

Catálogo de la exposición [...], de Carlos Miranda. Ed. Ayuntamiento de Málaga, 1999.



[...]



David Mazzucchelli & Paul Karasik
La ciudad de cristal (de Paul Auster)

[...] *Anonymous* no hace otra cosa que ocultarnos su existencia. La fuente en este caso es Carlos Miranda, quien, además de haberle prestado su nombre a uno de mis personajes, es un viejo conocido de los cursos infantiles de vela en verano. Ahora que puedo hablar de la investigación que Miranda venía desarrollando calladamente durante los últimos años, mi interés primero al hacerlo se me revela sorprendente: quiero su nombre. En efecto, creo que desde que me contó en qué consistía la descabellada teoría que había construido en base a sus noticias de Orán, mi interés por su existencia como *figura* de una representación comenzó a tomar relevancia dentro de mi cabeza. Por eso existo yo misma.

[...] En Orán se me dieron los textos de *Anonymous*. Del que aquello escribó no se sabía si estaba vivo o muerto. Quienes me ofrecieron el viaje no me lo aclararon, porque no quisieron. No eran *los malos*, ni mucho menos, pero pensé que perfectamente podrían haberse cargado al autor. Sabían que aquel montón de fichas podría llegar a valer, *bien producido*, algunos millones. Y que yo era la productora adecuada.

Lo que no sabían es que las había escrito yo.

[...] He de reconocer que, en un principio, lo que quería hacer con toda la información era una historia, un cuento, una novela quizás. Sin embargo, entre otras cosas, un tiempo ciertamente extraño y un libro de un tal Arioli hicieron girar mi activo interés inicial hacia una actitud bastante más *cool*: decidí encargarle el trabajo a otro.

[...] Entre las cosas de *Anonymous* había escritos de muy diversa índole y muchos recortes, de revistas, de carteles de cine, de portadas de libros y discos, de tebeos... Un material que había que ordenar y traducir, ése era el trabajo. Tras estudiar unos días la propuesta, Miranda me hizo llegar la respuesta que dio origen al montaje: lo traduciría, de acuerdo, pero en imágenes...

[...] Este autor, que concibe el arte como crítica, prefiere permanecer en la sombra, no dar a conocer su nombre ni ser relacionado con el mundo del arte, de modo que yo soy un medio de realización de sus textos. Este autor oculto tiene una especie de fobia social que él mismo ha dado en llamar "crisis de representación": ha llegado a la conclusión de que sus convicciones morales no le permiten crear mentiras. Para él, la exposición que se construye y presenta a partir de sus ideas es un modo de exorcizar lo que considera una debilidad que en cierto sentido es similar a nuestra idea de pecado. Sin embargo, lo más interesante de esta negación a representar se nos muestra desde un punto de vista filosófico, como un estadio vital en el que cualquier bagaje material, cualquier mención a la concreción de un criterio de verdad -y la formalización de una ilusión lo es sin duda alguna- aparece como colaboración inevitable con un sistema de producción de realidades. Realidades que son mercancías, perversas jugadas (como las obras de arte) que, bajo la ilusión de una apertura de sentidos, recluyen a éstos dentro de un marco, de un territorio de control.

Anonymous concibe, pues, el arte como arma de subversión del sentido, como posibilidad de lo que Eduardo Serrano llama *hiperjuego*: vaciamiento del poder de la regla, sumergida ésta en el devenir del propio juego. Sin embargo, desde su punto de vista, las *actuaciones* artísticas se encuentran ahora dentro de un territorio en el que no es posible articular dicha estrategia. Definido el sistema de los simulacros y absorbida su efectividad por el poder, alcanzamos un punto de constante negación -como la de *Anonymous*- de toda actividad que pueda mutarse "colaboracionista". Mas todas pueden, de ahí lo épico y lo estéril de la postura.

De modo que no opondremos resistencia a la destrucción. Dejémosla actuar. No construyamos después sobre las negaciones. Deambulemos entre ellas, buscando los huecos, la grieta de la nueva pared, del nuevo edificio que se nos impone.

[...] *Transito por un poema como un insecto por la página escrita: espacios blancos, trazos negros.*¹

[...] Se trata en estas líneas de texto de no decir nada que defina la obra a que me refiero. La razón de esa obra, como hemos visto, es una mera estratagema de comunicación del que no puede hablar desde su lugar, ya se trate de *Anonymous* o de mí misma. Diferimos nuestra palabra en las imágenes de Miranda. Así, quien mata las cosas que podían haber sido es él. Yo, como *Anonymous*, puedo seguir imaginando paraísos indefinidos. Desde este lado continuaremos inventando nuestra memoria, para que usted sólo vea la mirada del traductor. Así somos signos, pasarelas de la cosa al sentido, un enlace entre presencias diferentes que solo ocurren en la celebración de la lectura.

[...] *Con otras palabras, por instinto transferí el problema y reduje todo: arte poético, análisis, lenguaje, trato con lo real y posible a un único y crudo concepto, el del poder espiritual. Cometí, semideliberadamente, el error de sustituir el ser por el hacer, como si uno pudiera hacerse a sí mismo, ¿con qué? Ser poeta, no. Poder serlo...*²

[...] Ahora el hiato es un arma, también. Entre la escritura y la lectura hay un vacío, entre lectura y relectura, entre obra y obra: el espacio aparece cuando se roturan sus partes. *Lo que queda* de él, el vacío no tapado o no construido reclama la mirada saturada. Porque es aquí donde se produce el pensamiento. La memoria de la pared y del suelo desnudos no son reglas, y en ellos comprobamos la falacia de la omnipresencia del poder. Aquí se agrieta el razonable discurso. Aquí se fluye.

[...] Ante todo, a mi traductor le fascina ver cómo este *Anonymous* se espía, sobre todo, a sí mismo o, más exactamente, a su imagen, a su doble, a sus *otros*: *¡Otro, que eres un otro!*³. Su verdadero yo no tiene lugar en los disfraces de Mortadelo. A través de su no estar presente, se asimila al traductor, a lo que a éste le gusta y copia sin reparos: esta

¹ Catherine François, *La ciudad infinita*, edición de la autora, Valencia, 1992.

² Paul Valéry, *Cahiers*, Ed. Köhler y Schmidt-Radefeld, Frankfurt, 1987, cit. en H. R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995, p.133.

³ *Anonymous*, inédito.

imaginación de *Anonymous* se nos hace visible a través de una inquieta mirada que se ha dirigido también a otros *artistas*. Por ejemplo a Chaco, un ilustrador de aquella popular *Colección Pulga* de libritos de bolsillo (aunque yo sospecho que este tal Chaco bien puede ser también un pseudónimo de Chema Cobo: *¿El artista es un fingidor, un espía, un agente doble, un mercenario...?*⁴).

En mi colección hay ya varias obras tuyas. En mi piscina, también.

[...] Una isla está rodeada de agua por todas partes. Desierto líquido para contemplar, y no se puede contar. Imaginemos no poder decir lo que queremos. E imaginemos que el impedimento para ello no es externo a nosotros, sino que forma parte de lo que nos define, de nuestra identidad... Imaginemos ahora una estrategia de fuga de esa identidad: estamos en *Orán*.

[...] *Es una isla que se aparece a los marineros, los cuales quisieran desembarcar en ella pero, cuando creen haberse aproximado, aquélla se aleja de ellos.*

En ocasiones, pasan así días y días sin poderla tocar.

*Ninguno de quienes viajan por mar dice haberla alcanzado, ni haber desembarcado en ella, y sin embargo allí se ven personas, animales, construcciones, árboles.*⁵

[...] Islas de respuestas. Islas de conocimientos acumulados en desorden. El poder configurador de la construcción no debe nada a un proyecto, no es consecuencia de él: el poder del loro como poeta, el canto del loro en *Parrotia*. Verbum hueco, *it talks about it*, pura ilusión en la isla... Hablan para no decir, hablan para ser las palabras y los ojos de la cámara de fotos, contemplando el bonito atardecer artificial de las imágenes.

Arte es filosofía, si resulta inteligible la palabra de Hegel. Palabra que es cosa, causa de la cosa, todo, el canto del loro que traduce las obras es la obra. La suplantación del lugar y de la función de aquello que una vez se llamó artista, autor o sujeto consiste en que ahora somos loros, espectáculos de superficie para un vuelo rasante sobre el mundo. Somos *Parrotia* todos.

[...] *Y hay una isla con casas y cúpulas blancas que aparecen y cobran forma ante los ojos de los marineros, que inmediatamente anhelan alcanzarlas. Pero cuanto más se acercan más se aleja ella, e insisten hasta que, desesperados, se dirigen a otro lugar.*⁶

[...] La disolución de nuestro tiempo en el discurso plantea el trayecto hacia otro lugar. Nos invita a realizar una fuga hacia el territorio difuso del intercambio, de la palabra. A huir de lo visible, de ser en el anuncio, para fluir en las relecturas de la memoria. Así, *Anonymous* no duda en mostrar su rostro, consciente de que su existencia, tan cierta como intangible, ocurre en la visibilidad de las palabras, no de las imágenes. Para él, éstas no son más que propaganda de sí mismas... Existir entre otros, tener una conciencia de quién se es requiere un grado de habilidad cercano, insisto, a la sofisticación de Mortadelo en sus disfraces. Reconocer es tomar, tener y comprender. Un modo de apoderarse del objeto. El propio objeto es un mero instrumento del ejercicio de posesión. Sin embargo, hay quien, como Mortadelo, como aquellos sugestivos carteles de cigarrillos *Alba*, hace del ser una imagen, que nos muestra bella su ilusión. No ser (reconocido) atenta silenciosamente contra cualquier principio de realidad, y no es otro el interés de quien no se muestra en la obra, de la fuente de una historia que ha de recurrir a una estrategia de disolución de su propia identidad para poder permitirse el cuento o la puesta en imágenes de lo incontable. Para

⁴ Chema Cobo, *Amnesia*, Ed. Fundación Municipal de Cultura, La Línea de la Concepción, 1994, p.44.

⁵ Ibn Wasif Sah, *La isla de Sarif*, cit. en Angelo Arioli, *Islario maravilloso. Periplo árabe medieval*, Julio Ollero editor, Madrid, 1992, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

quien la evidencia es anatema, existen los traductores que se presentan como autores. Es en este sentido que *Anonymous* propone a Miranda como máquina de guerra.

[...] Decoraciones. Plotters de difusos motivos florales conviven en una isla con el grito del extrañamiento y su máquina de guerra: las grúas.

La figura no rotura un territorio virgen. No es un extrañamiento, sino un elemento más del ecosistema en el que aparece. Sin embargo, la percepción contraria es la habitual: solemos entender al hombre como un ente ajeno a la naturaleza, y su actividad como una conquista, como un acto de poder antes que como un simple modo de existir. De ahí que con ello evitemos plantearnos el verdadero origen de lo extraño, que habremos de situar *en* el propio sujeto: anómalos ante el espejo, y, por tanto, ante todo lo que utilicemos como tal. Ensimismados ante nosotros mismos, pensando un mundo proyectado, la inercia de no ser define la perversa figura del espectador: la identidad vaciada, la perfecta obra de arte.

¿Una estrategia para *tomar lugar* en esa naturaleza ajena, un modo de salir afuera?, ¿o quizás una manera de reconocernos en el espejo? En cualquier caso, ambos sentidos de la operación desvelan su profundo carácter instrumental y, sobre todo, ilusionista. Tomar lugar significa construirlo, hacérselo ver. Es decir, que compulsivamente levantamos complejas representaciones de lo que queremos ver como lo queremos ver. Decorando el vacío comprendemos mundos.

*Cuesta diferenciar dónde termina usted
Y dónde empieza la cámara.
Cuando usted es la cámara y la cámara es usted.⁷*

[...] El montaje de esta exposición asume el papel configurador de un territorio que no se deja acotar por el marco físico en el que ocurre, un territorio que no es otro que la ausencia del texto. Los textos de *Anonymous* no están, no tenemos aquí el origen de las cosas. Esos textos sólo podremos encontrarlos en el imaginario activado por las imágenes. En este sentido, podemos decir que nos encontramos con una obra plástica profundamente narrativa, literaria si se quiere. Sin embargo, la literatura ocurre aquí ajena a su signo habitual, derivada hacia un espacio de representación que no le es propio -si es que a estas alturas se puede hablar de propiedad. La historia no es contada por nadie, es leída en un texto ausente, a partir de las menciones visuales de Miranda. Ni siquiera en la presencia de esas imágenes, vacías... Es leída en la soledad de la memoria de cada mirada.

Esa potencial construcción de la mirada en el tiempo, diferida, nos hace recordar el desierto: ocupa más que las cosas que no están en él.

[...] Decoraciones. Islas de respuestas, cuando éstas son imágenes. La operación que ahora comienzo a distinguir en la traducción mirandiana es un rodeo al encargo que le hice, destinada a servirle de pretexto para hacer *su* obra. Pero eso ya me lo había imaginado yo; de hecho, es la razón de que me dirigiera a él y no a otro. Lo que sí me sorprende es lo que ha hecho con el suculento material que le dí: vaciarlo.

Y anunciarlo.

*[...] Así como las flores artificiales
imitan las flores naturales, quería flores
naturales que imitasen flores falsas.⁸*

[...] Visibilidad total para desvelar la ausencia: el traductor, como *Anonymous* y yo misma, también es visible en *Parrotia*, a través de la seductora mirada a la isla del viajero digitalizador, Jorge Dragón, que nos muestra decorado a Miranda. Su traducción, una flagrante suplantación en este caso, se nutre de varios recursos como el anterior para aparecer ante el lector. En todos ellos, yo destacaré un interés final: la desaparición, precisamente. Cual telediario, las imágenes hacen desaparecer la historia, para mostrarse en una transparencia fascinante, para que leamos la pared. La traducción se hace así decoración, señalando un posible lugar en el que la ausencia del referente le recuerde al lector su propia presencia constructora. Porque usted llega si yo me voy.

*[...] En el Mar Verde hay una isla que
aparece durante seis meses y durante los*

⁷ MINOLTA, anuncio publicitario, 1976.

⁸ Joris-Karl Huysman, *A rebours*, ed. M. Fumaroli, París, 1977, cit. en Jauss op. cit. p.130.

otros seis desaparece con todo lo que tiene encima.

Se dice que es una isla móvil.⁹

[...] No somos nadie. El popular grito de humildad se revela hoy análisis certero en *Parrotia*, donde las fantasías de las banderas han dejado, en su ruina, un ámbito anhelante no ya de metódicas definiciones, de fronteras identificadoras, sino de la incertidumbre de las posibilidades infinitas, del hallazgo de cosas sin nombrar.

[...] Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.¹⁰

[...] No somos nadie ni nada más allá de la isla, de la ilusión. Si la gestión convencional del ilusionismo nos retiene en el decorado real y en la seguridad de una diferencia que nos define para poder hablar de *otros*, esta traducción diluye los límites del acuerdo identificador para reintroducir el vacío en el corazón de la historia y de las imágenes.

Todo el gran escenario que sostiene la representación es también una quimera que, así, instaura la realidad en la mentira fundamental que nos muestra: un pedestal de ladrillos que no es de ladrillos sostiene una miniatura de un ladrillo que es un ladrillo. No hay *otro* de lo cierto o lo falso porque todo lo es a la vez. La fuente inicial de todo esto nos devuelve de nuevo a su traductor en un círculo de visibilidad en el que el ocultamiento tampoco tiene lugar: vemos, simplemente, lo que deseamos.

[...] Todo esto, en fin, no es más que una traducción, y sólo eso: una traducción. Una visita a *Parrotia* mientras vemos, miramos o leemos cualquier cosa. Pues *Parrotia* somos todos, y no somos nadie.

Somos, como al-Sakil, polaroids:

[...] Hay en el Océano una isla visible a distancia en el mar; cuando alguien quiere acercarse a ella, se aleja escondiéndose, pero si aquél vuelve allí de donde había partido, nuevamente, como antes, la ve.

Se dice que en aquella isla hay un árbol que al levantarse el sol crece hasta el mediodía, después vuelve a decrecer hasta la puesta del sol.

Los marineros afirman que en ese mar hay un pequeño pez llamado al-Sakil: quien lo lleva consigo logra ver la isla, que no vuelve a desaparecer, y entrar en ella.

Este hecho cautiva y sorprende.¹¹

Polaroid Star

⁹ Ibn Wasif Sah, *Isla Móvil*, cit. en Arioli op. cit., p. 108.

¹⁰ Jean Baudrillard, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1987.

¹¹ Ibn Wasif Sah, *Isla Móvil*, cit. en Arioli op. cit., p. 92.