

**Cartografías errantes**  
**Sobre Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama, Barcelona, 2012**

**Diego Peller**  
**(UBA)**

En las primeras páginas del *Atlas portátil de América Latina* hay un relato. De viaje en Madrid para participar en unas jornadas sobre literatura en enero de 2011, la autora visita la muestra *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, montada por Georges Didi-Huberman en el Museo Nacional Reina Sofía inspirándose en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Una crítica latinoamericana en Europa contempla una selección de originales de grandes obras (un atlas recortado y rearmado por Rimbaud, manuscritos del *Libro de los pasajes* de Benjamin, un herbario de Paul Klee), reunidos en una exposición organizada por uno de los teóricos del arte más destacados de los últimos tiempos en uno de los santuarios del arte moderno. Previsiblemente, en una de las vitrinas del Reina Sofía Graciela Speranza se encuentra con un ejemplar del *Atlas* de Borges, “y es justo que así sea”, agrega, ya que seguramente el autor de “El Aleph” haya sido otro de los inspiradores, junto con Warburg, de la historia del arte anacrónica tal como la piensa Didi-Huberman, y de la obra de muchos de los artistas que pueden verse en las salas. La escena es incómoda y Speranza es la primera en señalarlo: le molesta sentir “una

especie de orgullo ridículo” al encontrar allí, en el extranjero, al compatriota Borges dialogando de igual a igual con la primera plana del arte y la literatura mundial. Y le incomoda aun más verificar que, entre los más de cien artistas que reúne la muestra, no haya ningún otro autor latinoamericano. Un enojo, aclara, no con Didi-Huberman (su selección responde al principio de memoria inconsciente, que ignora toda corrección política), sino con ella misma, al caer en la cuenta de que, mientras recorría la muestra, una parte de su atención (de su propia memoria inconsciente) había estado abocada al conteo de representaciones latinoamericanas. A qué viene ese “rpto de latinoamericanismo”, esa “neurosis identitaria”, se pregunta, y aunque de inmediato deja en claro que descrea de la idea de que artistas y escritores de América Latina deban agitar banderas y preocuparse por representar ante el mundo su identidad o su origen, la interrogación por las estrategias posibles a través de las cuales el arte latinoamericano puede ganar visibilidad, reconfigurando el horizonte de lo diverso sin perder su singularidad, queda flotando en el aire como uno de los ejes que organizan su ensayo.

Pero aunque la escena en el Reina Sofía esté al comienzo del libro, no se constituye como su origen: muchos de los ensayos críticos que lo integran habían sido escritos antes de visitar la muestra, y la idea de montar imágenes y textos según la lógica de un atlas no surge en Europa sino muchos antes y “del lado de acá”, a partir de la lectura de *Perros héroes* de Mario Bellatin, y del desfasaje inquietante entre el texto, en el que se nombra “un gran mapa de América Latina”, y la imagen fotográfica que lo acompaña, en la que se ve claramente un mapa de México.

Por supuesto, siempre podría pensarse que la escena en el Reina Sofía tiene la simple función de introducir el desarrollo conceptual que la sucede, en el que se caracteriza el *principio atlas*, entendido como un dispositivo de colección y exhibición, una forma de “pensamiento por imágenes” y de “conocimiento por montaje”, que trabaja en el “entre dos” entre las palabras y las cosas, apuesta por una heterogeneidad radical y no busca clasificar como el diccionario o la enciclopedia ni describir exhaustivamente como el archivo. Pero hay algo más: al mismo tiempo que expone los principios teóricos sobre los que se construye el libro, el prólogo dramatiza las tensiones que se ponen en juego cuando se reúnen textos e imágenes y se procura no someter unas a la lógica de otros. Por un lado, el rasgo más singular de este libro es el modo en que alterna imágenes de obras de arte, citas de ficciones y de textos teóricos, con ensayos críticos breves sobre algunas de esas ficciones y obras de arte. Habría que decir, incluso, si es que este balance tuviera algún sentido, que en el libro las artes visuales “se imponen” sobre la literatura, tanto en términos cuantitativos (se menciona más artistas visuales que escritores, y se les dedica más páginas) como en términos cualitativos, considerando que el procedimiento constructivo del libro proviene del campo de las artes antes que de la literatura. En ese sentido, *Atlas portátil de América Latina* no hace otra cosa que continuar y extremar un recorrido crítico que, retroactivamente, es posible reconocer con claridad en los libros anteriores de Speranza, desde las preguntas esporádicas por las relaciones de su literatura con las artes y el cine dirigidas a los quince escritores argentinos entrevistados en *Primera persona* (1995), pasando por la lectura de Puig a la luz del *pop art* y el cine en *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (2000), hasta llegar a *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), un libro en el que ya el marco conceptual provenía de las artes pero cuyo centro ofrecía todavía un

recorrido canónico por la literatura (Borges, Cortázar, Puig, Piglia, Aira) de manera que la novedad no estaba dada por el objeto sino por la perspectiva dislocada de un “efecto Duchamp” que permitía volver a leer a algunos de los clásicos argentinos del siglo XX con el lente del autor del *Gran vidrio*.

Y sin embargo, al mismo tiempo que continuando ese periplo en este libro Speranza abandona de manera más firme y definida el “territorio propio” de la literatura argentina para lanzarse abiertamente al campo extendido de las artes latinoamericanas que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales (pintura, fotografía, escultura, literatura, etc.) en un movimiento que las arrastra “fuera de sí”, irónicamente la forma de confirmar ese desplazamiento es a través de un relato que se reinscribe en una larga y rica tradición de nuestra literatura: el del viaje iniciático del intelectual o del artista hacia alguno de los grandes centros de la cultura universal.

Lo cierto es que ya había habido otros relatos de viajes en sus libros anteriores, como si esa fuera la ficción originaria que desencadena su práctica crítica.<sup>1</sup> En *Fuera de campo* el viaje iniciático posee todos los condimentos para encarnar algunos de los estereotipos más arraigados acerca de las relaciones siempre anhelantes entre nuestro destino latinoamericano y las instituciones legitimadoras de la alta cultura de los grandes centros de la economía material y simbólica, pero, justamente, se vuelve interesante en el matiz, la sutil auto-ironía, el desencanto que conservan y descolocan a la vez esos estereotipos: en noviembre de 2004 la autora, como “corolario natural del otro viaje más especulativo y

---

<sup>1</sup> Y ficcional: sus novelas *Oficios ingleses* (2003) y *En el aire* (2010) también son relatos de viajes.

estático que, estimulado por la literatura y el arte argentinos, había empezado cuatro años antes en Buenos Aires”, viaja de Nueva York a Filadelfia, “como quien peregrina a un santuario laico”: en el museo de arte de esa ciudad se encuentra la mayor colección de obras de Duchamp, incluidas varias de sus piezas maestras. La excursión, tratándose de Duchamp, quien a través de sus series de *ready-mades* y de las réplicas portátiles de sus propias obras dio en la primera mitad del siglo XX una estocada mortal al aura de la obra original, no podía sino girar en torno a un vacío: ¿qué es lo que debe mirar el espectador parado frente a la *Rueda de bicicleta* o al *Urinario*? ¿No podría entenderse el título de su obra más célebre, el *Gran vidrio*, como una indicación precisa de que no hay nada para ver? La crítica se hace estas u otras preguntas similares mientras toma el ómnibus de regreso, bajo una lluvia torrencial. ¿En qué situación quedamos “después de Duchamp”? ¿Cómo establecer una relación productiva con su legado que escape a las alternativas simplistas del olvido impostado o de la mera repetición?<sup>2</sup> O para decirlo de otra forma, ¿cómo nos vinculamos crítica y creativamente con los estereotipos “Latinoamérica”, “Duchamp”, “el arte”, “la literatura”, sin descartarlos ni asumirlos del todo?

La clave, llegados a este punto, ya no parece encontrarse en Duchamp sino en Puig, y en el relato de otro viaje marcado por la inminencia de una revelación que no se produce. En el comienzo de las conversaciones con escritores argentinos que dieron forma a su libro *Primera persona*, Speranza sitúa un encuentro con Manuel Puig en su casa de Leblon en 1989, y la promesa incumplida de una conversación

---

<sup>2</sup> Gonzalo Aguilar, desde las páginas de *Punto de vista* (nº 88, agosto de 2007) postuló la necesidad de “Olvidar a Duchamp”, al reseñar la aparición conjunta en 2006 de *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* y del libro de Raúl Antelo *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*.

más perdurable sobre su obra, que quedaría trunca ante la muerte del autor un tiempo después. De ese encuentro sin registros perdura sin embargo una escena, que tiene lugar ante la mesa de trabajo del escritor: en un momento de la conversación Puig toma un *spot*, lo dirige a la pared, y va iluminando su colección de retratos de *stars* de los años 40 mientras recuerda escenas memorables de la Hayworth, la Dietrich o la Garbo. Pero, ¿qué es lo que iluminaba Puig con el *spot* en la pared? ¿Qué veía o quería mostrar ahí, en ese fuera de campo de la literatura, en la fascinación por esos rostros que había procurado traducir a sus ficciones? En todo caso, parece sugerirnos la anécdota, la respuesta no habría que buscarla ni *en* las palabras ni *en* las imágenes, ni en el movimiento de estas hacia aquellas, sino en el “entre dos”, en el vaivén, en la combinación justa de atención y errancia que requiere una buena conversación. Y Speranza conversa con las obras, las hace dialogar entre sí, las escucha y presta atención incluso a sus autores (aunque hacerlo no implique creer ingenuamente en lo que dicen), según una concepción de la crítica que desconfía de sus valores tradicionales de negatividad, polémica, cuestionamiento y sospecha (aunque no renuncie totalmente a ellos) y se piensa más cerca de valores como “lo neutro” y el “vivir juntos” del último Barthes, o el “composicionismo” de Bruno Latour. Ese gesto clásico, por el cual Speranza sigue afirmando que “ni la teoría del texto, ni los estudios culturales, ni la posautonomía han podido convencernos de que ya no hay artistas ni autores, ni devaluar esa invitación de la crítica a pensar *con* el arte y conversar con las obras”, opera como un sutil contrapunto al gesto vanguardista de ampliación del objeto literatura hacia el campo mixto de las artes transmediáticas y transnacionales, y le otorga un matiz singular a su proyecto crítico, diferenciándolo de otros con los que comparte el segundo gesto, pero no el primero. Un signo elocuente de esa distancia hacia algunas empresas contemporáneas lo

constituye su reticencia a sumar una nueva etiqueta generalizadora al nutrido conjunto de “estéticas” en boga (estética relacional, de la inminencia, de la emergencia, de laboratorio, por mencionar solo algunas) y preferir la atención al detalle (nuevamente Warburg y su célebre sentencia), la caracterización de *poéticas* siempre singulares, sin desmedro de esbozar entre ellas zonas de convergencia en torno a conceptos como el de errancia.

Idéntica desconfianza ante las definiciones taxativas anima el acercamiento de Speranza a otra cuestión crucial que reaparece, como en sordina, en su *Atlas*: la de la dimensión política del arte, cuando ya no se cree en el poder emancipador de las vanguardias, pero sí en las potencias irreductibles de la imaginación artística para crear metáforas del presente y anticipaciones del futuro que no sean una simple repetición de lo dado. En ese sentido no resulta casual que la primera obra comentada minuciosamente en el libro sea “The Loop”, del artista belga-mexicano Francis Alÿs. Invitado en 1997 a participar de la muestra internacional *inSITE*, pensada como un espacio intercultural en el que reflexionar sobre las relaciones entre México y Estados Unidos, Alÿs viaja de Tijuana a San Diego, pero invierte la dirección de su recorrido para evitar el cruce de una de las fronteras más problemáticas del globo, transformando así lo que habría podido ser un corto viaje en un extenuante recorrido hiperbólico por dieciséis ciudades en tres continentes durante veintinueve días (un *loop* en dirección sur-oeste-norte-este-sur que incluye entre otros mojones Ciudad de México, Panamá, Santiago de Chile, Auckland, Sydney, Singapur, Hong Kong, Seúl, Vancouver y Los Ángeles). La obra presentada por Alÿs en *inSITE* es el viaje mismo (en el que insumió todo el presupuesto asignado) y una serie de vestigios materiales generados por el recorrido. Entre ellos, un planisferio impreso en una tarjeta postal en el

que Alÿs consigna las escalas del recorrido, y en cuyo dorso enuncia sucintamente su programa, que concluye con la siguiente aclaración: “Los objetos generados durante el viaje darán fe de la realización del proyecto, que quedará libre de cualquier contenido crítico más allá del desplazamiento físico del artista.”

¿Pero qué “contenido crítico” podría haber en el simple “desplazamiento del artista”? Speranza no esquivo la pregunta, y es una forma de responder indirectamente a la objeción que algunos podrían formular en términos similares a su *Atlas*: ¿qué contenido crítico puede haber en el “simple montaje” de imágenes de obras de Guillermo Kuitca, Gabriel Orozco, Santiago Sierra, Tomás Saraceno o Liliana Porter, con citas de textos de Suely Rolnik, Carlos Busqued, Fernando Vallejo o Georges Bataille, y ensayos críticos breves sobre Mario Bellatin o Roberto Bolaño?

En este punto, resulta clave que la intervención de Alÿs se juegue en relación a un límite geopolítico de alta conflictividad, frente al cual afirma soberanamente su neutralidad, el poder irreductible e irritante del arte a no alentar ni descartar del todo una lectura política. Un gesto que se exagera en su obra *La línea verde* (2004), que nuevamente se instala en un territorio fronterizo altamente politizado (el límite entre Israel y Jordania) para recrear la línea divisoria que Moshe Dayan trazó con un lápiz verde sobre un mapa después de la guerra de Independencia de Israel en 1948, partiendo Jerusalén en dos. Alÿs camina por la ciudad durante dos días chorreando una línea de pintura verde por la calle, en una suerte de *dripping* que no renuncia ni a su dimensión poética, ni a un potencial crítico que se juega, fundamentalmente, en la posibilidad de generar preguntas y poner en cuestión, con su desplazamiento, los recorridos establecidos y aceptados. Algo que también hace Speranza en



este *Atlas*, cuando destaca por ejemplo las supervivencias del surrealismo en algunas de las formas más fructíferas del arte y la ficción actuales, a contrapelo del borramiento sistemático de ese movimiento en las genealogías académicas, o cuando recupera al Cortázar de *Rayuela* (un rescate que ya había emprendido en *Fuera de campo*), reducido en los 80 y 90 a “episodio fundamental de la iniciación literaria”, según la lapidaria expresión de Beatriz Sarlo, mostrando su influencia clave en Roberto Bolaño. Así, sin énfasis ni estridencias, con la gracia de una deriva que no le teme al vaivén pero tampoco a la valoración ni a la claridad argumental, Speranza ha podido trazar un mapa renovador de la literatura y el arte latinoamericanos contemporáneos.

Versión digital: [www.celarg.org](http://www.celarg.org)