

Carlos Basualdo para el Catálogo de Runt om Oss Inom Oss

– *Around us inside us* – Boras Kustmusem
Boras – Suecia – Año 1997

El Corte del Largo Tesis

"El Largo del Amo" -tal es el título de la obra más reciente de Mónica Giron- pone en escena simultáneamente lo que parecen ser tres sistemas aparentemente independientes de representación, cada uno de los cuales ha sido ejecutado en un medio diferente y tradicionalmente emparentado con las bellas artes: pintura, acuarela y escultura. Sobre una misma pared conviven así una serie de quince acuarelas de formato rectangular con figuras de animales agrupadas en una grilla también rectangular, una tela del mismo formato dividida en quince secciones pintadas de colores diferentes que van del rosa pálido al blanco lechoso o al rojo terciopelo. Dispersas en el piso de la sala, una serie de esculturas de yeso, oblongas y de bordes rectos, completan la instalación.

Un examen cuidadoso de los tres grupos de obras hace evidente el nexo que comparten y que estructura el conjunto del trabajo. Las dos primeras filas horizontales de acuarelas representan una serie animales de granja que presentan cortes o secciones en su masa corporal. Un buey, un cerdo, una oveja, un pollo y un pato alternan cortes que, señalados en las figuras por óvalos de color rojo, primero y azul, después, alternan dramáticamente sus anatomías. En la tercer hilera de acuarelas ya se observan los mismos animales pero en proceso de faena, sobre tablas de madera, en camino a convertirse en alimento. Los cortes, esta vez, corresponden a zonas de color amarillo. Las acuarelas han sido trabajadas amorosamente, la pincela precisa y los colores planos y apenas superpuestos les dan a las obras una apariencia meticulosa, casi cezariana, que contrasta con la violencia muda de los cortes y la disonancia de los colores saturados con los que se los representa. Es curioso comprobar que las zonas rectangulares sobre las que se vela a los animales erigirse en las primeras dos filas de acuarelas -y que se

leían por lo tanto como la figuración esquemática de un pedazo de tierra- en la tercera no puede dejar de percibirse sino como una tabla de faena, sin que en verdad las particularidades del elemento en cuestión se hayan modificado substancialmente. Cabe hacer notar, no obstante, que ante una mirada atenta el orden aparentemente caprichoso de las pinceladas parece seguir la organización por zonas de los cortes de carnicería. El conflicto que deviene de la ambigüedad entre un orden pictórico, poético y otro racional a instrumental es el que da su carácter agudamente siniestro a esta sección de la obra.

El segundo grupo de trabajos esta compuesto por la pintura rectangular cuyas divisiones internas son un eco de la grilla de acuarelas. A primera vista se trata de una abstracción geométrica: óvalos de colores sobre fondos contrastantes. Una segunda mirada revela la coincidencia entre los óvalos y los cortes de la secuencia de acuarelas. Se trata entonces de la representación de los mismos. Cortes, abstraídos esta vez de los soportes sobre los que fueron efectuados en primer lugar, o sea, de los cuerpos de los animales. La tipología "pintura abstracta" esconde por lo tanto la representación de una serie de cortes o tajos, cuyo dramatismo neutraliza casi por completo. Los tajos, sin cuerpos que les sirvan de soporte, son un mero sistema de formas suspendidas en el espacio plano y monocromo de los rectángulos coloreados de la grilla. Formas aisladas en un espacio aparentemente ilimitado, plano, definido por su proximidad con otras zonas de características similares.

El tercer grupo consiste en un número variable de esculturas pequeñas, de yeso, dispersadas por el piso de la sala sin un orden aparente. Por su forma y disposición parecen tratarse de elementos arreglados de manera de intervenir el espacio de la sala, sugiriendo narrativas formales vinculadas a las nociones de orden y de caos. Una vez, el engaño de las apariencias

revela que las formas no son sino la representación tridimensional de los cortes que se habían observado en los cuerpos de los animales representados en el conjunto de acuarelas. Las esculturas corresponden a aquellas partes del cuerpo de la vaca, buey u oveja, cuya sustracción había sido señalada por los círculos de color saturado, rojo, azules o amarillos, en las dos primeras series de trabajos.

Es claro que la intención de la artista ha sido remarcar el carácter convencional de toda representación. Una clave evidente es la elección de los colores de los cortes: red-yellow-blue, cuya aparición literal tiene un extenso pedigree en el repertorio modernista (al fin y al cabo, quien les teme?), y aquí es preciso recordar que el arte moderno se funda en la desconfianza de la supuesta transparencia de la representación. Donde la tradición clásica encontraba la inmediatez de la evidencia, el arte moderno encontró la opacidad del signo, que media y distancia del objeto al que señala, enfatizando al acto de señalar por encima del objeto en cuestión. En "El Largo del Amo" la simultaneidad de la representación clásica, la abstracción pictórica y la escultura moderna permiten una vez comprobar la arbitrariedad de los códigos a partir de los cuales toda representación se funda. Pero aquello que permite neutralizar el encantamiento del lenguaje -o de cada uno de los lenguajes a los que estos sistemas de representación se refieren- es la constatación de su coincidencia en representar un elemento que, al repetirse en los tres grupos, aparece como lo irrepresentable por excelencia: el corte.

Antítesis

Fue Osvaldo Lamborghini quien se refirió a la literatura argentina como "un sistema programado de incisiones". Lamborghini no hacía más que poner en relieve la estrecha vinculación entre arte y violencia característica del país. La misma prosa de Lamborghini es un buen ejemplo de la veracidad de su sentencia: se trata de una escritura tersa, barroca y minuciosa, que combina el preciosismo con una voraz predilección por las imágenes violentas, por la crueldad sistemática.

Lamborghini fue el autor de una obra fragmentaria, brillante y dispersa que comprende poemas, cuentos y nouvelles. Nacido en 1940, falleció en Barcelona a los cuarenta y cinco años. Perteneció a una generación que continuó en Argentina a la de Jorge Luis Borges.

Pese a las enormes diferencias entre los dos escritores, no puede sino constatarse una consonancia de base: en ambos coexisten la precisión verbal con la más extrema violencia. En la obra de Lamborghini la violencia aparece como tema y como procedimiento: en sus textos la sintaxis es alterada de modo dramático, ajustándose a la crueldad precisa de las escenas que describe. En Borges la violencia, que es un tema constante de sus relatos, no se manifiesta a nivel gramatical sino que más bien toma la forma de un efecto demorado, sutilmente ideológico. Borges desconfía de la veracidad última de todo sistema de pensamiento, de la objetividad misma de aquello que se denomina realidad. No hay sino convenciones en el mundo de Borges, una serie interminable de reflejos a ilusiones por fuera de los cuales nada existe. Parece tratarse de una puesta en abismo del pensamiento, que se ve arrojado al vacío, despojado de toda referencia fija.

Quizás no sea casual que ambas obras hayan sido elaboradas en Argentina. La sociedad argentina parece estar fatalmente regida por los mismos supuestos a partir de los que trabajaron Lamborghini y Borges: la crueldad instalada de manera permanente en los vínculos entre las personas, la desconfianza en las instituciones -y me refiero puntualmente a la falta de confianza endémica en los gobernantes y en la política misma como sistema de representación-, la ficcionalización de la cotidianidad. Rasgos que la dictadura militar que diezmó a la intelectualidad del país entre los años 1976 y 1983 contribuyó enormemente a acentuar. (Ningún ejemplo mejor, ni más siniestro, que el de los "desaparecidos", nombre que se les daba a los presos políticos durante la dictadura, ejecutados de la manera más bárbara por sus captores. "Desaparecer" implicaba, en esos años, salir fuera de la realidad, dejar de ser, pasar a una atroz dimensión ficcional en la que la vida quedaba suspendida y entregada al capricho de los carceleros y torturadores). Y si fuera posible establecer una relación entre las condiciones de socialización de un medio determinado y sus productos intelectuales, habría que aceptar en este caso que la inseguridad de base y la violencia programada y metódica que aparecen en la sociedad argentina son las características que marcan la literatura tanto de Borges como de Lamborghini, si bien de maneras notablemente distintas.

No es de extrañarse por lo tanto que esos rasgos aparezcan también en el trabajo reciente de Mónica Giron. Uno a uno, se los reconoce: la desconfianza en los

sistemas de representación, la puesta en escena de su retoricidad, la insistencia mesurada en la violencia y la crueldad como tema de la obra. La paradoja es evidente: la veracidad última de los sistemas de representación es puesta en crisis a partir del intento de representar la violencia. O sea, el "sistema programado de incisiones" al que se refería Lamborghini, el "tajo" que es casi un leit-motif en la obra de Borges, el corte del "Largo del Amo".

Síntesis

"Corte" significa por un lado incisión, herida, tajo. Por otro es el nombre que se le da a las partes en las que, en una carnicería, se divide a la res. Corte, es, por lo tanto, la cosa y la acción que produce la cosa, sustantivo y verbo. Se trata por lo tanto de una palabra que no está de un lado ni del otro en la armazón de la sintaxis: señala a un objeto, a esa cosa que caerá del otro lado del cuerpo, pero también, ya se vera, de la realidad-, como producto de una actividad precisa; pero por otra parte el término señala a esa actividad que está siendo realizada en el momento de nombrarla. La palabra misma representa y escapa a la representación: se representa a sí misma en el gesto de nombrarse. Se trata de una palabra límite, de un agujero en la trama de la lengua. Y sin embargo pocas palabras como "corte" poseen la capacidad de hacer ellas mismas lo que dicen, producir en el lenguaje el objeto que nombran: "corte" traba la lengua, la detiene en su discurrir signifiante. El corte es un trozo de carne, pero es también el filo del cuchillo, el brillo de la hoja acerada del cuchillo, la elegancia del gesto y el dolor en su reverso.

"El Largo del Amo". El título evoca una dimensión absoluta del poder. Una dimensión del poder que traspasa el problema de la representación y lo reconfigura a partir de una sensación, el dolor, que es el núcleo más básico de la afectividad, aquello de lo que, antes que nada, sentimos la necesidad de resguardarnos. El amo es quien decide como y donde cortar. Es un administrador de los castigos y las recompensas, un burócrata cuidadoso del dolor. Es quien decide por su ganado, aquel ante quien no hay sino su propiedad. De las características del amo el título de la obra de Giron no dice nada, apenas se refiere oblicuamente a las dimensiones de su poderío. La obra mediría, justamente, la inconmensurabilidad de ese poder. La marca de ese poder el corte, y la medida de esa extensión sin límites, de esa longitud imponente, sería el dolor. Las acuarelas de Giron remiten a la pintura costumbrista argentina del siglo diecinueve, sus abstracciones a la geometría juguetona de los años ochenta, sus esculturas al posminimalismo norteamericano. Estas citas son parte del juego de montajes ensamblado por la artista para demostrar, en primer término, la convencionalidad de los lenguajes utilizados. Las tres series disfrazan en la retórica de la acumulación de citas la representación del corte, que se repite en todas y cada una de las obras. Pero ya se dijo que el corte no puede aparecer sino a partir de sus huellas, de los restos penosos de su trabajo fulminante. La imagen del corte es el dolor, y el dolor es antes que nada un verbo, un puro presente, un estar doliente. El tajo, que se repite en todos y cada uno de los tres grupos de obras que constituyen "El Largo del Amo", es, finalmente, como un tímpano: apenas si se adivina la discreción recóndita de su presencia y sin embargo esta resuena en cada una de las imágenes, implacable.

Carlos Basualdo, 1997.