

EL MALENTENDIDO DEL POETA Y EL TEÓLOGO

NICOLÁS GUANINI

Consideremos los siguientes siete dichos:

“No serviremos a la naturaleza.”

“El mundo objetivo nos ofrece elementos que mediante un sistema convertimos en mundo subjetivo, regresando así al mundo objetivo bajo la forma de un hecho nuevo.”

“La estética legitima con argumentos edificados a posteriori los juicios que nuestra intuición hace sobre el arte.”

“Apreciemos a los negros que son realmente negros, y a los blancos que son realmente blancos.”

“Somos los primitivos de una nueva era. Suprimamos las ideas y otras parálisis.”

“Una imagen supera o condensa lo que un denso tratado le puede decir al intelecto.”

“Nuestra América, especialmente ante el fracaso *yankee*, es la única esperanza del hombre.”

EL MALENTENDIDO DEL POETA Y EL TEÓLOGO

NICOLÁS GUANINI

Estas aseveraciones, algunas generales y por lo tanto vagas, otras precisas, conforman un manifiesto, casi un credo. El tono antiimperialista y la posición frente a lo racial parecen situar nuestro incipiente programa en las inmediaciones de Mayo del 68. La mini diatriba contra la naturaleza y el llamado a la creación de una nueva objetividad son claramente de raíz concreta o neoconcreta. ¿Quizás entonces nuestro pequeño manual prescriptivo date de los cuarenta tardíos, o de la década siguiente? La apelación a la intuición y la confianza en el poder comunicativo de la imagen son de raíces “surrealistoides”. Podría entonces inferirse que nuestro texto es del final de los veinte o principio de los treinta. Casi instintivamente, por vocación regionalista, ubicamos el movimiento que generó este manifiesto en la costa este de Sudamérica. Sus obras son probablemente no muy grandes, blancas y negras con algunos colores, frecuentemente rojo y celeste. Los mejores ejemplos están en la Colección Cisneros, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), o en Texas. O bien sus autores atesoran amarillentos pape-

les, fotos y publicaciones originales aguardando ansiosos el llamado de la Tate o del MoMA, que finalmente los sacará de la clase media media para depositarlos en la clase media alta y en la Historia con mayúsculas. En realidad estas frases son citas textuales o paráfrasis libres de mi autoría, con mínima alteración, de fragmentos de escritos de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Arturo Usler Pietri, José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui y Leopoldo Lugones. Fueron escritos entre 1914 y 1931. Naturalmente provienen de textos o manifiestos vinculados al Ultraísmo, el Martifierrismo, la poesía Pau Brasil, el Antropofagismo y otras vanguardias literarias. Me desligo de todo rigor. Proporcionar las referencias exactas de lugar, forma y momento de publicación sería contraproducente para mi argumento.

Este pequeño collage, este cadáver exquisito continental, este *détournement* mutuo de monumentos textuales, tiene como objetivo probar una cosa: que el modelo para las artes visuales, inclusive para todas las artes, que se ha desarrollado en Latinoamérica es literario. Aun más, es un modelo de vanguardias poéticas, porque fue elaborado a finales del siglo diecinueve y principios del veinte, cuando la poesía era todavía el gran teatro ideológico y político donde dirimir las cuestiones “identitarias”. Aceptando el argumento anterior cuya demostración requeriría ejemplos¹, nos vemos en una posición violentamente melancólica. Si el modelo es la poesía, y la figura del poeta como gran demiurgo que genera mercados ideológicos y estéticos ha desaparecido (siendo reemplazado en las últimas dos décadas finalmente por el arquitecto), estamos frente a un arte cuya decodificación depende de un saber en extinción. Esto se agrava por una cuestión de geopolítica cultural. A medida que los objetos transitan del Sur al Norte y diversas instituciones en Estados Unidos y Europa los compran, a precios irrisorios en comparación a los de artistas del período 1940 - 1970 que pertenecen a una cultura central (pero lo suficientemente altos como para divorciar las obras de sus mercados locales), los discursos que garantizan su legibilidad no

necesariamente viajan con las obras. Hay dos posiciones dominantes que existen para mostrar estas producciones: un modelo contextual basado en la geografía, que es historicista y tiende a proteger algo de los discursos originales; y el formal e isomorfo, que busca analogías visuales o estructurales (o ambas). Por supuesto que hay intentos mixtos y los criterios de un modelo migran hacia el otro con resultados a veces felices, a veces no. En los mejores casos, cuando lo historicista prima, los hechos del contexto se preservan. Pero aquí llegamos al momento de la interpretación y la estructura académica del mundo occidental, permeada por el poderoso andamiaje edificado por la revista *October* en torno al estructuralismo, a la Escuela de Frankfurt (particularmente Adorno) y a Bataille en una versión saneada (un Bataille sin Sade) que genera malentendidos. Es un triste caso de camino al infierno empedrado de buenas intenciones. La cuestión es que ese otro saber, el de los modelos teóricos de las vanguardias literarias latinoamericanas, que por supuesto corre por las venas abiertas de la academia norteamericana también, está compartimentalizado en otra disciplina, que no tiene contacto con la historia del arte. En Estados Unidos se trata de una cuestión de estado. Los latinos son la primera minoría y deciden las elecciones en Florida, California y Texas, estados que terminan definiendo inclusive las elecciones presidenciales a raíz del absurdo sistema de colegio electoral, quizás la falla más significativa en el cuasi perfecto edificio republicano de la constitución. La cuestión de la representación política se potencia con la cuestión políticamente correcta de la representación cultural. Las paradojas y los absurdos abundan. El mejor arte brasileño ocupa los depósitos de un museo en Texas, una provincia con una abrumadora mayoría mexicana, población que jamás escuchó hablar del neoconcretismo y cuya experiencia de vida y cultura está tan divorciada de la de un carioca como de la de un patricio de Nueva Inglaterra. En Nueva York los grupos más numerosos son los dominicanos, los puertorriqueños, seguidos por los ecuatorianos y los mexicanos. De todos ellos sólo los dos primeros ejercen una rudimentaria articulación política. El arte que se exhibe en los museos y se

enseña en las universidades proviene abrumadoramente de la costa este de Sudamérica. Brasil, Argentina, Venezuela, Uruguay, todos países sin una inmigración significativa a los Estados Unidos en términos cuantitativos (en términos cualitativos es otra historia: Oiticica, Ricardo Piglia, Liliana Porter, Luis Camnitzer, Juan Downey, Reinaldo Lada-gga y muchos otros artistas han pasado décadas cruciales de su vida en la costa este de Norteamérica). El pasado será moderno o no será. Y la división de la modernidad en *avant garde* y *neo avant garde*, pre y post guerra, plenamente operativa para la narrativa del tránsito desde París a Nueva York via Auschwitz, es totalmente inoperativa para aprehender, digamos, el tránsito de Lygia Clark desde la abstracción gestáltica hasta un modelo de sujeto y de terapia corporal por afuera del lenguaje; pero se ha incluido en antologías y exhibiciones de arte conceptual.

Hay un segundo malentendido, de índole puramente político, restringido a la producción de los cincuenta tardíos en adelante, y más fácil de remediar dado que se trata de un saber algo más vivo, que se ha desvanecido menos en el horizonte epistémico que el debate poético literario. Me refiero a las corrientes filosóficas, teológicas e ideológicas que informaron los intentos revolucionarios en el escenario global de la Guerra Fría, el plan Condor, el intervencionismo de la CIA y la ominosa influencia de Henry Kissinger. Enumero: el existencialismo de Sartre, crucial para el primer y el tercer Massotta y para Ferreira Gullar en formular la teoría del no-objeto; el foquismo de Régis Debray, enaltecido por la figura heroica del Che y prácticamente una fórmula para generar fenómenos artísticos como Tucumán Arde; una peculiar lectura del estructuralismo y de Roland Barthes picado fino con McLuhan y Borges, en el Di Tella; la sombra implacable de la Teología de la Liberación de Boff y Gutiérrez y la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire en la toma de conciencia de que la operación básica es la subversión de estructuras de poder (la Iglesia, la educación, o sea el lenguaje) desde adentro, una metodología intervencionista que abarca desde Cildo Meireles y Luis Camnitzer hasta Juan Downey.

Suspendidos entre esas pérdidas y esos malentendidos, vivimos así un poco.

De adversidades vivimos. Adversidades epistémicas. Vivimos. Malentendidos.

Harlem 2010

P.D. Este esbozo está dedicado a José Falconi y su mesa de café, ambos instrumentales.

1 A partir de Borges el arte argentino se modela como una serie de ficciones. El piano modificado de Xul nunca sonó, las reglas del panjogo son volátiles, asimismo la gramática y el vocabulario de la panlingua. No son sistemas, sino enunciaciones. Los artistas concretos y Madi llevan a París una exhibición con varios artistas ficcionales, con foto para catálogo y nombre apócrifo incluido. La historiografía auto generada del movimiento está mas plagada de mentiras que de hechos, convirtiendo la ficción en su clave operativa. Finalmente, el “Arte de los Medios” propone reemplazar la obra de arte por su representación en los medios masivos de comunicación, o sea una teorización de la proyección social y la razón de ser de la ficción.