

## 0. Antes

Bajo las codificaciones que suscitan estas figuras, sus fibras, el ademán que cabría es no el de comentarlas, no el de especularles glosa.

Ni argumentar.

Y no, siquiera, tampoco.

Apenas, tal vez, auscultarlas. A unas y a otras: figuras y codificaciones. Dejarlas percudir un rato, y otro más. Que repercutan. En oído y en ojo; por qué no en tacto. Caliente, ojalá.

Ojalá también, y recién entonces, en lengua.

## 1. Entonces, en lengua

En principio cabría pensar que perplejidad y cultura popular parecen responder a lógicas desiguales, incluso contrapuestas, en la medida en que la primera suele ser producto de la irrupción de lo inesperado, del desconcierto, y la otra se apoya más bien en la reiteración de fórmulas ya sabidas, en su reconocimiento y continuidad antes que en rupturas.

Ahora, ¿qué ocurre cuando el desconcierto y una manifestación popular, artística para el caso, se relacionan íntimamente? ¿Qué cuando parecen articular un mutuo despliegue?

¿Hay, puede haber, a partir de lo que se supone un acervo o memoria, en una maniobra transgeneracional, un cierto recobrar de —y desde— un presente?

Son preguntas activadas por la muestra *Desde los orígenes*, expuesta en la galería Artística, que intrinca y pone en diálogo esculturas de Ediltrudis Noguera y tapices en fibra de caraguatá de miembros de comunidades indígenas del Chaco. Para este posible acercamiento a ella, he dejado de lado, por superada, la artificiosa dicotomía artesanía/arte, y he atendido interrogantes posteriores a esa discusión; respecto a las reminiscencias procedimentales de la producción de una obra en relación con sus materiales y técnicas, a las contradicciones que motiva su fenómeno en la discusión con su tiempo, para aventurar finalmente unas ideas en torno a la traducibilidad de una poética, de su poética. Es decir, interrogar por la potencia que puede cobrar un arte que, aun trabajando con elementos de una cierta tradición, desacomoda las convenciones y expectativas de recepción; interrogar, en suma, como se interroga lo que en definitiva son: objetos de arte.

Que en un circuito como el del arte contemporáneo, con su sabidamente tensa (o no, a veces) relación con el mercado, estas obras permeen y sean expuestas: allí, el primer desacomodamiento que produce la muestra.

Luego, están estas piezas. Comparecer a las esculturas de barro de Noguera es enfrentarse contra figuras que devanean entre lo zoomorfo y antropomorfo, o acaso más detalladamente entre animalidad y feminidad: formas que, a medio cuajar todas ellas, recuerdan —antes que representan—, figuraciones tradicionales de mujeres y (o) animales, en un desborde, aunque lacónico, bestial y expresionista.

Asistir a estos tejidos de caraguatá es extrañarse ante patrones discontinuos que, aunque asociados bajo iteración geométrica, desobedecen esquematizaciones rígidas; allí donde se espera en ellos un número específico de formas, se manifiesta otro, apenas menor o mayor que el esperado, tramando en su conjunto secuencias previamente insospechadas: a la manera del cuero del jaguar o del rizomático brotar del follaje, a la manera, para decirlo de una vez, de la naturaleza, dislocan el eje de la mirada racional.

Corte y evasión a las afueras del espacio euclidiano.

Desembarazo de simetrías clásicas.

Obras, en suma, que fluctúan entre la firmeza de su concreción y la inestabilidad de su asimetría. Por segunda vez, el desacomodamiento.

## 2. Popular ~~o~~ contemporáneo

No pocos sustantivos hay en este minuto, que tan violentamente despojados hayan quedado por el mecanismo de vaciamiento semántico de los discursos binarios del periodismo empresarial, la política institucional y la publicidad.

Destaca un caso: “democracia”.

Pero el que aquí resuena es otro, tanto y más: “pueblo”.

Alain Badiou (2014) propone pensar la noción de pueblo con desconfianza, dada su presteza para adjetivaciones decididamente ambiguas (cuando delimitan identidades nacionales), cuando no reaccionarias<sup>1</sup>. Pero en un movimiento derivado, señala sin embargo una predisposición inversa del adjetivo “popular” que, al contrario, tendería a “conferirle [al sustantivo] un aura que combina la ruptura con la opresión, y la luz de una nueva vida colectiva” (Badiou, 2014, p. 10).

Dos categorías de esta última sentencia de Badiou persisten en vibrar al friccionarlas contra las ideas en torno a lo popular aquí sopesadas: ruptura y novedad.

De nuevo la paradoja, no del todo falsa, pero desde ya sospechosa, de que lo popular, aun con su aparato de perpetuación de tradiciones y autoafirmación de expectativas, sea no obstante capaz de provocar irrupción o innovación. Perplejidad, en última instancia.

Formularlo entonces así, “arte popular”, ¿qué implica? ¿Un arte de masas? De eso se ocuparían más bien las inflexiones de lo pop, no necesariamente antagónico, pero sí ausente en este caso. Nominarlo arte popular menos por masividad que por reverberación de procedimientos y tópicos de un imaginario de lo popular; sería más bien esa la situación.

Pensarlo así: obras, en tanto populares, que continúan una tradición (locativa), sin dejar de ser también obras, en tanto —justamente— populares, que eluden un léxico común (universal) del clasicismo, de la modernidad, de la posmodernidad. Elusión que introduce, desde un pasado, desacomodamiento y perplejidad; que enquistados en la contemporaneidad se traducen en rupturas y novedades.

Tantear otro nexos posible: popular y contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Badiou, A. et al. (2014). *¿Qué es un pueblo?* Argentina. Eterna Cadencia Editora.

### 3.

Hay que pensar también otras dimensiones de perplejidad. Hay que pensar en el material: barro cocido, fibra de caraguatá. Bruñirlo en un caso y teñirla en el otro; a mano tejer, a mano abrir una rendija: hay que pensar, también, en la técnica.

Y es que ambas manifestaciones dispuestas en esta muestra se encuentran —cada una y entre sí— en un mismo codo de pulsaciones, a un tiempo ancestral y vigente, desde el cual definen e insisten en no dejar de redefinir subjetividad. Una no anterior ni posterior a la estrictamente occidental, sino cohabitante de la contemporaneidad.

Una subjetividad otra, a cuyas manifestaciones artísticas, por las dimensiones simbólicas y fácticas que laten en su fenómeno, la occidental tiene el ingreso casi vedado.

Casi, porque queda la salida de intentar ingresar a alguno de sus planos por vías oblicuas. Inclinar el bulto quizás; tal vez dirigirse a ello no de frente sino al sesgo.

El desacomodamiento, por tercera vez.

### 4.

Cecilia Vicuña: “La tejedora ve su fibra como la poeta su palabra. / El hilo siente la mano como la palabra la lengua.”<sup>2</sup> (1996, p. 6)

Hay también en la composición de la muestra cierto reconocimiento del cuerpo, femenino y animal, en búsqueda de un primordial diálogo con el mundo, mineral y vegetal. Una reflexión en torno a la relación sensitiva y sensorial, de afecto y afectación —incluso, por qué no, erótica—, entre cuerpo y naturaleza, por canal de la acción de modelar, de tejer.

Y por través de esa relación telúrica, cuerpo y materiales funcionan como repositorio de memoria.

Guadalupe Santacruz: “Raspa el material, lo lija, lo desgasta. Habría que hablar de aquel goce. (...) Lo hace con feroz indumentaria, un taladro, o con obsesiva templanza, por medio de un bruñidor, persistentemente.”<sup>3</sup> (2016, p. 21)

Una memoria corporal, de los dedos; táctil. Que se desmarca de la memoria cognoscitiva del sujeto occidental, no por desconocerla, sino al contrario: es por tener un vínculo más primario por vías corporales, materiales se diría, con la memoria, que lo cognoscible —más abstracto en su contraste—, resulta un atributo de ella misma.

Suerte de memoria fantasma. Un órgano que alguna vez hubo y no deja de haber, que persiste menos en recuerdos que en una serie de reflejos.

---

<sup>2</sup> Vicuña, C. (1996) *Palabra e hilo. Word & Thread*. Royal Botanic Garden Edinburgh. Morning Star Publications.

<sup>3</sup> Santacruz, G. (2016). *Reserva de lugar seguido de Rayadura por las superficies*. Chile. Cuadro de Tiza.



Damián Tabarovsky: “El fantasma, ya lo sabemos, habla en presente pero como testigo del futuro. Habla desde ese no lugar (...) Es testigo del futuro, pero es un testigo mudo (...) O mejor dicho, habla de un solo modo: en el malentendido.”<sup>4</sup> (2018, pp. 46-47)

Reflejos actuales que recuerdan, desde el pasado, un futuro.

## 5.

La mano de Noguera abre una ranura, un orificio, por el que sibile la memoria del material. De cuando el barro era barro.

Su desproporción y volumen danzan el temblor de una contemporaneidad cinética, retroactiva. Entre atávica y presente.

En sus detalles se revela una intuición, inmediata y remota: el gesto de la mano al imprimirlos; y en ella, el de todas las que anteriores lo hicieron, coaguladas.

Plurales tiempos, trasvasijados.

Vasijas que son Eva, Evas que son serpientes. Serpientes de barro. Barro que hace de toros, caballos. Los emula y al hacerlo *se emula*.

Como a un tórax o una concha, auscultarlas.

Caso sea como al tórax, lo que se escruta es cavidad orgánica, viva, esperando que esté libre de interferencias, su adecuado funcionamiento; caso sea como a la concha, lo que se busca es la constatación de su oquedad, previamente adivinada, de su condición de fósil.

En cualquiera de los casos, fósil u organismo, pulsar algún nervio como forma de empezar a articular en torno a él. Antes incluso a todo miramiento. El gesto cobra forma de recuperación de una fracción de presente, una suprimida.

## 6. Lo traducible

Vicuña (1996) traza un símil entre hilo y palabra, pero no cualquier palabra; específicamente la palabra de “la poeta”. Se puede decir, en una amplificación o hipérbole, que traduce “tejido” diciendo “poesía”.

Interesa aquí la poesía en su sentido más elemental, de *poiesis*.

(Pensar que, hecho maraña o hecho madeja, el filamento acostumbra persistir inextricable; considerar que, hecha poema o hecha sintaxis normativa, la palabra acostumbra persistir su —tan solo aparente— traducibilidad.)

Continuemos amplificando. Sigamos esa pista y retomemos con ella a Badiou, pero ahora en otra dirección. Badiou (2016) piensa el poema como una construcción verbal que hace borde, que bordea un vacío, y a la vez afirma que los grandes poemas se dejan traducir, en la medida en que lo traducible es ese vacío y no la estructura con la que se lo recubre<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Tabarovsky, D. (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires. Mardulce.

<sup>5</sup> Badiou, A. (2016). *Que pense le poème?* Nous. Caen.



Barthes (1973) a su vez, a propósito de la escritura, dirá que “oscila entre lo compacto y lo aireado”<sup>6</sup> (p. 111).

Hacer borde —compacto—, construir en torno a un vacío —aireado—; la idea semeja la tarea de ceramista: de moldear una taza, un cántaro. Con tierra, con arcilla, para el caso; material que late de sentido y hace vibrar su vacío, lo justifica.

Y traducir ese vacío. ¿Se puede?

Cómo hacerlo: poderse o no, el cómo se anticipa a esa pregunta. Y ese cómo puede ser múltiple y variado; si correcto o si incorrecto —categorías que para la ya larga discusión sobre las traducciones suelen intercambiarse—, tampoco es cuestión.

Al unísono, en su primer prefacio a *Technicians of the sacred* de 1967, Jerome Rothenberg (2017) advierte que las obras con reminiscencias ancestrales proponen complejidades y extrañezas que son esquivas al mirarlas desde un afuera, condición a la que, además, plantea, estamos destinados<sup>7</sup>. Y agrega: “Si esperás que una obra primitiva sea simple o naif, probablemente terminarás viendo una obra simple o naif; esto debido al hecho de que la traducción, generalmente, solo consigue presentar como una obra entera, apenas una parte de ella.”<sup>8</sup> (Rothenberg, 2017, p. xxxi)

Hipótesis: cabría la salida de enfrentarse a las esculturas de Noguera, de encarar la sintaxis del entramado y la rima irregular de los tejidos de caragatá chaqueños, del mismo modo en que Ezra Pound lo hacía con los poemas chinos que traducía (mejor que cualquier sinólogo), sin jamás haber sabido chino.

Solo una cosa, tal vez, sea segura: convendría, para el intento de traducir este vacío —este hecho presente que, al remontar un pasado, estira consigo una mirada hacia el futuro— un ademán antes que un comentario.

Auscultarlo tal vez.

---

<sup>6</sup> Barthes, R. (1973). *Variaciones sobre la escritura*. Argentina. Paidós.

<sup>7</sup> Rothenberg, J. (2017) *Technicians of the sacred. A Range of poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*. Oakland. University of California Press.

<sup>8</sup> Traducción propia. (Fatalidad o ironía.)