



Una casa en el fin del mundo: Territorio e identidad en seis artistas puertorriqueños

LILLIANA RAMOS-COLLADO^{16*}

RESUMEN

El ensayo explora los conceptos de identidad y territorio a la luz de las teorías de “habitar” de M. Heidegger, de “radicante” de N. Bourriaud y de “desterritorialización” de G. Deleuze y F. Guatari en la obra de seis artistas puertorriqueños contemporáneos: Nora Rodríguez Valléés, Arnaldo Roche Rabell, Marxz Rosado, Vanessa Hernández Gracia, y el dúo Andrés Mignucci y María de Mater O’Neill. Se propone que la identidad basada en la posesión de un territorio cierto se ha ido desvaneciendo del imaginario de la plástica puertorriqueña más reciente y que se ha impuesto, con cada vez mayor fuerza, una idea de lo radicante en obras que ponen en crisis, mediante diversos lenguajes plásticos, la idea misma de identidad.

PALABRAS CLAVE

Habitar, identidad, territorio, radicante, arte puertorriqueño contemporáneo, plástica puertorriqueña, Bourriaud, Deleuze, Heidegger

ABSTRACT

A House at the End of the World: Territory and Identity in Six Puerto Rican Artists. This essay explores the concepts of identity and territory in the light of theories such as M. Heidegger’s “dwelling”, N. Bourriaud’s “radicant”, and G. Deleuze and F. Guata’s “de-territorialization” in the work of six Puerto Rican artists: Nora Rodríguez Vallés, Arnaldo Roche Rabell, Marxz Rosado, Vanessa Hernández Gracia, and the Andrés Mignucci -María de Mater O’Neill duo. It proposes that an identity based on the possession of a particular territory has been disappearing from the imaginary of Puerto Rican fine arts, to be repla-

¹⁶ Lilliana Ramos-Collado, Ph.D., (San Juan, PR, 1954) es la Curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Dicta cursos de teoría e historia del arte y de la arquitectura, así como cursos de literatura antigua y medieval, en la UPR, Río Piedras. Además, dicta cursos graduados de historia, crítica y teoría literaria en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ha publicado los poemarios *poemas para despabilar cándidos* (1981) y *reróticas* (1998). Ha publicado artículos sobre fotografía, arte y arquitectura, y de crítica y teoría literarias y en catálogos museográficos, libros colectivos, y en revistas generales y profesionales. Contacto: pandafileanda@gmail.com.



ced by the idea of the radicant in works that question the very idea of identity by means of different artistic discourses.

KEY WORDS

Dwelling, identity, territory, radicant, contemporary Puerto Rican art, Puerto Rican art, Bourriaud, Deleuze, Heidegger.

... En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda la ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. [Sic] –Jorge Luis Borges, “Del rigor en la ciencia”.

SUSANNA: Cosa stai misurando, /caro il mio Figaretto?

FIGARO: Io guardo se quel letto/ che ci destina il Conte/ farà buona figura in questo loco.

Lorenzo da Ponte / Wolfgang Amadeus Mozart, *Le noce di Figaro*¹⁷

Espero tener algo / que negar.

Vanessa Hernández Gracia, *Catalogaré II*.

Quise comenzar¹⁸ citando un recuerdo museológico de Jorge Luis Borges (1960: 847): un relato que describe el mapa de una ciudad que tiene las dimensiones

¹⁷ “SUSANA: ¿Qué estás midiendo / mi amado Figarillo? FIGARO: Me aseguro de que el lecho / que nos destina el Conde / irá bien en este lugar.” Libreto de Lorenzo da Ponte para *Las bodas de Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart, Acto I, Escena Primera. La traducción del italiano es mía.

¹⁸ La versión original de este ensayo fue leída en el simposio titulado “Nuevas experiencias estéticas” celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico el 5 de junio de 2010, en San Juan de Puerto Rico.



exactas de la ciudad misma, y que el autor colocó en una sección titulada “Museo” de su libro *El hacedor*. Lo que en la materialidad urbana constituye mero hábitat, en el mapa se convierte en desmesura. La clave del mapa es la pequeña escala, que nos permite sobrevolar la urbe con una mirada cenital sin perder nuestra propia escala humana. Por lo tanto, un mapa tan grande como la ciudad derrota su propósito: poder andarlo con los dedos, poder reconocer -en la abstracción de forma y contenido- los rasgos esenciales de un territorio. El mapa es y no es la ciudad. Una identidad suficiente lo anima y lo legitima. Según Denis Cosgrove (1999: 2), el mapa encauza un tipo de lenguaje -el de la cartografía- convirtiéndose en una tecnología de comunicación:

To map is in one way or another to take the measure of a world, and more than merely take it, to figure the measure so taken in such a way that it may be communicated between people, places or times. The measure of mapping is not restricted to the mathematical; it may equally be spiritual, political or moral. The mapping's record is not confined to the archival; it includes the remembered, the imagined, the contemplated. The world figured through mapping may thus be material or immaterial, actual or desired, whole or part, in various ways experienced, remembered or projected. [...] Acts of mapping are creative, sometimes anxious, moments in coming to knowledge of the world, and a map is both the spatial embodiment of knowledge and a stimulus to further cognitive statements.

El mapa, como tecnología minimalista que comunica “informaciones” de diverso talante para conducir de diversa manera al advenimiento del conocimiento, es acorde con el concepto de aparato elaborado recientemente por Giorgio Agamben (2009: 14)¹⁹ de forma clara e incitante. Un aparato es:

...literalmente cualquier cosa que de alguna forma tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, o asegurar los gestos, las conductas, las opiniones o los discursos de los seres vivientes. No se trata sólo de prisiones y manicomios, del panóptico, de escuelas, la confesión, las fábricas, las

19 La traducción del inglés es mía. Debo al artista y amigo Marxz Rosado la referencia al reciente libro de Agamben que él consultaba durante su trabajo en *Hombre de Islote*, que comentaré más adelante en este ensayo.



disciplinas, las medidas jurídicas, etcétera (cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente), sino también del bolígrafo, de la escritura, de la literatura, de la filosofía, de la agricultura, de los cigarrillos, de la navegación, de las computadoras, de los teléfonos celulares, y -por qué no-, del lenguaje mismo, que es tal vez el más antiguo de los aparatos—aquel en el cual hace miles de años un primate, sin querer, se dejó capturar, probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que estaba a punto de enfrentar.

El mapa -aparato ausente de la lista de Agamben, pero que sigue de forma puntual su esbozo del concepto- hace la mímica de otro aparato aún más antiguo: el trazo, en la tierra misma, del límite del territorio, la línea que segrega el espacio entre lo sagrado y lo profano, segregación simbólica que ordena nuestra experiencia y que da cuenta de la fundación del ser en el mundo redimido del caos de lo irrestricto al entregarlo a lo sagrado del “lugar”. La diferencia entre, por ejemplo, la agrimensura (como trazo directamente sobre el terreno) y el mapa es una de escala, y, a diferencia de la relación signo/referente en el lenguaje verbal, el mapa recoge el territorio en la imagen de su forma y de su mensura. El mapa, mímica del trazo “real”, convierte el terreno en territorio, le da sentido al ordenar sus lugares y al realizar la trama de sus recorridos. Por otra parte, la “cabaña primitiva”, como ficción emblemática de la primera habitación humana, es también operación de ese trazo, en tanto, como nos advierte Martin Heidegger, el emplazamiento de esa primera morada arrancada al bosque -a lo no cartografiado, a lo informe- implica no tanto el acto de edificar, como el de “reservar un lugar” para poder ocuparlo “en paz” (Heidegger 2008: 351).

La ocupación pacífica del lugar -el habitar- opera a su vez una oposición entre la tranquilidad y el peligro, entre el adentro y el afuera del territorio trazado. Arrancamos el espacio al bosque para “pacificarlo” con nuestro propio acto de habitar, y de ahí la frecuencia con la cual, en el origen de un territorio, de una ciudad, de un espacio sagrado, se imagine una lucha de titularidad para alcanzar esa posesión pacífica: por ejemplo, la lucha en la cual Rómulo mató a su hermano Remo, cuya sangre le sirvió para anotar -sobre el humus feraz de un terreno que, hasta ese momento, era indiferenciado- la línea limítrofe de Roma. Adentro el orden, afuera el caos. El territorio se inscribe así, y su bitácora, su dación de orden, es el mapa. Esta idea la condensa agudamente Gilles Deleuze (1988-318) cuando propone:



Las fuerzas del caos son mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción para que las fuerzas internas de la tierra no sean englutidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado.

Al cribar, al someter el caos a un proceso de minería, extraemos territorio cierto, identidad, producto de una batalla contra lo informe²⁰.

De hecho, estos aparatos -cómo olvidar su literal manifestación en el filme *The Matrix* (Wachowsky & Wachowsky, 1999)- existen, según Agamben, en oposición a los seres vivos. También propone que es en la lucha entre aparato y ser vivo donde se cuele y se cuaja el sujeto. La actual proliferación de aparatos provoca una diseminación que termina por revelar la prestidigitación de la identidad personal en tanto ésta se refiere a ese sujeto aparatoso, que no es el ser, sino su máscara. Se comprende entonces por qué la “territorialidad”, ese aparato que Agamben olvidó mencionar, se confunde con el proceso de subjetivación que llamamos identidad. Por ejemplo, Rodrigo Díaz era de Vivar, y perder su tierra debido a su destierro hacia Valencia -el Otro de Castilla- también le deparó otro nombre: “Mío Cid”. Al trazar un nuevo territorio robado a los moros -un espacio aún no cartografiado como espacio occidental- Mío Cid adquirió una nueva identidad. Lo mismo ocurre en estupendas novelas de Mary Shelley, Edgar Allan Poe y Jules Verne que narran exploraciones en las zonas polares del globo. El espacio en blanco de la nieve -informe por resistir el trazo del territorio o del mapa- constituye la tabula rasa para los aventureros que huyen de la sociedad con el empeño de fundar un territorio y hacerse de un nombre. La novela hiperbórea es siempre una gesta de identidad. “To go where

20 Me refiero a la definición tentativa que ofrecen Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss en su libro ya clásico *L'Informe: Mode d'emploi*, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou (1996), que fuera el texto del catálogo de la exhibición homónima en el Centro Pompidou del 22 de mayo al 26 de agosto de 1996. La definición *informe* del concepto “informe” incluye descriptores como “materialismo rastrero”, que se asocia con lo excrementicio; la “horizontalidad”, en el sentido de que lo informe es lo que coloca en un eje horizontal la boca y el ano, y por lo tanto pone en el mismo nivel lo puro y lo impuro; el “pulso”, que introduce la carne misma como indicador del tiempo arrítmico del cuerpo; y la “entropía” como, literalmente, la medida del caos. Vale señalar que estos descriptores que Bois y Krauss se relacionan con lo informe guardan una similitud notable con la idea de “homogeneidad” con la cual Mircea Eliade describe el espacio neutro, no cartografiado, no sacralizado, de lo profano, en su igualmente clásico libro titulado. (Eliade 1998: 21-27).



no one has gone before” es lo mismo que “To become somebody one has never been before”.

Hoy se propone otra posibilidad en el proceso de identificación entre sujeto y territorio: lo que el teórico del arte Nicolas Bourriaud ha llamado el sujeto radicante, un individuo cuyas raíces nacen mientras avanza, y siguen su paso por el mundo. “El adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones” (Bourriaud 2009: 57). El radicante -aquél sujeto nómada que arranca sus raíces y las pone en movimiento para replantarlas y replantearlas en diversos contextos, conductas e identidades, y que está dispuesto a resignificar íconos e imágenes y a borrar el origen- lleva a cuestas su mochila identitaria llena de objetos que le obligan a reevaluar los modos de producción, consumo y uso de la cultura; objetos que, al ser colocados en el espacio, crean un lugar para él, quizás efímero, siempre imaginario en tanto es trazo, hecho sobre la marcha y presto a borrarse con el polvo, a volver a criar maleza y olvido.

Seis artistas contemporáneos puertorriqueños se enfrentan a ese binomio territorio=identidad. Nora Rodríguez Vallés, en su *Domineichon Milenium Edichion* (2000); Arnaldo Roche Rabell, en *La búsqueda de la felicidad* (2009); Marxz Rosado, en su *Hombre de Isote* (2009); el dúo María de Mater O’Neill-Andrés Mignucci, en su *Pintura para un piso específico* (2008), y de Vanessa Hernández Gracia, *Catalogaré I, II, y III* (1995-2010). Común a estas cinco obras es el desasosiego ante la territorialidad como acicate de la identidad, y un proceso de replanteamiento del concepto “territorio” que termina trayendo a la luz la acción siniestra del aparato territorial y cartográfico, de ese modo dislocando el concepto de “identidad”. Veamos.

“Ser puertorriqueño no es cuestión de idioma” fue la frase publicitaria que usó el periódico anglófono *The San Juan Star*, publicado en San Juan de Puerto Rico hasta hace unos años, para allegar lectores hispanófonos. La reacción de un gran sector del público fue visceral: “Ser puertorriqueño sí es cuestión de idioma”. La famosa batalla de Nilita Vientós Gastón en la década de 1940 por mantener el español como el idioma oficial en las escuelas locales, y la batalla por el



vernáculo que dio, en la década de 1950, Inés María Mendoza desde su oficina de Primera Dama como esposa del entonces gobernador de Puerto Rico Luis Muñoz Marín, orquestaron una resistencia lingüística que abocetaba el *issue* del idioma como locus de la identidad.

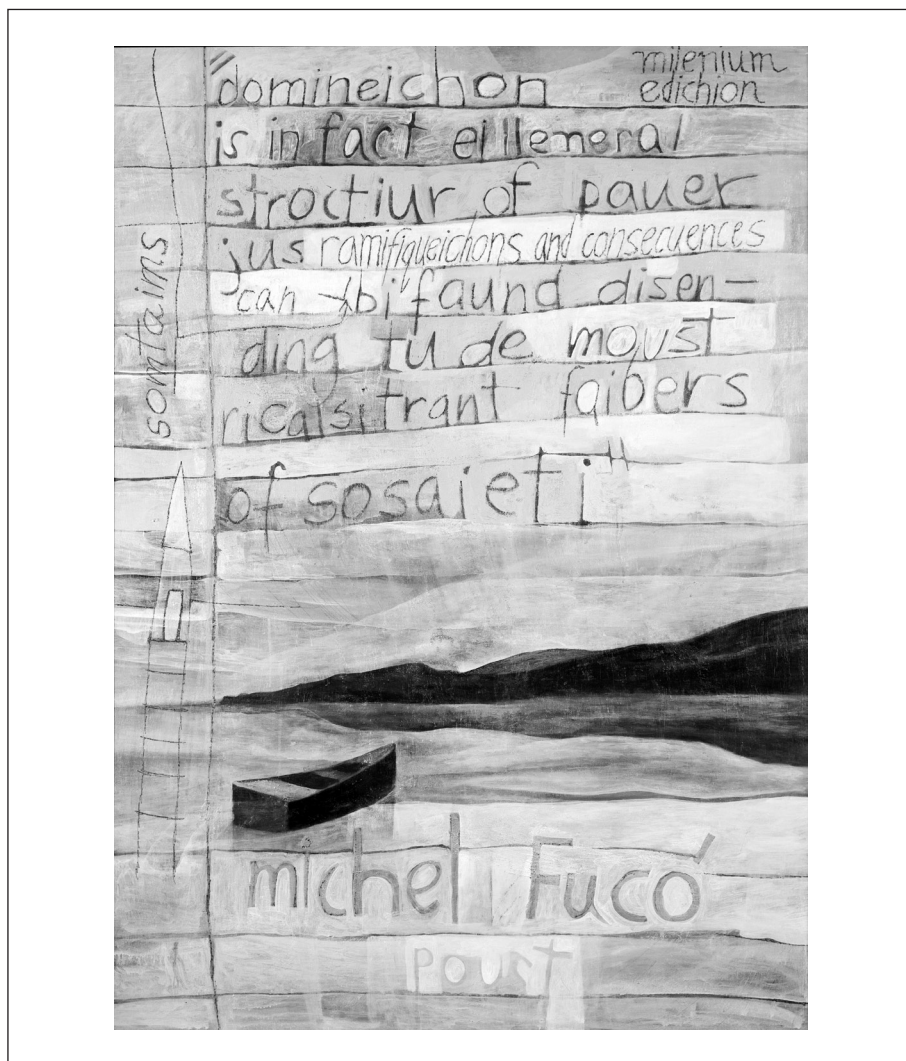


Ilustración 1. Nora Rodríguez Vallés, *Domineichon Milenium Edichion* (2000). Fotografía cortesía del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.



El famoso cuento breve titulado “La carta”, de José Luis González, se basa en la urgente necesidad de educación como baluarte vernáculo de una identidad sólida. En su obra, Rodríguez Vallés [Ilustración Núm.1] no sólo juega con esa comunicación fronteriza del *spanglish*, cuestionadora de la identidad lingüística, sino que coloca la cita de Foucault acerca del dominio político siguiendo los renglones de un papel rayado que a su vez repite la línea del horizonte de un paisaje “pacificado”. La frase en un inglés mostrenco contrasta con las rayas “paralelas” cuya ordenación se opone al desorden lingüístico. Del mismo modo, la artista insinúa que ese territorio supuestamente dominado presenta la fisura de su debilidad justo en esa oposición.

Es importante notar que el texto flota sobre un paisaje apacible -de hecho, absolutamente clichoso- cuya paz queda subrayada por la quietud del ocaso, y por la barca arrumbada en una playa invitante. El letrismo desfonda la perspectiva y convierte el paisaje en una ilustración de tarjeta postal²¹ que sirve de soporte a la frase. La inestabilidad lingüística adquiere entonces un nuevo matiz, y el ocaso viene a hipercaracterizar ese caos lingüístico. Estamos en la playa del oscurantismo identitario, en ese borde bifronte del mar y de la tierra, a medio camino entre el territorio ordenado y un caos oceánico. La puesta en crisis de la palabra “domineichon” -tierna hermana de otras palabras anfibia como “pavochón”, un cruce cultural entre el pavo importado de E.U. para Thanksgiving y el lechón boricua de Martin’s BBQ- se reduplica en ese ocaso que emborriona sutilmente la línea entre tierra y mar, aboliendo toda frontera.

Así el aparato lingüístico y el territorial, la página, la escritura, el mapa, colapsan y nos devuelven des-escritura, des-orilla, des-territorialización. La artista ha decidido presentar este sutil retorno al caos anterior al trazo -una especie de ecolalia que se presenta como una escritura que imita, en grafismos, las palabras del Otro invasor como quien imita ruido visual-, y el caos anterior al

²¹ He encontrado al menos 35 fotografías casi idénticas a esta imagen, tomadas en territorio continental de los Estados Unidos a finales del siglo XIX por fotógrafos gubernamentales que tuvieron la tarea de hacer un *survey* del aspecto de la geografía del país. Resalta, en general, lo apacible de esa orilla adornada con esa barca vacía, y el cielo y el agua tranquilos. En este *survey* se buscaba dar imagen al estado de “pacificación” del país, sus indígenas tranquilos y sonrientes, y la belleza formal del paisaje para proponer la imagen de un país hermoso lleno de promesa, el escenario propicio para el *American dream*.



territorio, sin resolverlos en su imagen que se detiene en el vacío, como la barca suspendida en un caldo marino indecible justo en el borde entre llegar y partir. La paz ocurre antes de la territorialidad y antes del lenguaje. En el caos está la promesa de la paz.



Ilustración 2. Arnaldo Roche Rabell, *La búsqueda de la felicidad* (2009). Fotografía cortesía del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

La búsqueda de la felicidad, de Arnaldo Roche Rabell, [Ilustración 2] quizás nos confunda. Igual que el mapa imaginado por Borges, los objetos que pueblan el espacio pictórico están reproducidos a tamaño real mediante la técnica del *grattage*, y aparecen “estallados” como en la proyección cartográfica que inventó Mercator²². Diseminados por la superficie del papel, se encuentran los mue-

²² Inventada por Gerardus Mercator como una ayuda para el navegante, y publicada por primera vez en 1569, la “Proyección Mercator” es un mapa de aspecto cilíndrico que conserva con exactitud y a escala las distancias marítimas entre dos puntos costeros cualesquiera, al reproducir los “rumbos” en línea recta y al espaciar los paralelos y meridianos correspondientemente. Como resultado de esta alteración, los cuerpos de tierra lucen estirados, deformes, como “estallados” (Monmonier 2004: 4-5).



bles de su casa -que él trasladó a su estudio para raspar su contorno a través del óleo-, así como citas a beneméritos artistas europeos: Cézanne con su bodegón de naranjas, y Miguel Ángel con su autorretrato desollado en el Juicio Final. Una sogá orla el cuadro y -al “amarrar” la colección heteróclita de propiedades íntimas de Roche- remeda el paño amarrado dentro del cual los vagabundos cargan con sus escasas posesiones. No debe sorprendernos que, en el centro de gravedad del cuadro, justo en el borde de una de las gavetas de una enorme cómoda²³, aparezca la frase ominosa que lleva el peso semántico de esta obra: “on matters of purely local concern.”²⁴

Me interesa que Roche se fije en sus muebles y que los fije en este nuevo espacio interior que es el cuadro, y que vehicula una intimidad violentada por el *grattage*, puro vestigio de objetos que ya no están, y que ahora constituyen un álbum de pertenencias compuesto a tajos sobre el grueso papel. Atravesando el centro de la composición, la frase en inglés nos remite a la Ley 600, que reglamenta las relaciones entre Puerto Rico y los Estados Unidos, y que reparte los poderes del Congreso norteamericano sobre nuestro territorio y los débiles poderes -las impotencias, más bien- que el Estado boricua mantiene sobre su propio territorio y la propiedad personal de cada uno de sus habitantes. Según dicha Ley, Puerto Rico retiene el poder de legislar sólo en asuntos puramente locales, pero con la advertencia de que esta disposición puede ser revocada en cualquier momento por el Congreso. En suma, el país, el territorio, la casa propia y las pertenencias personales pueden, en cualquier momento, dejar de ser nuestros. Roche parece imaginarse como un vagabundo que carga con un atado de imágenes que representan las posesiones íntimas que quizás perderá gracias a esa Ley que se inscribe encima de su gaveta que, como metáfora análoga al paño amarrado,

23 “El armario y sus estantes, el escritorio y sus (gavetas), el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de vida psicológica secreta. Sin esos objetos (...), nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad” (Bachelard. 1975: 111). También, “Absorbing the psychic investment of their owners, things paradoxically possess something of their possessors. So, ownership, which seems to be a relation of control over objects, has a reverse side in which the owner becomes no more than a sum of his objects, indeed may feel himself an object among objects. (...). The realization that one has become an object is here a *vanitas*, a melancholy reminder of the futility of amassing material things, and of the Last Things that await everyone.” (Schwenger. 2006: 75, 76).

24 Analicé esta obra desde otro punto de vista junto a Ivette Fred en el ensayo “Azul: El renacimiento de Arnaldo Roche Rabell” (Ramos Collado e Ivette Fred Rivera 2009).



contiene sus precarios “tesoros” personales. El salto de la gaveta al atado de posesiones marca el tránsito entre la estabilidad y la errancia del sujeto, entre una posesión radicada y una posesión radicante. Amenazada constantemente por la desposesión, la felicidad debe agenciarse otros modos de búsqueda, debe ir más allá de la materia, de las cosas.

Este descubrimiento desasosegante se lee entre las múltiples líneas que zigzaguean la superficie del cuadro. Leyendo entre líneas, vemos la realidad política de una mascarada interlineada por el Congreso en el texto de la ley. Roche riposta transubstanciando sus posesiones materiales en imágenes sobre papel, desechando las materias para preservar de ellas su huella, su andadura entre la casa y el estudio del artista. El aparato territorial que la ley construye queda así burlado al fundarse un nuevo espacio de contenido intangible, tallado en óleo, preservado sobre papel, y destinado a las paredes del museo como recinto protector: el mapa de una intimidad que quizás ya no tenga correspondencia alguna con un territorio real. Y al igual que la piel de óleo sobre el papel ha sido desollada para, en sus tajos, preservar la imagen del objeto perdido, el retrato tachado del pintor -travestido en la piel desollada de Miguel Ángel que cuelga de la mano de San Bartolomeo a la izquierda del cuadro- no es más que eso, una identidad tajeada en la superficie del cuadro y tachada por el borde mismo de un marco, del encuadre de un mapa. Territorio abolido, identidad tachada, se proponen como soluciones a la desposesión, que nos alientan a una lectura irónica del título de la obra: La búsqueda de la felicidad.

Hombre de Islote, vídeo de Marxz Rosado, [Ilustración Núm. 3] reflexiona sobre la posibilidad misma de fundar un territorio. Esta propuesta explora la trama metafórica de uno de nuestros mitos rectores: la idea misma de conquistador que luego deviene habitante de la isla, que aquí se convierten, respectivamente, en un lugar no cartografiado aún y en un cast away que se ve obligado a fundar su lugar mediante la marcha constante. En manos de Rosado, los mitos conformantes de nuestro imaginario colectivo como “nación” se aprovechan para reflexionar sobre la complejidad inenarrable de volver a fundar la civilización en una isla nueva, recién descubierta, que se resiste a la ocupación humana. La indagación de Rosado busca destacar el desamparo intrínseco de toda gesta fundacional: el “paraíso” o “la tierra prometida” o “the last frontier” no son cosa fácil porque no son nada más que ideología. Se trata de un territorio que no es de este mundo.

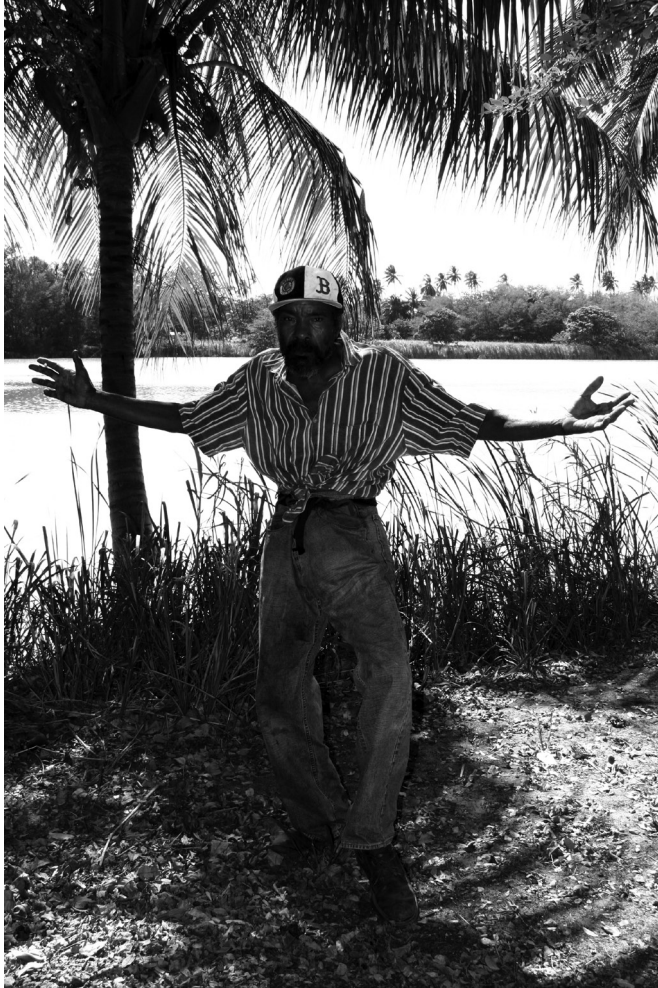


Ilustración 3. Marxz Rosado, “still” del vídeo *El hombre de Islote* (2009). Fotografía cortesía del artista.

Este vídeo explora un caso concreto: sigue de cerca los trabajos de un hombre que ha ocupado un “islote” -una pequeña península en la Playa de Río Grande donde se encuentra totalmente solo. Sus recursos de labor mezclan los desperdicios que llegan desde una civilización “al otro lado del mar” -puertas de



refrigerador, abanicos de techo, sillas- con pencas de palma, troncos, hojas, tierra, que el islote brinda. El oscurecimiento selectivo que lleva a cabo el ojo del artista, la des-estetización del lugar, presentado en su desaliño, las tomas de cámara deliberadamente torpes, casuales, erráticas, y la presentación del “habitante” como un náufrago desarrapado y ensombrecido que pretende fundar su propia y mínima civilización en torno a un fuego poco heroico, amenazado por las aguas turbias que poco recuerdan la limpidez cristalina de las aguas virginales de la isla ideal, construyen la imagen de este precario y poco deseable habitat, una inversión casi sistemática de las ideas de “rico puerto” y de “tierra prometida”. Rodeado de caos por todas partes, el habitante -cuyo rostro está usualmente oculto tras una máscara de tela de penca-, simplemente, habita. La idea romántica de que abandonar la civilización nos permitirá alcanzar la felicidad perdida precisamente por culpa de la civilización, resulta ser, en las manos de este artista, el objeto de la crítica. Puerto Rico ni es puerto, ni es rico.

El hecho de que insistentemente se despliegue la máscara de tela de penca que viste el habitante insinúa, quizás, que el hombre del islote aún siente que huye, aún siente que esa bárbara civilización industrial cuyos desechos le sirven de materia prima a su pobreza, está sobre sus espaldas y le obliga a cubrir su rostro. Se intima así que sólo la pérdida del rostro puede devolvernos al origen: para regresar, hay que borrarse. Literalmente. O quizás, como en el filme *Cast Away* (Robert Zemeckis, 2000), el hombre de islote construye la cabeza de otro que le servirá de interlocutor para ordenar su vida y pensamiento: para quedarse, hay que crear comunidad. Un hombre solo no hace la civilización. No se trata de posibilidades opuestas, sino complementarias. Avistamos un ser en su habitat, como antropólogos desconcertados cuya visita al desamparo del origen sólo produce un sentido de precariedad y suspensión.

Este nuevo territorio, fundado por un loco que inventa un lenguaje y que emite discursos públicos en total soledad -si restamos la insidiosa presencia del artista que todo lo registra con su cámara-, no es otro que la reorganización del caos representado en la basura, que la resignificación de objetos y de trillos para crear un nuevo mapa. Limpiar los trillos y pasear los objetos para buscar su lugar simbólico en el proceso fundacional, oculta el titubeo de estar leyendo bien el espacio semánticamente baldío previo a la territorialización. Nos preguntamos, al final, si este loco que se habla a sí mismo en un lenguaje privado,



y que con ese lenguaje privado se ocupa de efectuar un complejo proceso de significación territorial, recordará lo que esas nuevas palabras querían decir, y lo que esos nuevos objetos pretendían representar. Al borde de la civilización laten la desterritorialización y la borradura de la identidad a manos de un orate.



Ilustración 4. Vanessa Hernández Gracia, *Catalogaré I, II y III* (1995-2010). Fotografía cortesía de la artista.



Las tres piezas tituladas *Catalogaré*, de Vanessa Hernández Gracia, constituyen un recuento de viajes que detalla, de diversa manera, el concepto de archivo. Tres placas de yeso y cera en cuyo interior se encuentran guardados objetos diversos (invisibles al espectador), incluyendo el cuerpo de la propia artista “momificado” en vivo y parte de una *performance* realizada el día de apertura de la exhibición; un cordón del cual penden seis libretas llenas de notas sobre procesos, paseos y memorabilia de viaje; y la proyección de una foto proponen pormenorizar los modos de preservar, en objetos inmóviles, la memoria de movimiento de cuerpo a través de espacios culturales del Viejo y el Nuevo Mundos. La indagación sobre la huella incluye el trabajo del molde de yeso para distintos cuerpos; la escritura y la simbología implícita en flores disecadas, boletos de viaje, etiquetas y pegadizos de diferentes productos; y la foto como objeto memorístico privilegiado en la tardomodernidad, incitan, cada cual, a cuestionar el movimiento mismo, así como la necesaria fugacidad y el carácter inasible de la experiencia.

En este ejercicio de archivo, resalta la banalidad de las anotaciones: costes de viaje, pagos de hospedaje y comida, precio de objetos heteróclitos; y la fragilidad de la memoria fundamentada en los aspectos menos “culturales” de las ambulaciones de la artista. Siendo el propio cuerpo de Hernández Gracia el que ha estado presente en cada instante de registro de la memoria, estos testimonios adolecen, precisamente, de un orden del relato, atomizado como se encuentra en una cantidad enorme de detalles ninguno de los cuales opera como metonimia del viaje. Como si la experiencia apenas dejara una marca, o como si la experiencia fuera, a falta de marcas exhaustivas, incomunicable. El gesto autobiográfico de Hernández Gracia ostenta su fracaso precisamente porque las materias registradas y los breves recuentos de los paseos anotados en las libretas, si bien contienen la secuencia de los actos -el verbo es el tipo de palabra más frecuente en su escritura-, no dan cuenta del proceso mental -inefable- que interpreta y ordena la memoria misma. Como arte de la marcha, las tres piezas son la promesa fallida del proceso de radicar, que aquí se ha vuelto radicante. La falta de arraigo se trasmite en el afán de anotar, en la compulsión de coleccionar piedras, flores, en el compromiso con que el espectador de la obra comprenda, es decir, asuma y abarque, el viaje del Otro, que aquí es el yo que viaja.

El montaje vertical de las tres piezas, que usa como base el cuerpo momificado y vivo de Hernández Gracia, que sigue hacia arriba con las tres placas de yeso y



cera, y que luego culmina con una foto proyectada -pura luz inasible, como debe haber sido el avistamiento de la escena original cuando fue fotografiada- se caracteriza por la simetría formal en la cual se han encajado objetos diversos: un esfuerzo de ordenar lo dispar. El cuerpo mismo propone de inmediato la lectura: la paradoja evidente entre lo vivo y lo muerto, entre lo que radica -el muerto- y lo que, lanzado al nomadismo viaja. Objeto se conjuga con escritura, negando en el objeto su tersa presencia de materia testimonial, y aceptando en la palabra escrita la inmaterial referencia del lenguaje abstracto a lo matérico. Resalta el quiebre que presenta la grieta en el pavimento de la escena fotografiada. Esa hendidura nos provoca pensar en el carácter coyunturalmente hendido de la memoria, repartida entre lo real y lo imaginario, entre lo hincado en la tierra y el parpadeo de una luz reflejada en la pared.

Con su cuerpo amarrado a sí mismo mediante vendas y yeso, y la cabeza recostada en un almohadón, la artista quizás sueña. Y quizás las placas de yeso, las libretas y la foto proyectada sean esas burbujas en las cuales los tebeos representan el pensamiento de sus personajes. El sueño también es viaje que no sólo trasvasa el umbral del sentido, sino que, en un esfuerzo delirante, trata de escrutar los objetos que se presentan en la mente de la durmiente. Lugar del archivo caótico, el sueño se ceba de detalles, de objetos icónicos -la flor seca, como lo efímero; y la piedra, como el hueso duro de la realidad- , como materia prima de la racionalidad vigilante que espera en el umbral del despertar. Amarrada al suelo, la artista divaga oníricamente, y así renuncia, en su obra, a ordenar la experiencia. Así, la fotografía, el diario de viaje como relato, y la colección de objetos se declaran ineptos recursos experienciales que, en *Catalogaré I, II y III* admiten que la tarea del artista de transubstanciar la experiencia en arte es también su fracaso. La obra radicante expone, apenas, el registro abigarrado de ese fracaso, que ahora sirve de lecho simbólico a la artista que duerme al borde de la memoria, y en la debacle de todo relato que pretenda invocarla. Por eso, al final de la grieta en la foto, allá, lejos, se encuentra la próxima ciudad, borrosa, inasible.

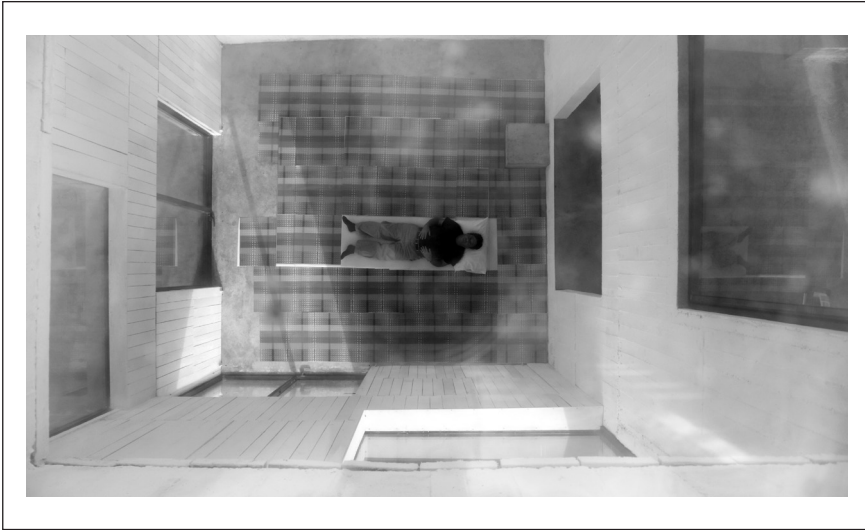


Ilustración 5. Foto de emplazamiento del piso específico en el interior de Casa Poli. Andrés Mignucci y María de Mater O'Neill, *Pintura para un piso específico* (2008). Fotografía cortesía de los artistas.

Pintura para un piso específico es producto de una colaboración entre la artista María de Mater O'Neill y el arquitecto Andrés Mignucci, que respondió a una invitación de CasaPoli, Concepción, Chile, a ocupar una residencia artística en una estructura diseñada para llevar a cabo residencias artísticas internacionales, precariamente asomada a un farallón que avista el Pacífico Sur. A juzgar por las fotos, la inmensidad del mar, que Emmanuel Kant llamaría “sublime”, aplasta todo con su mera escala inconmensurable. Frente al mar infinito, todo es finito y pequeño. La casa, refugio tóxico de la humanidad, prótesis humana equivalente al caracol, carga en sí la hendidura del contraste: a la inmensidad del mar, la casa responde con su medida acorde con nuestro cuerpo, humano y magro.

Retada por la tradición pictórica que asigna a la pared la primacía de los trasfondos, O'Neill se planteó plantarse en el suelo. En vez de producir una obra vertical, produciría una obra horizontal, no al alcance de los ojos, sino de los pies. Allá abajo, gozaría de los azares de la inatención ocular. Ese lla-



mado “piso específico” estaría hecho para el cuerpo y para nuestro sentido más rastrero: el tacto, y no para el más espiritual de los sentidos: la vista. O’Neill decidió parear su ingenio con el de Mignucci como arquitecto. Entre ambos harían un piso específico para esa casa en Chile, que en el idioma indígena significa “el fin del mundo”.

Dos años de trabajo los llevaron primero a un acuerdo de no agresión y de respeto mutuo. Luego, al repase de una densa bibliografía teórica y filosófica, luego a un examen minucioso de la obra existente de cada cual, y luego a un juego surrealista: el cadáver exquisito²⁵. Se decidieron finalmente por una superficie fina de vinilo magnético, decorada digitalmente por un diseño que evoca la textura superficial de los bloques de Lego®. Colores estridentes y planos, formando rayas estrictas. Nada de base sino el vinilo, pura apariencia superficial haciendo las veces de ristra de bloques levantados sobre el suelo: un piso blando con un aspecto duro, aunque igual de sintético. El primer gesto fue usar ese piso específico de alfombra, y les chocaron los colores, demasiado estridentes, demasiado aviesos al paisaje marino del Pacífico Sur y a la estructura de CasaPoli. Un segundo intento vino del azar: una almohada usada para tapar un hueco en la secuencia de piezas les hizo ver otro uso de este ensamblaje: un espacio de reposo, un lecho. Debajo de él fueron a parar colchones de lana y otras materias cuya misión sería dar contorno al suelo, crear una topografía para ese lecho.

Es curioso recordar aquí la noción de suelo como materia de materias, como lo estable por excelencia. Sin esa base, no hay edificio que aguante la embestida accidentada de lo real. Estamos ante un piso ondulado, inestable, cuya desigual superficie poco tiene de piso, y requiere que se le use de lecho, y este uso lo convierte, fundamentalmente, en un espacio “primitivo”, qué se yo, el suelo de arena donde duerme, embozado en una túnica multicolor, el hermoso gitano de Henri Rousseau...

25 De esta intervención en CasaPoli -producto de una estrecha colaboración entre los artistas efectuada de agosto de 2007 a noviembre de 2008- queda como testimonio documental un hermoso y densamente ilustrado libro bilingüe que pormenoriza el proceso de su ideación, construcción, instalación y recepción: Andrés Mignucci & María de Mater O’Neill. *Pintura para un piso específico. Painting for a Specific Floor*. San Juan: A+ Editores (2009).



Surge entonces la pregunta por la pintura. No hay aquí acto alguno de pintar, ni gesto alguno de figurar, sino más bien de colocar color, no como objeto visual, sino -como quería Deleuze- ofrecido, en la calidad plana de su color estridente y sólido, al sentido volumétrico e “indexicalizado” del tacto (Deleuze 2003: 99-110). Un piso para tocarlo con los ojos, primero, y después con el cuerpo que ni experimentará los volúmenes estrictos de los bloques de color, ni sentirá, como la famosa princesa del cuento de Andersen, los tarugos de los Legos levantados como guisantes delatores.

La idea del fin del mundo queda emplazada con este piso específico: invitar al descanso al borde del abismo sobre esta especie de alfombra mágica de vinilo magnético que parece una cama de tarugos para niños fakires. La alusión a las alfombras de jacinto sobre un lago (Mignucci y O'Neill 2009: 19) impulsa ese sentido de suave ondulación del agua o de la brisa leve que podría encampanar esa alfombra para dormir sobre el vacío ese sueño del final al borde del filoso acantilado. No estamos aquí acomodando en un buen lugar la siniestra cama matrimonial donada por el mujeriego Conde Almaviva a Fígaro y a Susana -como en nuestro epígrafe de da Ponte-, sino acomodando el lecho al que alude Heidegger, hecho para habitarlo en paz, si bien en el fin del mundo y al borde del abismo.

Esta casa dentro de la casa nos recuerda la exfoliación infinita a la que nos invita Jacques Derrida al hablarnos del meollo y la corteza. Cuán interior puede ser el interior de la casa que nos acoge, cuánto más debemos protegernos de la casa misma como una exterioridad del cuerpo (Derrida 1989: 41). Este piso, que nos invita al sueño y así a deponer la disciplina rigurosa de la vigilia, nos adentra en el escenario caótico de los símbolos, del acertijo que debemos cada mañana descifrar. Desterritorializada la casa, abolida la identidad de los sujetos gracias a la invitación al sueño, este locus no es otra cosa que un abismo ante cuya boca oscura se cierne la ominosa frase, “Lasciate ogni apparato, voi ch'intrate”²⁶.

Estas cinco obras producen una meditación compleja sobre cuán precaria es la identidad que no puede predicarse sobre un territorio cierto. Rodríguez Vallés

26 ¿Para qué vencer la tentación de poner a Dante Alighieri al día? (*Divina Commedia. Inferno* III, v. 9).



palpa la ironía de los lugares identitarios, que oscilan entre el travestismo del lenguaje del Otro, y la vacuidad de la imagen que muestra la paz del territorio mientras oculta la guerra. La felicidad de Roche se sostiene en el espacio simbólico de la obra propia, superficie que viene a plantearse como álbum de estampas de una intimidad en fuga que debe sacrificar su materialidad transubstanciándose en obra de arte: sólo el museo habrá de salvar la memoria de esa intimidad, ahora genérica, y no individual, ahora pública y no privada. El hombre de islote emprende la marcha para inscribir con sus pies el mapa de un mundo nuevo directamente en el terreno, y es su locura el único mecanismo que puede usar para invocar una comunidad literalmente imaginada. Y el piso específico, si bien mullido lecho que se desmaterializa al asumirse como espacio del sueño, no puede escapar del hecho de estar colocado en Chile, es decir, en “el fin del mundo”. En cada uno de ellos, la cesura creciente entre territorio e identidad se traduce en una obra hendida, atribulada, como dice Bourriaud, entre la prevención del desarraigo y las fuerzas que lo producen. Si bien paradójicas, como obras de arte estas cinco deliberadamente luchan contra lo informe produciendo su opuesto: una teoría de lo informe.

En fin, existe gran desasosiego en algunos de nuestros mejores artistas por lo radicante, por lo que no radica, contrario a lo inmueble, a los bienes raíces. Ese desasosiego se manifiesta en obras que subvierten el aparato territorial, marca simbólica e inequívoca del issue del espacio colonial puertorriqueño, territorio sometido a decisiones inescrutables del Congreso de los Estados Unidos, nuestro todopoderoso Conde Almaviva. El binomio de lo propio y lo ajeno se repite en estas obras que hacen su trabajo de minería en el caos que se entiende necesario para, precisamente, ostentar la crisis del territorio. La identidad, cada vez más desligada de una tierra cuya estabilidad aparece cuestionada, se mece como barca a la deriva sujeta al golpe de la ola en el mar de lo imponderable. Pero no hay temor en estas obras que replantean el uso mismo de la obra de arte y que colocan en el museo -como hace Borges con el cuento “Del rigor en la ciencia”, citado en el epígrafe- una nueva experiencia estética de desterritorialización en la cual se emborronan las nociones del ser y de lo íntimo. Radicantes cada cual a su manera, estos cinco artistas nos hablan de una nueva manera de no-estar. Y nos dicen: nuestra casa está en el fin del mundo. Es hora de fundarla de andadura, mientras recorremos museos junto a Animales y Mendigos, las Ruinas del Mapa.



Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2009): "What is an Apparatus?", en *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford U Press.
- BACHELARD, GASTÓN (1975): *La poética del espacio*. México: FCE.
- BOIS, YVE-ALAIN Y ROSALIND KRAUSS (1996): *L'Informe: Mode d'emploi*, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- BORGES, JORGE LUIS (1974): *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURRIAUD, NICOLAS. (2009): *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- COGROVE, DENIS, ED. (2009): "Introduction", en *Mappings*. London: Reaktion Books (1999).
- DELEUZE, GILLES Y FELIX GUATARI.(1988): *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, GILLES. "THE DIAGRAM" (2003): en Francis Bacon: *The Logic of Sensation*. New York: Continuum.
- DELEUZE, GILLES Y FELIX GUATARI.(1988): *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, GILLES (2003): "The Diagram", en Francis Bacon: *The Logic of Sensation*. New York: Continuum.
- DERRIDA, JACQUES. (1989): "Yo -el psicoanálisis-", en Suplemento Núm. 13: *Jacques Derrida. Deconstrucción: textos y documentación*. Madrid: Anthropos
- ELIADE, MIRCEA (1998): *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- HEIDEGGER, MARTIN (2008): "Building Dwelling Thinking", en *Basic Writings*. New York: Harper Perennial.
- MIGNUCCI, ANDRÉS & MARÍA DE MATER O'NEILL. (2009): *Pintura para un piso específico. Painting for a Specific Floor*. San Juan de Puerto Rico: A+ Edtores.
- MONMONIER, MARK (2004): *Rhumb Lines and Map Wars: A Social History of the Mercator projection*. Chicago: The U of Chigaco Press.
- RAMOS-COLLADO, LILLIANA E IVETTE FRED RIVERA. ARNALDO ROCHE RABELL (S/F): *Azul*. San Juan de Puerto Rico: Museo de Arte Contemporáneo.
- SCHWENGER, PETER (2006): *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: U of Minnesota Press.



Fotografías

1. Nora Rodríguez Vallés, *Domineichon Milenium Edichion* (2000)
2. Arnaldo Roche Rabell, *La búsqueda de la felicidad* (2009)
3. Marxz Rosado, *El hombre de Islote* (2009)
4. Vanessa Hernández Gracia, *Catalogaré I, II y III* (1995-2010)
5. Andrés Mignucci y María de Mater O'Neill, *Pintura para un piso específico* (2008)