

El paraíso revisitado



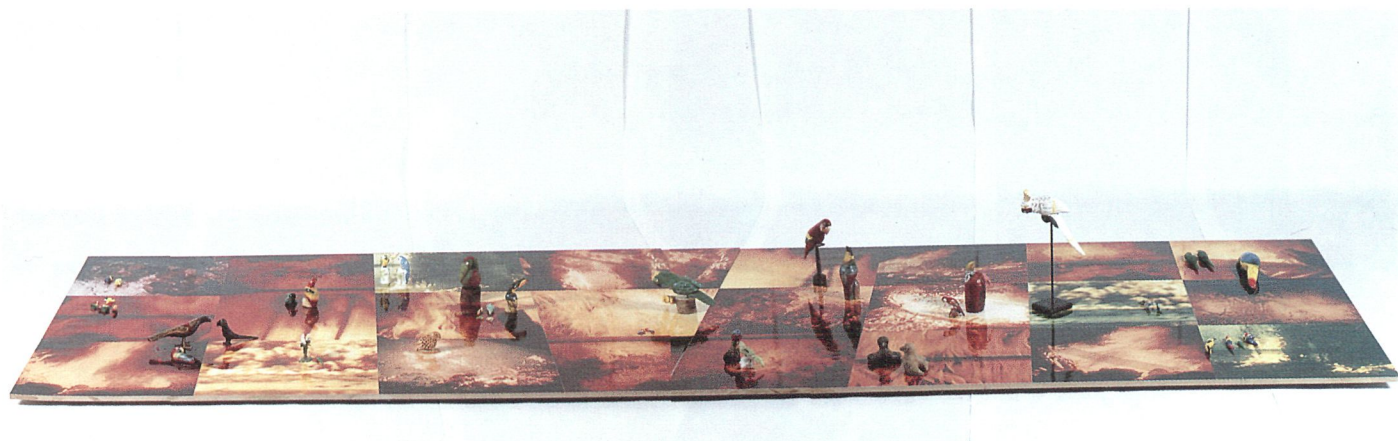
MÓNICA AMOR

«Tuve un sueño. Mi padre aparecía cantando y tocando las maracas en una gran orquesta de mambo, muy parecida a la que tenía en Buenos Aires cuando yo era niño. Entonces un presentador se dirigía al público y presentaba a mi padre como el gran Maestro Latino; y, aunque la música seguía sonando, algo había cambiado: mi padre ya no era mi padre, sino Dante Alighieri. Esta vez no estaba en el infierno, sino divirtiéndose en una espléndida fiesta.»

Estas palabras, extraídas de las declaraciones de un artista, sitúan el último proyecto de **Sergio Vega** en ese intrincado espacio de investigación impulsado por la genealogía del lenguaje. El lenguaje fue, precisamente, una de las mayores preocupaciones de Dante. En cierta ocasión, desterrado de su querida *Firenze*, Dante hubo de arrosar la paradoja de haber vivido en una cultura latina que resultaba casi extranjera ante la multiplicidad de dialectos hablados en una Italia enormemente fragmentada. De hecho, a la nobleza del latín, surgida de una experiencia cultural ajena a la vida diaria, Dante opuso una lengua común, producto de los hábitos y las actividades cotidianas. En defensa de esta lengua vulgar que más tarde se convertiría en italiano —surgida de la confluencia de estos dialectos con el latín—, Dante es-

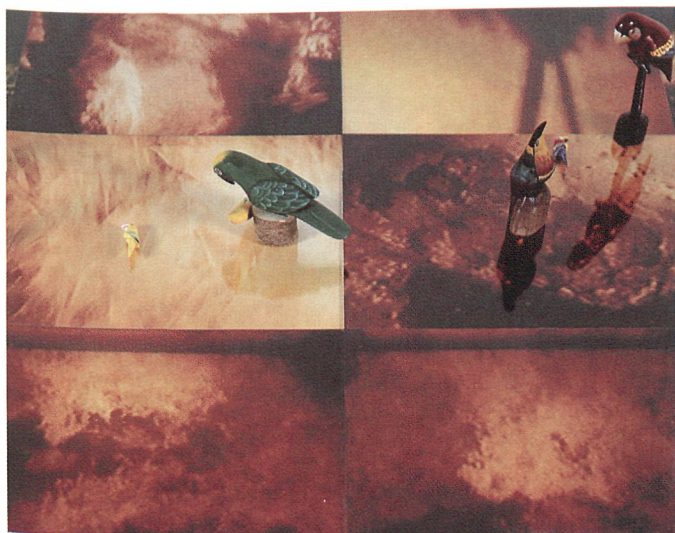
cribió *De la volgare eloquenza*, un libro cuyas páginas Vega ha reconfigurado insertando la figura de Dante convertido en papagayo, cómodamente instalado en el paraíso.

La Roma latina ofrecía una antigüedad intemporal, «ajena a las contingencias de la historia»; situó las raíces de la civilización occidental en un espacio mítico y natural que proporcionó «una excelente herramienta de legitimación» [1]. En Francia, donde la cuestión de los orígenes suscitó un enorme interés, Paul Brousse escribió en 1906: «Romanos y provenzales son de la misma raza; son hijos, descendientes directos, junto a los italianos y los españoles, de los famosos romanos, *conquistadores del mundo*.» (la cursiva es mía). [2] Es precisamente el mundo conquistado por los españoles el que Vega evoca en su *INFIERNO: Department of parrots*, una obra que parece destruir el Infierno de estereotipadas imágenes latino/latinoamericanas, representado por el fondo en llamas fotografiado de la TV, y el paraíso de clichés culturales representado por los distintos papagayos desperdigados sobre la imágenes infernales. La confluencia de los papagayos, lo latino y el paraíso crea una figura tripartita crucial. Un signo conduce al otro, generando una «imagen como identidad» que Vega explora en



Sergio Vega. *INFERNO: Department of parrots*, 1995.

muchas de sus obras. Su estrategia es ajena al esfuerzo deconstructivista «de un discurso que toma de una herencia los recursos necesarios para la deconstrucción de esa misma herencia». También tiene algo de la estrategia del aficionado al bricolage, quien «improvisa con objetos acaso destinados a otros fines.» El aficionado al bricolage trastoca el significado, socava la labor del ingeniero, cuya tendencia es «hacer que el “medio” –el signo– y el fin –“significado”– sean idénticos.» [3] De este modo, en oposición a la búsqueda de representaciones «verdaderas» de una identidad latinoamericana, que convertiría el signo (papagayo) y el significado (la latinoamericanidad) en elementos «idénticos», la obra de Vega ofrece un abanico de significantes cuyos significados se encuentran desequilibrados. Elimina el terreno que nos permite establecer identidades y elaborar clasificaciones. Así, el estado «natural» de estos papagayos falsos y fabricados en serie se ve altera-



Sergio Vega. *INFERNO: Department of parrots*, 1995. Detalle.

do: ¿Dónde están las palmeras? ¿Dónde las aguas azules y las montañas verdes? ¿Dónde está el paraíso?

Resulta ciertamente irónico que el significante latino, acuñado en Francia para legitimar la cultura occidental mediante la tradición estética y el pensamiento grecolatino, se emplease para definir la realidad absolutamente distinta de la América del siglo XIX. De hecho, el término Latinoamérica se usaba comúnmente antes de 1860. Se empleó por primera vez en Francia «en una época en la que, al norte del continente, los Estados Unidos reivindicaban para sí el nombre de América (a pesar de sus orígenes históricos)... los orígenes del término residen (por tanto) en la realidad histórica de la hegemonía de los europeos meridionales en Latinoamérica...» [4]

El término se inscribe además en un territorio culturalmente constituido por españoles y portugueses, africanos e indígenas, en el seno de una tradición originalmente ajena a él. Reconocer el elemento latino, en su reconfiguración europea moderna, supone olvidar los restantes elementos de la ecuación; fundamentalmente, anular el pasado precolombino y situar los orígenes del continente en el momento intervencionista del elemento latino. El término connota igualmente el sometimiento de las colonias a la Madre patria. No debemos olvidar que el nombre de América es de por sí una alteración del nombre de Amerigo Vespuccio, uno de los navegantes que acompañaron a Colón en su empresa de «descubrimiento». El adjetivo latino favorece la creación de una línea que, partiendo del mundo mediterráneo, permitió a Occidente reivindicar su dominio sobre los nuevos territorios.

Si Dante, «genuino» heredero de la tradición latina, halla súbitamente el camino del Infierno al Paraíso en los sueños de Vega, el Pa-



Sergio Vega. Danie parrot, 1993.

raíso, representado por las desaliñadas figuras de los papagayos, se abre camino hasta el Infierno, representado en esta obra por el fondo en llamas; un Infierno que comenzó con la conquista y que se ha perpetuado, entre otras cosas, mediante los estereotipos creados por los medios de comunicación. Las llamas de Vega son, por tanto, imágenes tomadas de la TV que vienen a cruzarse con esos engañosos *souvenirs* generalmente identificados con los trópicos, entre los cuales figuran principalmente los papagayos y las palmeras. Esta tendencia a considerar los elementos naturales, geográficos y raciales como representativos de una identidad tien-

de a estimular una visión esencialista que oculta los discursos del poder destinados a construir los estereotipos. La colisión de la identidad con el entorno natural puede derivar en un Infierno simbólico de consecuencias mayores. De hecho, pensar en el papagayo es pensar en la repetición y la charlatanería. Como el propio Dante escribiera acerca de las cotorras y otras aves «parlantes» «el habla del pájaro es en cierto modo una imitación del sonido de nuestra propia voz»; imitan nuestra voz, pero no nuestra forma de hablar. La noción de América Latina como patio trasero de Estados Unidos fue precedida por la idea de una cultura derivativa de las metrópolis europeas. La metáfora de España como Madre patria y de Latinoamérica como hija bastarda, continúa acechando a la identidad simbólica cultural y nacional. El todopoderoso imperialismo del Norte vino a reforzar la idea de un modernismo tardío y una cultura del eco.

El estereotipo de la sombra, la repetición y la copia se abre camino en el *Infierno* de Vega. Como afirmara Hommi Bhabha, «la plenitud del estereotipo –su imagen como identidad– está siempre amenazada por la “carencia.” [5] El papagayo se convierte así en signo de las fantasías de creación y unificación de la mirada objetivadora de Occidente, al tiempo que niega toda originalidad cultural. Ciertamente, este énfasis de los elementos naturales en la construcción de aquellas imágenes que mejor identifican las culturas al sur del Río Gran-

de, tiende a destruir las aportaciones intelectuales de estos países (la carencia) en favor de lo que ya (*naturalmente*) estaba allí.

La dimensión discursiva del término latino, seguida de la imagen estereotipada que genera, parece ser una de las principales preocupaciones de *Infierno: Department of parrots*. El fondo reticulado, concebido como un escenario compartimentado en el que han de situarse los elementos, configura de nuevo la «retícula de identidades» sobre la cual se realizan clasificaciones por analogía, por diferencia, por similitud, por homología, etc. Desperdigados, sin ningún orden «lógico»



Sergio Vega. *Dante parrot*, 1993.

aparente, encontramos papagayos de todas clases: un macan de plástico de Brasil, un par de pájaros de porcelana que son respectivamente un salero y un pimentero, un tucán de Aruba de madera de balsa, papagayos en forma de broche, papagayos en forma de imanes para el frigorífico, papagayos mexicanos de arcilla roja, de estilo precolombino, y una gran variedad de figurillas de madera, de Venezuela, Haití, Ecuador, Perú, Puerto Rico, Indo-

nesia, India y Kenia. La variedad viene dada por los materiales, los usos y los orígenes de estos adornos, pero queda oculta bajo el signo del papagayo. La «latinoamericanidad» se manifiesta a través de una serie de signos concatenados –papagayos, mares, montañas, árboles– inscritos en el discurso como idea de autenticidad que estimula el reconocimiento, que permite el control, que facilita el conocimiento de lo desconocido. Como afirmó Roland Barthes en otro contexto: «al hombre le gustan los signos y le gusta que sean claros.» [6] Alejándose de la etapa clásica de descripción de paisajes naturales, *Infierno: Department of parrots* señala directamente el «lugar» ausente del discurso estereotipado.

A partir del título de la obra comprendemos que esta pieza establece, sin lugar a dudas, un diálogo con la instalación de Marcel Broodthaers de 1972 titulada *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*. En ella Broodthaers organizaba diversos objetos que llevaban la imagen del águila como elemento integrador,

agrupándolos como en un museo. Debajo de cada uno de ellos escribió: «Esto no es una obra de arte», destacando así la arbitrariedad de los sistemas de clasificación del discurso museístico. Mientras que la obra de Vega parece situar también el discurso como lugar del conocimiento arbitrario, su tratamiento de las formas, a diferencia del de Broodthaers, revela diferentes cuestiones culturales. De hecho, mientras que Broodthaers insiste en el orden, disponiendo sus objetos con sumo cuidado, Vega opta por distribuir sus papagayos de manera aleatoria —como si jugara con la idea de la desorganización, la espontaneidad y el azar de la civilización latinoamericana—. Además, mientras que el signo artístico de Broodthaers es el águila —que, como ha escrito Douglas Crimp, «es la perfecta representación del poder imperial» [7]— y su relación con el conocimiento, el signo de Vega es el papagayo, que, como ya se ha indicado, expresa la repetición, la imitación, el eco. Dicho de otro modo, mientras que Broodthaers pone el énfasis en el poder de nombrar y clasificar de la cultura europea, Vega lo

hace en la tendencia a asociar la «latinoamericanidad» con iconos e imágenes de la naturaleza; resultado de aquellos sistemas y estructuras que caracterizan el poder imperial (colonial).

En el departamento de papagayos de Vega se echa en falta un procedimiento de clasificación conciso. Esta ausencia puede interpretarse de dos formas. O bien juega irónicamente con los sistemas de diferenciación y clasificación que refuerzan el conocimiento de las culturas latinoamericanas mediante los estereotipos, los clichés y el comercialismo de los medios de comunicación de masas, o bien establece de nuevo una dualidad entre culturas occidentales organizadas y culturas no occidentales desorganizadas, dualidad que, por lo demás, es poco consecuente. La manipulación formal de la obra, en mi opinión, nos da la clave de esta respuesta. Observando esta obra, la versión romántica de un Trópico paradisíaco, representado tradicionalmente por una iconografía que insiste en la integridad del paisaje, es sustituida por imágenes fragmentadas, casi abstractas, que ponen el énfasis

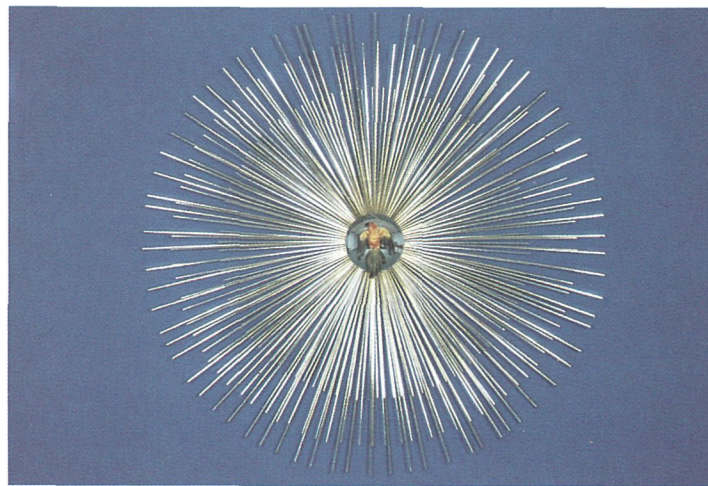
en su marca tecnológica. La presencia de un terreno sólido, con montañas, árboles y costas, ha quedado hecha añicos, quemada en el infierno. Por otro lado, los papagayos fabricados en serie y su apariencia de *souvenir* popular, juegan con la idea de las identidades prefabricadas, de los conceptos apriorísticos que nombran, definen, clasifican y significan sin esforzarse por conocer lo que yace bajo la superficie.

Pero esta congregación de papagayos, agrupados de manera incoherente, sin gusto, sin refinamiento y sin organización, me recuerda también ciertas circunstancias más próximas a nosotros. Me recuer-

da que el prometido proyecto de práctica artística multicultural no ha tenido el éxito esperado. Que el paso del exotismo de los 80 al multiculturalismo de los 90 no se ha visto reforzado por esa visión epistemológica radicalmente distinta que requiere. Si bien la forma, la apariencia, la superficie y la procedencia de estos papagayos es diferente, la esencia sigue siendo la misma: una esencia ruidosa, desorganizada, natural, subdesa-

rollada, repetitiva. Bajo el signo del multiculturalismo, se pide (y en ocasiones se exige) a un amplio abanico de culturas diferentes que se representen a sí mismas mediante esos signos de autenticidad reconocibles que tanto gustan en Occidente. Ello se pone claramente de manifiesto si observamos la proliferación de exposiciones y proyectos culturales dedicados a «representar» el multiculturalismo (a menudo atestadas de obras de artistas a quienes sólo les está permitido presentar una pieza) o cuando vemos la cantidad de muestras de arte «latino». Una vez más la retórica geopolítica persiste bajo la engañosa apariencia de pluralismo armónico. Y el principal problema de esta insistencia en el pluralismo es que refuerza las fronteras entre una sofisticada vanguardia euroamericana y un multiculturalismo que engloba a todas las demás culturas.

Hemos logrado alejarnos con éxito del modelo monolítico de arte basado en el desarrollo puramente formal. La atención a la movilidad del significado, a medida que la forma es modelada por la pro-



Sergio Vega. *The Holy Parrot*, 1996.



Sergio Vega. *The Holy Parrot*, 1996.

ducción artística de culturas distintas de las hegemónicas, ha sido crucial para alcanzar esta importante etapa. Pero me parece que una «praxis multicultural» provocadora precisa más desarrollo. Exige una práctica cultural que explore la producción artística más allá de las fronteras nacionales. Las palabras de Kristin Ross nos recuerdan una situación que en apariencia es radicalmente distinta, pero cuyos términos pueden introducirse peligrosamente en el presente:

«Animalizar a los colonizados es el mejor modo que tiene el imperialista para situarlos como segundo término, privados de la plenitud del conjunto, carentes de cualidades humanas. La animalización avanza codo con codo con lo que (Albert) Memmi llama «la marca de lo plural»: cada individuo colonizado es “menos que” el burgués, el hombre europeo pleno, en parte porque hay “demasiados” colonizados...» [8].

NOTAS

[1] Paul Brousse, «Provençaux et Roumains», *La Nouvelle Revue*, nueva serie, 40, 15 de mayo de 1906, p. 213 citado por James D. Herbert, *Fauve Painting. The Making of Cultural Politics*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1992, p. 123.

[2] *Idem*, p. 123

[3] Gayatri Chakravorty Spivak, «Prefacio del traductor» en Jacques Derrida, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1976, pp. XVIII-XIX.

[4] Oriana Baddeley y Valerie Fraser, *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Latin American Art*, Verso, Londres, Nueva York, 1989, p. 1.

[5] Homi Bhabha, «The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism», en *The Location of Culture*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994, p. 77.

[6] Roland Barthes, «The Photographic Message», en *Image-Music-Text*, The Noonday Press, Nueva York, 1977, p. 29. Es también Barthes quien explora la idea de la construcción de signos para comunicar un significado basado en el conocimiento cultural. De este modo, «latinoamericanidad» es un neologismo que encierra una suerte de «familiaridad con ciertos estereotipos turísticos». Los signos que constituyen esta idea de «autenticidad» son signos lingüísticos (papagayo, selva, árboles, naturaleza) imbuidos de un segundo significado. La naturaleza tropical se reelabora así mediante la cultura y la sociedad para expresar la realidad de América Latina; no son América Latina, puesto que ella está constituida por otros muchos elementos. América Latina es en sí misma irreductible, pero mediante determinados signos estereotipados es posible ubicarla, fijarla, reconocerla, «conocerla» y dominarla. Véase Roland Barthes, «Rethoric of de Image», *op. cit.*, pp. 34-35.

[7] Douglas Crimp, «This is not a Museum of Art», en *On the Museum Ruins*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 226.

[8] Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts., 1995, p. 164.