,5 cm; *Diálogo (con pingüino)* (1999), cibacromo, 89 × 69 cm. Cortesía del artista. René Magritte (columna central), *La clef des songes* (1930), óleo sobre tela; *El seductor* (1953), óleo sobre tela. Marcel Broodthaers (columna derecha), *Les animaux de la ferme* (1974), Musea Brugge, Groeningenmuseum; *A Voyage on the North Sea* (1973-1974).

página 154: Doris Salcedo, *Shibboleth* (2007), hormigón y metal, 167 metros de largo, Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 9 de octubre de 2007-6 de abril de 2008. Foto: Marcus Leith/Andrew Dunkley. Cortesía de Alexander and Bonin, Nueva York.

página 162: Santiago Sierra, *184 trabajadores peruanos*. Matucana 100, Santiago de Chile. Diciembre de 2007. Cortesía del artista.

página 166: Fabián Marcaccio, *Ezeiza-Paintant* (2005) (vista de la instalación de MALBA y detalles), impresión digital pigmentada sobre tela, silicona, resina polióptica, óleo, madera y metal, 4 × 30 m. Colección de Marcelo Argüelles. Foto: Alejandro Lipszyc. Cortesía del artista. A la derecha, imágenes de archivo de la masacre de Ezeiza, reproducidas en Horacio Verbitsky, *Ezeiza*, Buenos Aires, Contrapunto, 1985.

página 176: Tomás Saraceno, *Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña (Galaxies Forming Along Filament, Like Droplets Along the Strands of a Spider's Web)* (2009), vista de la instalación en la 53 Bienal de Venecia, Making Worlds, 2009. Foto: Alessandro Coco © Tomás Saraceno. Cortesía del artista.

página 185: Gabriel Orozco, *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla* (1995), serie de 40 cibacromos, 20,7 × 28,6 cm cada uno. Cortesía Marian Goodman Gallery, Nueva York.

página 186: Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo* (1991-2006), México, colección de objetos, dimensiones variables. Colección del artista. Foto: Enrique Macías. Cortesía del artista y kurimanzutto.

página 188: Liliana Porter: *¡Por favor no se muevan! (con fondo rojo)* (2002) cibacromo, 79,5 × 103 cm. Cortesía del artista.

página 196: Carlos Busqued: *Bajo este sol tremendo* (2009) Buenos Aires, Anagrama, 2009, pp. 98-99.

página 202: Faivovich & Goldberg: *Meteorit «El Taco»*, Portikus, Frankfurt am Main, 2010. Cortesía de los artistas.

página 210: Carlos Amoraes, *Black Cloud (2006)*, vista de la instalación en su estudio del DF. Cortesía del artista.

página 211: Carlos Amoraes, *Black Cloud Aftermath (detalles)*, Power Point de 45 imágenes. Cortesía del artista.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

Los números en cursiva remiten a las ilustraciones

- Agamben, Giorgio, 18  
Aira, César, 113, 147  
Alÿs, Francis, 10, 23, 24, 25-37, 81, 95, 96-104, 122  
Amorales, Carlos, 11, 175, 210-211, 212-215, 217-221  
Antonioni, Michelangelo, 45-46  
Aragon, Louis, 99  
Archigram, grupo, 133  
Archizoom, 133  
Arensberg, Louise, 25, 32  
Arensberg, Walter, 25, 32  
Arrechea Zambrano, Alexandre Jesús, 77  
Artaud, Antonin, 140, 142, 146, 149  
Badiou, Alain, 138  
Barney, Matthew, 67  
Barthes, Roland, 49, 66  
Basualdo, Carlos, 169  
Bataille, Georges, 15, 81, 97, 107-108, 118, 145, 152, 171  
Baudelaire, Charles, 99  
Bauhaus, 10  
Becher, Brendt, 9  
Becher, Hilla, 9  
Beckett, Samuel, 10, 104, 161  
Bellatin, Mario, 14, 60, 61-70  
Bellini, Giovanni, 191  
Benjamin, Walter, 10, 15, 99  
Benveniste, Meron, 34  
Beuys, Joseph, 67-68, 89  
Bianchi, Diego, 81, 105  
Binswanger, Ludwig, 187  
Birnbaum, Daniel, 204  
Blanchot, Maurice, 160  
Boeri, Stefano, 178  
Bolaño, Roberto, 10, 81, 115, 117-119, 121-124, 139, 140-144, 150-152  
Borges, Jorge Luis, 10-11, 41, 46, 75, 88, 89, 104, 142, 147-148, 151, 212, 219, 221  
Bourriaud, Nicolas, 16  
Brancusi, Constantin, 83

- Brea, José Luis, 157  
 Brecht, Bertolt, 10, 65  
 Breton, André, 99, *140*, 143-144, 146, 148, 151  
 Broodthaers, Marcel, 9-10, 97, 139, 153, 189-190, 193  
 Brook, Peter, 67  
 Buchloh, Benjamin, 88  
 Busqued, Carlos, 59, 175, *196*, 197, 199-200
- Cage, John, 84, 89, 161  
 Cambaceres, Eugenio, 150  
 Cámpora, Héctor J., 168  
 Carpentier, Alejo, 146, 149  
 Carpinteros, los, 23, 77  
 Castillo Valdés, Marco Antonio, 77  
 Celan, Paul, 139, 154-157, 159-161  
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 122-123  
 Chejfec, Sergio, 81, *109*, 110, 112-114  
 Clark, Lygia, 177  
 Clément, Gilles, 181  
 Coen, Ethan Jesse, 200  
 Coen, Joel David, 200  
 Cohen, Marcelo, 81, 91-92  
 Coleman, James, 170  
 Cortázar, Julio, 86, 104, *140*, 146-147, 149-152  
 Cortés, Hernán, 216  
 Crevel, René, *140*, 142, 151  
 Crook, Peter, 133
- Dayan, Moshe, 33-34
- De Burine, Claude, *140*, 141  
 De Certeau, Michel, 35, 104  
 De Maria, Walter, 205  
 De Smedt, Francis, 27  
 Debord, Guy, 100  
 Debroise, Olivier, 26  
 Deleuze, Gilles, 129  
 Delicado, Francisco, 122-123  
 Demand, Thomas, 170-171  
 Desnos, Robert, *140*, 142  
 Dick, Philip K., 122-123  
 Dickens, Charles, 122, 123  
 Diderot, Denis, 41  
 Didi-Huberman, Georges, 9-14, 16-17, 207  
 Dior, 218  
 Disney, Walt, 192  
 Dolce & Gabbana, 217-218  
 Duchamp, Marcel, 15, 25-26-27, 31-32, 53, 56-57, 67, 83, 104, *140*, 145, 148-149, 152, 161, 184, 204, 216, 219  
 Duncan, Isadora, 96  
 Durrie, George Henry, 123  
 Dyer, Jayne, 219
- Eisenstein, Serguéi, 15, 96  
 Eliasson, Olafur, 178  
 Éluard, Paul, 142  
 Evita (Eva Duarte), 168, 172
- F & G, *véase* Faivovich, Guillermo; Goldberg, Nicolás  
 Faivovich, Guillermo, 175, *202*, 203-204, 206-209  
 Farocki, Harun 10  
 Ferrari, León, 177

- Fischli, Peter, 11-12  
 Fontana, Lucio, 157  
 Foucault, Michel, 11, 48-49, 189-190, 194, 206  
 Freud, Sigmund, 15  
 Friedman, Yona, 133  
 Fuller, Richard Buckminster, 133-134, 178-179, 183  
 García Canclini, Néstor, 18  
 García Márquez, Gabriel, 146  
 Gego (Gertrud Goldschmit), 177  
 Giacometti, Alberto, 84  
 Gibson, William, 135  
 Godard, Jean-Luc, 123  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 11  
 Goldberg, Nicolás, 175, 202, 203-204, 206-209  
 González Rodríguez, Sergio, 123-124  
 Goya y Lucientes, Francisco de, 10  
 Gracq, Julien, 111  
 Greco, Alberto, 204  
 Guattari, Félix, 129, 183  
 Guevara, Ernesto Che, 191, 193  
 Gursky, Andreas, 170-171  
 Hass, Amira, 33  
 Hassell, Jon, 123  
 Heidegger, Martin, 160  
 Hernández, José Gregorio, 191  
 Heron, Ron, 133  
 Herrera, Yuri, 81, 93-94  
 Huffmann, Carlos, 81, 106  
 Jaar, Alfredo, 23, 47, 48-50  
 Jaccottet, Philippe, 140, 141  
 Joyce, James, 96, 111  
 Kafka, Franz, 104, 161  
 Kahlo, Frida, 146  
 Kaprow, Allan, 100  
 Katzenstein, Inés, 194  
 Kawara, On, 9  
 Kentridge, William, 113-114  
 Khoury, Vénus, 140, 141  
 Kiesler, Frederick, 130  
 Klee, Paul, 10  
 Kluge, Alexander, 96  
 Koolhaas, Rem, 112  
 Kosice, Gyula, 132-133, 178, 183  
 Kubrick, Stanley, 205  
 Kuitca, Guillermo, 11, 23, 40, 41-46  
 Laddaga, Reinaldo, 76, 169  
 Latour, Bruno, 181-183, 207  
 Lautréamont, conde de, 147, 189  
 Le Corbusier, 111  
 Lessing, Gotthold, 96  
 Lezama Lima, José, 150  
 Lichtenstein, Roy, 170  
 Lihn, Enrique, 122, 151  
 Lispector, Clarice, 74  
 Long, Richard, 100  
 López Rega, José, 171  
 Lowry, Malcom, 150  
 Macchi, Jorge, 23, 51, 52-53, 55-57  
 Magritte, René, 48-50, 104, 139, 153, 189

- Marcaccio, Fabián, 139, 166, 167, 169-172  
 Margolles, Teresa, 81, 115, 122  
 Masotta, Oscar, 139, 162-165  
 Matta-Clark, Gordon, 157  
 Medina, Cuauhtémoc, 13, 54, 104  
 Meireles, Cildo, 81, 90  
 Meyer, Sylvia, 193  
 Michaux, Henri, 10  
 Moctezuma, 216  
 Mondrian, Piet, 216  
 Monroe, James, 50  
 Monsiváis, Carlos, 83, 121  
 Montané, Bruno, 150  
 Monterroso, Augusto, 35, 101, 103  
 Moro, César, 67  
 Mosquera, Gerardo, 13  
 Muniz, Vik, 23, 58  
 Musil, Robert, 150  
  
 Nabokov, Vladimir, 207  
 Neuenschwander, Rivane, 23, 72, 76  
 Neveu, Gérald, 140, 141  
 Nieuwenhuys, Constant, 133  
 Noll, João Gilberto, 23, 73-76  
 Nyby, Christian, 205  
  
 Obrist, Hans Ulrich, 178  
 Orozco, Gabriel, 10, 81, 82, 83-89, 175, 185-186  
  
 Papasquiaro, Mario Santiago, 143  
 Parra, Nicanor, 144  
 Pauls, Alan, 205  
 Paz, Octavio, 144  
  
 Pellegrini, Aldo, 142, 146, 151  
 Pérol, Jean, 140, 141  
 Perón, Juan Domingo, 168-169, 172  
 Piano, Renzo, 67  
 Picabia, Francis, 148  
 Picasso, Pablo, 84  
 Piglia, Ricardo, 143  
 Pollock, Jackson, 170  
 Ponte, Antonio José, 23, 78  
 Porter, Liliana, 139, 153, 175, 188, 189-194  
 Presley, Elvis, 191  
  
 Ramos, Graciliano, 74  
 Rancière, Jacques, 18, 67, 172  
 Ray, Man, 145  
 Richter, Gerhard, 10  
 Rimbaud, Arthur, 9, 142, 149  
 Rodríguez Sánchez, Dagoberto, 77  
 Rolnik, Suely, 23, 39, 55  
 Rosey, Gui, 140, 142-143  
 Rousseau, Jean-Jacques, 111  
 Roussel, Raymond, 147  
 Rulfo, Juan, 119  
  
 Salcedo, Doris, 81, 125, 139, 154, 155-161  
 Sánchez, Matilde, 81, 92-93  
 Saraceno, Tomás, 81, 128, 129-134, 175, 176, 177-184  
 Schendel, Mira, 177  
 Sebald, G. W., 111, 220  
 Segalen, Victor, 175, 187  
 Sierra, Santiago, 81, 115, 116, 122, 139, 162

Simmel, Georg, 98  
 Sloterdijk, Peter, 134  
 Smithson, Robert, 89, 100  
 Snelson, Kenneth, 178  
 Steiner, George, 159  
 Stella, Frank, 161  
 Stettheimer, Florine, 25  
 Struth, Thomas, 170-171  
 Superstudio, 133  
  
 Tarkovski, Andréi, 67  
 Tchicaya U Tam'si, *140*, 141  
 Torres García, Joaquín, 52, 56  
 Tron, Dominique, *140*, 141  
 Tuéni, Nadia, *140*, 141  
  
 Unik, Pierre, *140*, 142  
  
 Vaché, Jacques, 151  
 Vallejo, Fernando, 74, 81, 126  
  
 Varejão, Adriana, 23, 38  
 Verbitsky, Horacio, 166, 168  
 Vila-Mata, Enrique, 113  
 Villoro, Juan, 81, 83, 127  
 Virgilio, 124  
 Von Fürstenberg, Diane  
  
 Yacine, Kateb, *140*, 141  
  
 Wall, Jeff, 170-171  
 Walser, Robert, 111  
 Walsh, Rodolfo, 172  
 Warburg, Aby, 9, 12, 14-16,  
 139, 175, 187, 207  
 Warhol, Andy, 43, 217  
 Weidlinger, Paul, 179  
 Weiss, Peter, 11-12  
 Wenders, Wim, 195  
 Wilkins, John, 212  
 Wittgenstein, Ludwig, 161



# ÍNDICE

Prólogo. Atlas de atlas . . . . .	9
1. MAPAS . . . . .	21
Francis Alÿs – «The Loop» . . . . .	24
Adriana Varejão – «Contingente» . . . . .	38
<i>Suely Rolnik</i> . . . . .	39
Guillermo Kuitca – «Sin título», 2008 . . . . .	40
Alfredo Jaar – «Un logo para América» . . . . .	47
Jorge Macchi – «Seascape» . . . . .	51
Vik Muniz – «WWW (World Map)» . . . . .	58
<i>Carlos Busqued</i> . . . . .	59
Mario Bellatin – «Perros héroes» . . . . .	60
Rivane Neuenschwander – «Diarios de Pangaea»; João Gilberto Noll – «Lord» – «Berkeley en Bellagio» . . . . .	72
Los Carpinteros – «Sandalia» . . . . .	77
<i>Antonio José Ponte</i> . . . . .	78
2. CIUDADES . . . . .	79
Gabriel Orozco – «Piedra que cede» . . . . .	82
Cildo Meireles – «Babel» . . . . .	90
<i>Marcelo Cohen - Matilde Sánchez - Yuri Herrera</i> . . . . .	91
Francis Alÿs – «Walking a Painting» . . . . .	95

Diego Bianchi – «Daños»; Carlos Huffmann – «Sin título», 2012 . . . . .	105
<i>Georges Bataille</i> . . . . .	107
Sergio Chejfec – «Mis dos mundos» . . . . .	109
Teresa Margolles – «¿De qué otra cosa podríamos hablar?»; Santiago Sierra – «Sumisión»; Roberto Bolaño – «2666. La parte de los crímenes» . . . . .	115
Doris Salcedo – «Plegaria muda» . . . . .	125
<i>Fernando Vallejo - Juan Villoro</i> . . . . .	126
Tomás Saraceno – «Ciudad nube» . . . . .	128
3. SUPERVIVENCIAS . . . . .	137
Roberto Bolaño y el surrealismo . . . . .	140
Liliana Porter, René Magritte y Marcel Broodthaers . . . . .	153
Doris Salcedo y Paul Celan . . . . .	154
Santiago Sierra y Oscar Masotta . . . . .	162
Fabián Marcaccio y el peronismo . . . . .	166
4. ESFERAS Y REDES . . . . .	173
Tomás Saraceno – «Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña» . . . . .	176
Gabriel Orozco – «Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla» – «Mesas de trabajo» . . . . .	185
<i>Victor Segalen - Aby Warburg</i> . . . . .	187
Liliana Porter – «¡Por favor no se muevan!» . . . . .	188
Carlos Busqued – «Bajo este sol tremendo» . . . . .	196
Faivovich & Goldberg – «El Taco» . . . . .	202
Carlos Amoraes – «Black Cloud Aftermath» . . . . .	210
<i>Notas</i> . . . . .	223
<i>Agradecimientos</i> . . . . .	241
<i>Lista de ilustraciones</i> . . . . .	245
<i>Índice onomástico</i> . . . . .	249