

UN ASALTO A LA ANEA: SURREALISMO LIMEÑO DE LOS 50

Mirko Lauer

La bibliografía de la literatura peruana recoge muy pocas anécdotas y es parca en el sabroso tipo de materiales con los que se teje, en otras menos adustas, esa pequeña historia tan útil para aprehender algo de lo que fue la vida literaria de otros tiempos y los climas en los que transcurrió. Aparte de Luis Alberto Sánchez hay poquísimas excepciones a este temperamento que rehúye lo que puede parecer banal, quizá para asegurarse mediante esa exclusión una apariencia más rigurosa y académica.

Así, el surrealismo asumido por algunos jóvenes de la Lima de los primeros años 50 ha sido desdeñado por nuestros estudiosos: no hay textos suficientes que justifiquen la dedicación de su tiempo a escudriñar sucesos sin trascendencia. *Hueso húmero* ha querido rescatar un documento referido a uno de esos sucesos, escrito por un muchacho que sobrepasaba apenas los veinte años, líder y animador de un movimiento que valoraba más el impacto de ciertos actos que los productos del arte o de la poesía en un medio cultural más bien sin filo ni sorpresas como el limeño de entonces.

Los surrealistas de esos años existen casi únicamente en la anécdota, en el escándalo y su carcajada. El movimiento de los 50 es mucho menos literario (textual) que el de los años 20 - 30, y parece resolverse en un activismo que en buena medida niega la idea de arte y de literatura, pese a que Rodolfo Milla, quien lo lideró, practicaba la plástica y la poesía. No es casual que los dos actos más sonados protagonizados por Milla

hayan sido contra obras literarias: el asalto a la ANEA y la asonada en el estreno de *La anunciación a María*, de Paul Claudel, en el Teatro Municipal de Lima.

En la revista *Idea*, donde el grupo surrealista ocupó durante un tiempo una página autónoma a la que denominó "La pistola de señales", Milla publicó poco después del asalto a la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) un texto con precisiones al respecto¹. El hecho produjo un revuelo en los medios culturales y aunque la prensa lo recogió como noticia policial, el Dr. Manuel Beltroy, catedrático de San Marcos que entonces presidía la ANEA, hizo pública una carta sobre el acontecimiento y hasta convocó al periodismo para abundar sobre el tema.

Aunque en "Economía doméstica" Milla relata lo ocurrido, *Hueso húmido* entrevistó a algunos de los participantes en los acontecimientos del 26 de diciembre de 1950 para verificar y completar los datos que contiene su escrito².

Un doble propósito llevó a realizar el asalto a la ANEA: el de extraer de la exposición de manuscritos unos versos mecanografiados que sin autorización de su autor -Rodolfo Milla- se exhibían allí, y el de escandalizar a la opinión pública, intención ésta que los surrealistas consideraban siempre saludable. La iniciativa fue de Milla, quien con un par de amigos no bien determinados, preparó los materiales para el acto y lo dispuso todo: papel higiénico para desenrollar en el lugar donde los manuscritos se exponían (se puso en una pared con grandes letras: "Después de escribir jalen la cadena"); platos de cartón con el centro untado de mostaza y frases corrosivas caligráficas circularmente; un par de zapatos y una bacinica recogidos de un muladar, ésta con una inscripción en letras de plata que rezaba "Copa para los ganadores de los

1) N°8, Lima, diciembre, 1950. (Este número apareció en 1951).

2) Agradecemos aquí a los doctores Alberto Escobar, Américo Ferrari, Roberto Mc Lean Ugarteche y Luis Alberto Ratto -quienes no tuvieron este texto a la vista y con los que conversamos separadamente- la colaboración que nos prestaron. (En el caso de Ferrari no hubo conversación hablada sino escrita).

Premios Nacionales de Fomento a la Cultura", y aquéllos dentro de una caja envuelta en papel de regalo y con una tarjeta para el Dr. Beltroy que decía: "Fino viejito, ¿cuándo terminas tu diccionario de superlativos?", aludiendo a la proclividad del presidente de la ANEA a potenciar sus adjetivos; ilustraciones recortadas de un libro de patología; crayolas para registrar la inspiración del momento en las paredes; un diploma de las píldoras Ross (laxante popular de la época) para Demetrio Quiroz, prolífico poeta entonces; esparadrapo, gutapercha, algunos clavos y tachuelas.

Luis Alberto Ratto recuerda que alguien colocó un parche sobre un ojo de Alejandro Romualdo, cuya fotografía acompañaba un poema manuscrito de *La torre de los alucinados*, dándole traza de pirata. Romualdo -cuenta- le dijo después quejosamente que la foto arruinada le había costado cincuenta soles: era una ampliación bastante grande. Precisa también que el manuscrito de José Gálvez, fue respetado por encontrarse el autor entonces perseguido por el dictador Odría. Aporta también otro dato: Milla llevó unos moldes de dentaduras postizas que contribuyeron a la decoración del ambiente. Procedían, al parecer, de un pariente suyo dentista.

Roberto Mc Lean confirma que se encontró con Milla, Lupe -cuyo apellido nadie recuerda- y Gayoso en el patio de letras de San Marcos y se sumó al grupo. Cerca de la ANEA -cuyo local estaba entonces en el segundo piso del llamado "Palacio de Piedra", en la calle de Jesús María, a pocos metros del Jirón de la Unión- los esperaban Carlos Germán Belli, que sí profesaba el surrealismo, Ratto y Oquendo. Eran alrededor de las cuatro de la tarde. La operación duró menos de una hora.

Mc Lean evoca la figura de Milla el día de ese encuentro: llevaba una bufanda -no obstante haber empezado ya el verano-, un sombrero alón y pantalones negros. Por sus atuendos, su extrema delgadez y su color oliváceo Milla llamaba la atención. Su proximidad producía una vaga inquietud, dice Mc Lean. Encendía una luz de peligro -confirma Oquendo- en el interior de las personas con un universo mental establecido de acuerdo a las convenciones. No porque percibieran alguna amenaza

física sino la inminencia de un puntapié en los acolchados fundillos de su ética. Su palabra era rápida y mordaz -acota Mc Lean-, quien evoca con aprobación una muestra de dibujos surrealistas hechos por Milla en San Marcos, con títulos tomados de obras de Schoenberg: "Noche transfigurada", "Pierrot Lunar", etc.

Alberto Escobar habla de un Rodolfo Milla más íntimo, guardián de un local del Apra en la calle Chota a cambio de una habitación donde vivir. Alguna vez Milla le invitó allí una taza de café que, hervido en una lata y colado con un fragmento de camiseta a modo de cedazo, le presentó como turco. Un tiempo después lo visitó en una pensión en la plaza Dos de Mayo, donde le hizo oír unos mambos de Pérez Prado. En el recuerdo de Oquendo la habitación que arrendaba allí estaba repleta de objetos extraños. Un guante de jebe oscuro envolvía el foco de luz que colgaba del techo y sobre la cama un letrero procedente de algún parque advertía "Prohibido pisar el césped". A ese lugar "iba a verlo con frecuencia -dice Américo Ferrari- y ahí examinaba sus pinturas y sus poemas que no publicaba, o muy poco. Hablábamos sobre todo de poesía y de actividades surrealistas y casi nada de política: yo era aprista militante y él, ya desde entonces, comunista-maoista, cosa que no le parecía incompatible con su surrealismo ferviente".

Ferrari nos da los informes más puntuales sobre el grupo de Milla: "En Lima, allá por 1949-1950, llegamos a constituir un grupito en el que estaban Luciano Herrera, que después murió, y un, creo, sobrino de César Moro: Fernando Quíspez Asín, alcohólico hasta los huesos, que también murió. Milla se palabreó a Suárez Miraval, que dirigía *Idea* para que le regalara una página en esa revista, de la que hicimos (o mejor dicho de la que Milla hizo) un órgano surrealista. Yo colaboré con un par de poemas, 'surrealistas' naturalmente. Esta era una 'actividad', la otra, para hacerlo todo como los surrealistas de 1925, la 'acción', es decir la organización de escándalos para 'épater le bourgeois', en la que encaja el asalto a la ANEA (...) Yo no participé, como tampoco quise participar en otro que organizó primero y que, si mal no recuerdo, fracasó: tirar ratas vivas, barnizadas con un producto fosforescente, desde la cazuela del Teatro Municipal sobre los espectadores de la platea en el estreno de una

pieza de Paul Claudel". Ferrari agrega que César Moro -quien nunca hizo buenas migas con Milla- comentó ese acto diciendo que, efectuado por los surrealistas franceses en los años veinte, hubiera merecido aplauso; pero que en una ciudad tan inculta como Lima la representación de una obra de Claudel era una iniciativa encomiable.

Alberto Escobar, que participó en la acción contra Claudel, recuerda que llegó a realizarse. Milla ubicó la llave general de las luces de teatro, las apagó y los conjurados -entre los que menciona a Augusto Lunell, Fernando Quíspez Asín y Luciano Herrera- lanzaron las ratas -obtenidas en un laboratorio de San Marcos- aserrín y discos de fonógrafo con violentas inscripciones en pintura luminosa. Después de lo cual, y antes de que las luces volvieran a encenderse, salieron a la carrera.

Luis Alberto Ratto también estuvo allí, pero como integrante de otro grupo, éste de alumnos de Letras de la Universidad Católica, dispuestos a perturbar el estreno por razones muy distintas. Tras haber asistido a los ensayos de la pieza, juzgaron que la representación iba a ser un ultraje a Claudel por la torpeza de la dirección y la infame calidad de los actores. La confusión armada por el grupo de Milla en la cazuela del Municipal fue tan grande que convocó a la policía y frustró los propósitos de los indignados defensores del autor de *La anunciación a María*.

En "Economía doméstica" Milla alude a ciertas "precauciones" tomadas para un baile. Se trata del tradicional "Baile del cachimbo", celebratorio del ingreso de nuevos estudiantes a San Marcos y cuyo acto central era la coronación como reina de la más hermosa de las muchachas ingresantes. Milla proyectaba descolgar, desde una ventana teatina bajo la cual estaría el estrado para la ceremonia, el cadáver desnudo que se habían comprometido a proporcionarle unos estudiantes de medicina. El entusiasmo despertado por los preparativos conspiró contra la discreción que requería el proyecto y terminó haciéndolo abortar.

No fueron esos los únicos actos del grupo surrealista, que contaba -como se ve- con heterogéneos adherentes ocasionales. Milla era infatigable y fecundo y no dejaba pasar muchos días sin hacer algo irritante o más o menos impío. Hasta que en 1952 realiza su primer viaje al exterior

del país, del que no vuelve más. En abril de 1953, en una carta que escribe desde París a Abelardo Oquendo, se refiere a "nuestra actividad aquí y en otros puntos del mundo donde quedan aún algunas docenas de hombres libres", y le recomienda la lectura de *Libertaire*, varios de cuyos números dice haberle enviado sin que nunca llegaran a su destinatario.

Sobre Milla se forjaron, años después, algunas leyendas, como aquella que lo daba por muerto en Argelia, donde se habría establecido tras recibirse de médico en París, hecho una carrera notable, dirigido un hospital y luchado por la independencia argelina contra las fuerzas de Francia. Lo único cierto de todo esto es lo que parece el abandono o la extinción de sus inclinaciones artísticas y literarias, y su entrega a las causas políticas.

A Ferrari le debemos información fidedigna sobre sus primeros tiempos en París, donde terminó en malos términos con sus viejos ídolos André Breton y Benjamín Péret. Lo curioso es que los sobrevivientes surrealistas de los años 20 adoptaron a Leopoldo Chariarse y lo instituyeron "etnógrafo surrealista", en tanto que rechazaron a Milla. "La verdad -dice Ferrari- es que lo que quedaba del grupo surrealista de esos años en París se parecía más a una asociación de excombatientes que al animoso grupo de los años veinte; y sus reuniones en el café de la Place Blanche, a un 'five o'clock tea' que juntaba a un puñado de jóvenes y señoritas aprovechados que sacaban lustre a los dos maestros y se sacaban lustre luciendo con ellos. Yo creo que con eso terminaron los sueños surrealistas de Rodolfo Milla". En el umbral de los años sesenta "ya casi no hablaba sino de revolución maoísta y de marxismo" -refiere Ferrari- quien lo encuentra en el París de 1968, en una manifestación callejera: "me dio a entender que estaba en plena actividad militante".

Alberto Escobar, quien dice haberlo visto en esa ciudad un par de veces en los años 50, recogió allí, en 1985, de gente vinculada a UNICLAM, la versión de que Rodolfo Milla era el hombre fuerte de Beijing en París y vivía en una casa especialmente fortificada para su seguridad.

Economía domestica/ Rodolfo Milla

Ha sido necesario que se desparramaran las consecuencias de un buen humor largamente reprimido, para que yo pudiera estar mejor en el Péret que aconseja "dar a roer a los perros los dientes extraídos -porque seguramente- trae felicidad".

Un día se me habló de una exposición de manuscritos originales de poetas peruanos 'de Vallejo a Chariarse'. Esto solo me hubiera hecho reír si no me hubiesen invitado a enviar un manuscrito. Si yo fuera un 'poeta peruano' habría mandado mis papeletas de lavandería o una lista de compras por hacer en el Mercado Central. Pero ¡es tan exótico eso de ser un poeta peruano! Además, la palabra ANEA (que debe ser la tercera persona del verbo anear) me es muy antipática.

Total, me negué. No sin antes encargar a un relacionado con la organizadora del asunto que no intentara alguna mescolanza. Pero esto parece haber sido inútil.

Otro día se me avisó que yo era uno de los expuestos junto a varios fallecidos, mujeres, farsantes, ancianos, indigenistas, profesores, periodistas y estudiantes de jurisprudencia que escriben versos en el país. La buena señora M. de R. había mecanografiado un fragmento de poesía que un tal Martínez habría conseguido -no sé cómo- para escribir algunas tonterías sobre mí en no recuerdo qué revista. Esto terminó por molestarme. Sin embargo, tal vez no hubiera tomado ninguna determinación de no haber sido por el estado de ánimo que me provocó el jirón de la Unión el día 25. Para calmarme tuve que jugar durante varias horas con un giróscopo.

El día 26 entre los amigos más heterogéneos se improvisó un programa de diversiones solemnes para esa tarde.

En dos libros de Patología Externa del año 1903, por un fenómeno maravilloso de azar objetivo, encontré los retratos de varios expositores con su psiquismo a flor de piel. Los parecidos -incluso el físico- eran brutalmente impresionantes. Alguien había llevado unos platos de

literatura nacional con inscripciones que, desgraciadamente, no pude leer, así como tampoco las leyendas de dibujos con que nos sorprendiste, Luis (lo siento, porque si eran tan obscenos como se dice su valor ético sería inapreciable; ellos habrían hecho justicia a Henry Miller para quien "la verdadera naturaleza de la obscenidad reside en el desco de convertir").

En "Mon Coeur mis à nu" se habla de la superstición como depósito de todas las verdades. ¡Ahora sé cuán cierto es aquello de librarse del maleficio arrojando un detritus cualquiera sobre los cementerios!

Escupir a los buitres despeja la cabeza.

Lo menos que se puede pedir de un puerco es que sea un buen puerco, pero los periodistas locales dejan mucho que desear. Solo sus ideas siguen lo mismo pero, la 'objetividad profesional', la 'lógica común profesional', y las 'buenas costumbres profesionales' son cada vez más raras entre ellos.

No suelo leer periódicos por medida profiláctica pero, últimamente, he tenido que soportar que me los lean y confieso que el efecto es ligeramente exasperante.

Que se nos insulte está dentro de las reglas del juego que se acostumbra mover en estos casos (la patria vestida de kaki se santigua y repudia el acto de los hunos); pero cuando cometemos un crimen lo menos que podemos exigir es cierta exactitud en su relato. Si yo mato a mi vecino por aburrimiento me repugnaré que la prensa me llame asesino pasional (en fin, estoy hablando de vuestras propias maneras de decencia, ¿verdad?).

A cambio de alguna eficiencia técnica que -a falta de otras cosas- podría proporcionar una "objetiva información" a sus familiares, los periodistas limeños les ofrecen día a día una prolija antología de su estupidez en la que se nota demasiado lo bien que saben desempeñar su oficio. Se contradicen a sí mismos y también entre sí, con ningún cuidado, lo que no obsta para que, en el fondo -de un esputo-, estén de acuerdo en todo; pero, sobre todo, en protegerse mutuamente del sol (¡qué forma más desagradable toma el instinto gregario en estos antropoides!).

"La Prensa" del 28 XII 50 dice: "Espectacular asalto en el local de la ANEA realizaron cinco mozalbetes" etc., etc. En realidad, fuimos siete mozalbetes que esperábamos algo más de dos visitantes además del portero y la secretaria (cuyas falsas declaraciones -tal vez tergiversadas por el reportero- se notan como forzadas por el temor de perder su ganapán).

Al llegar, uno de nosotros le advirtió a esa mujercita que no tomara el teléfono porque eso hace daño a la salud. Lupe cuidó muy bien los movimientos de todos ellos mientras se colocaban en su lugar nuestros descubrimientos, consejos prácticos, obsequios, y hasta los productos automáticos de uno que se dejó poseer por el espíritu local.

Todo se realizó en el más académico silencio y salimos muy despacio porque era lo más prudente. La cosa estuvo como para el lugar.

Este cronista es el primero de la larga fila de helmintos que, por razones fáciles de calcular, pretende que hemos faltado el respeto a la memoria de Vallejo. La demagogia execrable que se viene realizando con ese hombre, los lugares y las manos a donde ha ido a resbalar su obra, y la vida de sus devotos, deberían haber sido datos más que suficientes para comprender el sentido de la nota que decía textualmente: "Esto te pasa por morirte".

En pocos nombres ha llegado a ser tan dramática la muerte de su dueño como en César Vallejo. Ella lo ha dejado para siempre a merced de los 'vivos'. El, personalmente, vomitaría sobre sus actuales protectores como cualquiera que pudiese contemplar los últimos gusanos de su propio cadáver.

Las declaraciones del doctor Beltroy bajo el título de 'Reacción' son interesantes porque reflejan una mentalidad de lo más rudimentaria:

1º El no concibe que alguien se niegue a ser un "intelectual" -es decir, un pobre hombrecito- y a tener relaciones con "la casa de todos los intelectuales".

2º Cree -un poco tarde y mal- que "no es posible que se trate en esta forma a 35 poetas peruanos y a varios pintores", y

3º Imagina la intención de nuestro acto en términos de respeto y de falta de respeto ¡esto es muy cómico!

Un expositor que pretendía saber de qué se trataba -confundiendo como casi todos las concepciones con los métodos- nos atribuye una admiración por Tzará cuyo actual olor a vinagre no me deja responder sin inquietud. ¿Por qué no se les ocurre preguntar la opinión de cada uno antes de decir bellaquerías?

Pero el clímax de la cultura peruana es alcanzado en "La Crónica" (edición vespertina, 28.XII.50) por una chorreadera hilarante (Señor director de "La Crónica": arroje a ese baboso de su periódico o terminará haciéndole daño). Entre otros charcos de idioteces se hallan cosas como ésta: "Penetró al local de la ANEA ubicado en el palacio de piedra un grupo de jóvenes de lo más estrafalario por sus vestimentas". Y más abajo: "Al parecer cinco sujetos bien trajeados con aspecto de gente decente". (¿Qué dirá de esto la gente decente?).

"Muchos originales de los poetas -continúa el articulista- estaban untados de mostaza y por los suelos abundaban las heces". Esto no sólo es falso sino que delata los deseos secretos del redactor.

Luego, no sé si algunos de nosotros ha escrito realmente aquello de "¡Muera la libertad!"; pero, de haber sido así, habría sido un gesto de humor atrocemente cargado.

A continuación, este señor, copiando a "La Prensa" de la mañana de ese mismo día escribe: "Es sabido que hace cincuenta años en Francia sucedió algo parecido, con el momento Padá (?). Sus principales exponentes fueron Tristán Tzará y André Breton que consideraban que antes que ellos nada existió en el arte". Como se ve, este conmovido abogado de la cultura, la tradición y los valores de vuestro historial artístico no tiene por qué saber -¡naturalmente!- que:

1º Hace cincuenta años André Breton tenía cuatro años de edad.

2º Que un movimiento llamado "Padá" sólo ha existido en la cabeza de un expositor en la ANEA y en "La Prensa" del 28.XII.50.

3º Que Tzará formó parte de algo que suena de un modo parecido a lo que él cree, pero tuvo su origen en Zurich y no en París, y

4º Que Breton formó parte de Dadá cuando el Arte no le interesaba más.

Por fin, este pequeño galeote de la máquina de escribir -a quien se paga por ser un don Nadie, ya que ni siquiera puede firmar sus mal formadas opiniones morales- se imagina como todos sus iguales que: "estos mozos han querido ocultar su cobardía por medio del anónimo", con lo que arruina la tesis de un pintor desconocido que al día siguiente declaraba que éramos "fracasados en busca de publicidad" (a menos que el camino más corto a la publicidad sea el anonimato, como en el caso de dicho pintor).

Lo que había pasado en realidad era que, como no se trataba precisamente de una visita de cortesía, los muchachos consideraron un contrasentido dejar sus nombres en un lugar donde uno de nosotros no quería que figurase el suyo. Además, yo dije lo que era a la secretaria de la ANEA en el momento de arrancar el cartón abominablemente pegoteado de platinas -en que habían colocado mi texto- que arrojé por la ventana. Le regalé la razón cuando me dijo loco. Y en el mismo lugar de la tela que disfrazaba la pared colgué un disco como una idea fija en el que se podía ver cómo "Estoy vivo todavía".

Para el montón de gente que se alimenta de literatura marca "El Cisne" y de periodismo marca "Rímac"³, el no estar podrido es snobismo.

3) Marcas ambas de papeles higiénicos de los años 50.

"Ultima Hora" del 28.XII.50 nos llama "pandilla literaria", lo que no es cierto.

1º Porque pocas cosas están tan alejadas de mí como la llamada literatura y sus sirvientes, y

2º Porque soporto mal a las tortugas que se refugian en esa especie de alcahuetería.

Después se habla de nuestra "dudosa moralidad" en una forma incomprensible.

1º Porque no se puede dudar de algo que se desconoce en absoluto, y

2º Porque en el caso inverosímil de no desconocerse completamente, bastaba que el empleado hubiese consultado con el diccionario el significado de la palabra moralidad para que hubiera desistido de emplearla con nosotros.

El titular de esta información nos llama "jóvenes inconoclastas". Con lo que no he podido dejar de reír pensando, por ejemplo, en una señora como Catita Recavarren convertida en secreto por su amiga González Urrutia de Reinoso en ícono consagrado, parada sobre una consola, en vestido rojo y blanco, sosteniendo una fuente de geranios en la cabeza y contemplando su rostro en una espumadera deslumbrante; todo esto curiosamente cerca de otro ícono apellidado Lora cuchicheando al oído con el ícono Spelucín un asunto de estado, mientras otros muy jóvenes íconos sin bajarse de sus cómodas les preparan retratos a su propia medida.

Si por lo menos se les hubiera ocurrido exhibir a los autores en persona, adornados según sus apellidos de familia y en traje de carácter cada uno, o en frascos de formol dejando a la vista sus respectivos atributos, etc., etc. tal vez nos hubiéramos entusiasmado hasta conseguir los que faltaban y cooperar activamente en el buen éxito de la exposición.

Entre otras cosas es particularmente regocijante el que, a propósito de don José Galvez y otros, el periodista hable de un "respeto calificado de sospechoso" que "está sirviendo en las investigaciones que se realizan".

En otra sección del mismo diario se comenta la existencia de "un grupito de literatoides y filosofillos sanmarquinos" etc., etc... La descripción es muy chistosa y hasta me ha parecido reconocer dos o tres tipos semejantes a los que esboza el articulista, que por el tercer acápite desbarra miserablemente al atribuirles el "asalto de la ANEA".

1º Porque de los siete "caballeritos" que hicimos la "travesura" Abelardo Oquendo, Alberto Ratto y Germán Belli, son alumnos de la U. Católica; y Lupe, Luis Gayoso y yo generalmente paseamos por San Marcos sólo cuando -perdón Fernando⁴- queremos estar en contacto con la naturaleza.

2º Porque el único sanmarquino serio que fuera con nosotros (por motivos que él solo puede dar) es el señor Roberto Mac Lean.

3º Porque sólo la simpatía mutua y la repugnancia común por las farsas oficiales en que se ven sujetas a la proclividad las revelaciones de los espíritus más puros, pudieron haber reunido tan heterogéneo grupo de personas, y

4º Porque la mayor parte de nosotros preferiría formar parte de una asociación de regadores o de peritos en soldadura autógena antes de constituir algo que se pudiera parecer a una cofradía literaria artística o filosófica.

El periodista se empeña en atribuirnos en masa ideas y concepciones contradictorias pero, donde llega a la ridiculez más enternecedora es cuando aconseja a un colega suyo que hace caricaturas se cuide mucho de nuestra "virulenta agresividad" porque se imagina que somos "celosos antagonistas" de su obra. En realidad, no sé qué opinarán mis amigos del colega de este señor porque nunca hablo con ellos de esas cosas.

4) Se dirige a Fernando Quíspez Asín, miembro del grupo de Milla.

El día 29.XII.50 "La Prensa" nos llama "excéntrica pandilla". ¿Cómo sabrán en ese periódico cuál es nuestro centro y cuándo estamos fuera de él? En seguida dice las mescolanzas más absurdas acompañadas de las opiniones más cretinizantes. Todo lo que terminó por hacerme conversar sobre la traición y sobre lo provinciano con Lucho Gayoso, que me decía: "Mi ortografía es pésima pero ese cristiano colaborador del plan Marshall que se llama Dalí sólo puede tener imitadores entre los individuos de su misma calaña religiosa y acomodo política que hacen charadas para diarios de localidad".

El día 30.XII.50 "Ultima Hora" nos anuncia el "perdón" del doctor Beltroy, llamado por el mismo periódico "manager de la ANEA" (¡qué sintomático!). Y pasa a comentar un atentado que dice haberse cometido en el teatro Municipal contra la representación de una pieza teatral, de un tal Roca Rey, del que nosotros no teníamos el menor conocimiento, pero en el que un señor de nombre extrañadamente parecido al mío fuera "detenido"; además, en el teatro mencionado nos informan que nada del señor Roca Rey ha sido representado allí.

En seguida, el articulista -muy mal informado- se refiere al intento de sabotaje contra la pieza de Paul Claudel -acomodado comerciante en grasas católicas- titulada "La Anunciación de María", que si bien fue planeado por algunos de nosotros, con la sana intención de obsequiar a los asistentes con afrecho y maíz después de una lluvia de eucarísticas ratas; fracasó debido a la traición de un miserable que fugó a Guayaquil. No hubo pues ni "atronadoras silbatinas" ni "protesta" ni mucho menos -como es natural- "mayoría de público consciente".

En otra sección del mismo periódico (a propósito de no sé qué precauciones tomara para un baile) hay una especie de desafío por el que se deja comprender que los escritores y artistas peruanos forman parte de una agrupación gremial en la que la policía es uno de los gremios ¿iya ven!?

El domingo 31.XII.50 un mengano de "La Crónica" que firma PIKA-PIKA después de disparatar varias líneas, pretende que "el asalto a la ANEA" es un "auto de fe existencialista". Ante una opinión como

ésta, signo de una imbecilidad precoz, no cabe duda de que su etiología debe hacerse partiendo del emperiodicamiento crónico; cosa que, además, proporcionará luces sobre la ecolalia de todos su semejantes.

El cronista se empecina, más abajo, en citar falsamente al señor Quíspez Asín y a una poetisa chilena que esa misma noche me confesaron no haber declarado lo que él afirma.

En cuanto a la inscripción que se dice hallada sobre el manuscrito de Martín Adán me parece -personalmente- condenable. No tanto porque carecía de sentido sino porque dicho señor además de ser muy simpático es un síntoma y un documento que se deben tratar muy delicadamente.

No quiero creer que alguno de nosotros haya escrito realmente ciertas leyendas que se nos atribuyen porque media el hecho artero de haber callado la prensa cuidadosamente lo que podría dar un indicio de nuestras verdaderas sinrazones, y de haber deformado todo lo demás.

El semanario "1951" del 1.1.51, lame las babas de los días anteriores con más seriedad de la que emplearon los otros periódicos en producirla.

"La Prensa" del 2.1.51 trae una conferencia de prensa dada por el presidente de la "institución ejemplar". No es necesario ser muy perspicaz para observar que los reporteros han tratado durante todo este juego tonto de tomar el pelo, solapadamente, a los buenos ancianos de la ANEA. Esto me irrita tanto como me conmueven los calificativos de "tiernos poetastros", "jóvenes psicópaptas" y "esquizofrénicos" con que nos señala el digno funcionario.

¿Sabrá el doctor Beltroy que la personalidad humana es básicamente esquizofrénica desde que el tálamo y la corteza palial producen ante cualquier situación reacciones mutuamente inhibitorias? El estado al que él sirve no aceptaría de otro modo como cosa 'normal' los múltiples casos de mentalidad típicamente 'dividida', que como la del capellán del ejército o la del determinista que insulta a sus contrincantes, debían en rigor ser atendidos por los manicomios.

El mote de "dadaísmo" que el doctor en cuestión usa para sentenciar nuestra manera de divertirnos en serio es de una puerilidad tan exagerada que me ha hecho recordar bruscamente de qué manera él es también un distinguido periodista.

Relata el cronista que "luego agregó: -Quien con niños se acuesta..." (¿con qué niños suele acostarse el doctor?), para decir en seguida "queremos dar cancha pública y amplia; por eso en esta casa de artistas no exigimos carnet". Aunque se conocen otras 'casas' por el estilo de la ANEA donde tampoco les piden carnet a las artistas, me parecería muy higiénica la institución del Carnet de Poeta Peruano, para evitar posibles equivocaciones. Además este carnet les garantizaría la protección particular de la policía y un régimen de domesticidad ideal bajo el que podrían comer todo el pienso que quisieran.

Pero, después de todo, el señor presidente ha hecho un descubrimiento magnífico: "La costumbre de esta gente -añade, refiriéndose a nosotros- no está de acuerdo con la cultura peruana". ¡Esto es correcto!

Y, por fin, un rasgo de sensiblería que merece ser glosado íntegramente: "El atentado -dice- contra poetas y pintores no nos molesta; nos aflige un poquito. Sobre todo porque viene de individuos de nuestro gremio, de nuestros compañeros. Si querían hacernos daño más digno hubiera sido que nos pegaran un puñete en la cara". Ante tan poquita aflicción -muy recomendable- no es del todo inútil aclarar:

- 1º Que la mayor parte de nosotros no somos individuos del "gremio" del doctor ni mucho menos compañeros suyos.
- 2º Que no tuvimos la intención de hacerles daño, sino simplemente la de obligarlos por medio de métodos efectivos a tomar consciencia de su estado general y
- 3º Que no nos anima alguna cólera especial contra los individuos de su "gremio" (en cierto estado de ánimo hasta se puede sufrir

a los menos miserables) sino aquella que, sin esfuerzo, excitan los colaboradores tácitos del sistema infernal de confusión que sostiene al mundo cada día más insoportable en que vivimos.

Si el doctor Beltroy hubiera leído con atención el diálogo que con el gato sostiene Alicia en el país de las maravillas no hubiese, tal vez, tenido la tontería de llamarnos "extraviados".

Hace dos años que no dirijo la palabra a los periodistas.

"El acto de amor y el acto de poesía son incompatibles con la lectura de un diario en alta voz" me recuerda André Breton. Rodolfo Milla: Yo te comprendo bien de más en más.

Los que seguimos en la vida con la condición de no estar limitados por algún punto de vista, cualquiera que éste sea, hemos tenido que aprender a preservar nuestras mejores facultades de todo lo que tuviera el defecto de atarlas al peso de nuestros pasos. Es particularmente en el plano de la interrelación humana que me siento impelido por un principio de violencia con el que voy vertiginosamente contra la idea de costumbre y contra cualquier modo del acostumbramiento.

Tanto como cualquiera de los que vivimos el juego sin atrición de dominar los dualismos para enseñar el mundo, tú sabes Abelardo que si hay cosa a la que todavía pudiera darse el nombre de pecado, es el deseo que no se hace algo por cumplir.

Solo una actividad encaminada a derrotar el sentimiento de imposible es digno de ordenar nuestro destino.

Ningún hombre evolucionado discute ya la miseria ocultada por los apelativos de 'nacional', 'intelectual', 'artístico', etc., etc. que no se pueden ver cerca de nuestro nombre sin un escalofrío. Ninguno de ellos ha de pensar tampoco en las palabras que ya no significan sino ideas maleadas; más que para poner un acto detrás de cada una. Ninguno de los que detentan la última esperanza podrá objetar el que después de los trabajos atroces en los socavones salgamos a los andamios con nuestros hermanitos para tirar descuidadamente los felpudos y las cáscaras de banana sobre los transeúntes.

Mi calor humano se estremece cuando recuerdo al dodo de San Mauricio. Germán, recuerda todas las noches al hacer tus oraciones el alma de Lacenaire.

Cualquier acto que en cualquier grado no coloque a su autor frente a las leyes que no cesan de oprimirnos, produce manchas de nubes en la vista.

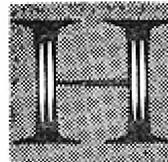
La visión transparente que se trata de guardar es lo que nos induce a cuidarnos de la complicidad moral con el sistema que cobija a los débiles a cambio de su antihigiénica seguridad.

Los menos contaminados podemos ver el espectáculo que justifica la enajenación de los que no han pasado más allá de la conciencia.

Los que no hemos salido del extranjero conocemos muy bien el hada con la que se tiene derecho a todo lo que se puede. Ella muestra con destello de nieve sobre hulla el punto de aventura donde nos definimos por oposición a cualquier forma que adopte el conformismo.

Enero, 1951.

IN MEMORIAM WALTER BENJAMIN:
REPRESENTACION Y SOPORTE MATERIAL /
MIRKO LAUER



ASTA hace unos decenios el retablo fue exclusivamente un altar portátil, una caja de madera transportable por un hombre o una acémila, con dos puertas y un remate triangular para representar el techo a dos aguas de las iglesias; unas figuras de yeso pintado presentan a los personajes celestiales, terrenales e infernales de la mitología católica, siempre en un mismo orden ritual, en unas cuantas escenas básicas, como el nacimiento de Cristo, el tormento de los condenados o las plegarias de los fieles. El retablo original era un objeto artístico explicable a partir de algunas necesidades religiosas de los fieles indígenas: prolongar hacia sus domicilios la iglesia hispánica o aproximarla a sus lugares de trabajo, dar una versión más cercana a la propia cultura de una imagería ajena a ella desde el primer momento. Una religiosidad animista como la andina posiblemente no se resignó a que lo divino quedara confinado a las umbrías iglesias, y acogió con entusiasmo aquel género hispánico que abría las puertas de la religiosidad sobre lo cotidiano. Un código religioso y estético básicamente común permitió que esas obras fueran realizadas a pedido: sus formas y su sentido pre-existían en la imaginación del creador y del comprador; las variaciones eran un subproducto de la técnica: rasgos no relevantes para la comunicación artística.

A nadie se le ocurrió, hasta donde tenemos noticia, producir un retablo que contuviera algo distinto de los elementos del culto, o presentar muñecos de yeso de esas dimensiones fuera de su caja original (el 'nacimiento', que deja a las figuras en libertad, fue un género claramente diferenciado). No había posibilidad de imaginar para esas obras un uso distinto del religioso: rezar ante ellas, encenderles velas, ubicarlas en un lugar donde fueran testimonio de piedad. Como objeto y como manifestación espiritual, el retablo estuvo determinado por la organización de los valores de uso en una sociedad precapitalista: nace de la ruralidad, de las grandes distancias y la ausencia de transportes que las acortaran, de la poca densidad demográfica y religioso-institucional de aquel mundo. La idea de remedar la arquitectura de una iglesia viene, como la iglesia misma, de España; la idea de lo portátil viene seguramente de los altares de campaña, utilizados en las guerras hasta hoy. La madera y el yeso son el signo de la popularización de este arte: hubo alguna vez retablos de oro de 24 kilates, plata esterlina y pan de oro.

En un arte del precapitalismo como ese existe un tipo particular de unidad entre los aspectos inmateriales (lo espiritual, la imagen o la representación) y los materiales, que proviene de la manera concreta como ese arte es producido: un equilibrio ritual entre la oferta y la demanda, que asocia de manera estrecha la forma final con la identidad de los pequeños grupos subculturales de la sociedad; un bajo nivel de especialización, y por ello también un mayor potencial de difusión de la creatividad y la posibilidad de que ella sea compartida entre creador y comprador; un predominio de lo utilitario directo, es decir vinculado al ritmo de la supervivencia cotidiana. Es así que lo público/ritual y lo doméstico/utilitario juntos constituyen el límite social e histórico de las configuraciones de la imagen y del soporte material, y de la relación entre ellas. La representación no se da, pues, sobre una superficie abstracta, sino 'directamente sobre' objetos no especializados en representar: recipientes, muebles, adornos, prendas, etc. La organización de esa representación sigue la de las formas de esos objetos, ellas son uno de sus límites. En tal situación es difícil encontrar una obra capaz de tener sentido dentro de una cultura del precapitalismo exclusivamente por lo que representa; no

encontramos propiamente estética, pues esta no tiene allí un objeto propio diferenciado. Del mismo modo no encontraremos un soporte material capaz de valer sólo por su condición de portador especializado de la representación, pues tal soporte en el precapitalismo se define a partir de diversas utilidades, el valor de uso lo satura, y el artístico es sólo uno de ellos.

Para la mayor parte de los rituales religiosos animistas-politeístas del precapitalismo el objeto *es* su representación, un poco como en el nominalismo vulgar las palabras *son* las cosas. No hay, pues, allí propiamente una representación en el sentido en que la entendemos hoy, sino 'presencia efectiva' de la divinidad, o captura mágica 'efectiva' del objeto. En su manifestación original como objeto de un culto básicamente monoteísta, pero atravesado por un animismo original nunca erradicado del todo por occidente, el retablo permite la idea de una divinidad portátil y sustituye la presencia efectiva por una representación (simbólica o literal). Pero uno de los elementos que mantiene aquí la solidez entre representación y soporte material por un largo período histórico es la idea de una presencia efectiva de lo divino, una incapacidad social para concebir la representación como *ficción*. Entonces la representación tiene que ser 'imagen y semejanza': el orden natural impone un modelo de inmutabilidad a la sociedad y a la plástica.

A partir de los años veinte el campo andino se va haciendo gradualmente capitalista y laico. Ya en 1945 José Sabogal había encontrado retablos ayacuchanos no religiosos, o al menos no directamente católicos, dedicados a la fiesta y al trabajo. Quince años después este tipo de retablo era ya frecuente en las ferias regionales y las tiendas urbanas de artesanía, en las que el propio mercado de tales objetos se transformaba; veinticinco años después, luego de una reforma agraria y del paso del capitalismo a condición de predominante en el agro, el retablo era ya un género en evolución acelerada, que encarnaba una nueva situación. En los años 70 Enrique y Maximiliana Sierra, del Cuzco, desarrollan un tipo de retablo en que la forma original del altarcillo que parodia una construcción permanece (aunque el triángulo que representaba el techo a dos aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras de mobiliario antiguo), pero donde la caja es ahora el marco

tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cuzco republicano. Otro ejemplo significativo es el de los 'retablos de yeso' concebidos para pasar de la combinación de carpintería y modelado de los retablos originales a una producción seriada en moldes. En un caso se apropia un soporte material para una nueva representación; en otro se busca un nuevo soporte para la antigua representación. Lo que no resiste en ninguno de los casos es la anterior unidad entre imagen y soporte material.

Una nueva configuración de la estructura productiva rompe las anteriores formas de organización de la representación y del soporte material, y de las relaciones entre ellas. En este caso concreto —el tránsito del precapitalismo al capitalismo en los Andes peruanos— la representación se libera de su anterior soporte e inicia un cambio de creciente mimetismo con la mercadería: su lógica ya no es la del rito católico en un contexto de baja densidad y de ruralidad, sino la lógica de la intercambiabilidad abstracta y universal. Hacia esa lógica van avanzando todos los elementos que conforman el objeto artístico.

En términos generales en occidente hay un disloque entre representación y soporte material que corresponde a, y se hace dominante con, la llegada del capitalismo, y encuentra una nueva articulación con el desarrollo de una superficie independiente de numerosas determinaciones del uso directo: el lienzo enmarcado, como representación abstracta y universal del espacio, y base material perfectamente intercambiable para múltiples representaciones. El lienzo enmarcado es la 'moneda' de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación. La consagración del lienzo y del marco como símbolos universales del carácter abstracto de la realidad representable cancela la posibilidad de una presencia de lo trascendente y abre la posibilidad de la representación como ilusión. La célebre anécdota de las frutas del cuadro griego antiguo que los pájaros, confundidos, llegaron a picar se convierte, paradójicamente, en una ley universal del arte. Pero esta ilusión no está dada únicamente por la capacidad mimética de la figuración, sino por la capacidad mimética de la mercancía. Esta ilusión es también la nueva ilusión ideológica de una no materialidad del arte: marco, lienzo, base escultórica, pedestal, son también parte del soporte material de

las teorías idealistas del arte: su sentido profundo es 'desaparecer' fundidos en el intercambio de mercancías y permitir el mantenimiento de la unicidad de la obra de arte bajo el capitalismo.

Al igual que el retablo, el cuadro como objeto encarna las determinaciones de su forma de ser producido: en un momento de alta especialización de los creadores plásticos, el lienzo es su parcela privada de realidad, así como para el comprador es la manera de privatizar una representación sin tener que someterla a los avatares del uso directo. El lienzo enmarcado libera a la representación del reino de lo cotidiano y supuestamente la proyecta hacia los dominios de lo trascendente, y en ello sublima la materialidad de una cultura donde lo material es determinante. La propia rectangularidad del lienzo es una 'ventana' que comunica la estructura de la ciudad, sobre todo de la cuadriculada urbe hausmaniana, con la estructura de la vivienda privada. El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían 'desaparecer', fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas. Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea.

En el momento de su aparición como manifestación dominante de soporte material de la plástica (mucho antes de la aparición del capitalismo industrial), el cuadro tiene que haber sido visto en occidente como un factor de liberación. Liberación de la significación respecto de la forma, liberación de los artistas respecto de su forma vigente de existencia social. El abandono de un soporte material superado por la nueva configuración de las determinaciones de la estructura productiva se presenta como la imagen misma de la libertad, y como un triunfo de la significación; sin embargo su signo profundo es también permitir que los creadores plásticos satisfagan nuevas necesidades del sistema social bajo el que viven. Hablando sobre el nacimiento del mercado europeo de arte en el siglo XIX, Raymonde Mou-

lin nos recuerda que 'en el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituido en una estructura que acoge abiertamente a los excluidos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia'. Esa independencia era la secuela natural de la libertad que ya se habían dado los artistas en la representación. Pero el proceso al que apunta Moulin puede tener varias direcciones: de la representación a la forma de circulación social, como en el caso del mercado europeo de fines del siglo XIX, o de las necesidades de la circulación económica hacia cambios simultáneos en la representación y en el soporte material, como en el caso del retablo andino.

Sin embargo aquello que hemos venido llamando hasta aquí soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración. Pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del *marchand*, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales, como en el caso del retablo es parte del soporte material la inexistencia de una forma de mercado abierto. Marx define el valor de cambio también como el sustrato material del valor de uso en el capitalismo. Sin duda las formas de existencia social de la obra terminarán por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma. El cuadrángulo (que en un momento Fred Forest someterá a la implacable ironía de su obra 'El Metro Cuadrado artístico') nace con la madera y sobrevive la dependencia feudal del artista, respecto de la nobleza, su dependencia del nuevo Estado capitalista, en su fase mercantil y en la industrial. Las infantas de la corte española, las imágenes de la esposa de Rembrandt, las mujeres campestres del impresionismo, la formidable mujer que encarna a la libertad guiando al pueblo el siglo pasado y las señoritas de Avignon en apariencia coexisten todas sobre un mismo soporte material. En un aspecto externo y literal, es así. Pero por debajo de esta apa-

riencia el soporte material va evolucionando, hasta entrar en una crisis que llega incluso a modificar —como ha sucedido con el no-objetualismo— la conformación física de ese soporte material. Frente a la idea de la representación como una 'ideología en imágenes' que nos presenta Nicos Hadjinicolaou, tenemos pues que poner la de la estructura compleja del soporte material como una 'ideología en relaciones de producción', si se nos permite jugar un poco con las palabras.

El cuadro encarna su existencia social de diversas maneras: su función pública lo agranda, siguiendo los pasos de la arquitectura del poder; su función privada lo reduce al formato de la intimidad hogareña de la burguesía. En todos los casos es su forma de existencia social básica —el mercado de arte bajo el capitalismo pre-monopólico— la que determina diversos aspectos de su configuración material: debe ser transportable (intercambiable), debe ser durable (acumulable) y debe ser identificable (diferenciable). Durante un largo período histórico, anterior al predominio de la industria, el cuadro debió ser único, no tanto porque no pudiera ser reproducido (existían los copiadores y las copias) sino porque su unicidad encarnaba dos realidades importantes: el *aura* de la obra artística a que se refiere Walter Benjamin, que la convertía en uno de los pilares de las explicaciones y justificaciones religiosas de la realidad social, y de otro lado la sumisión del creador (humano y único) a los beneficiarios de aquellas explicaciones: la corte, la academia, el mercado (como representante corporativo del comprador privado) sucesivamente. Está, además, la asociación de lo único con lo espiritual y lo múltiple con lo utilitario, de alguna manera vinculadas al juego de prestigios dentro de una cultura ordenada por los mecanismos de la oferta y la demanda.

El cuadro fue el escenario privilegiado —neutro sólo en su aspecto más exterior— de las evoluciones de la representación en occidente. Sin embargo las más profundas y violentas revoluciones en los sistemas de representación (estilos, corrientes, tendencias, etc.) han tendido a darse sin afectar inmediatamente la estructura física de su soporte material. De toda la tradición de ilusión forjada desde los orígenes de la hegemonía capitalista en el renacimiento (la 'alienación artística' a que se refiere Mario Perniola), las ideolo-

gías artísticas posteriores al impulso jacobino de la revolución francesa optaron por conservar la idea de la autonomía de la representación respecto de su soporte material. Es por ello que las batallas de los impresionistas y de los realistas en el siglo XIX coinciden en la búsqueda de una mayor aproximación a la verdad, o a la realidad, dentro de los parámetros de una visión ilusionista, e ilusionada, de la plástica. Los impresionistas avanzarán en su búsqueda prolongando la síntesis naturalista a través de nuevos recursos de técnica pictórica; los realistas prolongaron una centenería literalidad a través de una puesta al día de los temas. La revolución en las relaciones de producción del arte que significó el surgimiento del galerista y del mercado no figuraba en el programa de los impresionistas: estaba inscrita en su nuevo tratamiento de la realidad. La conversión del realismo en pretexto de todos los llamados al orden conservadores en la plástica de este siglo tampoco fue una intención deliberada de los realistas: estaba implícito en la manera como trataron una nueva realidad.

Desde hace por lo menos dos decenios es perceptible una nueva forma de organización de la manera como circula una parte de la creación plástica bajo el capitalismo central, y que es preciso todavía estudiar. La célebre 'Valley Curtain' del creador conceptuador Christo Javacheff, que colgó durante 28 horas en Grand Hogback (Colorado) en 1972 es un buen ejemplo para abordar esta nueva realidad. En los dos años de preparación de la gigantesca cortina que 'cerró' un valle de casi trescientos metros de ancho, Christo coordinó la colaboración de cuatro museos y no menos de diez empresas. Tal como la vemos en las inevitables fotografías, aquella cortina fue una gigantesca doble ironía acerca del lienzo enmarcado y la domesticidad (ese reino del hombre privado en cuyo centro ubica Benjamin al coleccionista), y al mismo tiempo un comentario complejo acerca de las relaciones entre el arte y la naturaleza, una burla a las pretensiones de eternidad de las obras entonces consideradas convencionales. Tal como lo sugieren los catálogos documentales de la obra, la coordinación ha tenido en ella un estatuto de importancia pareja a la de su efímera existencia formal. Simon Marchan postula que uno de los ejes para comprender el no-objetualismo es esta propensión a hacer aparecer el proceso de creación (o al me-

nos una parte de él) como la obra misma. Este es uno de los aspectos a partir de los cuales se desarrolla la idea de lo efímero en el nuevo arte: pero si bien el proceso es por definición efímero en relación al producto acabado, también es cierto que la durabilidad de la obra se ha trasladado a otro nivel de su soporte material, a la estructura social de la cual ella es imagen.

La materialidad faraónica de la cortina parodia la envergadura de la gran tecnología industrial (como el volumen del retablo parodia la relación entre el hogar y la iglesia en el contexto andino, y el cuadro imita las escalas y las formas de la oficina y el domicilio privado), y de otro lado la existencia social de esa materialidad, que demora dos años en articular su efímera concreción, recuerda demasiado bien facetas de la actividad del *big business* internacional. Los nuevos elementos en relación a nuestro esquema de relaciones entre representación y soporte material son numerosos, y por el momento permiten hipótesis mas no sistematizaciones acabadas. Hoy empieza a hacerse evidente en qué medida la relación entre el lienzo enmarcado y la representación es una estructura ligada de manera directa a la *ilusión*. El paso al no objetualismo en todas sus formas (happening, arte conceptual, body art, etc.) elude la confluencia con lo teatral, que se mantiene —como escenografía y como actuación— como el dominio privilegiado de la ilusión en la representación. El arte no objetual no busca, pues, representar con mayor o menor exactitud una realidad, sino *ser* esa realidad. Desaparecido el reino de la ilusión, la materialidad es absoluta y penetra, colonizándola, la representación misma. Es inevitable aquí volver los ojos hacia las creaciones religiosas del precapitalismo, donde se produce un fenómeno similar en sus aspectos más exteriores: ausencia de representación, énfasis en la presencia efectiva.

Una obra como 'Valley Curtain' se inserta centralmente en dos factores importantes de la nueva situación de la circulación de la obra de arte (y por ello la hemos elegido, más que por considerar que ella sea una norma universal del no objetualismo): 1. la aparición de un nuevo tipo de patronazgo que une en una misma perspectiva los intereses del capital monopólico (sus empresas y su Estado); 2. la agudización de la contradicción entre un auge técnico de las po-

sibilidades de la reproducción de la obra de arte y un límite efectivo de tales posibilidades dado por las características específicas del objeto cultural como mercancía. La tendencia general del no objetualismo vanguardista contemporáneo está vinculada a este desarrollo, y ello es más perceptible en sus sectores de punta, a los que la obra de Christo por cierto pertenece. El fenómeno llamado 'Corporate Investment in the Arts', cuya expresión institucional más acabada es el Business Committee for the Arts (BCA) norteamericano, ha pasado de un presupuesto de 22 millones de dólares en 1965 a 56 millones en 1973 a 250 millones en 1979. Ya en 1976 este tipo de gasto daba cuenta del 12% de la 'filantropía' de las multinacionales. Los mecanismos de esta nueva situación son algo más complejos que la búsqueda del alivio tributario, en la medida en que concurren a rediseñar la forma de circulación de la obra de arte, y a partir de allí sus propias características.

Por el lado de los creadores uno de los impulsos radicales hacia el no objetualismo ha sido el rechazo de los mecanismos de mercado (aquellos mismos que fueran bienvenidos en la segunda mitad del siglo XIX) y la asociación del soporte material —visto en su aspecto más limitado de materialidad física— con la dependencia de sus obras respecto de ese mercado. Uno de los argumentos radicales más difundidos al inicio del movimiento no objetualista era que no había un objeto vendible. En efecto, si retiramos un aspecto de la materialidad de la obra, dejaremos sin piso un aspecto de su circulación como mercancía; pero es imposible retirarle *todas* sus determinaciones materiales. La otra cara del sueño duchampiano de la inefabilidad es el hecho de que la mercancía no es en última instancia sólo objeto tangible, sino *trabajo coagulado*, para usar la truculenta metáfora de Marx. Entonces lo que entre en crisis no es el carácter de mercancía de la obra de arte, ni su objetualidad, realmente, sino aquella parte de su circulación en el mercado que representan la galería y el marchand, en su sentido tradicional, decimonónico, de comerciantes en obras individuales. El sueño de autonomía de los artistas frente a la academia y el salón se ha convertido en occidente en el sueño de la autonomía frente al mercado abierto. 'Inmaterial', efímero, único a menudo, el no objetualismo busca también devolver a los artistas el monopolio de su propia

obra, aquella *aura* que en los principios del mercado capitalista les dio el margen necesario para su propio desarrollo.

Es así que a las galerías les resulta difícil acumular la mayor parte de la producción no objetual, y pasan a convertirse a menudo en los intermediarios entre la corporación y el artista individual. Sin embargo el desarrollo de la estructura social nueva, del nuevo soporte material que constituyen las relaciones de producción en el arte bajo el capital monopólico, trasciende ese nuevo rol de las galerías y busca la creación de sus propias instituciones (y esta poca durabilidad de algunas experiencias intermedias es evidente, por ejemplo, en la suerte que corrió el *Salón des Refusés* francés como institución de tránsito reformista hacia el mercado abierto). Un curador norteamericano planteaba hace unos pocos años que el carácter abrasivo de las nuevas relaciones entre la empresa y el artista exigirían por un tiempo la existencia de un 'colchón', y que ese papel le correspondía al museo, en su capacidad de organizador de una parte importante del circuito de producción-distribución-consumo del arte. Así como el soporte material no es exclusivamente el aspecto físico tangible de la obra, el museo no es sólo su espacialidad como ámbito de exhibición: su naturaleza profunda reside en su condición de *gestor*, de agente de una nueva forma de existencia social del arte, en la cual el mercado abierto ha sido emplazado por el nuevo patronazgo del capital monopólico.

La depuración del papel del museo es una manifestación más del desarrollo de la gestión, o conceptualización, como elemento en la producción artística. Los límites de la reproductibilidad del objeto artístico ya no son tecnológicos, sino sociales: el carácter mutable y esquivo de la demanda y la producción cultural (que asumen la lógica de la mercancía pero tienen dificultades para asumir del todo la lógica de la producción a gran escala) obligan a una articulación del capital monopólico con gestores o conceptualizadores que son a menudo pequeños capitalistas, que representan la fase pre-uniformizada de la creación plástica. ↪



CARLOS ZERPA

PERFORMANCE

CEREMONIA CON ARMAS BLANCAS CARACAS-NEW YORK 1981

El artista Carlos Zerpa, nacido en Caracas, Venezuela, en 1938.

Zerpa es un artista multidisciplinario que se dedica a la pintura, la escultura, el grabado, el video y la performance. Su obra se caracteriza por el uso de materiales orgánicos y la exploración de temas relacionados con la identidad y la cultura venezolana.

En 1981, Zerpa realizó una performance en Nueva York titulada "Ceremonia con Armas Blancas". Durante esta obra, el artista utilizó un libro como elemento central de su intervención, leyendo fragmentos de la obra de Simón Bolívar.

La performance "Ceremonia con Armas Blancas" fue una obra que buscaba explorar la relación entre el lenguaje escrito y el acto performativo. Zerpa utilizó el libro como un objeto que conectaba con la historia y la cultura venezolana.

Esta performance se realizó en el contexto de la migración venezolana hacia Estados Unidos, un tema que ha sido recurrente en la obra de Zerpa. La obra busca reflexionar sobre la identidad y el exilio.

CAUENTE CAUENTE

Sensacional mano a mano

★ NEW YORK



POR UNICA VEZ EN MEXICO

1966



★ PARIS



Un espectáculo
atrayido como la vida,
humano como el arte!

★ LONDRES

1966 *patriciamoyeda*

CARLOS ZERPA

Por Venezuela

en la tradicional escuela de san carlos
martes 19 de enero del 82 a la 1 p.m.
enap-unam av. constitucion 600, xochimilco, d.f.

NO - GRUPO

Por México

1966 *montaje de momentos
plasticos*

en el sagrado recinto del museo de arte moderno
Jueves 21 de enero del 82 a las 8:30 pm.
bosque de chapultepec, méxico, d.f.

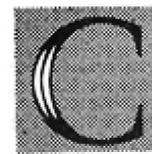
★ CARLOS ZERPA ★ MARIS BUSTAMANTE ★ MELOQUIADES HERRERA ★ ALFREDO NIÑEZ ★ RUBEN VALENCIA ★

ENTRADA 00000





LATIGAZOS EN EL TEMPLO:
UNA ENTREVISTA A CARLOS ZERPA /
MIRKO LAUER



CARLOS Zerpa es un *performer* venezolano que ha logrado vincular un género que llegó al continente como importación vanguardista con una zona de la realidad latinoamericana tan específica como las adiposidades sociales del pintor Botero, la politiquería esencial que retrata Joao Cámara o la cursilería porteña que escribe Manuel Puig. Sus violentas apariciones, que duran unos treinta minutos, sirven para revelarnos la dimensión de locura —en el más patológico de los sentidos— que puede estar alojada en ámbitos como la música romántica latina, en la visión “de masas” latina del amor mesocrático de las ciudades, en las formas de religiosidad popular manipuladas por las iglesias, y en general en el universo de formas, hábitos y prácticas que los medios masivos han convertido en una “metarrealidad” cotidiana.

En un texto reciente Elsa Flores ha identificado algunas de las líneas centrales de la creatividad de Zerpa: la crítica del mundo mágico-religioso “que converge con una concepción del mundo donde se une a los fetiches del consumismo”, la crítica a la noción de patria como “gran manto homogenizador que borra las desigualdades de todo tipo”, la crítica a un fetichismo de los objetos donde “*tener* reemplaza a *ser*”, y la crítica al mito de Bolívar (la bandera) y del bolívar (la moneda). C.Z. está en este trabajo desde los años sesen-

ta, al inicio exclusivamente como diseñador gráfico, luego también como artista postal y artesano de unas cajas a lo Cornell. Pero es con el *performance* que Zerpa pasa de representar a tratar de subvertir la realidad de manera directa.

Zerpa es hipnótico porque se inmola él mismo en el proceso de su crítica: por eso él mismo también es el vendedor de falsas esperanzas en *C.Z. el enviado de Dios*; él es el predicador de la divina Coca-cola en *Yo soy la patria*; él es el asesino potencial, el romántico realmente existente, el imbécil histórico y violento de *Ceremonia con armas blancas*. Gracias a eso *C.Z.* convierte al espectador en un cómplice, le muestra su otro lado de víctima del *pathos* bolerístico, de fascista eventual, de lumpenauta, de defensor de la fe verdadera o de secreto hierofante de la superstición. En este juego de no ser y de ser Zerpa alcanza una ambigüedad radical, que le permite ya no sólo articular un lenguaje, sino también utilizarlo de manera positiva para una desgarrada comunicación.

Refiriéndose al trabajo de otro *performer* radical, el chileno Carlos Leppe, Nelly Richard hace una evaluación de lo que puede ser esa ambigüedad: "la pose como disfraz óptico de un cuerpo otro y ficcional, el maquillaje como enmascaramiento, el travestismo como ilusionismo... cuerpo reacio a toda verdad, a toda profundidad o penetración psicologizante, como cuerpo enteramente cifrado para la mirada/su falacia". Nosotros quisimos suspender esa ambigüedad por un instante, en la entrevista que va a continuación, realizada en México, en 1981, con ocasión del encuentro "Identidad y artes visuales" en el Foro de Arte Contemporáneo, donde Zerpa llevó su *Ceremonia con armas blancas*, presentada ya en ese mismo año en Caracas y Nueva York.

¿Alguna vez has matado?

Sí.

¿Cuándo?

Como a los 18 años. Maté un conejo. Lo colgué de las patas traseras y le di un golpe de karate en el cráneo. También he matado gallinas, torciéndoles la cabeza, metiéndoles detonantes en el pico y volándoles la cabeza. En un *performance* que acabo de hacer en Caracas, amarré una gallina por las patas con una cuerda a un poste, por la cabeza

a otro. Levanté lentamente un cuchillo de carnicería y todo el público gritaba "no, no la mates", pero yo me di cuenta de que todos querían que la matara; entonces no me limité a matarla de una muerte rápida, sino que la asesiné. Empecé a golpearla con el cuchillo para hacer que sufrieran ella y el público. Con la sangre me pinté el cuerpo y a un amigo que estaba trabajando conmigo, disfrazado de mujer, todo vestido de blanco, representando la pureza, le pinté la entrepierna de rojo, como una menstruación, y después la gallina descuartizada se la tiré al público y lo manché de sangre.

¿Y te atreverías a asesinar a una persona en un performance?

Mira, hay un terrible impedimento de orden moral que yo tengo. Hay cosas morales que todavía no he logrado... superar, diría yo.

¿Es por eso que no mataste al conejo esta vez en tu performance aquí en el Foro?

No.

¿Y por qué no lo hiciste?

No maté a este conejo en el *performance* porque me cayó simpático; lo vi antes del acto y entablé con él una relación amistosa. Fue por eso. Pedí conejo muerto y me lo imaginé muerto. Lo pedía degollado, sin pies; me lo trajeron vivo, con pies. Cuando lo vi me agradó tanto que no lo pude matar. Pero si no se hubiera formado esa relación amistosa en ese momento con el conejo, tranquilamente lo hubiera matado. Pero hay, además, una cosa interesante en este trabajo: me interesaba poner a la gente en tensión, que pensara que lo iba a matar, y luego no matarlo. En ese momento la piedad me interesó como un recurso, pero en otro ritual que yo haga, tranquilamente lo mato.

¿Una piedad igual a la que tuviste con el televisor en tu performance de Medellín 1981?

Esa fue otra piedad, más que con el televisor, con la persona que me lo había prestado. Esa persona me pidió de todo corazón que no le rompiera el aparato porque a él le gustaba muchísimo. Pero por el televisor en sí no, y ni siquiera por las personas a las que les podía haber caído encima, te lo digo.

Hay dos opiniones que me gustaría que comentes. Una de Medellín, donde después de ver tu trabajo una persona (historiadora del arte) me dijo: "Ese Zerpa es un enfermo, seguramente tiene dentro algo que lo tortura horriblemente". Y aquí en México una persona luego de ver tu performance, dijo: "Ese Zerpa a lo que se dedica realmente por lo bajo es a la misa negra". ¿Qué piensas de eso?

Que es muy interesante. También me han dicho que un demonio se ha posesionado de mí, que estoy endemoniado, o que soy verdaderamente un enfermo mental. Pues sí, por qué no. Yo lo asumo. Dentro de mí hay una parte de ser terrible y creo que muchos la tenemos, para no exagerar diciendo que todo el mundo la tiene, aunque podría decirse que sí. Lo que pasa es que algunos la asumen y otros no. Yo personalmente me creo capaz de todo.

¿Eso es porque en uno de tus trabajos eres El enviado de Dios?

Y ahora mismo también. Sí, yo soy El enviado de Dios.

¿Y te regresa toda esa violencia que desatas o generas?

Sí

¿Y cómo lo adviertes?

En cartas que me han enviado, en comentarios recibidos, en vetos por parte de personas que manejan la cultura en mi país, en oposición y agresiones fuertes que he tenido de parte del clero venezolano. Han pedido mi excomunión, cosa chistosa, porque es algo que a mí no me interesa, es como si me prohibieran la entrada a un club al que nunca he tenido acceso, o sea que me importa un comino. Pero una vez me ocurrió una cosa en Bogotá y otra en Valencia, mi ciudad, y ambas me aterrizaron. En Bogotá, en medio de un performance que se llama *Yo soy la patria* una persona se sintió ofendida entre el público porque yo estaba destruyendo santos. Se metió a escena muy agresivo y tuve que golpearlo, gritarlo y tirarlo al piso. Pero al mismo tiempo me sentí realmente aterrado. Luego en mi ciudad un fanático de la bandera nacional al ver que yo la cogía se reventó los botones de la camisa, se la quitó y me gritó: ¡coño! ¡con la bandera nacional no te metas! Se metió a escena y también allí me aterrericé. Vi que él y yo éramos capaces de todo. Le dije que si daba un paso más yo lo descuartizaba, que viera el trabajo entero y opinara al final. Entonces se sentó y acabó de ver el trabajo.

Acabas de decir dos veces se metió a escena, lo cual inmediatamente evoca un contexto teatral y levanta la pregunta ¿Cuál es el estatuto que le das a tu trabajo en relación a la plástica? ¿Por qué estás circulando entre pintores de caballete, como en el fondo lo son la mayor parte de los asistentes a esta muestra?

Mira, hay una suerte de cápsula invisible de la cual estamos rodeados. Es como nuestra zona privada que no nos gusta que nos violen. Todos los animales la tienen y la demarcan claramente. También el hombre; la gente tiene su casa o su lugar, donde no permite que vayan determinados individuos. A mí me gusta jugar con estos recintos sagrados y lo que es el templo; por eso siempre demarco el piso del lugar en que estoy trabajando, porque demarcándolo le creo a las personas que están viéndolo una prohibición. Les creo un espacio que les está diciendo "de allí en adelante no me puedo meter" y a la vez sienten que de allí en adelante yo no voy a pasar, porque es espacio de ellos. Entonces mi ventaja está en que sí puedo yo burlar el espacio de ellos...

¿Lo haces?

Sí, sí, lo he hecho muchas veces y no les permito a ellos hacerlo, salvo que yo así lo desee.

Trabajas, pues, desde un "espacio sagrado". ¿Aspiras a trabajar en un templo alguna vez?

¿En una iglesia? Sí, me gustaría.

¿Cómo lo imaginas?

Caramba, en este momento no sé, pero creo que iría por los extremos. Haría una cosa completamente terrible, terrible, terrible como la profanación de ese mismo templo, o por el contrario haría algo tan completamente bello que haría que las personas que concurrieran a ese lugar sintieran que el rito que ofrezco es mucho más bello que los que siempre se han presentado allí.

Satánico deseo. ¿Eres consciente de algunas de las relaciones de tu trabajo con la magia negra?

Sí, y te digo por qué: porque he leído cosas de magia negra, sobre todo de magia negra popular. Aparte de eso he asistido a misas negras, he tenido relación con brujos, con curanderos, con un hechicero, con yerbateros, con las mil cosas que te puedas imaginar. He estado en contacto con ellos para ver primero cómo manejan ellos a la persona,

para aprender qué palabras utilizan, cómo son sus frases y de qué manera se desenvuelven. De ellos he aprendido mucho. Pero lo que yo presento son versiones de cosas vividas por mí o presenciadas.

¿Eres ateo?

Yo soy un hombre de muchas contradicciones. Muchas veces creo que soy ateo y muchas otras que creo en Dios. La moral me impide que crea en un Dios y la moral me impide que no crea en un Dios; vivo esas contradicciones. Pero no me interesa en este momento de mi vida estar definiendo cuál es el Dios que busco y en qué creo...

Sin embargo los "extras" mudos de tus performances son imágenes del culto religioso. ¿Qué significan puestas allí?

Ah, sí, perfecto. Te digo que soy anticatólico, te lo puedo decir así pues estoy convencido de que esa gente ha malogrado mucho mi vida. En otra época fui católico ferviente, devoto y, hasta di clases de catecismo, me supe la Biblia por párrafos enteros.

¿Y los símbolos de la religión nacionalista?

Mira, en mi país hay un culto hacia la bandera, el escudo y el himno nacional, que estoy convencido van a la par del mismo culto católico. Hay una fetichización completa, más aún, hay la prohibición total por parte del Estado de que se utilice dicha bandera para cualquier acto que no sea oficial. Al momento que la bandera está ondeando uno tiene que quitarse el sombrero si lo lleva puesto, y más aún, piden que uno salude a la bandera de pie; el himno nacional es transmitido obligatoriamente tres veces al día, completo, por todas las radios y los televisores del país. Si un militar llega a ver a una persona con la bandera puesta en el cuerpo haciendo uso de ella, va a juicio militar y prisión.

Sin embargo José Gregorio Hernández nunca se podrá quitar él el sombrero...

Hay dos imágenes de José Gregorio sin sombrero. Yo las vi. Yo las descubrí.

¿Cuándo lo conociste y cuáles son tus relaciones con él?

Esa es una historia interesante. A mí no me interesaba José Gregorio. Era gris, y demasiado triste como para trabajar con él. Por un lado es interesante ver que el santo regional, el santo venezolano, es el santo típico que a todos

los países latinoamericanos les permite tener la Iglesia Católica, como una prolongación del culto, y para poder tener agarrada a un poco más de gente por allí. Descubrí a José Gregorio Hernández como personaje interesante en mi primera ida a Bogotá, cuando subía a aquella montaña y tuve la sorpresa de encontrar que junto al Cristo de Montserrate, en una estampa, en un paisaje chino, y flotando en una nube entre lentejuelas, estaba el Dr. José Gregorio Hernández, volando. Me causó una sorpresa enorme descubrir al José Gregorio venezolano en esa montaña de Bogotá y después de ver esa iglesia inmensa me di cuenta de que este personaje ya estaba siguiendo la ruta de Bolívar por Sudamérica. Entonces comencé a utilizarlo, como un elemento de penetración cultural venezolana en los otros países. Sin embargo ahora lo llevo hasta México.

¿Y qué pasa cuando el Dr. J.G.H. se pone la bata blanca? ¿Qué pasa cuando cura?

José Gregorio Hernández se les aparece a las personas enfermas, los cura, los opera y los doctores luego descubren que falta el riñón que estaba dañado. Han sido operados y están sanos. Este es un fenómeno bastante interesante y es lo que ha creado el culto. Lo interesante es ver cuáles son los límites, hasta qué punto hay seriedad en esto, o en las vírgenes que le llevan o en los fantasmas o en los aparecidos. Y hasta qué punto la mente es tan poderosa e incontrolable que puede materializar a un personaje o hacer que desaparezca un riñón del cuerpo de un hombre. Honestamente te digo que a mí me encantaría tener un poder de tal tipo, poder hacer aparecer y desaparecer objetos, poder zafarme y aparecerme yo mismo; enriquecería mucho mi *performance*.

¿Y cuál es tu medicina para el público? Gregorio aparece con traje negro o con bata blanca; tú apareces de mameluco negro y lentes "lolita". ¿Qué haces tú con los espectadores?

Yo creo que les muevo un poquito adentro, y esa es la parte que a mí me interesa. Se establece una relación de sadomasoquismo entre el público y yo. Disfruto mucho de eso, disfruto viendo cómo la gente se aterroriza ante mi presencia, cómo se conmueve, cómo puedo dominarlos, atraparlos, tenerlos en mis manos. Aparte de ese placer inmenso que experimento en ese momento, también está lo otro: el

juego político de hacer que la gente se dé cuenta de algunas cosas, o al menos eso es lo que pretendo. En mi afán por desmoralizarme busco que el público también se desmoralice, en el buen sentido de la palabra. Quiero que la gente se quite tonterías de la cabeza, que rompa el tabú, que me vea un poco como un espejo, que descubran que ellos también quieren que yo me corte, que quieren que los corte a ellos y quieren que mate al conejo. Cuando ellos se descubran y les cause sorpresa ese sentimiento que han encontrado dentro de sí, y ello los atemorice, al descubrir que también son asesinos potenciales, tal vez logre lo que busco.

Una de tus performances se llama A cada cual su santo propio. ¿No hay en tu obra una complacencia subyacente con los santos de la cultura de masas? ¿Una complacencia esteticista, una cariñosa complacencia con el kitsch?

Mira, yo soy muy barroco. Me encantan los objetos, me fascinan. A mí los espacios vacíos me aterran. Las paredes tienen que tener cuadros, las mesas tienen que tener objetos y me divierto viendo muchos objetos juntos. Pero no el kitsch: no me agradan los objetos de mal gusto, los desprecio. En este sentido mi visión es algo artística, estilística: siempre elijo las cosas de buen diseño, las cosas funcionales y agradables a la vista. Pero es cierto que tengo algo de un culto a la tecnología: me fascinan los televisores, no lo que pasa por el televisor, sino el televisor en sí, la t.v. a colores, el video, el laser...

¿Esa no es básicamente una afición venezolana?

Sí, claro que sí, es parte de lo que es Venezuela. En Venezuela no hay casa, por pobre que sea, que no tenga un televisor. Hasta en las chozas de hojalata hay uno, lo cual habla de una propagación de ese culto. Además esa es una cosa muy bien estudiada por la gente que maneja el sistema: ponerle a cada uno un televisor en su casa. Pero eso ha sido muy bien aceptado por el venezolano, yo diría que a la par del béisbol...

¿Y del whisky?

Y una nueva ahora, que son los viajes a Miami.

Mirando tu carpeta de trabajos postales "Zerpatria 1978" es fácil deducir que lo tuyo no es un caso de diabolismo espontáneo, sino que tus performances marcan el punto al que has llegado dentro de una larga trayectoria en el no-ob-

jetualismo y la vanguardia. ¿En qué momento empezaste a hacer este trabajo de performance? Y repito una pregunta que dejaste colgada más arriba: ¿cuál es la relación con la plástica?

Antes yo trabajaba con artes plásticas cien por ciento, yo era pintor, aunque no un pintor de caballete. He pasado por muchas cosas, una época hacía manchas, pero siempre he estado pegándole objetos a mi trabajo, pues siempre me llamó mucho la atención la posibilidad del relieve. Eso era más o menos en 1976. Hasta ese momento yo había estado trabajando con unos personajes que eran terribles, que eran seres en tres dimensiones y con los intestinos afuera, que utilizaban ropa plastificada de resina poliéster y fibra de vidrio. Pero cuando me fui a vivir a Italia ocupé un departamento muy pequeño que me impedía hacer esos trabajos. Además allí estudié diseño y me concentré en el trabajo de mesa de dibujo. De allí empecé un poco a rayar, a usar pinceles, a usar cuerpo, a emplear otra clase de relieves, a sacar móviles de mi propio cuerpo. Luego empecé a trabajar fotografía, y descubrí el cine. Descubrí que yo podía hacer cine de Super8. De allí parte una relación interesante con mi trabajo actual: había un personaje que yo necesitaba que saliera en la película, que hacía una especie de ritual, y yo no tenía actor que lo hiciera. Puse la cámara en mano de mi compañera y me puse a hacer yo mismo el ritual. Cuando vi la película me di cuenta que esas mismas cosas las podía hacer en vivo, que era cosa de atreverse.

¿Y cómo fue que te atreviste?

Me atreví a mi regreso a Venezuela. Había visto montones de performers y ninguno me satisfacía del todo. Pensé que podría hacer algo que me gustara más a mí, que estuviera más en mi onda. Nunca iba a conseguir, sin embargo, a nadie que hiciera las cosas exactas como yo las pensaba. Un día en un festival de Valencia me presenté en una plaza e hice mi primer ritual, que se llamaba *Señoras y señores buenas noches*. Trataba sobre la alienación.

¿Cuántos has hecho desde entonces?

Tengo más o menos treinta.

¿Están registrados todos?

Hay algunos grabados en video, de otros se han hecho películas, y están todos fotografiados.

TRES PERFORMANCES DE CARLOS ZERPA

CARACAS, 1979:

Aparece el personaje y dice: sepan una cosa que es importante, y es que a este lugar le ha caído una profecía... / Dice: hace un tiempo, en la tarde del 2º día escribí un poema que dice: hoy he muerto... morí porque era necesario, cubierto de lágrimas y lleno de mierda... / Sé que no voy a volver al 3er día, porque los muertos como yo ya están muertos aun antes de nacer... / Traza los símbolos en el suelo con la tiza, hace la danza marcial y queda en una posición recta con los puños en los ojos/baja los puños desde los ojos a través de toda la cara y cuello hasta llegar al pecho con los puños invertidos./ Canta: perdona a tu pueblo señor (bis)/ Saca de su bolsa un paquete y lo desenvuelve./ Saca la figura en yeso del Dr. José Gregorio Hernández y lo coloca en el piso... / muy lentamente Amarra con una cuerda la tiza al Dr. J.G.H. /Saca unas velas y las enciende... luego se pasea. /Dice: yo soy el que soy... el que era y que había de venir... heme aquí... / Regala las velas a la gente/ Suena las campanas una a una alternándolas/ Se pasea sonando una de bronce... va y enciende la tv, comienza a pintar en un cartón la Bandera Nacional... utilizando los dedos a manera de pincel... color por color/ Los dedos se los limpia en los vasos llenos de agua... ahora cada vaso tiene un color./ Los vasos con agua coloreada conforman la Bandera Nacional... uno al lado del otro./ Saca las figuras restantes del Dr. J.G.H., las coloca al lado de la primera formando una línea/ Saca la caja de cigarrillos y los va pegando en el suelo, formando una textura... uno al lado del otro/ Luego se para sobre ellos/ Comienza a pegar las imágenes de papel del Dr. J.G.H. /Va y cambia el canal de la t.v./ Canta: cantemos al amor de los amores, cantemos al señor (bis)/ Saca una botella de Coca-cola/ Canta: Dios está aquí, venid adoradores, adoremos... abre la botella y pone el contenido en una olla, pone la botella vacía al lado de las figuras del sirviente de Dios, el Dr. J.G.H., toma la olla y haciendo un ritual la lleva al centro de la sala/ Dice: esta es mi sangre (y toma el refresco)/ Se quita lentamente la camisa, va y se pinta los labios mirándose al espejo/ Dice: este es mi cuerpo... pone en su cuello una banda ceremonial, la cual previamente ha

bendecido y besado; la banda cae sobre sus hombros/ Se pasea poniendo el espejo frente a los espectadores de manera que ellos vean su propia imagen/ Toma el t.v. y alzándolo sobre su cabeza en un acto solemne (como un cáliz) se dirige a la gente/ Dice: este es el cordero de Dios que quita los pecados del mundo/ Dice: señor yo no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para salvarme. (*Yo soy la patria*, video-performance).

MEDELLIN, 1981:

Aparece el personaje vestido de mameluco negro y lentes "lolita" sobre un tabladillo del Museo de Arte Moderno de Medellín, con un maletín negro en la mano/ Dice: yo soy Carlos Zerpa, el enviado de Dios y he venido a realizar unas curaciones con estos objetos/ Saca del maletín un enorme corazón de Jesús y varias efigies del Dr. J.G.H., el único santo venezolano/ Dice: este es el único santo venezolano/ Dice: aquí en estos objetos, en una ampolla, está su sangre licuada y luego solidificada, y no se volverá a licuar sino cuando haya paz en el mundo./ Procede a vender las ampollas de su sangre solidificada desde el tabladillo, mientras va explicando las virtudes curativas del producto (la gente, tímida al comienzo, se termina abalanzando sobre las ampollas)/ Sigue sacando unas efigies religiosas envueltas en papel periódico... suspendida la venta, se hace un silencio... el personaje ha estado envolviendo las efigies en papeles celofán con los colores de la Bandera Nacional, una por una/ Trae una gran bandera venezolana y una silla de director sobre la que se sienta para empezar a coser-bordar la bandera, mirando una cestita cilíndrica que también colocó en la parte delantera del tabladillo, con las efigies/ El personaje se pone de pie y destroza una por una las efigies de yeso, ante las que ya no reza/ En lugar de las efigies destrozadas coloca un aparato de tv./ El acto destructor se trasladado a la silla de director, de la siguiente manera: 1 trozo de silla destrozado es envuelto en un pedazo de celofán y colocado sobre el "altar" frente a la t.v.; el personaje abre la cesta cilíndrica que contiene monedas, toma una cuchara y se mete algunas a la boca, dice en voz alta un día de la semana y se arrodilla ante la t.v./ Dice: lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo/ Cada día el mismo ri-

tual/ La destrucción se acelera/ Toma el t.v. y lo levanta sobre las cabezas del público para tirárselo encima/ Lo deja suspendido en el aire/ Dice: muchas gracias señoras y señores. (*Carlos Zerpa, el enviado de Dios, video-performance*).

MEXICO, 1981:

Aparece el personaje vestido como en Medellín, ahora en el 2º piso del Foro de Arte Contemporáneo/Rodeado de: toca-cassettes, pequeñas mesas-altares, una vacía y la otra con un librito y una botella llena de cognac, un gran vidrio transparente, un cuadrilátero blanco trazado sobre la moqueta./ Lee: Querida señorita, le escribo la presente porque... bebe una copa del cognac... se pasea/ Enciende un toca-cassette, luego dos... suenan boleros tropicales./ Esta secuencia lectura-cognac-música se va repitiendo una y otra vez a lo largo del performance/ En un momento dado el altar empieza a llenarse de objetos sacros: el corazón de Jesús, las efigies del Dr. J.G.H., los cirios/Enciende los cirios uno a uno/ Lectura-cognac-música: "quisiera expresarle mi dolor por su rechazo..."/ Destrucción ritual de las efigies/ Lectura-cognac-música: "la herida de mi corazón..."/ Aparecen los puñales (su lengua lame las láminas)./ El personaje intenta suicidarse cortándose las venas, pero fracasa... la música sigue transmitiéndose por los cassettes... la botella se va vaciando/ La lectura pasa a ser una suerte de balbuceo, y el desplazamiento por el interior del cuadrilátero es un tambaleo/ Empieza a recorrer el perímetro marcado agitando los puñales y usándolos para amenazar todo: su vida, al público, al aire/ Se va haciendo evidente que el performer está borracho... "Si usted, señorita, me concediera tan sólo un poco..."/ Velocidad en los puñales/ Aparecen unas pinturas envueltas en papel: los pigmentos de la Bandera Nacional de Venezuela... embadurna una pared de amarillo, con trazo tembloroso de alcoholizado... Lectura-cognac-música... Avanza tambaleante hasta el gran vidrio apoyado contra la pared y lo destruye con un golpe de Tae Kwon Do... vuelve a beber y a pasearse clavando las dagas en bloques de madera y usándolas para amenazar disimuladamente al público/ Dice: señorita, cuando usted reciba estas líneas amorosas quizás yo.../ Trata de seguir embadurnando la Bandera Nacional, pero ya no puede: le falla el trazo,

y el trabajo queda inconcluso sobre pared, al lado del vidrio roto/ Lectura-cognac-música/ Cae al suelo borracho, entre los boleros de los tocacassettes que son encendidos y apagados una y otra vez/ Se levanta, se cae, se tambalea... todo el performance parece componerse cada vez más de diversas ceremonias y distintos rituales que se repiten una y otra vez hasta la náusea/ Hasta el momento en que saca un conejo de una caja ubicada bajo el altar central y se dispone a matarlo con una de las dagas... el público pide que no lo haga// El personaje deja la daga, baja la mano, agradece y se retira a vomitar la botella de cognac en el baño más próximo. (*Ceremonia con armas blancas, performance*).

