Lo alterno dentro de la alteración, una fuga en el corazón mismo de la fuente: Ney Matogrosso, Arca y un instante literal en la diferencia

Aldo Poblete Varas

Introducción: Hildegarda de Bingen

Se trata, entonces, de esto: de ver qué ocurre cuando las expresiones artísticas de una disciplina particular, en este caso la música, la música popular, son retomadas y utilizadas como eje, como pretexto central, para referirse, para tratar, fragmentariamente, cuestiones que pertenecen al orden en el que la discusión estética se presenta en un lugar particular y también en un tiempo particular. Lo que queda escrito en los márgenes no debe verse como una expresión ahistórica.

El análisis de la operación artística es un obstáculo natural para explicar por qué esta forma de arte, y no otra, ocurre en un momento dado y en un lugar dado. Es un laberinto conceptual, lleno de imágenes de significantes vacíos, sin consecuencias y sin redenciones posibles. Es también una cuna en la que se refugian y crecen otros esquemas, otras particularidades, particularidades que a menudo son abandonadas, dejadas de lado, por el dogma central del arte europeizante.

Una crítica de la permanencia y la eternidad desde una instancia específica de la cultura latinoamericana debe considerar que tales denominaciones deben someterse a una resignificación radical si alguna vez han de poseer alguna capacidad real de agencia. Las virtudes de un arte producido por sujetos nacidos en América Latina no pueden pertenecer a un arte ingenuo, o ignorante, de su historia estética, no de su historia política.

Entre las cosas que podemos decir sobre la música popular latinoamericana de los últimos cincuenta años está que todo lo producido en estas tierras ha sido forzado con demasiada frecuencia a dos interpretaciones agotadas: o la organización fáctica del poder, o las obsesiones burdas con etapas previas del desarrollo cultural. Culturalismos pobres, culturalismos precarios, culturalismos incompletos y antimodernos. La solución no puede ser eliminar todo rastro de posibilidad operativa. No se calma el fuego destruyendo el fuego mismo. Hacerlo es ceder, al final, a la forma más pura de nihilismo.

Aquí, entonces, toma forma de inmediato una pequeña aunque exotérica pregunta: Brasil, Venezuela, ¿un riesgo de aniquilación, un espacio fuera de la moral, dentro de lo elitista pero fuera de lo popular?

Las razones para aproximarse al análisis de artistas dedicados a la música deben buscarse en esa parte de nosotros mismos que participa en el sistema musical todavía heterodoxo que, desde un país latinoamericano, somos capaces de ejercer. Aquí no interesa seguir el ejemplo de Europa, ni los grandes esquemas que abarrotan nuestros textos. Nada de eso puede servir para producir una pregunta crítica para nuestro devenir latinoamericano. Todo lo que existía en y bajo estos preceptos culturales navegó, y todavía navega, el mismo océano, y la temporalidad es irrelevante, aunque no siempre. Y eso nos beneficia.

Un artista es quien puede. Lo que un artista puede hacer, bajo ciertas condiciones, puede llegar a equivaler a lo que ese mismo artista no quiere expresar como advertencia a quien lo observa. Lo performativo es esa otra faceta de lo que el arte no puede ser, de lo que precisamente, y astutamente, se centra en la imposibilidad de la experiencia estética: una especie de llamado burlón, a veces coqueto, a establecer una nueva propedéutica de lo que la crítica puede o no llegar a ser; en otras palabras, una política.

América Latina sigue siendo, hasta hoy, un animal sometido a la taxidermia más tradicional, y por esa misma razón todavía no ha sido puesta en contraste con lo que, en sus propósitos más profundos, busca redefinirla y reacondicionarla a través de su posición dentro del esquema mental de lo que las esferas intelectuales desean considerar adecuado, o al menos viable. A veces el nivel de precariedad llega a tal punto que se toma la mera visibilidad como suficiente.

Lo difícil, lo que verdaderamente cuesta esfuerzo, es no caer en lo extraordinario, permanecer afuera, ajeno a la alteridad radical en la que se hace devenir todo lo que existe. Cuesta gran esfuerzo aplanarse, o simplificarse, hasta volverse normal, convertirse en algo aceptable para un sistema que es, al final, todo lo básico que algo artificial y mal justificado puede llegar a ser.

Allí radica una contradicción interna en el discurso del sistema: la vida normal es lo menos normal que hay. La normalidad es fruto de una imposición, de un orden necesario para que las cosas sean de una manera y no de otra. Toda la estructura simbólica de la cultura descansa en esa premisa. Todas las artes y todas las expresiones culturales deben bailar al compás de esa música precisa, o más bien, de esa manera de leer lo que es la música. No existen mecanismos alternativos con visado para desplegarse y proporcionar escenarios operativos alternos.

Lo que importaría sería abrir lo complejo, abrir la imagen y el filtro, no dejar que todo lo confunda, no dejar que todo lo aplane, aceptar el pequeño ruido, una aparición del cuerpo, de la carne.

Aquí es donde importa Matogrosso, porque traza una línea en el suelo. Demarca, de una manera particular y aparentemente planificada, la plataforma sobre la que se eleva, y también le da color. Lo hace a posteriori, de tal manera que sienta en una silla la obra latinoamericana entera. El grito despiadado, brutal, andrógino y a la vez curiosamente afinado de Matogrosso pone en duda todo el corpus artístico latinoamericano. Deja al observador en condiciones de cuestionarse hasta qué punto esos paradigmas formales que han organizado el régimen cultural de esta parte del mundo no han sido alterados sistemáticamente por un impulso extraño, que incluso podríamos asociar a cierta forma de nihilismo, a una cultura de la conformidad con el error y la insatisfacción.

El impulso hacia el rechazo es fuerte; el contexto es infernal; la vida es un momento en peligro, sea cual sea el lado en el que uno esté. Brasil en los años setenta, en particular, es una bomba. Hay asuntos que nos interesan y otros que no, y no es honesto tratar lo que no nos interesa meramente para cumplir con el encargo. El encargo es capaz de agotar la vida, la obra. Lo mismo ocurre con la cita. Se puede obedecer la exigencia de apoyarse en lo ya conocido, pero esa obediencia puede convertirse fácilmente en una prótesis, una muleta, una negativa a pensar desde la herida misma.

Así permanecemos atrapados, al menos, entre dos extremos: el que nos lleva a la simplicidad de la mera repetición, al mero cumplimiento de la demanda externa, institucional; y, por otro lado, la aceptación total de la propia convicción, de la idea de que lo que uno experimenta equivale a lo cierto, a lo verdadero. Tendríamos que intentar situarnos en algún lugar entre esos dos extremos. De hecho, podríamos considerar esta necesidad como poseedora de un carácter ineludible, o al menos inevitable.

La idea de que un centro telúrico, ideológico, entre dos espacios aparentemente irreconciliables deba servir al menos de pretexto para generar, o proponer, otro tipo de dinámica, más pura, menos política quizás, o más cercana al relato místico, verdadero radicalismo, mucho más útil para la producción del artista que el mundo de la academia, el mundo de la letra, que carece por completo de capacidad para estructurar algo, como analogía de la carne, encuentra su razón de ser en la experiencia terrible con la muerte a la que, de este lado del mundo, nos ha conducido el juego del poder: la servidumbre como estado permanente.

Si hay alguna utilidad en generar tal obstáculo, si puede decirse que algo contiene la impronta necesaria para reestructurar el canon audiovisual, entonces el productor debería hacer uso de ello y dar paso a las fuerzas del trabajo y la contingencia. Entre lo teatral, lo sagrado, lo económico y lo político, lo que aparece no es una simple oposición entre lo divino y lo mundano, sino una diferencia entre regímenes de intensidad, entre maneras de organizar el pathos, el deseo y la forma.

Si lo que es capaz de doblegar nuestro imperativo moral también basta para movilizar las fuerzas de una estética liberada, entonces tendríamos que decir que estamos abiertos a tal operación. Sin embargo, podemos permanecer firmes en nuestra exaltación de la duda, pues la experiencia es una consejera falaz cuando lo que se desea es someter la palabra o la armonía a tales calistenias formales, cuando lo que se desea es borrar el dibujo y dejar nada más que restos de color y dirección, meras pinceladas que trazan el infinito.

Quien sea capaz de albergar tales esperanzas no debería tener reparos en advertir, y por supuesto aceptar, que buena parte del arte realizado en la América Latina del siglo XX funcionó como el correlato precario de lo que, en las potencias hegemónicas, se instituía como deseable, bueno y moderno. La fuerza de una institucionalidad enteramente obsesionada con una fuerza material-teleológica que se le escapa ya no puede considerarse motivo de exaltación popular. Todo lo contrario: no es más que aceptación, la triste capitulación ante un esquema impuesto, donde lo que parece propio es solo la máscara de otro sitio, otro lugar, otro mundo y, más importante aún, otra alteridad.

La música y el arte visual se hacen cómplices de ese error sistemático, sostenido a largo plazo, en la analogía de una política obsesionada con los artistas y de unos artistas obsesionados con la obsesión de la que son objeto. El miedo al texto equivale al miedo a la propia biografía, al miedo a generar la propia historia del propio pasado, un aparente sustituto impropio donde las formas no pueden sino excederse, agotarse, extinguirse.

La liberación de la fuerza material en el arte siempre ha amenazado la estabilidad de la forma. Cuando el color, el sonido, el gesto o el cuerpo exceden la línea que supuestamente los contiene, la pregunta ya no es si ha ocurrido un nuevo acontecimiento estético. La pregunta es adónde conduce ese acontecimiento, qué rompe, qué expone y qué tipo de mundo hace pensable.

El terror absoluto, quizás a la manera de la encarnación más perfecta de la mascarada, equivale entonces a la propia disolución, a la simulación de una confrontación, a la maniobra de quien debe escapar pero ya no puede moverse. Su color, su ser mismo, está ahora contenido en lo inerte. Se ha convertido en parte de ese ello. Ha pasado al régimen del dominado, de quien ya no tiene nada de su lado salvo la nominalidad, es decir, de quien vive a expensas de la benevolencia significante de otros, abandonado al pathos.

Ya no hay nada nuevo, solo gestos que pretenden ser nuevos: gestos disciplinarios, gestos políticos, gestos institucionales, incluso gestos tomados de los archivos más agotados de la autoridad. Todo puede servir para absolver al autor de tener que enfrentarse a la pizarra y a la ecuación imposible entre arte y vida, entre todo lo que ya existe y la elección de lo nuevo. Al final, lo que importa es discernir

adecuadamente quién puede producir qué. Todo tiene su lugar y su momento. No caer en la obsesión con la descalificación constituye un avance significativo en un ecosistema acostumbrado a dejar fuera y dejar en el olvido, cuando en realidad nada debería olvidarse.

Es allí donde podemos encontrar de forma consistente ciertos valores que podríamos considerar propiamente territorializados en Arca. Porque si pensamos en un paralelo de la artista venezolana, Grimes, por ejemplo, la canadiense construye un espacio de transgresión donde la desterritorialidad se demarca, o se instituye, desde el comienzo mediante un juego con lo que ya no está presente en este mundo, pero que se filtra en la música y, en lo visual, se constituye como paradigma ajeno: la metáfora de un afuera inquietante pero tradicional, transgresor pero enteramente racional.

El momento se despliega; la cifra calculadora cae a cero. Eso es lo implícito en una música que ya no tiene interés alguno en convertir, en revolucionar, las vidas de las personas. Una existencia dentro de una virtualidad ya consolidada, una rutina más allá del sexo biológico, más allá de la carne, más allá de las partículas de una naturaleza que ya comienza a ser superada, hipermanipulable. Una virtualidad que, dentro del espacio que puede predecirse, inserta la maniobrabilidad de aquello que puede sugerir nuevas corporalidades, nuevas maneras de encontrar los cuerpos y sus relaciones con la generación de contenido comunicacional.

Todas estas son expresiones de un capitalismo que, durante las últimas cinco décadas, no ha hecho más que acelerarse, complejizarse y totalizarse, aunque de maneras silenciosas, permitiendo que las fuerzas del mercado condenen al pasado a toda una cohorte de intelectuales que viven literalmente con ideas e ideologemas de la primera mitad del siglo XX. Lo acostumbrado ahora es llevar un registro de los cambios. Ya no se hace algo para después desmontarlo y consignarlo al olvido. Hoy eso se consideraría una forma de regresión, un signo explícito de cómo el ciudadano corriente aplica ahora a sí mismo estrategias capitalistas de acumulación.

Parte I: Miyamoto Musashi

La producción, la difusión y el consumo ya no aparecen como procesos separados. Ahora forman un único circuito estético-comunicativo, una formación disciplinaria no coercitiva pero altamente eficaz. El mundo se configura a través de formatos, de la publicidad, de las industrias creativas, de la disciplina invisible de la circulación. Lo que se produce no es meramente un objeto, sino una parcela de mundo ya preparada para el consumo.

En Matogrosso, especialmente en Flores Astrais, se hace evidente que toda vanguardia ocurre primero en la ambigüedad de una periferia remota que, en virtud de sus condiciones de posibilidad, está fuera del dominio cultural imperial, y solo después, de manera completamente tardía y errónea, recibe reconocimiento por lo que siempre poseyó: verdad estética.

Un solo hecho: Matogrosso y Flores Astrais son contemporáneos de Ziggy Stardust de Bowie y Selling England by the Pound de Genesis. Si eso no revela la profundidad infinita del problema planteado y abordado en este texto, nada podría hacerlo.

Lo que aparece primero, y de la manera más escandalosa, como advertencia, y luego como golpe directo, una ofrenda a la diosa de la ignorancia, es la imagen brutal de que todo lo que podamos situar dentro de lo latinoamericano también puede situarse allí sin que esto tenga trascendencia moral o estética alguna. Esto, por supuesto, conlleva una contradicción fatal, porque si así fuera, todo el peso de la técnica caería sobre los hombros de quienes no participan en nuestra historia. Seríamos resultado de la pura exterioridad, y de esa manera no es posible adquirir existencia real. De esa manera, el arte se convierte en mero convencionalismo.

Que este sea el carácter al que se expone una discusión de este tipo no es notable ni especial. Buena parte de la razón por la que se insiste tanto en que circule un concepto como lo latinoamericano encuentra su fundamento en la absoluta falta de conciencia respecto de lo que puede hacer la literatura. La música y la literatura se dirigen a sus respectivas labores por la misma vía. La diferencia fundamental radica solo en algo tan banal como la velocidad de la operación en la que están atrapadas.

La situación existencial del ser humano, expuesto inexorablemente a una vida de arte y guerra, de violencia y belleza, hace que todo lo que queda fuera del fatum pierda, por decirlo mal, su sentido, el carácter trascendental del que todo ser quiere formar parte. Esto ya está oculto en capas de sentido en Matogrosso y Arca: no como doctrina, no como cita, sino como presión, como atmósfera, como la exigencia imposible de que la obra esté a la altura de la violencia de la existencia.

La música se preserva a través de mecanismos oscuros, un sistema protector que, aunque anclado, o más bien sostenido, en cierta distribución temporal, está preparado desde el comienzo para una instancia que se sabe inevitable, inminente: un destino compartido con todos los fenómenos de la existencia, una forma de horror total.

Matogrosso podría haber sido un murciélago guerrero, pero no. Ocurrió que fue un artista de la música. Su expresión se destiló a través de un ecosistema cultural que, como sabemos, era a la vez más y considerablemente menos que la suma de todas las facetas de un orden social que al menos debería describirse como precario, voluptuoso y precario.

Cierto sacrificio de lo excepcional y la detección reinterpretativa de los actos finales de la escritura: ese es el dictum que precede y fundamenta las obras de los artistas latinoamericanos abordados aquí. ¿Una especie de ideal apocalíptico? Sí y no.

Parte II: António Conselheiro

Lo sublime comienza donde la preservación y la exposición se vuelven indistinguibles. Lo que el ser vivo desea preservar no es meramente la continuidad biológica, sino la intensidad a través de la cual la vida se vuelve digna de ser soportada. Por eso el arte no representa simplemente la vida. Presiona la vida contra su propio umbral.

La parafernalia perfectamente diseñada para alimentar la tentación morbosa de una música local ya no encuentra el espacio necesario para hacerlo, puesto que el ritmo ya no le pertenece en absoluto. Ha perdido su fuerza. Todo lo que alguna vez le dio vigor está ahora en manos de otros, en sensores que pertenecen a distintas realidades y condiciones de producción, incluso a otra materialidad.

La digitalización es la corriente dominante, la agonía principal de quienes todavía pueden concebirse desde el interior del ámbito artístico. La perpetuidad, el rostro del cambio, apenas cabe en los espacios disponibles. En este sentido, América Latina es una productora perfecta de creadores, puesto que la ilusión de territorialidad todavía puede dar lugar a individuos.

Tanto el viejo mundo como el nuevo mundo, y no considero a América Latina el nuevo mundo, están saturados de subjetividad y enfermedad. La maquinización les es ajena, y sus cuerpos, así como sus esquemas mentales, se han vuelto frágiles. Son incapaces de librar una verdadera guerra, una batalla cultural completa. Solo pueden moverse por la centralidad y esperar, con toda la ansiedad imaginable, que el edificio entero todavía no caiga.

Las emociones que una vez despertó el espectro de un arte abrumador representan ahora oportunidades para crear una nueva etapa intermedia, un nuevo centro que reconcilie la técnica consigo misma: una escolástica de formas abyectas, una nueva idiosincrasia para un mundo posthumano. Al final, todo este texto concierne solo a este punto: América Latina como espacio mental donde todavía puede ocurrir algo distinto.

Desde las universidades, podemos interpretar esto mientras observamos cómo se despliega un trance en sintonía con la industria, con todas las industrias. La cultura se convierte en el producto principal, puesto que a través de ella todo el sistema puede autocorregirse, separarse y estructurar sus manifestaciones periféricas, evitando así su propia devastación.

De los márgenes territoriales emerge un espíritu demasiado libre para ser encajonado, que se apodera de la columna vertebral de un sistema ya maduro, infértil, y se presenta como generador de símbolos y reproductor de comportamientos que ponen en cuestión su propio origen. Esta es la metáfora central del texto contemporáneo: la radicalidad de nuestras maniobras plásticas es inversamente proporcional a la dignidad que antes solo se concedía a la praxis política.

Ahora que toda poética se disuelve en silicio, solo nos queda esperar el despegue y discernir los comportamientos que resultan normalizadores o hegemónicos. El verdadero rostro presente del capitalismo se manifiesta en la explotación comercial de sus aparentes contradicciones, divergencias y alteridades. Toda sensación de libertad no es más que la expresión maquínica de aquello que no puede nacer.

Completamente deshilachados de los nervios, superhombres hiperestetizados que ya no saben nada de política, de arte ni de ninguna otra cosa. Solo conocen la experiencia, o el texto leído acríticamente. El sentido y las funciones de una música verdaderamente etérea y específicamente abyecta no representan por sí mismos los valores de una generación mal conectada con el vértigo implícito en una política preestablecida desde afuera: primero el orden colonial, luego el orden oligárquico y más tarde una mezcla de orden oligárquico y geopolítica de fronteras gruesas. No sabemos qué hacer con nuestra libertad, porque no fue fruto de una lucha victoriosa por ella, sino producto del mero abandono, una verdad revelada por orden de la memoria.

Quizás lo que está en juego sea todo el deber del conocimiento respecto del placer presente en la destrucción y en la memoria de la muerte, dentro de un imaginario que tiene una relación casi deportiva con su propia existencia, más similar a la interacción de una comunidad ya extinta consigo misma que a un dios trágico que resiste su propia inversión.

Así, el espacio que emerge permite una reivindicación del cuerpo que es a la vez distinta y similar a otras formas de autosacralización estética. Pero aquí el cuerpo no necesita convertirse en doctrina. No necesita escribir su credo. Aparece, se muestra, grita, canta, expone la carne y se hace oír.

Las estructuras lógicas de lo que pertenece a lo divino y de lo que renuncia al pensamiento total: un marco epistemológico divergente para confrontar una nueva manera de comprender lo que puede ser el arte contemporáneo latinoamericano. Es un momento de silencio, inevitable, porque se sitúa, por así decirlo, fuera de lo que se espera de un esquema productivo cultural comprometido con el desarrollo regional.

Lo que así pasa a formar parte de ello es lo lineal, el arte clásico, la performance de la segunda mitad del siglo XX y la forma atormentada en la que las hipótesis latinoamericanas finalmente, y culpablemente, devinieron. Todo viene en un paquete.

Podemos proporcionar tanto el marco preconceptual como los dibujos mentales necesarios para que la traducción sea llevada a su límite, entre lo que la música puede decir y lo que la canción puede preservar. La imagen del funcionamiento de un mundo al menos formalmente nuevo parece tener poco que ver con el resultado que, como podemos observar, le ha sido asignado, un resultado más cercano a una maldición que a una tarea realizable.

La multitud poética parece irrelevante y, paradójicamente, esencial. Lo maquínico y lo plural se vuelven sinónimos perversos, una faceta instrumental y a la vez paranoica de una búsqueda particular y epigonal del tiempo perdido.

En Arca, el comienzo de toda pregunta respecto del desmantelamiento estético del que forman parte tanto su impresión visual como la sonora está constituido por la tendencia, presente en la crítica, a querer evaluar su objeto solo contrastándolo con expresiones consideradas similares. Esto conlleva cierto desdibujamiento, tanto de las fronteras disciplinarias como de la emergencia del valor o disvalor conceptual del que se quisiera dar cuenta.

Esto no significa que la obra de la artista venezolana se inscriba en un registro especialmente difícil de aprehender para una crítica cultural o artística latinoamericana supuestamente atrofiada por concepciones particulares de lo que tal arte es o puede ser. Más bien, todo disvalor parece encontrar su fundamento, al menos en lo relativo al contenido y a los aspectos estructurantes de la expresionalidad, en la agencia que emana del devenir intelectual de generaciones y generaciones de miembros de la academia humanista latinoamericana: cierto gusto particular, o, para decirlo con más precisión, cierta tendencia a observar lo que puede ser mediante miradas más propias de una fetichización instrumental, heredera de la dominación colonial-imperial, que de un deseo de independencia estética como tal.

Parte III: Oggun

Nada humano escapa al futuro próximo. La vieja imaginación política todavía sueña con la autosuficiencia soberana, con la identidad estable, con cuerpos encerrados en sus propios límites, con la inteligencia domesticada antes de que pueda volverse ajena. Pero todo sistema que intenta asegurar lo humano también prepara la escena de su propia brecha. Lo que llega del futuro no llega como herramienta neutra. Llega como captura, revuelta, propiedad, seducción, guerra y astucia.

¿Hay, entonces, algo que podamos llamar propiamente latinoamericano? La respuesta tendría que ser: no. Toda aceptación de que América Latina posee características particulares implicaría aceptar que la definición se está dando solo en términos formales y no mediante un marco en el que predomine algún aspecto interno o estructural.

Para nosotros, lo latinoamericano será por tanto lo producido por latinoamericanos. Si eso conduce a paradojas, esas paradojas son inevitables cuando lo que está en juego es la asignación de categorías meramente nominales a fenómenos que, incluso sin pertenecer a la clase más compleja de cosas, contienen suficientes facetas y aristas como para dejar fuera de juego todo intento burdo o simplista de delimitación.

¿Puede un arte ya domesticado por la violencia de una cultura extranjera escapar de su jaula de seda? La respuesta pertenecerá al registro de lo que, desde el interior del tiempo, tiene oportunidades de moverse y permanecer. Se trata de una lógica oculta a plena vista: una capilaridad que, al carecer del filtro necesario para utilizar sus propios materiales, termina expuesta a capacidades ajenas a sus propios intereses. El resultado es que lo que inicialmente llegó a constituirse como obra propia de su tiempo termina de hecho convirtiéndose en objeto de censura, o al menos del deseo de ignorar, por parte de quienes puedan verse de algún modo afectados por el poder simbiótico que la obra trae consigo.

Así se altera el camino natural que la obra de la cultura había venido a anunciar. Para quienes solo conocen la historia, toda escritura que escapa a esa estructura disciplinaria formal es signo de peligro y ocultamiento, una inflamación de conceptos y una aberración de lo que debe entrar en la cosmogonía de las identidades. El arte en manos de los historiadores suele estar en peligro.

Mi formación como historiador del arte terminó estando completamente determinada por todo aquello que, en su esfuerzo por ocultar o ignorar, terminó enfatizando. Lo que propone Arca es enfrentar un contexto en el que la ausencia de límites formales amenaza con anular la posibilidad misma de que algo, cualquier cosa, pueda brotar de un pensamiento que se perfila sutilmente como insatisfecho.

La mayor aberración no reside en el centro de la maniobra política, ni de un lado ni del otro. La verdadera abyección radica en asomar la nariz fuera del macromarco cristiano. Es fácil ser extremista cuando ese extremismo, incluso en sus formas más sangrientas o iconoclastas, ni siquiera ha insinuado abandonar la estructura básica del prisma abrahámico. El propio marxismo, en este sentido, puede leerse como otra máquina teleológica, otra gramática de la salvación, otra promesa de reconciliación final. Si tantas de sus monstruosidades han sido perdonadas, la razón radica aquí.

Arca es solo una nueva manera en que estos espejismos renuevan el mundo, pero no salen al infierno que se requeriría para pensar verdaderamente afuera. No hay interés mayor que el expresado en actos concretos, ya sea en el pensamiento o en el sacrificio, la operación, la negación, de la obra o del cuerpo.

¿Desde dónde, entonces, podemos captar lo que tal ejercicio de literalidad busca expresar? Sin duda, la idea misma de expresión en un contexto como este se vuelve sospechosa, o francamente indeseable. Es un despliegue de aquello que ni siquiera parece merecer, ser digno de, la más mínima oportunidad de desplegarse. Se presenta de inmediato a la conciencia bajo la figuración luciferina del non serviam: lo indeseable en estado puro.

Porque, seamos claros, esto no trata solo de máquinas y de cómo se van entrelazando con lo humano. Esa es solo la primera imagen, la obvia, la irreflexiva. Lo que hay en el fondo es una fuente, de la que todavía no sabemos qué puede emanar.

Parte IV: Pazuzu

Si la creación humana no es meramente incierta sino ontológicamente indeterminada, es porque la existencia misma no está cerrada. El ser humano crea desde una estructura que se excede a sí misma. Toda obra digna de tal nombre no es, por tanto, un producto añadido al mundo, sino una ruptura en la autodescripción del mundo.

Forma, contenido y la marca absoluta del origen: todo esto configura el concepto inicial regido por la idea maquínica, que debe, o parece querer, ser superada. Fuera de toda ocasionalidad del discurso musical, la violencia misma encarnada en una imagen cuya carga material parece infinita posee todas las cualidades que la hacen partícipe de un orden que podríamos llamar sensoriocultural. A la manera de una metafísica de la acción, consagra su lugar en lo colectivo y muestra que, una vez más, otra forma de hacer se vuelve inexcusable.

La sensación de identidad es, en este sentido, solo una cuestión de acceso posible a lo que deriva de la excepcionalidad formularia previa que los dispositivos son capaces de preservar y volver funcional. Buena parte de toda imaginación, o de lo que erróneamente se llama creatividad artística, encuentra al menos su fundamento técnico en este asunto.

Sería por tanto necesario aclarar desde el comienzo que lo que Arca señala como una confusión intencional con el ámbito maquínico no apunta tanto a mostrar cierta disruptividad dentro de la alteridad para expandir socialmente esos horizontes. Más bien, busca demostrar que esta es una

cuestión cuyo ser radica en una temporalidad a la que ya no podemos acceder, y que la razón por la que ya no somos capaces de hacerlo tiene una relación directa con nuestra manera disciplinaria de aproximarnos a los discursos, o de aferrarnos a ellos.

Ya podemos ver cómo la idea se expone directamente: lo que es capaz de generar simpatías o convicciones en una dirección puede generar no solo inquietud y fobia en la otra, sino también convertirse en fuente de criterios suficientes para negar toda posibilidad de arte. Lo que está en juego aquí es una corporalidad enteramente sacralizada, desmaterializada, metálica, atemporal y al mismo tiempo absolutamente mineral.

Quien habla, entonces, es un sitio en el espacio, una metáfora del ser que pretende expresarse mediante sonidos que viajan a toda velocidad, de acuerdo con los márgenes preculturales de la ausencia formal de un ideal casi posthumano. No hace falta explorar las profundidades más profundas para observar, en la superficie más superficial, la práctica sensorial que se expresa etéreamente en ambos artistas.

Unos son sombras marcadas por un tiempo en el que la utopía estaba en la calle, mientras otros pertenecen a un tiempo en el que las utopías ya están incorporadas a un imaginario donde todo lo que existe no hace más que cohabitar perpetuamente. Hay, en este punto, una diferencia importante entre Matogrosso y Arca. En el primero encontramos una visión de un pasado clásico, en toda su voluptuosidad y violencia, pero donde lo que sigue persistiendo es el carácter eminentemente trágico de la experiencia vital. En Arca, en cambio, la tragedia ya no existe. Ha dado paso a un presente ilimitado, donde toda frontera no tiene otro sentido que la doble operación de sacralización y superación.

Debe señalarse la influencia evidente que seguramente tuvo el paso de Arca por la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York en este tipo de performatividad. En la obra de la artista venezolana, la falta de anclajes formales alcanza un grado muy superior al de sus pares latinoamericanos que no han tenido ese tipo de inmersión de élite. Esto no quiere decir que pasar por una escuela donde estudia la élite artística mundial sea un elemento sin el cual no puedan alcanzarse grados considerables de innovación y disruptividad real. Pero es evidente que la combinación de lo que Arca traía consigo y lo que seguramente pudo obtener en Tisch dio como resultado un producto que difícilmente habría podido ponerse en escena de otra manera.

Las escuelas de arte latinoamericanas han permanecido, en general, algo ancladas en las ideas vanguardistas de los años sesenta y setenta. El momento en el que se encuentran es más comprensible como un intento de constituir un relato que vuelva coherente todo lo ocurrido estéticamente durante

esas décadas. No deseo, ni podría, puesto que la biografía manda, participar en este texto en una crítica profunda de lo que esto implica. Pero sí deseo decir que esta operación particular ha dado como resultado que la escena latinoamericana del arte contemporáneo se encuentre, en términos estrictamente performativos, en considerable desventaja, careciendo generalmente de perspectivas audaces acordes con un tiempo en el que el mundo mira y piensa en otros asuntos.

Las nuevas generaciones están haciendo lo que pueden para cambiar este estado de cosas, pero es difícil, porque en América Latina el mundo artístico-cultural sigue demasiado anclado a un mundo académico que, en términos generales, simplemente no lo comprende.

Epílogo: el cetro de José

Lo inhumano no es la negación de lo humano, sino la presión que obliga a la humanidad a dejar de confundirse con su imagen heredada. No es la destrucción de lo humano, sino la exigencia de que lo humano deje de estar protegido por su propio mito. Lo que se nos escapa puede ser precisamente lo que nos obliga a convertirnos en algo más que la forma agotada que hemos confundido con el destino.

Así se instala la sospecha de los intelectuales, de los sacerdotes: ¿qué clase de maniobra puede albergar este tipo de experiencia? ¿Cómo puede forjarse un encuentro con la intensidad sin que esa misma intensidad quede eclipsada por los prejuicios de los propios artistas?

No cabe duda de que todo lo que se ha gestionado para salir del estado actual de las cosas ha quedado atrapado en una lucha entre élites cosmopolitas. Aunque estas se han revelado hasta cierto punto, no han logrado alcanzar otras formas de consolidar lo obtenido durante los últimos cien años de arte de vanguardia.

Se trata de la salud, o de la salubridad misma, de quienes disputan el relato oficial y que, a través de su organización, desean capturar una vez más la formación de escuelas para el siglo que ahora se despliega. No hay cabida para la censura estética ni para la disrupción material en un sistema cuyo único deseo es reafirmar el orden político.

Si América Latina quiere algo distinto, debe olvidar la política partidaria y abrazar la operación tecnocapitalista, llevándola hasta sus últimas consecuencias estéticas. Y si consolidarse dentro de un marco conceptual que incluya la palabra capitalista como parte de su denominación resulta intolerable, se puede simplemente abandonar ese segmento, la alusión al capitalismo, y dejar el asunto como una simple adhesión incondicional a la tecnología.

La política para los políticos y el arte para los artistas: un retorno feroz de la autonomía del arte. Bajo ningún pretexto puede aceptarse una especie de fatum que convierta a los productores culturales de este lado del mundo en objeto, en blanco, de un eterno retorno a la sustancia folclórico-política, a la singularidad de lo regional, al peso de la noche.

¿En qué clase de sustancia puede convertirse una obra de arte? ¿Puede siquiera considerarse obra de arte la música popular, masiva? ¿De dónde viene el límite, y dónde comienza el registro de lo que puede y no puede museificarse?

La contingencia es lo que prevalece en un contexto de cincuenta años, y lo que estas manifestaciones buscan traer a escena no es lo mismo aquí que en los grandes centros de poder. No se trata simplemente de una mirada estratégica que delimite y produzca lo que el contenido de las obras puede ser o puede cambiar.

No hay contexto pertinente para tal escena de refracciones de una literatura a la vez común y periférica, porque la manera de fabricar un tiempo alterado, cuerpos que ya no pueden no explotarse, que ya no saben cómo querer sin poder, está ya más allá de las garras conjuradoras del pasado.

La ausencia de lamento en nuestras escenas no puede proporcionar una imagen clara de la fragmentación que ha ocurrido. Pero lo que está claro es que pese a toda esta diversidad, lo que no aparece es un discurso veraz en el plano estético, que clave en la puerta de la catedral de la institucionalidad cultural un puñado de verdades que dejen clara la mirada crítica que buscan expresar los nuevos artistas. Al menos debería ser posible en ese nivel, como una especie de mínimo: la racionalización de los factores formales. La confusión es un factor preponderante en la educación estética, y nunca debería pasarse por alto la tendencia de las masas hacia lo pedestre. Anunciar la buena nueva no administrará, por sí solo, la buena nueva.