

## Nuestra primera condición es la de monstruos. Sobre *La nave* de Demian Schopf

*El viejo mundo se está muriendo y el nuevo  
mundo lucha por nacer:  
ha llegado la hora de los monstruos.  
Antonio Gramsci*

Los personajes que posan ante la cámara no son nuevos en las fotografías de Demian Schopf. Invitados a abandonar por un momento su hábitat “natural” –las festividades del altiplano- estos bailarines lo habían hecho antes en un basural de Alto Hospicio, un verdadero pudridero alojado en el extremo norte de nuestro país, una *tierra baldía* que en su puñado de polvo pone a reverberar la vida extrema y cruel del capital. Peter Sloterdijk, intentando pensar la desolación posmoderna, lo hace señalando la imposibilidad de expresar el ilustrado disgusto con el mundo sino recorriendo a citas que expresen nuestras contrariedades más actuales. Y Schopf, atento a esa solución “citadera”, acopia en esas fotos tantas citas como ruinas se amontonan en aquel sitio: objetos cuya obsolescencia programada les regala una vida breve, escombros, quiltros famélicos, cuerpos envueltos en hilos plateados, ropas fosforescentes y dientes de oro, religiosidad y paganismo. Se trata de imágenes rotas, quebradas, que parecen desconocer o ignorar la síntesis de los mundos que expone.

En *La nave*, esta vez el paisaje exterior del eriazó es sustituido por el interior de un *cholet* –arquitectura representativa de la nueva burguesía chola que se concentra en la ciudad de El Alto en Bolivia- y allí posan otra vez decididos esos cuerpos sobrecargados de atuendos. No es insignificante este tránsito o esta correspondencia que Schopf pone a la vista en el paso de una exposición a otra, si consideramos que lo que emparenta al exterior baldío con el interior burgués es haberse constituido durante el siglo XX en figuras claves para significar una experiencia específica: la del sujeto alienado en la sociedad industrial y de masas, dos figuras que a su vez fueron indicios de las mutaciones que terminarían transformando el mundo hasta volverlo un paisaje casi inimaginable. Si el eriazó abrevia un temple o una disposición afectiva ligados al fetichismo de las mercancías que expresa ante todo un tiempo vivido como pura caducidad y vacuidad, el interior burgués se transformará en una sigla visual del hombre que lo habita, indistinguendo espacio interior y exterior, sujeto y objeto, cercanía y lejanía: “Para el particular el interior representa el universo. En él se reúne la distancia y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo”. Dos formas entonces del encierro, una psicológica, la otra cotidiana. ¿De qué experiencia o sensibilidad nos hablan las fotografías de Schopf, unas que retoman a su modo, esta vez como escenografía, estos dos tópicos del arte y la literatura del siglo pasado?

Alan Badiou ha dicho que el XX es un siglo que se pensó a sí mismo como composición viviente, a diferencia de los anteriores que lo hicieron mecánica o termodinámicamente. De allí que el poema de Mandelstam que trata al siglo como una

bestia, sea pensado como metáfora del conocimiento. Siglo monstruoso, y algo de monstruoso tienen efectivamente las diez fotografías que conforman *La nave*. Este efecto no se debe solo a las industriosas anomalías visuales que Schopf compone técnicamente, enrareciendo con ellas las coordinadas corrientes de nuestra percepción, sino a la potencia de incongruencia que ellas portan. Será en el choque de ambas, es decir, en el de una poética del procedimiento y otra del contenido que lo monstruoso emerge. Borges, en un breve artículo publicado en la revista *Sur* a mediados de los años 40, después de haber visto *La mujer de dos caras* de Cukor, plantea que el doblaje es una de las formas contemporáneas de la monstruosidad. “Si los griegos engendraron la quimera, los teólogos del siglo II la trinidad, los zoólogos chinos un pájaro de seis patas y cuatro alas sin cara ni ojos llamado ti-yiang y los geómetras el hipercubo, una figura cuatridimensional hecha de un número infinito de cubos, Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico: por medio de un maligno artificio que se llama *doblaje* propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo”. Lo que a Borges parecía inquietarle tenía que ver con “la incrustación en el cuerpo de una voz extranjera”, con “intervenir un cuerpo en lo que el cuerpo más tiene de propio: la voz”.

En las fotografías de Schopf, sin embargo, parece subvertirse esa condición tecno-moderna de lo monstruoso, cierta ética que allí se filtra, una que todavía trabaja escindiendo y forcluyendo la naturaleza de sus eventuales excesos o desvíos. En ese sentido, la potencia visual de estas imágenes no está dada por un efecto de extrañamiento, aunque sin duda lo haya, sino por mostrarnos que nuestra primera condición es la de monstruo, de aquello que no tiene ninguna naturaleza aceptable. Y este principio se vuelve fundamental, sobre todo por la tentación de leer estas fotografías en clave de multiculturalismo, es decir, como aceptación de un “otro folclórico” sobre el cual occidente termina proyectando su contenido fantasmático bajo la forma de pasiones míticas, incomprensibles o atemporales. O, en su defecto, en clave de hibridez, una que amalgama materias, instintos, fuerzas, culturas, procedencias dispares y, que en ese afán, no ha hecho otra cosa que dejar intacta la homogeneidad básica del sistema capitalista mundial.

Vadeando esas concepciones culturalistas, Schopf ingresa a lo “indígena” desde un dispositivo exclusivamente estético, es decir, atento a los modos en que las formas se visibilizan en el espacio de lo común. De allí que lo monstruoso que reverbera en sus imágenes tenga que ver más bien con el exceso y la transgresión que con el ajuste de cuentas respecto de una identidad previa que deba ser recuperada, cuestionada o transformada. En ese sentido, las fotografías de Schopf no se inscriben cómodamente en el registro documental, allí donde este no solo reflexionaría sobre su propia función social sino que lo haría sobre todo bajo el mandato de la prueba, la denuncia y la oposición a la realidad (en este caso, por ejemplo, la conformación de una nueva burguesía indígena bajo el gobierno de Evo Morales) . No son documentos sociales, decíamos, sino más bien exploraciones sobre las posibilidades metafóricas o expresivas de la imagen que asegurarían en cada caso su condición de práctica estética, es decir, y aquí seguimos a Rancière, su modo de incidir en la distribución de los tiempos, los espacios, lo visible, lo

audible y lo pensable. Lo monstruoso puede ser aquí el nombre de esa alteración o redistribución de lo sensible.

De esa clase de teratología nos hablan los *cholets* y los bailarines altioplánicos que el artista pone en el centro de nuestra ciudad, una ciudad tramada hace años por políticas de higieniene y asepsia cultural. Viviendas que actúan como una trampa al ojo para un espectador medianamente distraído: no estamos seguros si son bajas o altas, si forman parte de alguna construcción neoclásica venida a menos o la casa que algún adepto a simulaciones arquitectónicas ha imaginado. No hay fachada, solo un interior vacío y pulcramente blanco. Prontamente nos damos cuenta que no se trata de una construcción emparentada a la del arquitecto vienés de las fachadas austeras y los interiores purificados. Una décima foto actúa allí como punto de fuga o *punctum*. Se trata de un salón de fiestas que es espacio clave y casi ineludible de los *cholets*, construcciones de seis o siete pisos que comprenden locales comerciales, salones y espacios habitacionales. Décima foto que actúa también como el real de aquellas otras nueve que efectivamente corresponden a un *cholet* en obra, *cholet* a punto de alcanzar su condición deliciosamente *kitsh*: formas que evocan un reptil, vigas arqueadas como costillas de dragón, enormes molduras circulares de color naranja, luces LED y lámparas de lágrimas chinas, vidrios polarizados, mesas y sillas plásticas, fachadas de colores fluorescentes y decorativos andinos y Tiwanacotas. No hay efecto de diferencia o distinción en esta arquitectura, al contrario, opera allí un principio de contaminación radical entre lo estético, lo utilitario y lo comercial, entre la producción y el consumo, eso que Hal Foster llamó alguna vez “diseño total”.

Lo mismo ocurre con los bailarines que protagonizan las fotos. Como señala el propio artista, sus trajes han ido “sumando cada vez más referencias que no son exclusivamente asociables ni a lo católico-español ni tampoco a lo indígena”. Abundan las alusiones y materiales *made in Asia*, las botas puntudas y los *chaps* fosforescentes, volviendo a los bailarines una especie de “cowboy electrificado, postmestizo y fluor”. El traje como la máscara operan como experiencia sin fin de un desajuste en “estado de furia”, de una “economía de la acumulación extravagante”, de la “abertura de un cuerpo que se escenifica una y otra vez” como heterogeneidad encarnada, poniendo a tambalear las narraciones que lo inscriben una y otra vez en la cómoda casa de la identidad.

Y en sus fotografías, Schopf parece declarar la voluntad de que los objetos protegan esa paz mundana contra la función moralizante de la cultura y su fustigación de lo impuro y lo superfluo, pues si hay verdaderamente una teoría del monstruo en ellas – como creemos que existe- lo importante será mantener su condición de intolerable y consumir el golpe que todo monstruo debe consumir: “destituir la ley de la necesidad para implantar la de la contingencia. Abolir el poder de la esencia, única, inconfundible, eterna, para instituir la voluntad múltiple de los accidentes”. A diferencia del Borges comentador de la técnica del doblaje que se incomodaba frente al implante de un cuerpo en otro, las fotografías de Schopf parecen alimentar el trabajo de disyunción y conjunción que opera efectivamente en estas arquitecturas y cuerpos fluorescentes. Conjunción, ahí

donde un elemento extraño es injertado en un tiempo y un espacio que no les es contemporáneo; disyunción, ahí donde un elemento homogéneo es separado del tiempo y el espacio y emprende una especie de existencia autónoma.

Por eso quien visita *La nave*, lo hace como llegando de un largo viaje, tan largo que el mundo que conocía parece haberse modificado por completo. Pero no se trata de la experiencia de un viaje imaginario, no se proyectan en él utopías, no se trata de una exploración a la lejanía de lo exótico o al paisaje del futuro como en una película de ciencia ficción. Es un viaje visual, diríamos, donde la jungla de fenómenos cotidianos son presentados como un laboratorio fotográfico-científico que involucra al espectador en un protocolo experimental complejo que le devuelve el mundo de otra manera, que vuelve legible también el mundo que habitamos. Rodchenko, en su diario de 1927 anota lo siguiente: “Es magnífico irse de expedición al norte o a África, fotografiar allí gente nueva y cosas nuevas, una naturaleza nueva. ¿Pero qué hacen? Fotografían con la mirada nublada de humo de un Corot, de un Rembrandt, con ojos de museo, con los ojos de toda una historia del arte... Además, ¿por qué África? Quédate en casa e intenta encontrar aquí algo completamente nuevo”. Y el monstruo, ya sabemos, existe allí donde hay decadencia, es decir, donde se anuncia lo nuevo, aquello que pone en vilo nuestras certezas y hábitos visuales.