

Imaginar y documentar: la doble vida del arte

To Imagine and Document: Art's Double Life

Graciela Montaldo

Universidad de Columbia

grmontaldo@gmail.com

Resumen

Imaginar y documentar fueron dos actividades opuestas durante la modernidad. Creo que el presente las une y quiero explorar su articulación en buena parte de la producción contemporánea. Si el siglo XIX debatió el realismo, si el siglo XX discutió la vanguardia (hablando en términos muy generales), lo que llevamos del siglo XXI nos coloca frente a la pregunta por el archivo y la documentalidad como interrogante no solo sobre el pasado sino como práctica que involucra lo contemporáneo, el presente. El “archivo” es una forma fragmentaria de vincularse con el pasado, que discute la idea de historia y memoria (no las expulsa completamente, pero las discute) porque no arma “un” relato sino que habilita diferentes narrativas. La palabra archivo se repite en casi todas las disciplinas sociales, humanísticas y es parte importante de la práctica del arte y la literatura. Pero el archivo se concibe también como una operación sobre la documentalidad; en este punto es donde la imaginación (en el sentido de “creación”) interviene, creando una dinámica que saca a la literatura y el arte de su inserción institucional y los re-orienta hacia un exterior de la institución artística. Voy a tomar solo algunas obras que exploran esa dinámica (entre imaginar y documentar) y que, dentro de un panorama muy amplio, dejan una huella y experimentan con nuevas posibilidades. Me enfocaré en las obras de Dani Zelko, Mariana Mariana López, Galo Ghigliotto, Vivi Tellas y Paz Encina. En conclusión, el arte, la literatura, el activismo, nada puede, excepto seguir llamándonos la atención. Pero no en cuanto al sentido de las cosas sino en cuanto a las formas de naturalización de esos sentidos. Pienso en la doble vida como en esta doble actividad de imaginar y documentar. Pero también en la doble vida de una posición de “respuesta crítica” a un encapsulamiento en el espacio de su propio campo.

Palabras clave: documentalidad; archivos; cultura contemporánea; América Latina

Abstract

In the age of modernity, imagining and documenting were two opposing activities. The present age unites them, and I want to explore what takes place when that union occurs, because I see it as the most critical feature in much contemporary production. If the nineteenth century debated realism, and if (generally speaking) the twentieth century dealt with the avant-garde, then the twenty-first century poses the question of the archive and the documentable, not merely a question about the past but also a concern for how practice relates to the present. The “archive” is a sort of fragmentary link to the past; it contests the idea of history and meaning (not discounting them altogether, but contesting them), for it presents not “an account,” but rather allows for different narratives. The word “archive” recurs in almost all social and humanistic disciplines and is a key element in the practice of art and literature. But at the same time, the archive can be conceived as an action imposed upon documentality. It is here that the imagination (in the sense of “creation”) enters, generating a dynamic that extracts art and literature from their isolation within institutions and re-orientates them outward toward the artistic institution. I have selected certain works to explore the interplay between imagining and documenting; operating within an extremely wide panorama, they leave their mark and experiment with new possibilities. Specifically, I will focus on the works of Dani Zelko, Mariana Mariana López, Galo Ghigliotto, Vivi Tellas and Paz Encina.

Art, literature, and activism can do nothing other than to continue to call attention to the world of violence and inequality, not in the sense of facts in themselves but rather the way in which our feelings toward those facts become naturalized. I think of this double life as the dual activities of imagining and documenting. But there is also the duality of “critical response,” the risk of encapsulating contemporary works within the space of their own field.

Key Words: Documentality; Archives; Contemporary Culture; Latin America

En este trabajo quisiera presentar algunos rasgos de la producción estético-cultural contemporánea en América Latina; esos rasgos están contenidos en el título y se enfocan en la articulación entre la forma en que la imaginación y el afán documental se entrecruzan en muchas producciones del presente. Me centraré en un conjunto de obras en las cuales la relación entre documentar e imaginar no tiene límites precisos. Por el contrario, ambas prácticas se articulan en una nueva forma concebir la obra, en la que la estética, la cultura y el activismo dialogan de manera novedosa. Las obras en que me voy a concentrar (literatura, arte y activismo) han abandonado el interés exclusivamente estético para explorar nuevas formas de vincularse con otras prácticas. Lo que la literatura (y en menor medida las artes visuales) latinoamericana había formulado en el pasado como la relación estética-política se ha transformado en una serie de conversaciones en varias direcciones. Este cambio tiene que ver con la experiencia contemporánea de inmediatez de nuestras relaciones, pero también con cierta obsesión por tratar de entender lo contemporáneo en tiempos de oscuridad y de otorgar a las prácticas estéticas nuevas funciones, resignificarlas por fuera de su propio campo institucional. Quisiera explorar un tipo de acercamiento a lo contemporáneo a partir de la idea de documentación, en muchos casos, a partir del trabajo sobre el archivo.

Pero no voy a proponer un abordaje estrictamente teórico. Me interesa analizar esa escena a partir de algunas obras críticas recientes y también quisiera enfocarme en algunas prácticas del activismo estético contemporáneo. Y propongo esta forma de aproximación porque creo que una división entre teoría y práctica hoy ya no es clara porque los artistas incorporan fuertemente la reflexión teórica en sus obras, desdibujando las fronteras entre ambas. La crítica, por su parte, tiene que activar un tipo de imaginación que la conecte con futuros posibles, con formas nuevas de enfrentar la oscuridad. Y esta sería también una de mis propuestas: tratar de ver cómo se rearticulan las prácticas (estéticas, críticas, teóricas) para formular respuestas que quieren interpelar a sus sociedades desde nuevos lugares de enunciación, abandonando las ideas de obras y autor para colocarse en el espacio de “lo común”. En estas obras se piensa, se reflexiona, se produce, se actúa, se interviene, se comparte.

Quiero explorar en las obras que propongo la dinámica entre imaginar, documentar, crear comunidades, intervenir en el campo social, discutir temas globales

que muchas veces, desde una localización precisa, involucran temas planetarios (el ejemplo concreto es la ecología). Como toda presentación sobre lo contemporáneo, la mía será una propuesta para comenzar una discusión.

Varios libros recientes en América Latina, entre ellos, *Resto épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época* (2017) de Mario Cámara, *Futuros menores* (2021) de Luz Horne, *Señales de vida* (2022) de Fermín Rodríguez, *Lo que no vemos, lo que el arte ve* (2022) de Graciela Speranza, o *La vida impropia* (2022) de Florencia Garramuño, formulan preguntas en esa dirección. Y las responden. Se preguntan por las opciones que el arte y la literatura contemporáneos tienen hoy de intervenir en algún sentido ya no en la sociedad como un todo sino en las comunidades, en ciertas formas comunitarias de la experiencia social. Creo que ese cambio de foco es fundamental. Coincido con esos libros en que las obras (literarias, artísticas, el cine y el video, las performances) proponen nuevos problemas y generan nuevas percepciones, nos vuelven más atentos, visibilizan realidades. Me pregunto si, al mismo tiempo, no nos vuelven más solipsistas, encerrados en la crítica que contiene la práctica estética hoy, el activismo, y nos dejan como testigos de cómo son absorbidos por el mercado, el mundo del capital.

Dicen esos libros que la literatura y el arte estarían hoy más concentrados en una interlocución menor; ya no sería la política, mucho menos lo social, lo que los interpela sino su colocación en un lugar marginal, lo que le permitiría abrir formas de abordar lo real, formular opciones perceptivas y, de ese modo, enseñarnos a visualizar los problemas en una dimensión “civilizatoria”. ¿Desde dónde se activaría hoy una crítica a la economía, las amenazas del cambio climático, las guerras, las migraciones, la violencia social, la memoria histórica, las experiencias de sufrimiento, así como también del poder de las redes sociales, la inteligencia artificial, etc.? Hago esta pregunta porque muchos de esos son los disparadores de obras contemporáneas y allí ven su posible intervención política.

Imaginar y documentar fueron dos actividades opuestas durante la modernidad. Creo que el presente las une y quiero explorar qué pasa cuando eso pasa, porque es el rasgo que veo como más sobresaliente en buena parte de la producción contemporánea. Si el siglo XIX debatió el realismo, si el siglo XX discutió la vanguardia (hablando en términos muy generales), lo que llevamos del siglo XXI nos coloca frente a la pregunta por el archivo y la documentalidad como interrogante no solo sobre el pasado sino como práctica que involucra lo contemporáneo, el presente. El “archivo” es una forma

fragmentaria de vincularse con el pasado, que discute la idea de historia y memoria (no las expulsa completamente, pero las discute) porque no arma “un” relato sino que habilita diferentes narrativas. La palabra archivo se repite en casi todas las disciplinas sociales, humanísticas y es parte importante de la práctica del arte y la literatura. Pero, a su vez, el archivo se concibe como una operación sobre la documentalidad; en este punto es donde la imaginación (en el sentido de “creación”) interviene, creando una dinámica que saca a la literatura y el arte de su inserción institucional y los re-orienta hacia un exterior de la institución artística. Voy a tomar solo algunas obras que exploran esa dinámica (entre imaginar y documentar) y que, dentro de un panorama muy amplio, dejan una huella y experimentan con nuevas posibilidades. Me enfocaré en las siguientes obras: la experiencia colectiva del artista-escritor argentino Dani Zelko; el trabajo sobre el documento en un libro de la escritora/artista argentina Mariana López y una novela de Galo Ghigliotto; las experiencias individuales en los bio-dramas de la directora de teatro argentina Vivi Tellas y la exploración documental del pasado en videos de la directora paraguaya Paz Encina. Voy a detenerme en cada uno y luego ofrecer algunas preguntas en lugar de conclusiones.

Dani Zelko

Empiezo por la actividad que lleva a cabo Dani Zelko, el artista que se conecta con gente cuyas historias no son relevantes ni para los gobiernos ni para los medios ni para el cine o la televisión¹. Zelko se comunica con personas, escucha sus relatos, los transcribe mientras se los cuentan, documenta y luego edita un libro gracias a su “mochila-imprenta”. Todo el proceso de escritura sucede en una misma escena: el escritor conversa con víctimas de violencia institucional en diferentes contextos (barrios marginales de Buenos Aires o Madrid, comunidades indígenas, migrantes en la frontera entre México y Estados Unidos y Canadá) transcribe, edita, imprime el material. Podríamos llamar a ese objeto “libro” pero no se trata de un libro en sentido convencional porque es solo un resultado y en esta experiencia lo que importa es el proceso de comunicación. De todos modos, nada es convencional en este proceso que, sin embargo, recurre a la escritura (y una escritura que no es meramente testimonial sino que, sacada de su contexto original, se convierte

¹ Trabajé sobre este artista y su “reunión” en otro trabajo, en otro contexto. Se puede leer el trabajo en: “Producción, circulación, consumo. El mundo de la literatura.”

en la transcripción de un habla extrañada). La experiencia se llama “reunión” y en la página web del artista se describe así:

REUNIÓN: EL PROCEDIMIENTO

Viajo a ciudades, pueblos, fronteras y territorios indígenas para encontrarme con algunas personas y comunidades. Lxs invito a hacer un libro a través de un proceso en el que la palabra va mutando de oral a escrita y de hablada a leída a medida que atraviesa cuerpos y espacios. Me hablan y yo escribo a mano todo lo que dicen. Cada vez que hacen una pausa para inhalar paso a la línea que sigue, creando un nuevo verso. Está prohibido grabar. En los días siguientes leemos el texto y lo corregimos juntxs hasta llegar a una versión final. Nunca corrijo ni edito a solas. El texto final se imprime en libros sencillos y urgentes, que son leídos en voz alta en situaciones públicas y empiezan a circular. La mitad de las copias son distribuidas por las comunidades y participantes en sus territorios y la otra mitad es distribuida por Reunión donde sea. Se hacen libros digitales y audiolibros gratuitos. Cada edición inventa su propia forma de circular a partir de la especificidad de ese territorio, las intenciones políticas de lxs involucrados y las condiciones materiales de las personas a las que queremos llegar. (Webpage)

¿Es esto literatura? ¿Es arte? ¿Artivismo? ¿Es “global” porque se desarrolla en varios escenarios, con diferentes interlocutores entre los que se fragua una suerte de lengua franca, a pesar de las diferencias? ¿o es extremadamente local? ¿Quién o quiénes son los autores? ¿Qué función cumple ese libro y cómo circula y es leído? ¿Es leído? ¿Por qué Zelko habla de “versos”? Seguramente hacerse estas preguntas solo nos interesa a nosotros, lectores de sus obras, pues para los participantes el foco del proyecto está puesto en lo que se comparte durante la reunión, en la relación intensa pero efímera entre ellos. La acción busca crear una actividad en común entre personas que se sienten fuera del sistema social, ya sea por razones económicas, lingüísticas, étnicas, de género, políticas (de ahí su nombre). Creo que se trata de una práctica combinatoria, que no se siente completamente literatura, ni completamente arte, ni completamente activismo político; tampoco completamente global porque lo que une son desigualdades y no pretende posicionar una voz única. Zelko recurre a la idea de documentar las vidas precarias pero sin intención de reproducción. Las historias no se graban y se transcriben “en verso”, se comparten. Los libros, gratuitos, conforman un archivo de la experiencia de sujetos excluidos.

El proyecto está arraigado en coyunturas concretas pero circula en medios muy diferentes (de las zonas originales donde “la obra” surge y se distribuye comunalmente,

hasta la exhibición en museos o universidades). Todo está disponible en la página web, de donde se pueden bajar los archivos pdf de los libros gratuitamente. El “producto” de esas acciones circula entre gente de la comunidad y lo hace al margen del mercado, creando su propio espacio. La obra aquí es intermedial pero requiere la presencia del hablante y de quien escucha como condición previa. Se diría que el centro de la obra es lo que vincula personas entre sí antes que ser un producto que se consume. Y aquí hay un cambio significativo, en la interrupción de la cadena de producción, porque la obra se hace en común y no se compra o vende en el mercado. Claro que antes que obras, fueron proyectos, que financiaron instituciones culturales. Se toma así el modelo de producción del cine independiente, del arte, en el sentido de financiar el proyecto, pero hay diferencias en la circulación pues una vez terminada, la obra no se compra, se sustrae al mercado.

Me detendré en su acción “Reunión: Lengua o muerte” (de marzo de 2020). Cuando comienza la pandemia de COVID un inmigrante bangladesí en el barrio de Lavapiés en Madrid se enferma, la familia llama a emergencias pero, como no hablan bien español, no logran llenar los requisitos para el traslado al hospital y el enfermo muere en unas horas sin atención médica. Esta acción es “Una reivindicación que secundan tanto I+s amig+s de Hossein como organizaciones migrantes y sociales, por el derecho de todas las personas a expresarse en sus lenguas”. Como en otras experiencias de Zelko, la transcripción de los testimonios (en este caso de los familiares de inmigrantes de Bangladesh en Lavapiés) se hace en una suerte de diagramación poética pero también incorpora un archivo sonoro. Las lecturas del texto “poético” registran pausas y ritmos que no son las del simple relato oral. Hay aquí un interesante juego entre el registro escrito de los relatos orales, que luego recuperan una forma oral pero no en las voces originales de sus protagonistas sino en la de activistas cercanos a la acción, por el derecho a expresarse en sus propias lenguas. La lengua y la reflexión sobre las lenguas y sus interacciones se vuelve fundamental. Dice el relato:

y cuando ellos escuchan nuestra voz
saben que somos extranjeros
solo con
escuchar nuestra voz,
más allá de cómo hablemos el idioma
ya saben que
somos extranjeros
y entonces nos dan menos importancia.
La falta de palabras

la dificultad para explicar
ya genera problemas
no permite entenderse bien
pero hay el problema más grande
que viene antes de las palabras
no depende
de si hablamos bien o mal
y es que cuando escuchan nuestra voz piensan,
este es un migrante
un migrante más,
y entonces nos dan menos importancia. (web)

Zelko hace pasar la lengua por varias fases de transformación quizás para mostrar el valor de los usos compartidos que ella tiene. En ese desarrollo, tanto en el relato oral como en la transcripción, la lengua está intervenida, mostrando un proceso de desposesión. La lengua “no pertenece”, sino que es apropiada. Y la acción de Zelko se vuelve una manera de poner de relieve la precariedad y vulnerabilidad de la experiencia de habla. En la condición migrante, la lengua puede enfrentarnos a la disyuntiva lengua o muerte, con la que Zelko reescribe el “Patria o muerte” de Fidel Castro de 1960, ejerciendo también en esto la desposesión del territorio y de una identidad cívica posnacional, hacia una experiencia más abarcadora: la capacidad humana de comunicarse.

El campo fragmentado de la cultura contemporánea se mueve con diferentes ritmos y diferentes lógicas. Como dice una activista del barrio de Lavapiés en el tramo final del texto de Zelko, cuando pide por intérpretes en el sistema de salud español para que no mueran los inmigrantes por no saber hablar la lengua: “y hay quienes no nos entienden/ creen que es algo que en este momento no es tan urgente/ y por eso esta campaña está consiguiendo poquísimo eco/ poquísimo eco, /todo el mundo dice estar preguntándose qué es lo primero/qué es lo fundamental/y parecería que pelear por la lengua/ no es tan indispensable” (web).

Lo esencial, lo urgente, lo fundamental, lo indispensable son categorías que los Estados difundían durante la pandemia. Si el protagonismo de figuras como autor y lector se había reducido hace más de medio siglo, ellas ahora reaparecen bajo nuevas funciones, más modestas, más artesanales, más como mediación y escucha que como producción. La “reunión” impacta en la vida de la gente que participa en ellas, pero no modifica sus condiciones. Sin embargo, crea un archivo, genera un documento (después de imaginar una forma de comunicación) para que nosotros trabajemos. Visibiliza una

historia, imagina una acción y quiere sumergirnos en la comunidad que se formó mientras existió como “reunión”. Zelko incita a indagar en historias comunitarias, a crear un archivo de algunas de ellas e imagina formas de comunicarlas fuera de la comunidad, utilizando formatos no convencionales (o convencionales pero usados fuera de lugar).

Museos: Mariana López y Galo Ghigliotto

Me interesa en esta sección explorar la curiosidad de cierta literatura por el museo y las relaciones que se traman entre la escritura y la exhibición. A pesar de ser instituciones culturales muy diferentes, sin embargo la literatura y el museo han encontrado puntos de convergencia. No me refiero a la idea de pensar la curaduría como una suerte de relato ficcional o reflexionar sobre la documentación de la que se sirven ciertas ficciones. Me refiero, por el contrario, a tratar de entender una dinámica entre instituciones cuando la literatura se enfrenta al museo, ¿cómo se trabaja esa relación en ciertos textos contemporáneos? Hay dos libros recientes, *Museo* de Mariana López (publicado en 2018 en Argentina) y *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto (publicado en 2019 en Chile)².

En *Museo* y *Museo de la bruma* se trazan relaciones entre la escritura y la exhibición, entre la ficción y el documento pero también se establecen diálogos institucionales. Creo que allí la literatura se conecta con el orden de la visualidad, la materialidad y la reproducción, cruzando especies culturales, sensorialidades, géneros. En ambos textos hay una suerte de deseo de atravesar la institucionalidad de las prácticas culturales, conectar experiencias, traducir algo intraducible. Ambos ponen al “museo” en el centro de la literatura, pero no para contar la historia del museo (como en el libro de Vecchio o para proponerlo como metáfora de una historia rompecabezas, como hace Fonseca) sino para, desde la escritura, producir un efecto de “desmuseificación” de la institución. Para ello, ambos textos desarticulan la materialidad del museo, traduciendo esa materialidad en formas de escritura, en el uso de la página como diagrama, en el compromiso con el objeto libro e incorporando la exhibición a la trama³. No pienso estos libros en términos de écfrasis (aunque trabajan también en esa dirección) sino en

² No incluyo aquí *La extinción de las especies* de Diego Vecchio y *Museo animal* de Carlos Fonseca (ambos de 2017) porque, aunque incluyen el museo en su narrativa, es más un tema, un marco que un dispositivo narrativo.

³ Al hacerlo, crean la operación inversa a la de Orhan Pamuk. Aquí la realidad no confirma que en la novela hay ficción sino que permite que la escritura se autonomice, juegue a crear sus propios objetos.

términos de intermedialidad para conectar instituciones, la institución de la literatura, la institución del museo. Estos libros tampoco se constituyen en “museos imaginarios” en el sentido de André Malraux porque, aunque desmaterializan el museo y lo convierten en una suerte de catálogo portátil, sino que intervienen sus piezas (reales o ficticias) y no quieren reproducirlas sino ensayan nuevas formas de exhibición.

Mariana López es artista visual y poeta. En 2016 comienza un proyecto sobre el Museo (de ciencias naturales) de La Plata, que es un museo híbrido, de antropología, botánica, geología, paleontología, zoología. También de historia, aunque su página no lo anuncie cabalmente.

La construcción del edificio del museo comenzó en 1884, dos años después de la fundación de La Plata (cuando se federaliza la ciudad de Buenos Aires), y se inauguró el 19 de noviembre de 1888. Las *primeras colecciones* fueron donadas por el naturalista Perito Moreno, fundador y primer director del Museo. Se incrementaron gracias a los viajes de exploración realizados por naturalistas viajeros convocados a trabajar en la institución en sus primeras décadas; a compras, donaciones e intercambios con otras instituciones; y a los viajes de campaña que realizan sus investigadores y técnicos. En la actualidad alcanzan alrededor de 4 millones de piezas y ejemplares, la mayoría procedentes de la Argentina y de otros países sudamericanos.

Esto se dice en su página pero habría que agregar que es la gran institución moderna de la Argentina, la que ordena según la lógica científica de la época el país liberal, el ingreso al orden capitalista, la constitución de una elite latifundista, un país agro-exportador. El museo contiene los restos indígenas, la fundación mitológica de un país blanco, el mito de un país moderno que, recién instituido, ya tiene su historia y su pasado (como ha sido ampliamente estudiado).

Museo combina diferentes formas: poemas, caligramas, informes científicos, recortes de periódicos, fotos. En términos generales, el libro es como una gran máquina procesadora de los archivos del museo. López saca de los archivos de la institución materiales dispersos y los convierte en piezas desclasificadas a través de la máquina literaria. Si el museo recolecta mulitas y culebras, la literatura dispone de un género, el caligrama, para trabajar literariamente las fichas que describen esos especímenes. También los cráneos o los dinosaurios. Pero la escritura permite mezclar todo, crear redes de conexión entre especies y objetos: los nombres de las piedras dibujan las mulitas, las serpientes, los cráneos.

Museo es un intento de desmuseificar una versión del Estado, de la nación. Volver a reconfigurar las piezas que componen una colección. Estas y otras operaciones que hace el libro re-exhiben las piezas, las mezclan y contaminan. López incorpora la historia argentina a la historia del museo, la campaña del desierto, el uso y deshumanización de los indígenas como material coleccionable y exhibible, las luchas por el poder de los científicos argentinos a principios de siglo XX, que se disputaron las teorías sobre el origen “del hombre”, los conflictos gremiales de los empleados del museo, la dictadura de los años 70 en la ciudad de La Plata que fue brutal en una de las ciudades más radicalizadas del país, el robo de piezas, la decadencia y revitalización de la institución.

Todo en el contexto de la institución cuya misma planta nos condiciona el recorrido.

En un texto intervenido, con gran cantidad de líneas censuradas, se lee el relato de una venezolana que refiere el trabajo en un laboratorio de identificación de huesos, habla de cajas de huesos, de procedimientos de reconocimientos, pero también habla del deslave de 1999 en Venezuela, donde hubo miles de desaparecidos. Ese texto replica cantidad de documentos de archivo clasificados de diferentes agencias internacionales, documentos que dejan leer relatos entrecortados, información recortada, que permite conocer datos a medias. El libro se convierte en una historia de las violencias. La Conquista del desierto, las Dictaduras, las represiones.

Una historia de la violencia también es *Museo de la bruma* de Galo Ghigliotto. Las premisas de esta novela son diferentes. El museo propuesto es ficticio pero podría ser real. Es un museo destruido por un incendio, que se trata de reconstruir a través de un catálogo que sobrevivió al fuego (muchas operaciones aquí que no describo). La destrucción y pérdida de documentos en América Latina es frecuente, como sabemos. Los archivos han estado muchas veces expuestos a rapiña, destrucción, robo, expoliaciones, descuidos. En este caso, ya que los objetos están perdidos o destruidos, la escritura del catálogo ayuda a la supervivencia de la historia. En verdad, la destrucción, desaparición del museo es el soporte para contar una historia de la violencia transnacional que involucra la masacre mapuche en la Patagonia, el exterminio nazi y sus ramificaciones en Chile y América del Sur, la dictadura pinochetista, la violencia de género, la violencia cultural ejercida sobre poblaciones originarias.

Dicho así parece algo obvio, pero la escritura de la novela es algo más sutil. Como lectores, se nos confronta permanentemente con las imágenes perdidas. El texto del

catálogo no sabe que los objetos del museo ya no están, entonces habla en presente, nos habla como si estuviéramos viendo el retrato, la fotografía, el objeto. Pero por lo general no lo vemos. Tenemos, en su lugar, el espacio en blanco, la imagen faltante. No me gusta pensar esta ausencia como mera metáfora de la desaparición, de la violencia homicida.

Quisiera ver allí la desconfianza frente al documento, lo que no vemos cuando miramos. Incluso allí donde existen los documentos, ya no nos hablan. Pero *El museo de la bruma* intenta contar muchas historias, historias de violencias. Vemos así un territorio plagado de expoliación, violación, tortura y muerte a manos de sujetos específicos: viajeros, empresarios, políticos, militares.

La idea de pensar estos libros como pequeñas historias de la violencia me parece pertinente pero, al mismo tiempo, me incomoda profundamente. ¿De qué violencia estamos hablando? ¿Qué puede hacer la literatura con ella? ¿Una y otra vez presentarla? Las formas en que esta literatura hace una suerte de enroque con el museo, genera en estos textos un cambio de régimen (y aquí creo que está lo extraño y perturbador de estos libros): ellos no entienden la literatura como un dispositivo de representación sino como uno de *exhibición*, fundiendo la escritura, con la imagen, con la materialidad, volviendo al objeto libro en soporte de ese cambio (ahí la diferencia con Malraux).

Si desde hace décadas los museos se han convertido en santuarios del turismo y exhiben los objetos aggiornados al gusto de hoy, actualizándose (la reconstrucción del busto de Nefertiti en el *Neues Museum* de Berlín), cierta literatura recurre al museo para contar historias sociales, encapsulando la Historia, recontándola a través de la experiencia mediada de la ficción de archivo. Macedonio creó un museo para la literatura, en plena vanguardia y solo pensaba en las Acciones. Hoy, fuera de toda idea de vanguardia, estos dos textos exponen, exhiben, su trabajo con los restos de otras culturas, tratando de unir, a través de relatos discontinuos, los puntos comunes de la historia. No puedo no considerarlos sino ejercicios, formas de desmuseificación de la historia en común, que tergiversan el mundo material, que tergiversan la evidencia. También me parece que indican la transformación constante de la literatura como institución, el desacomodo, la necesidad de cambiar de medio o de experimentar con ellos. Por otro lado (no quiero dejar de decirlo), es un tipo de literatura que se concentra en sí misma y se reconoce como institución. Aquello que Macedonio había intentado deshacer, a través de las Acciones. Quizás la más conocida, cuando en 1920 quiso lanzar, junto con algunos amigos escritores, su candidatura a la presidencia de la

Argentina. Los museos contemporáneos, de algún modo, congelan esas pretensiones, reencapsulando la experiencia.

Vivi Tellas

Y también en otro lugar del planeta, encontramos otro caso. El 22 de marzo de 2012 participé de la exhibición de la obra “Channeling Cage” de Vivi Tellas, definida como una “random and uncertain performance” en la que, a través de una medium profesional, Lexa Rosean, John Cage se hizo presente en la sala del Hunter College, en New York, ante el público, para componer una nueva pieza. La obra se presentó en el contexto del homenaje a John Cage “Notations: The Cage Effect Today”.

Aunque conocía bien el teatro de Vivi, la obra me impresionó. No tanto por la presencia de Cage en la sala, sino por todo lo que se puso en movimiento aquella noche. Desde el más allá de la muerte, un autor de la vanguardia de los 60s regresa para componer una nueva obra aleatoria, para una audiencia que cree –y que tiene fe- en las posibilidades estéticas de la experiencia cotidiana. Las consignas que enviaba Cage a través de Lexa se manifestaban de muchas maneras: sonidos variados, que producía el escueto conjunto de objetos que la médium manipulaba sobre su mesa de trabajo (desde un reloj de cuerda a un iphone), pero también a través de consignas dictadas desde ultratumba, que Lexa iba escribiendo en hojas de un bloc y que después pegaba en las paredes de la sala (instrucciones: pasos subiendo una escalera). Todos veíamos el despliegue de un cuerpo que se movía obedeciendo órdenes del más allá, que transmitía el ABC de la composición aleatoria. ¿Era una obra al estilo Cage? No. Era una obra de Cage. Una obra sin autor, (casi) sin sonidos, una obra conceptual que fue irrepetible e irreproducible. Lo que vimos aquella noche fue una suerte de vanguardia en estado puro.

Como uno de los protagonistas de la obra era un espíritu, un fantasma, estábamos todos sin saber qué iba a pasar. Esa noche reinaba lo imprevisto, cualquier cosa podía pasar (en la tradición vanguardista del *happening* pero también en la más antigua del circo).

Hubo allí una magia que no era la de cualquier espectáculo. Era la magia de haber entrado en la realidad (y el documento) por la puerta de la ficción.

Vivi Tellas lo ha dicho claramente: sus obras son biodramas. Son aquella acción escénica que trabaja con la zona dramatizable de la vida, con las posibilidades escénicas de la vida. Lejos de proporcionar materiales simples, la dimensión dramática de la vida

requiere del trabajo en contra de la “vida” como acción. Supone, sobre el escenario, romper con toda ilusión de identidad o representación. Supone ver allí la vida, pero una vida a la que se le han quitado sus atributos más obvios, porque se la ha recortado de todo aquello que la hace “algo natural”. Es la vida sobre el escenario, pero una vida que ha sido extirpada de su condición vivible. Por eso la obra sobre Cage supuso un doble riesgo: hubo que traer a Cage a la vida, implantarlo en escena a través de una serie de acciones inmateriales, materializar su obra, a la vez que construir su aparición en contra de la presencia. Allí estos procedimientos se hicieron explícitos, pero parecen ser los que Tellas utiliza en cada uno de sus biodramas: trayendo alguna zona de la vida de sus personajes a la escena, convirtiéndola en teatro para que vuelva a ser verosímil como vida.

Desde “Mi mamá y mi tía”, puesta en escena en 2003 en el propio taller de Tellas, hasta sus últimas obras, hay otras cosas inquietantes en los biodramas. Conocimos en las obras de Vivi a su mamá y su tía, conocimos a Cozarinsky y su médico, a tres filósofos, a las mujeres guía, a los instructores de manejo, a los djs, a la bruja, a Maruja enamorada, a los rabinos. Pero no es meramente la subjetividad recortada y trabajada por la escena lo que en aquellas obras se exponía. Se exponía la materialidad de los objetos que aquellos personajes llevaban en sus valijas cuando subían al escenario. Los objetos (en puestas en escena bastante austeras) eran los que, en su misma precariedad, apoyaban y se convertían en aliados de los personajes. A su vez, se convertían en el punto de articulación con el público. Una carta, una señal de tránsito, una peluca, una foto, un vestido, un ticket de metro, un recorte de revista, una piedra. Los objetos juegan un doble papel: cuando la vida parece que se revela, ahí está el objeto para cubrirla de misterio, para sustraerla a su completo descubrimiento. Los objetos cumplen un rol paradójico porque asisten a la realidad de los personajes pero, al mismo tiempo, preservan su intimidad, son documentos privados. Solo les pertenecen a ellos, aunque estén dispuestos a exhibirlos momentáneamente. La relación entre los personajes y sus objetos es central en la puesta en escena de la intimidad. Los objetos establecen un pacto documental, están allí como testimonios de vida. Pero, al mismo tiempo, están ahí para ponerle un límite a la expresión de lo íntimo. Los objetos detienen la identificación, problematizan la subjetividad en escena, suspenden el pacto mimético. Juegan el papel paradójico que toda ficción documental plantea: revelan y esconden. Esos objetos funcionan menos como documento que como anclaje de la experiencia en la conciencia

de estar sobre un escenario. Quizás llegamos a la palabra clave del biodrama: lo documental. Las obras de Tellas se presentan como “archivos de teatro documental”. “Con el tiempo, la ficción se vuelve documental”, dice Cozarinsky en “su” obra; alude al paso del tiempo sobre las obras y cómo se convierten en el rastro de una época. Con sus biodramas Tellas, de alguna manera, se adelanta al tiempo. Vuelve pasado lo presente, captura lo que está vivo para hacerlo saltar a un umbral nuevo.

Tantas cosas a la vez dependen de su concepción del teatro, pero no pueden hacerse en soledad. Por el contrario, requieren de la creación de comunidad, de colectivos ligados por la experiencia de creación compartida. Por ello se generan en sus obras nuevas formas de entender la relación con la ficción y con la puesta en escena. No es solo la creencia lo que se nos propone como espectadores. También un tipo de atención a dos puntas, a participar de la ficción y del documento que la sustenta.

Las obras de Tellas nos contactan con una de las zonas más novedosas de exploración del arte contemporáneo. Hay una fe, que es la de ficción, que tiene en las obras de Tellas que cumplir con una condición: la de lo comunitario. Sus obras –y me refiero a todo el ciclo de lo que llama “biodrama”- no solo rompen con las reglas del teatro moderno (emancipación de la textualidad y de la frontera con el público, creación de nuevos espacios dramáticos, uso de múltiples recursos espaciales, centralidad de los objetos, nuevas formas de actuación). Eso lo comparte con muchos directores y directoras. Sus obras generan también un tipo de artefacto híbrido, salido de la ficción y de la realidad, que trabaja con el artificio pero se suelta a la improvisación. Sus obras operan como una experiencia creativa que abre posibilidades. Si “la vida” se circunscribe cuando accede al escenario, también cesa en él y abre, así, nuevas posibilidades creativas. Se expande entonces hacia un “más allá” de sí misma. Es allí, en ese más allá, donde el arte comienza a intervenir.

Paz Encina

Quiero cerrar esta presentación poniendo dos casos en conversación: la obra de la directora paraguaya Paz Encina. Paz Encina es una de las directoras más innovadoras y personales. En su video *Viento Sur*, por ejemplo, comienza por confundirnos con un relato visual en el que las imágenes y el sonido no siempre coinciden. Ese desajuste (hoy ya bastante difundido en el cine independiente), es un desajuste básico que se transfiere a la “historia” (si es que hay historia), a la temporalidad, al espacio, a la lengua (español,

guaraní). Poco a poco vamos entendiendo que se trata del desplazamiento de personas que deben escapar de la violencia política. Se trata de dos hombres que hablan entre sí, que discuten sus alternativas de sobrevivencia en una conversación llena de sobreentendidos, que no nos dejan conocer la historia. Algo parecido podemos decir de *Hamaca Paraguaya*, donde una pareja mayor espera el regreso de un hijo que fue enviado a la guerra y del que no saben nada. ¿Qué guerra? No sabemos. Aquí el archivo histórico se desarticula invocando una continuidad de la violencia y dejando en evidencia el costo humano de esa violencia.

Otra cosa sucede en *Ejercicio de Memoria*, donde Encina hace un documental, con el testimonio de los hijos de Agustín Goiburú, quien fue el mayor opositor político al régimen de Stroessner. También aquí el método de trabajo “documental” es el desajuste (vemos imágenes que no “representan” el relato que estamos escuchando en off, por ejemplo). Algo parecido sucede en la serie de cortometrajes *Tristezas de la lucha* donde aparece el trabajo documental en los Archivos del Terror de la dictadura de Stroessner. Fotos, historias, informes secretos, prontuarios, torturas, ejecuciones sumarias se deslizan ante nosotros en una exploración personal, que nos hace partícipes de esa inmersión. Pero la actividad de montaje le quita a los documentos toda pretensión de representación. El documento “actúa” en el video, se convierte en parte central. El documento es el personaje (que está desaparecido en la historia), en el documento se encuentra una nueva función para el relato.

Final

Documentar, imaginar. Las dos prácticas se interconectan en las obras de estos artistas. Intenté no tanto pensar en la articulación de esas prácticas como en la idea de que los límites no son claros o ya no existen. La acción de estos escritores, artistas, activistas no ha querido estetizar aquello que no admite el pasaje a otra forma de experiencia. La noticia, la información, se abre y cierra con el diario y con los portales; prácticas estéticas como el arte y la literatura abordan estos temas como ensamblaje, como superposición, como montaje de escenas de la desesperación y la violencia. El arte, la literatura, el activismo, nada puede, excepto seguir llamándonos la atención. Pero no en cuanto al sentido de las cosas sino en cuanto a las formas de naturalización de esos sentidos.

Quise indagar en la doble vida del arte a través de algunas obras. Pienso en la doble vida como en esta doble actividad de imaginar y documentar. Pero también en la doble vida de

una posición de “respuesta crítica” a un encapsulamiento en el espacio de su propio campo. Excepto en el caso de Tellas, las demás obras parten de una idea de violencia social. Detrás de toda esta dinámica están las sociedades desiguales de la contemporaneidad en América Latina. Creo que esas desigualdades son las que varias de las nuevas producciones culturales intentan cuestionar. El gesto más radical de estas obras es quizás que no vienen a hacer una declaración política sino que están dispuestas a pagar un costo más alto: el de disolver la idea de arte, literatura, estética, tal como la conocemos. Y nos llevaría a crear nuevas posibilidades no solo de documentar, de imaginar, sino de crear nuevas prácticas culturales que interrumpen más radicalmente el flujo del consumo y las mercancías. Nuevas posibilidades de crear comunidades, de crear a partir de lo que podemos concebir como “lo común”.

Bibliografía

- Cámara, M. (2017). *Restos épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época*. Buenos Aires: Livraria.
- Encina, P. <https://www.youtube.com/watch?v=g9gPiBpaF8c>
- Garramuño, F. (2022). *La vida impropia. Anonimato y singularidad*. Villa María: Eduvim.
- Ghigliotto, G. (2019). *El museo de la bruma*. Santiago de Chile: Laurel.
- Horne, L. (2021). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- López, M. *Museo*. (2018). Buenos Aires: ndirecciones.
- Montaldo, G. (2022). “Producción, circulación, consumo. El mundo de la literatura.” In Special Volume: “Gatekeepers o cómo se produce la literatura latinoamericana mundial.” *Revista chilena de literatura*, n. 105, May.
- Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim.
- Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Barcelona: Anagrama.

Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Editado por P. Brownell y P. Hernández. Córdoba: Papeles Teatrales/UNC.

Zelko, D. <https://reunionreunion.com/Dani-Zelko-Eng>

Fecha de recepción: 15 abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

