

THE FAKE GENRE IN
LATIN AMERICAN ART

El *fake* en el arte latinoamericano

Jorge Luis Marzo

BAU Centre Universitari de Disseny (Barcelona)

jorge.marzo@bau.cat - <https://orcid.org/0000-0003-1238-8703>

Fecha recepción 15.05.2019 / Fecha aceptación 06.11.2019

Resumen

En este artículo se analizan algunas prácticas artísticas latinoamericanas que hace uso del *fake* a modo de formato para explorar y cuestionar el régimen de autoridad y verdad en la nueva esfera pública surgida con los medios de comunicación de masas. El análisis de las técnicas de ficcionalidad, infiltración, camuflaje e impostura en las que pivota el *fake* permite comprender las pulsiones de una parte relevante del arte y del activismo latinoamericanos (a la estela de un fenómeno de carácter glo-

Abstract

This article analyses some Latin American artistic practices that make use of the fake genre as a format to explore and question the regime of authority and truth in the new public sphere that emerged with the mass media. The analysis of the techniques of fictionality, infiltration, camouflage and imposture in which the fake genre is based allows to understand the impulses of a relevant part of Latin American art and activism (as part of a global phenomenon) tending to subvert the systems of

bal) tendentes a subvertir los sistemas de adhesión y consenso, a menudo sostenidos por los severos códigos aplicados sobre las disciplinas culturales.

Palabras claves

Fake, falsedad, desmaterialización, activismo, arte contemporáneo, América Latina.

adherence and consensus, often supported by the severe codes applied to cultural disciplines.

Keywords

fake genre, falsehood, dematerialization, activism, contemporary art, Latin America.

LLAMAREMOS *FAKE* A LA TÉCNICA LINGÜÍSTICA que utiliza artificios de apariencia para infiltrarse bajo camuflaje en contextos determinados a fin de operar en ellos sin revelar su identidad ni su objetivo ulterior, los cuales se desvelan al final del proceso, exponiendo la condición de los mecanismos sociales habituales en la construcción de sentido mediante el cortocircuito generado por el engaño. En pocas palabras, el *fake* es una ficción que esconde su carácter ilusorio y cuya recepción se considera real hasta que se desvela su naturaleza ficticia.

Es necesario apuntar desde el inicio la problemática semántica del término *fake*, de procedencia inglesa. Etimológicamente, *fake* designa la condición falsa y deshonesto de un producto, actitud o procedimiento en relación a un original cuya condición se define por su «autenticidad», muy a menudo establecida jurídicamente a través de derechos legales. Sin embargo, el término *fake* ha sumado recientemente un sentido diferente al expresar un género o formato enunciativo desarrollado en los dominios creativos del arte, la literatura y de los medios de comunicación que persigue la exposición de los mecanismos propios de los actuales «regímenes de verdad» y «veridicción» (Foucault) más que la falsificación con voluntad de estafa comercial o política. Este nuevo sentido de lo falso como mecanismo «procesual» de índole lingüística parece superar el conjunto de categorías *finalistas* de raíz moral (con evidentes efectos jurídicos en la vida social) que la tradicional genealogía de lo falso ha establecido en la producción cultural. Así, el término *fake* ha alcanzado una suerte de estatus estable para referir el uso de técnicas de des-apariencia tanto en el arte contemporáneo como en el activismo; no obstante, sigue siendo un vocablo que se sigue aplicando a todo tipo de manifestaciones realizadas mediante el engaño tengan éstas la voluntad de revelar su naturaleza fingida o no. Es por ello, que utilizaremos también el término «veroficción» como un ejercicio de síntesis conceptual que contribuye a reunir con cierta propiedad el tipo de prácticas vinculadas al arte y la literatura, al hilo de la tradición de la ficción presente en ellas. Este neologismo se plantea aquí a fin de vertebrar en un solo vocablo lo que está disperso en muchos, tanto de factura inglesa (*fake, hoax, trickster, prank*) como española (impostura, engaño, contrahechura, fingimiento...), y siempre en relación a los artificios creativos.

Acabemos esta breve puntualización semántica insistiendo en la condición distinta del término veroficción o del sentido adquirido del vocablo *fake* que aquí nos interesa: a diferencia del fraude, del engaño o de la mentira, en sus sentidos habituales de corrupción y dolo, practicados con el ánimo de extraer provecho económico, social o político tras inducir a personas o colectivos al desarrollo de acciones u omisiones que perjudiquen a alguien o a ellos mismos, la veroficción o *fake* se conducen por hacer exactamente lo mismo pero contando

con la complicidad del actor social, al ser éste advertido en algún momento del carácter ficticio del enunciado. El artificio no es en la veroficción un artilugio finalista, como ocurre en la esfera artística clásica, o como sucede también en la voluntad jurídicamente penada de engaño, que tiene interés en mantener el secreto porque en él saca beneficio. Este tipo de prácticas que aquí exploramos no tratan de introducir de manera fraudulenta la propia obra en el mercado. Se trata, por el contrario, de una práctica de competencia pública que desea insertarse en los modos de producción de sentido para revelar o cuestionar los mecanismos de adhesión y/o sospecha que los conforman. El artificio veroficticio es un procedimiento que se dirige al propio lenguaje y cuyos beneficios se obtienen solo después de exponer su ficción, no mientras se mantiene el secreto. El secreto es, por consiguiente, una mera herramienta para obtener acceso al espacio social apenas visible en el lenguaje cacofónico cotidiano; un caballo de Troya que sirve para desactivar momentáneamente los códigos de percepción, habitualmente sujetos a marcada disciplina. La veroficción no sabotea la realidad, sino la forma en que tenemos de nombrarla. Esa es su condición irrenunciable en relación a otro tipo de engaños que sí pretenden «alterar» la realidad misma y de forma perenne sin cuestionar el marco mismo de enunciación. El *fake* sabotea precisamente ese marco no en beneficio de pocos, sino como vía de análisis del lenguaje de todos: es por ello, una actividad eminentemente política. Al tratar el *fake* literario, David Shields y Matthew Vollmer han manifestado que «un artefacto fraudulento es un texto que pretende ser una forma particular de escritura [...] que cuenta una historia, estimula el pensamiento y la emoción, inspira la indagación, da pie a la acción y/o pone en cuestión lo que es –o debe ser- lo real»¹.

Los estudios sobre el uso de técnicas de impostura en el arte y el activismo contemporáneos suelen fijarse en una rica tradición surgida en el dadaísmo y el surrealismo europeos que se dotaron de un nebuloso cuerpo instrumental con el fin de subvertir los principios de certeza, linealidad, lógica y racionalidad establecidos por la modernidad tanto en el terreno de la producción científica del sentido como en el del terreno acotado de la producción creativa, forzada esta última a manifestar de forma evidente su condición ficcional. Esa tradición subversiva del sentido lingüístico y de sus posibilidades de crítica sociopolítica se irá actualizando en el tiempo, siendo visible en todo un cuerpo filosófico, activista y artístico desarrollado por el situacionismo europeo y los movimientos contraculturales norteamericanos de posguerra: desde el Colegio de Patafísicos, el Movimiento Letrista, la Psicogeografía, los Provos, el Neoísmo, la Bliztinformation, Solvognen, Fluxus, el pensamiento post-estructuralista, la semiótica italiana, el Movimiento Autonomista o el colectivo anónimo Luther Blissett en Europa, hasta los Yippies, Monty Cantsin, el *Cultural Jamming* y el accionismo de subversión semiótica surgido en Estados Unidos y Canadá desde los años 1960. Todo este conjunto diverso de operativos fue estructurando nuevas formas de concebir la interrupción del orden de lo real –introducida mediante performances invisibles, acciones de confusión, infiltraciones mediáticas o *détournements* audiovisuales- como instrumento expositivo de las condiciones de producción política,

1. D. Shields y M. Vollmer, *Fakes. An Anthology of Pseudo-Interviews, Faux-Lectures, Quasi Letters and "Found" Texts and Other Fraudulent Artifacts*, Londres y Nueva York, 2012, 6.

económica o cultural, fundamentalmente a través de la nueva esfera pública aparecida con la institución de los medios modernos de comunicación de masas.

La mayoría de estos grupos, movimientos y círculos estuvieron conectados entre sí de un modo u otro, mediante el intercambio de información, experiencias o lecturas compartidas. La conciencia, cada vez más global, de que el nuevo orden comunicacional surgido en la posguerra estaba en el foco del creciente malestar social y cultural, condujo a que capas sociales no menores (especialmente de la juventud universitaria y sindicalista) exploraran estrategias mediante las que parodiar, desvelar y cortocircuitar los formatos semióticos que operan los protocolos de adhesión y sumisión presentes en los lenguajes y dispositivos de expresión pública empleados tanto en democracias como en dictaduras con sistemas económicos liberales. Y es en este aspecto en dónde la ausencia de similares prácticas latinoamericanas en los estudios sobre estas dinámicas cobra protagonismo. Las genealogías escritas sobre el activismo artístico que hace uso de la infiltración y el camuflaje semiótico adolecen, con algunas excepciones, de referencias a un amplio conjunto de proyectos y procesos que se dieron en América Latina ya desde los años 1960, y que, vistos en perspectiva, representan una densa y fértil interpretación de las posibilidades estéticas de intervención social en los entramados comunicativos andamiados alrededor de las nuevas sociedades de consumo. Aquellas dinámicas tampoco pueden ni deben ser vistas ajenas a las iniciativas europeas o norteamericanas que hemos mencionado: de hecho, surgen a menudo en conexión con perspectivas análogas que en su día se producían en Nueva York, París o Bolonia. Si bien es cierto que se puede trazar una singularidad en algunas de las prácticas realizadas en el continente sudamericano, que responden a marcos discursivos propios, no lo es menos que algunos de sus protagonistas conocieron o participaron de primera mano en experiencias internacionales que marcaron la exploración de una estética desartistizada de corte sociológico y con voluntad de competencia política, fundamento de los actuales activismos. Tracemos un breve atlas.

«Desmaterialización» fue el término que empleó la crítica estadounidense Lucy Lippard en 1967 para describir un tipo de práctica artística que tiene el concepto como motor y como acción en aras a perturbar el sentido de la experiencia estética². La desmaterialización del arte promueve que el discurso y el accionar del arte abandonen su espacio endogámico para insertarse en los circuitos generales de la vida, cuestionando así el proceso de mercantilización de la cultura e integrándose en los entornos sociales en donde los enunciados están cargados de hipotecas comunes. En 1981, Lippard insistió en esta idea:

Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte [...] Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infan-

2. L. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*, Madrid, 2004.

tería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte³.

La influencia de las tesis de Lippard será grande, en especial en los entornos que empezaban a finales de los 1960 a operar a través de técnicas propias de la comunicación moderna. Los conceptualistas hicieron de la diseminación de información un eje central de sus prácticas, dado que la intención era promover los debates en entornos sociales a través de los medios y formatos ya presentes en ellos, sin instigar un tipo de formato que pudiera ser percibido como ajeno o «cultural» y que pudiera impedir su plena recepción. La publicidad, las técnicas comerciales de difusión, los medios de comunicación (fotografía, prensa, TV, radio, video) fueron medios sustanciales en el arte conceptual. Se trataba, al mismo tiempo, de que el artista perdiera el control de la «obra» una vez ésta estaba inserta en el circuito de la comunicación. Aunque Lippard presentó la cuestión en relación casi exclusiva al terreno artístico estadounidense y europeo, su radiografía era también perfectamente plausible para la realidad de algunos de los círculos artísticos sudamericanos, envueltos en un acelerado proceso de confrontación en el marco de unas sociedades cada vez más tensionadas económica, política y socialmente.

Efectivamente, a mediados de la década de 1960, cada vez más artistas en Latinoamérica comenzaron a explorar la desmaterialización de la práctica estética como forma de contestación a la neo-objetualización propuesta por el Pop Art procedente de Estados Unidos, y como vía para pensar en nuevos términos el cruce entre vanguardia artística y vanguardia política. Durante esos años, se plantean las primeras experiencias de contra-información, de comunicación alternativa y de «desinstitucionalización», que pasarán a formar parte de las agendas intelectuales y artísticas de numerosos colectivos, y cuyo gran botón de muestra fue la experiencia argentina de *Tucumán Arde* realizada en 1968⁴. Sin embargo, aquellas dinámicas no hay que verlas sólo en el ámbito de una activa reflexión artística sobre la transformación de su función social, sino que también formaron parte de nuevas formas de acción política que exploraban formatos competentes a la hora de alcanzar los objetivos fijados. Cabe recordar que la posibilidad política de la acción paródica cambió drásticamente en la segunda mitad del siglo XX gracias al reconocimiento gramsciano que invitaba a intervenir sobre la producción cultural al entender ésta no como un efecto del capitalismo, sino como una de sus fábricas principales de producción. Las condiciones de intervención pasaban a ser, por consiguiente, una guerrilla de signos que podía tener lugar en cualquier espacio mediado semióticamente. La combinación entre actividad creativa y acción política sintetizó las clásicas formas de contestación popular, como las bromas y sabotajes en los talleres, cuarteles y aulas, los actos de cortocircuito urbano y los nuevos modos de infiltración y camuflaje que muchos artistas desarrollaron con el ánimo de brindar mecanismos renovados de representación en un espacio comunicacional cada vez más masivo y mediado.

3. L. Lippard, “Hot Potatoes: Art and Politics in 1980”, *Block*, 4, 1981, 17.

4. Ver A. Longoni (ed.), *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, Madrid, 2011.

En esto, el papel del teatro invisible dadaísta o surrealista es relevante. Los actos dadaístas, ya fueran en cafés, galerías o espacios diversos, se condujeron en su día con la intención de sorprender al público «con las defensas bajas» (sin que este supiera que era, en realidad, público) y agitar el buen orden social mediante la *boutade* y el escándalo. También el teatro revolucionario adquirió este tipo de instrumental a fin de acabar con la *catarsis* representacional o, para ser más exactos, para transformarla en acción. Así, en el sexto aniversario de la Revolución soviética en 1923, se estrenó la obra de Tretiakov, ¿¡Escuchas, Moscú!?, que consistía en una pieza de propaganda en formato de teatro de atracciones y que tenía como objetivo movilizar voluntarios de Moscú que fueran a apoyar la revolución alemana. Lo que sucedió fue que el público reaccionó rompiendo la cuarta pared, pues los actores que representaban a los personajes burgueses estuvieron a punto de ser atacados por el público. Al salir de la función el público irrumpió en las calles rompiendo escaparates⁵. La fiesta carnavalesca también volvió a cobrar una función activista explícita, como ocurrió entre los situacionistas europeos y los *yippies* estadounidenses; un formato que avanzará nuevos modos de expresión política que se harán globales dos décadas más tarde. Las acciones autonomistas italianas que se produjeron alrededor de la fecha icónica de 1977 bebieron del teatro satírico y político del Circolo La Comune de Dario Fo y Franca Rame, que ponía de relieve la gestualidad y la expresión corporal como forma de manifestación lúdica y des-apariencia artística, pero también de la DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo), un curso surgido en la Universidad de Bolonia en 1971 con el fin de desarrollar exploraciones de lenguajes expresivos no verbales y de expandir las nociones de semiótica activa, «decodificación aberrante» y «guerrilla comunicativa» plantadas en los años sesenta por profesores del curso como Giuliano Scabia, Umberto Eco o Paolo Fabbri.

América Latina, decimos, no estaba al margen de estas cuitas, en un momento en que técnicas estéticas y funciones políticas fusionaban sus contornos. Por ejemplo, el artista Luis Camnitzer da cuenta del tipo de acciones desarrolladas por el Movimiento Tupamaro en Uruguay durante los años 1960 y 1970, poniéndolas en relación al proceso paralelo de «desmaterialización» del arte que se producía entonces. El 8 de octubre de 1969, coincidiendo con el segundo aniversario de la muerte del Che Guevara, los Tupamaros alquilaron coches para un cortejo fúnebre. La razón que dieron fue la repatriación y entierro de los restos mortuorios de un pariente que habría fallecido en Argentina algunos años antes. La procesión incluía cinco coches y una camioneta. El entierro iba a tener lugar en Pando, una ciudad de veinte mil habitantes, a unos treinta kilómetros de Montevideo. La procesión se detuvo varias veces en el camino para levantar a más «parientes» del difunto, todos con una conducta fúnebre apropiada y muchos de ellos llorando. Entretanto, el ataúd estaba lleno de las armas necesarias para la operación. Una vez que el grupo se completó, se subyugó a los choferes contratados y comenzó el trabajo real, la toma de la sede policial, la estación de bomberos, el edificio de la empresa telefónica y, finalmente, los cuatro bancos de la ciudad. Camnitzer sostiene que, desde un punto de vista práctico, la operación fue un gran fracaso, ya que durante

5. G. Raunig, 2008; citado en E. G. Fraj, *Políticas del fake*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, 16.

el retorno a Montevideo tuvo lugar un encuentro con la policía en el cual murieron tres de los guerrilleros y fueron apresados otros dieciocho: «Pero desde un punto de vista estético, especialmente en lo que se refiere a la narración de la secuencia de las preparaciones, la operación fue un logro memorable»⁶.

La tensión derivada de la inserción de lo falso en un tejido social dominado por un sistema regulado de apariencias fue asunto cada vez más explorado, gracias fundamentalmente a las posibilidades de subversión de los regímenes de adhesión públicos a los lenguajes oficiales. Un botón de muestra de ello es lo ocurrido en Quito en 1949. El sábado 12 de febrero, el poeta, actor y músico Leonardo Páez llevó a cabo en Radio Quito una adaptación similar a la realizada en 1938 por Orson Welles de la novela *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, y que acaso fue el primer gran *fake* en la era de los medios de masas. Recordemos que Welles urdió una veroficción radiofónica mediante la distorsión del espacio de veridicción –el dispositivo de enunciación que hace posible la confianza o desconfianza en el mensaje–; una teatralización cuyo código ficticio de percepción es anulado, camuflándose y perturbando así el orden social. Pues bien, la acción de Páez consistió en la transmisión de un número musical en vivo para informar sobre un supuesto objeto volador sobre las Galápagos, y posteriormente, acerca de un platillo volador que había descendido en las afueras de la capital ecuatoriana. El propio locutor, transmitiendo en directo desde una colina la invasión, fue fulminado por un rayo selenita. La cosa no duró más de 20 minutos, hasta que la gente descubrió la verdad. Se produjo una verdadera agitación popular; primero tiraron piedras y ladrillos contra el edificio de *El Comercio* (donde funcionaba la radio y este periódico, ubicado en el centro de la capital). Los aceites de la imprenta del periódico, sumados al papel, hicieron que el incendio tomara fuerza rápidamente. La policía, viendo que se trataba de una burla, no socorrió a los artistas, periodistas y demás personas del edificio, quienes intentaron ponerse a salvo saltando al techo de otro edificio colindante. Cinco personas murieron entre las llamas. Además, varias personas se suicidaron debido al susto causado⁷.

La historia de la des-apariencia artística (o no) debe ser reescrita a partir de una profunda *querelle* sobre la transparencia. Frente a la transparencia que esconde las cosas, el camuflaje y la impostura tienen el propósito de «crear el pánico» allí donde la sociedad se entusiasma con la clarividencia de la *doxa*, del sentido común, o del lenguaje directo y certificador de los sistemas técnicos. El colectivo de filósofos y activistas Tiqqun ha planteado recientemente la idea de la «difusión» de niebla de fondo, como «algo vaporoso y fluido, que no debe condensarse en ninguna parte, que no debe tomar cuerpo»⁸. A su juicio, la oscuridad se presenta –paradójicamente– como una posible fuente de incisiva liberación. Son alusiones directas a T. H. Lawrence (de Arabia) y su *Manual de Guerrilla* (1926), y a Gilles Deleuze, de quien recuerdan su llamada a celebrar «las potencias de lo falso»: «Hay que

6. L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, Murcia, 2009, 75-76.

7. H. Klemetz, «La tragedia de Radio Quito», *Radio World International*. En línea en: <http://donmoore.tripod.com/south/ecuador/radioquito.htm> [Consulta: 02.02.16].

8. Tiqqun, *La hipótesis cibernética*, Madrid, 2015, 158.

fabricar lo real, no responderle»⁹. Tiquun defiende que la revuelta sólo deviene invisible en la medida en que alcanza el objetivo de privar al adversario del objetivo de convertirlo todo en transparencia, de hacer del todo algo diáfano. Jacques Derrida interpretó esta cuestión precisamente a través de la etimología del término *diáfano*: «da a ver sin mostrar materia, lugar del aparecer»¹⁰. Invisible y diáfano, materias de similar sustancia por las cuales algo, de tanto «dejarse ver», no refleja nada.

Fueron precisamente estas querencias latentes en los años 1960 las que indujeron al desarrollo de uno de los primeros proyectos de veroficción sudamericanos, cuya factura es relativamente inmaterial, pero que constituye en realidad el eje de una enorme densidad conceptual y de exploración de los sistemas de creencia contemporáneos. En 1966, los artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby redactan y difunden un manifiesto titulado *Un arte de los medios de comunicación*, en el que se afirma: «En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los eventos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación. El público masivo no ve, por ejemplo, una exposición, no está presente en un happening o en un partido de fútbol». Si el arte pop (y algunos *happenings*) tomaban objetos, temas y técnicas de la cultura masiva, el Arte de los Medios se proponía «construir la obra en el interior de dichos medios», cuya materialidad es «susceptible de ser elaborada estéticamente»¹¹. También para Oscar Masotta, teórico muy cercano al grupo, este tipo de práctica sería un arte de las *mediaciones*, puesto que la información masiva supone distancia espacial entre quienes la reciben y la cosa, los objetos, las situaciones o los acontecimientos a los que la información se refiere. Esta nueva estética no constituye únicamente un mensaje sino que permite la inspección de las condiciones que rigen la constitución de todo mensaje. Por todo ello, en opinión de Masotta, aquellas prácticas eran susceptibles de recibir contenidos políticos revolucionarios al volverse impreciso el lugar social del arte, al salir el arte de su encapsulamiento¹².

Ya en el manifiesto, los tres artistas declaraban que como primera obra se proponían «entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un *happening* que no ha ocurrido». Ese mismo año desarrollan el proyecto. Tras conseguir la complicidad de reconocidos personajes del ambiente cultural bonaerense, se hicieron una serie de fotografías en galerías, bares y viviendas en las que simulaban participar en un *happening* festivo y caótico. Con estas imágenes, se armó una nota de prensa que describía y documentaba la realización del *happening* inexistente recurriendo a los lugares comunes de los medios para referirse al género («participación del público», «carácter experimental», etc.). Según la nota, el *happening* había tenido lugar en la casa de Susana Peña de Sáenz, «erotóloga y galerista» y fue titulado «Participación total». Los artistas se reunieron primero con Edmundo Eichelbaum, del diario *El Mundo*, y le explicaron el procedimiento: introducir la nota en un circuito donde los factores determinados de los resultados no estaban ya del mismo modo

9. G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, 1986, 185-198.

10. J. Derrida, «Epreuves d'écriture», en J. F. Lyotard (ed.), *Les Immatériaux*, vol. II, París, 1985, 130.

11. O. Masotta (ed.), *Happenings*, Buenos Aires, 1967, 121-122.

12. Ver Masotta, *Happenings... op. cit.*; Longoni, *Roberto Jacoby... op.cit.*

bajo el control de los autores. El periodista aceptó colaborar y publicó la primera noticia. Otros periodistas, algunos advertidos de la maniobra por el mismo manifiesto (que se había dado a conocer poco antes), se hicieron eco y la información circuló en distintos medios que ya no estaban al corriente de la ficción. Poco a poco, diversas publicaciones fueron añadiendo matices, «regurgitando» los datos, y transformando la acción en un evento de dimensiones mucho mayores. Los detalles y los comentarios «serios» sobre el evento fueron colados en la prensa con la ayuda de periodistas y críticos de arte amigos. Uno de los muchos comentarios que aparecieron en los medios sobre el *no-happening* llevaba el título de «Happening para un jabalí difunto», que acabó siendo adoptado por los artistas como nombre definitivo de proyecto, ya que era el «resultado de la transformación que la pieza sufrió en la cobertura de los medios». La obra se culminaba cuando aparecieron los desmentidos y aclaraciones de la falsedad de la noticia y las primeras reacciones de público ante la puesta en evidencia del «engaño», cosa que se produjo pocas semanas después. La obra se convertía así –en palabras del semiólogo Eliseo Verón– en un comentario sobre su propia materia sensible: el funcionamiento de los modernos sistemas masivos de información abre la posibilidad de una poética política de los mass-media¹³.

Así, a juicio de Verón, la des-materialización, la des-objetualización y la des-autorización (o des-autoría) de la obra de arte hacen posible la contemplación del fenómeno mismo de la constitución de la obra en una sociedad del signo, de la que tampoco puede ni debe despegarse si quiere radiografiarla o subvertirla, al tiempo que revela el efecto de los canales de comunicación en la misma. Así fue también interpretada la acción de Jacoby, Escari y Costa por el crítico estadounidense Harold Rosenberg cuando tuvo conocimiento de ella. En 1969, mencionó el «no-evento» al hacer un inventario de las obras que «comunicaban arte por medio de documentos», entre las que citaba las de artistas como Claes Oldenburg, Bruce Nauman y Edward Kienholz, dando de la siguiente manera su propia conclusión: «Dado el estatus mítico que las palabras le dan, el arte no creado es el mito de un mito»¹⁴. También el crítico y teórico peruano Juan Acha se manifestó años más tarde, a mediados de los años 1980, sobre el potencial desfibrilador del arte des-objetualizado sobre el fetiche:

El arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos cuyo blanco de ataque es la fetichización del objeto [...] Con el tiempo y a través de varias mediaciones, llegarán los efectos (no las obras) de los no-objetualismos¹⁵.

No obstante, Eliseo Verón, fue capaz de apuntar uno de los argumentos más sólidos sobre la necesidad de volver a argumentar la definición, función y efecto de la transparencia como mito de conducción, acercándose a los debates que cuatro décadas más tarde consti-

13. E. Verón, «Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado», *Ramona*, n° 9-10, Buenos Aires, 2000, 46-47.

14. H. Rosenberg, «Art and Words», *The New Yorker*, 29 de marzo de 1969; reeditado en G. Battcock, *Idea Art*, Nueva York, 1973, 157.

15. J. Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanas*, Caracas, 1984, 227 y 237.

tuirán el núcleo de discurso crítico respecto a la posverdad. Para Verón, la gente «despierta» debía asumir cuanto antes la distorsión de las señales del sistema como estrategia de supervivencia. La razón no era otra, en su opinión, que el problema de la «di-versión» de lo transparente:

Esta situación [la proliferación de “deformaciones impunes e inocentes”], vinculada con los avances tecnológicos que han llevado a la llamada “sociedad de masas”, no ha debido esperar mucho para encontrar sus ideólogos: los que proclaman el fin de las ideologías en la sociedad industrial democrática, regida por el pluralismo manifestado en la opinión de los públicos masivos. La verdad es que las ideologías no han terminado, pero la infraestructura de la comunicación de masas les ha otorgado, sí, un privilegio antes desconocido: las ha dotado de una suerte de transparencia. Las ha vuelto invisibles a los ojos del consumidor¹⁶.

Verón emplazaba el tema de la transparencia en un sentido contemporáneo por el que los artistas debían ponerse a trabajar para problematizar no lo que es declarado secreto, sino lo que es presentado como confiable: «Tematizar la confianza como el hecho de base de la comunicación». En pocas palabras, invitaba a operar en el espacio de veridicción, licuado y dúctil bajo los códigos del mercado, poniendo el acento tanto en la veracidad como en el naciente sentido de sinceridad que proyectan los propietarios de los medios de producción. Porque lo singular de las operaciones de ficcionalidad infiltrada es que, en vez de preocuparse únicamente por confirmar o negar los fenómenos particulares de sinceridad, se preguntan también por las condiciones generales en las que surge el espacio de veridicción que hace posible la sinceridad y la confianza. La sinceridad –el artificio que produce el efecto de autenticidad– es el medio principal para que un mensaje sea haga veraz, no su veracidad. Por consiguiente, Verón vino a decir: interrumpe la lógica de la sinceridad y se producirá el sabotaje. No es, por lo tanto, casual que dos autores muy distantes en el tiempo como Boris Groys y Eliseo Verón coincidan en su diagnóstico al analizar la fenomenología de la sospecha en el lenguaje de los medios, en el que la mediación es inexistente, en términos de «confianzas» y ya no de «certezas»¹⁷.

El argumento de una práctica estética cuyo soporte ya no radica en superficies encapsuladas disciplinadamente, satelitares, sino en las nuevas superficies mediáticas que regulan el espacio público de enunciación tendrá largo recorrido en el arte latinoamericano desde entonces. La conversión de la autoría en un proceso anónimo y colectivo, la mutación del espacio cultural en espacio social de intervención y la transformación del fetiche y del objeto finalista en un quehacer de corte político, se convertirán en motores de todo un conjunto de prácticas de gran potencia.

En 1970, el artista brasileño Cildo Meireles inicia lo que llamó una serie de «inserciones en circuitos ideológicos», mediante la manipulación (infiltración) gráfica de textos impresos sobre botellas de Coca-Cola; por ejemplo, *Yankee Go Home*. El texto, aplicado con calcoma-

16. E. Verón, “Análisis inédito...”, *op. cit.*, 48.

17. B. Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, 2008.

nías, era blanco y difícil de ver cuando no había líquido. Una vez que se volvía a llenar en el reciclaje, el texto se leía perfectamente sobre el fondo oscuro de la botella. Según el artista, las *Inserciones* nacieron de «la necesidad de crear un sistema de circulación, de circuito, de intercambio de informaciones, que no dependa de ningún tipo de control centralizado. Una lengua»¹⁸. Meireles usaba el icono como un instrumento para cambiar de dirección el flujo entre el consumo de mercancías cotidianas y el consumo del arte. Luis Camnitzer señaló que en el Pop Art estadounidense, tanto el objeto consumido como la obra de arte que lo celebra circulan en un solo sentido, hacia el consumidor, mientras que, en América Latina, el proceso de circulación iniciado por el producto fue apropiado por numerosos artistas y redirigido para transmitir información. El acento, así, pasaba del objeto a los circuitos de información¹⁹.

En 1975, Meireles produjo una nueva serie llamada *Proyecto Cédula*, consistente en la intervención de billetes en circulación legal con mensajes contra la dictadura militar que entonces gobernaba Brasil²⁰. En una de ellas, que rezaba «¿Quién mató a Herzog?», el artista se pregunta acerca de la suerte de Vladimir Herzog, un periodista de inclinación comunista cuya aparente muerte por suicidio en una celda militar despertó fundadas sospechas de asesinato. El proyecto, acentuando su carácter viral, disponía de instrucciones para la reproducción de la acción y declaraba que «la reproducción de esa pieza es libre y abierta a cualquier persona». La obra de Meireles desafiaba así a la dictadura, desfigurando los billetes, alterando el significado del dinero y convirtiéndolo en un vehículo comunicativo, al tiempo que lo transformaba en un soporte artístico de corte social, desmitificando el territorio mismo del arte. De hecho, otra de las intervenciones sobre los billetes (dólares) manifestaba *Which is the Place of a Work of Art?* (¿Cuál es el lugar de la obra de arte?). Para Meireles, «las *Inserciones* sólo existirían en la medida en que fueran más que la obra de una sola persona». De ahí surge la noción de anonimato: «La cuestión del anonimato comprende por extensión la cuestión de la propiedad. No se trabajaría más con el objeto, pues el objeto sería una práctica, una cosa sobre la cual usted no podría tener ningún tipo de control o propiedad». Se trataba de hacer estallar el «espacio sagrado del arte»: «En tanto el museo, la galería, la tela, sean un espacio sagrado de la representación, se convierten en un triángulo de las Bermudas: cualquier cosa, cualquier idea que usted sitúe allí será neutralizada automáticamente»²¹. Según Frederico Morais, influyente crítico brasileño de los años 1970,

[...] el artista de hoy es una especie de guerrillero, el arte es una forma de emboscada. Actuando por sorpresa, donde menos se espera y en una forma atípica (ya que todo hoy puede ser transformado en un instrumento de guerra o de arte), el artista crea un estado de tensión

18. Enguita y Todolí, *Cildo Meireles... op. cit.*, 98.

19. L. Camnitzer, *Didáctica... op. cit.*, 131.

20. En relación a intervenciones sobre monedas en curso, cabe recordar también acciones similares, como la realizada en España por el colectivo anónimo Preiswert Arbeitskollegen en 1992, cuando, con motivo de la guerra del Golfo, editó 50.000 pegatinas pegada en monedas con los colores de la bandera nacional y la inscripción “ESTADO UNIDENSE”, o las actuales campañas de disidentes chinos que imprimen códigos QR en billetes dando acceso a contenidos críticos con el régimen.

21. Enguita y Todolí, *Cildo Meireles... op. cit.*, 100.

permanente, de expectativa constante. Todo puede ser transformado en arte, incluso un hecho cotidiano trivial. Una víctima constante de la guerrilla artística, el espectador se encuentra forzado a activar y afilar sus sentidos²².

En Chile, y en especial, bajo la dictadura militar impuesta sobre el país desde 1973, surgirá a mediados de la década lo que vendrá en llamarse la «Escena de Avanzada», muchos de cuyos representantes adoptarán técnicas y tácticas propias del arte sociológico como forma de contestación y resistencia. Por ejemplo, las acciones del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), formado por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita y Diamela Eltit, consistieron en «intervenciones en la vida diaria» tendentes a interrumpir y alterar las rutinas sociales normalizadas. Una de las más notorias tuvo lugar el 12 de julio de 1981 –llamada ¡Ay Sudamérica!–, cuando seis pequeñas avionetas, volando en perfecta formación sobre Santiago, arrojaron 400.000 octavillas que proponían una discusión acerca de las relaciones entre el arte y la vida. CADA reconstruía así el trauma político del golpe de estado militar, iniciado con el bombardeo de la Casa de la Moneda en donde se encontraba refugiado el Presidente Salvador Allende²³.

En Venezuela, el grupo El Techo de la Ballena, activo entre 1961 y 1969, utilizó el lenguaje del arte informalista para parodiarlo, sirviéndose de él para infiltrarse en los sistemas establecidos del arte. En la acción-exposición *Homenaje a la necrofilia* (1962), el artista Carlos Contramaestre presentó una serie de collages elaborados con vísceras, carne y restos de res que fue todo un escándalo, naturalmente en los medios, que es a donde iba dirigido el proyecto²⁴. Prácticas similares surgirán una década más tarde en México, cuando algunos grupos cuestionarán la situación política interna, las relaciones de dependencia y subsidiaridad con los modelos culturales hegemónicos de Occidente y la marcada división burguesa de la producción cultural. Ya en los años 1960, grupos como La Menesunda habían llevado a cabo una serie de *happenings* en los que ponían en tela de juicio las expectativas de lo que se entiende como artístico. Por ejemplo, en 1965, los artistas Marta Minujin, Rubén Santantonín, Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler desarrollaron una acción denominada ¡Revuélquese y viva! en el que una sala de arte se convertía directamente en un manicomio, sin que el público asistente fuera advertido²⁵. En la década de 1980, surgirán experiencias como las desarrolladas por el colectivo No Grupo (1977-1983), formado por Melquíades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia y Maris Bustamante, que hicieron suyas y ampliaron muchas de las técnicas sociologistas de infiltración en los medios²⁶. Maris Bustamante, junto a Mónica Mayer, crearán poco después el grupo Polvo de

22. L. Camnitzer, *Didáctica...op. cit.*, 237.

23. R. Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, 2001.

24. M. Gaztambide, *Retrograde Modernity: The Deliberate Anachronism of El Techo de la Ballena*, Tesis doctoral, Nueva Orleans, 2015.

25. Ficha n° 75982 del registro de entradas del International Center for the Arts of the Americas (ICAA), en The Museum of Fine Arts, Houston. ICAA, 2015.

26. S. Henaro (ed.), *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*, Ciudad de México, 2011.

gallina negra (1983-1993), pionero en México en la realización de acciones cómicas sobre temas de feminismo dirigidas a los medios de comunicación. En 1987, llevaron a cabo una performance en el programa global de Televisa «Nuestro mundo», dirigido y conducido por el conocido periodista Guillermo Ochoa. El programa tenía formato mixto, entre noticias y barra de mujeres, de manera que lo veían hombres y mujeres a nivel nacional. Como parte del ¡Proyecto *Madres!*, decidieron invitar a Ochoa como el primer hombre-madre en lo que llamaron «Madre por un día». El programa fue visto por unos 200 millones de tele-espectadores y se armó un gran revuelo²⁷.

La parodia sobre los modos de percibir lo etnográfico desde la perspectiva de Occidente encontró inmejorable acomodo en las acciones desarrolladas desde los años 1980 por los artistas mexicanos Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco. En la acción *Pareja en la jaula* realizada en Madrid en 1992 (y en otras ciudades, como Nueva York) durante los festejos por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, ambos artistas se presentaban vestidos de «indígenas guatinauis» dentro de una jaula cerrada como si se tratara de unos animales en el zoo. Los «indígenas» llevaban a cabo tareas «propias» de sus culturas y de vez en cuando se sentaban a ver la televisión. Si los visitantes depositaban una moneda en una caja dispuesta a tal efecto, los performers se ponían a bailar danzas «tradicionales». Junto a la jaula, había dos guardas que ofrecían explicaciones sobre los «especímenes» expuestos. El efecto más sorprendente de todo ello fue que un gran número de visitantes creyeron estar ante una exposición auténtica de nativos, regalándoles bananas y cacahuets y haciéndoles fotos²⁸.

En septiembre de 2008, fue robado un grabado de Goya titulado *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, de la conocida serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815), en una galería de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Bogotá). Mientras la policía iniciaba las pesquisas para averiguar la autoría del robo, un grupo autodenominado «Comando Arte Libre S-11» reivindicó el acto, emitiendo un comunicado en el que anunciaban que la obra se mostraría en casas populares, criticando el valor de culto de las obras de arte y el secuestro de la cultura por intereses privados:

Goya, tu grabado vuelve a la lucha. Pasa a nuestras manos. A las manos del arte libre de políticos y apunta ahora contra la imagen de todos esos burócratas explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que lo encerraron en los museos enmoheciéndolo. Los que deformaron las ideas de Goya. Los que nos llamarán anarquistas, puristas, maleducados, sinvergüenzas, aventureros, terroristas, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Goya con su audiencia es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su grabado libertador en nuestras manos es un peligro. Goya no está con ellos —los oportunistas— sino con los oportunos. Por eso su grabado pasa a nuestras manos. [...] ¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder!

—Comando Arte Libre S-11

27. J. Antivilo, *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, Bogotá, 2015.

28. A. Boyd (ed.), *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, Nueva York-Londres, 2012, 312-313.

El caso es que la reivindicación era falsa. El artista Lucas Ospina aprovechó el robo (real) para articular un proyecto (falsario) en el que explorar cuestiones críticas sobre la percepción de lo cierto y lo verdadero, sobre la percepción de los medios de la función del arte, y sobre cómo operan los medios de comunicación en la creación de estados de opinión. Precisamente, tras el comunicado del artista, algunos medios colombianos construyeron la información sobre el robo mediante pruebas y expertos también «falsos». Al poco tiempo, el artista hizo pública la autoría del comunicado, lo que dio pie a un feroz ataque hacia su persona, en calidad de profesor universitario y de artista, rebajando las connotaciones de la acción a un simple divertimento. Numerosos medios fomentaron el linchamiento moral y la expulsión de Ospina de la universidad, aparte de tener que declarar ante la Fiscalía²⁹. Lucas Ospina siempre ha cultivado una gran querencia por el *fake*, un formato por otro lado habitual en determinados círculos del reciente arte colombiano³⁰, que Dora Friengel (seudónimo del crítico colombiano Efrén Giraldo) atribuye a la necesidad de una crítica radical sobre la noción de autor mediatizada a través del estilo, y cómo ésta afecta a los sujetos sociales y a su competencia pública³¹.

Años antes, Lucas Ospina fue el motor del proyecto sobre el «descubrimiento» del inexistente artista Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia, y que dio pie a una saga de proyectos complementarios. Efectivamente, la figura de Pedro Manrique Figueroa había sido creada en 1996 por Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, con la colaboración de la escritora Carolina Sanín, cuando cursaban la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Los Andes, en Bogotá. Como exposición de grado, presentaron una muestra conmemorativa del ignorado artista titulada *Exposición de homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia*, en la que, mediante técnicas apócrifas, recobraban su legado evasivo. Aquella primera exposición tendría continuidad en otras muestras, tanto en territorio colombiano como en el extranjero, siempre a partir de un eje vertebrador: cuestionar los formatos de autoridad cultural. Friengel ha señalado en relación a la exposición original de 1996 que «la veracidad de la información se daba por un efecto de coherencia entre los objetos y el nuevo contexto museográfico, así como por una mecánica aseverativa, propia del discurso curatorial»³².

Manrique Figueroa, nacido en 1934, había trabajado con un universo popular de imágenes que le condujeron a establecer criterios radicales de ordenación visual: distribuyendo estampas religiosas, pegando y despegando propaganda comercial en los tranvías... Bohemio incontinente, política y poéticamente radical, viviendo permanentemente a la deriva, su obra es rechazada en la gran exposición del Museo Nacional en 1981 y decide desaparecer,

29. A. Martín, “El proceso a Lucas Ospina”, *Esfera Pública*. En línea en: <http://esferapublica.org/nfblog/el-proceso-a-lucas-ospina/> [Consulta: 03.09.15].

30. C. Acosta, y J. Duarte (coms.), *Realidades prostéticas. Verdades falsas y mentiras verdaderas en el arte colombiano contemporáneo*, Harvard, 2015.

31. D. Friengel, “A de Alzate. Autenticidad nominal en una apropiación anacrónica del arte colombiano”, en *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2012–2014*, Bogotá, 2015, 15.

32. Friengel, “A de Alzate...”, *op. cit.*

perdiéndosele el rastro y permitiendo el mito. La vida y obra de Manrique Figueroa fue el pretexto al que acudió el cineasta colombiano Luis Ospina para rodar en 2007 una documentación o falso documental del personaje. Ospina ya había desarrollado anteriormente un gran interés en cuestionar el formato documental, como se puede apreciar en *Agarrando pueblo* (1978), codirigido junto a Carlos Mayolo, y en el que criticaban con sarcasmo el modo en que los documentalistas se acercan a la realidad de forma poco ética, en aquel caso en relación a la imagen de la pobreza en Latinoamérica.

El trabajo, titulado *Un tigre de papel*, repasa con ironía -estirando el hilo conductor iniciado en las exposiciones-, el recorrido ideológico y creativo de su generación, vertebrada durante la década de 1970, y a la que también ajustaba ciertas cuentas:

Los años sesenta y setenta son una realidad que debemos justificar o criticar a posteriori. Tanto se ha dicho sobre estos años que ya no sabemos qué creer. Es un período que ha sido idealizado, mi(s)tificado y ficcionalizado. Pero, por lo menos, en aquella época, que ahora parece lejana, había ideales y existía la esperanza de una utopía colectiva [...] Ahora, que no hay ideologías en las cuales podemos creer, sentimos nostalgia de aquellas ilusiones perdidas. ¿Fuimos engañados? ¿Fue todo un sueño? ¿Fue todo real?³³.

Un tigre de papel es de por sí un (bri)collage en donde se yuxtaponen el arte y la política, la verdad y la mentira, el documental y la ficción; fragmentos dispersos, evidencias y relatos recientes de figuras vivas del mundo cultural colombiano; todo ello tejido a través de las andanzas, sueños y fracasos del fantasmal Manrique Figueroa. Se trata de un calidoscopio documental y alegórico que pretende y consigue poner en tela de juicio «la evidencia», utilizando precisamente el documental -formato de evidencias- para recuperar la memoria de un personaje clandestino y extraviado. Ospina desarrolla una perspectiva que proyecta en sí misma sospechas, con el fin de cuestionar la credibilidad de las prácticas institucionales utilizadas para crear realidades que son aceptadas como auténticas e incuestionables. Desarrolla la «historia» a partir de un elegante sistema de conspiración iniciado hace varios años por un grupo de artistas colombianos. Y lo sustenta con un espléndido material de archivo conformado por testimonios, documentos, cartas, cine de propaganda, gráficas, y otros recursos que forman un cuadro de perfecta verosimilitud, con el que alcanza dos objetivos complejos: hacer un «verdadero» documental de una época de la historia colombiana en la que sueños y utopías políticas acabará siendo tigres de papel, y trasladar al espacio público la vertebración del fracaso artístico. Luis Ospina y Lucas Ospina han declarado respecto al proyecto sobre Manrique Figueroa: «Sirva, pues, como un reconocimiento a todas esas personas que, teniendo un potencial para la creación, se han visto alejadas de sí mismas y de sus semejantes por circunstancias esquivas que conducen a caminos de poca fortuna y de fracaso, por no poseer el suficiente talento o astucia para triunfar»³⁴.

La fusión entre falso documental y la heteronimia en el proyecto colectivo alrededor de Manrique Figueroa no es casual: es, por el contrario, un ejercicio de inteligente retroalimen-

33. L. Ospina, *Palabras al viento: mis sobras completas*, Bogotá, 2007, 96.

34. L. Ospina, *Palabras...*, *op. cit.*, 97.

tación³⁵. El falso documental, de tradición latinoamericana no menor –recordemos, por no extendernos, el trabajo televisivo del argentino Carlos Sorín, *La era del ñandú*, en 1986, o *El Niño Pepita* de la peruana Claudia Llosa, en 2010), persigue habitualmente la exposición de las vestimentas de objetividad atribuidas al periodismo y al documentalismo, cuyas técnicas narrativas, visuales y procesuales ofrecen un tipo de enunciado aparentemente ajeno al «propio» de la ficción. Por su parte, la heteronimia –la invención de personalidades literarias o artísticas, con biografía y obra propias, inventadas por un autor con la intención de que sean percibidas como realmente existentes y con voluntad de competencia pública; no confundir con la seudonimia–, se constituye como un artilugio que pretende explorar los restos desperdigados y olvidados del sujeto creativo moderno como forma de desligarse de la hipoteca del propio estilo como certeza de una autoridad y autoría textual. Ambas tácticas, falso documentalismo y heteronimia, contribuyen poderosamente a cuestionar las tradiciones fijadas en las genealogías culturales, un tema de enorme calado en la mitología cultural y política latinoamericana, muy a menudo pivotada en una fructífera esquizofrenia entre original y copia, entre autenticidad y réplica, entre origen y parodia.

En esas mismas coordenadas de hibridar «documentos» y «autores» con el ánimo de revelar las paradojas frente a las *doxas* establecidas y dictaminadas se encuentra uno de los personajes más ilustres de la heteronimia universal, Jusep Torres Campalans. «Copia es copia, y como tal se vende [...] Pero “fabricar” originales tiene otro nombre», le espeta este extraño personaje a Juan Gris en una de sus agrias discusiones en el París de las primeras vanguardias. ¿Acaso estamos ante una de las primeras definiciones de *fake*? ¿Quién es Jusep Torres Campalans? Fue el escritor español Max Aub su descubridor. En 1958, Aub da extensa noticia de él en un libro publicado en Ciudad de México, en dónde residía desde que se exiliara tras la derrota republicana en la Guerra Civil. Aub cuenta cómo, durante una breve estancia en San Cristóbal de las Casas, se encuentra fugazmente con el personaje singular, un catalán hijo de payeses, llegado a Chiapas a finales de 1914, casado con una lugareña y lleno de hijos. Queda fascinado desde el primer instante: «Me metí de hocico en su vida». Poco a poco, tras estirar el hilo de su borrosa biografía a través de conversaciones y encuentros, especialmente en París, Aub descubre que JTC (nacido en Mollerusa, Lleida, en 1886) no era cualquiera. Había sido uno de los protagonistas del nacimiento parisino del Cubismo, junto a Picasso y Gris, amigo de Jean Cassou, Amedeo Modigliani, Gertrude

35. De hecho, la larga tradición de la impostura bebe de la habilidad por emborronar autorías y pergeñar certezas documentales: ¿No es la Virgen de Guadalupe un primerísimo caso americano de este tipo de prácticas culturales? *Traditio est, nihil amplius quaeras* (Es tradición, sin más preguntas) decía el sacerdote y erudito mexicano Miguel Sánchez en 1648 para justificar la autenticidad de la tela en la que la Virgen de Guadalupe se hizo un autorretrato en 1531, sólo diez años después de la derrota de los aztecas. ¿Qué mayor documento que un autorretrato de la Virgen, confirmado por testigos? La historia cultural de la contrahechura en América Latina abraza todo un universo científico y cultural –lo mismo que en Europa o Estados Unidos–; desde las cerámicas indígenas «perpetradas» por la familia Alzate en la Colombia de finales del siglo XIX, que inundó de piezas «únicas» museos de todo el mundo, hasta los manuscritos de los conquistadores encontrados por el venezolano Rafael Bolívar Coronado en la Biblioteca Nacional de Madrid a principios del siglo XX.

Stein, Piet Mondrian, Marc Chagall, Robert Delaunay y tantos otros. Sin embargo, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial desaparece sin dejar rastro, refugiándose en lugares remotos de Chiapas. Cassou le cede a Aub un conjunto de notas manuscritas, el «Cuaderno verde», que recogen ideas y comentarios del catalán, al tiempo que le muestra también el catálogo de lo que tenía que haber sido una gran exposición del artista en la Tate Gallery, en 1942, pero que a causa de la guerra no pudo llevarse a cabo. En él, se mostraban obras y fotografías. Su comisario, Henry Richard Town (ay, fallecido durante un bombardeo en Londres), habría sido el primero en comprender el papel de JTC en la gestación de la vanguardia. No sólo recoge el libro de Aub todas estas noticias sino que reproduce conversaciones y contextualiza con gran habilidad y amenidad las impresiones que sobre JTC tenían los protagonistas todavía vivos de aquel París heroico. El texto se estructura a través del formato de una monografía de arte, lo que otorga una gran legitimidad a lo que en él se revela. Pero, naturalmente, JTC nunca existió. Para Aub, era el pretexto perfecto para reflexionar sobre las vanguardias, sobre sus mitos fundacionales acerca de la originalidad, sobre la teoría de la novela, sobre el fracaso de quien no poseyó suficiente talento o astucia para triunfar, sobre las relaciones paradójicas entre el genio, el éxito y la independencia radical. Al final del prólogo de su libro, Aub declara haber oído de alguien acerca de JTC: «-¿Qué fue de él? - preguntó uno de nosotros» / -«Desapareció sin rastro. Tenía talento».

Que Aub hubiera llevado a cabo esta impostura literaria no debe sorprender. Ya en 1934 el escritor valenciano se había inventado un poeta, de nombre Luis Álvarez Petreña, con el fin de explorar las fronteras de la ficcionalidad literaria: «Puestos a mentir, hagámoslo de cara: que nadie sepa a qué carta quedarse. Solo en esa inseguridad crecemos grandes, solos, cara a cara, con el otro». Lo dijo Torres Campalans, o Petreña, o Aub, quien sabe. Pero JTC, al fin y al cabo, pintaba. ¿Dónde estaban esas pinturas y dibujos? Aub las presentó en el libro (más de treinta) y, con el ánimo de darlas a conocer en aquellos círculos que podían realmente apreciar el talento del ignoto artista, organizó también en 1958 una exposición en la galería Excelsior, en Ciudad de México, cuyos círculos culturales anhelaban estar a la altura de las grandes urbes internacionales de la cultura. La crítica se rindió a los pies de la obra del leridano. Se publicaron numerosas notas de prensa alabando la figura del artista y felicitando la iniciativa de Aub, desde luego sin sospechar que las obras habían sido pintadas, naturalmente, por el propio escritor. En 1962, la muestra se presenta en la Bodley Gallery de Nueva York –ya eran 58 las obras aparecidas-, aprovechando la edición inglesa del libro. Idéntico efecto, aunque Aub comienza a dar pistas de la «realidad de la ficción». Paralelamente, ilustres figuras como Pablo Picasso, Camilo José Cela, Xavier de Salas –en aquel momento subdirector del Museo del Prado-, Jean Cassou –por entonces conservador jefe del Museo de Arte Moderno de la Villa de París-, David Alfaro Siqueiros, Carlos Fuentes, Ramón J. Sender o Vicente Aleixandre prestan su pluma para recordar públicamente a JTC, para alabar y ampliar el conocimiento de su obra. Aub los convence para hacer de compinches en la fabulosa farsa y la bola de nieve no deja de aumentar de tamaño. Incluso Josep Renau realiza secretamente un fotomontaje en

el que vemos por primera y única vez el aspecto de JTC, completamente calvo, sentado junto a Picasso en un bar de la bohemia, y que servirá a Aub para poner efímero rostro al artista³⁶.

El caso de Jusep Torres Campalans es singular porque aúna una heteronimia literaria y otra artística. Su peculiaridad y fuerza subraya el hecho de que toda heteronimia es, en el fondo, un ejercicio literario: todo *fake* es un relato que necesita de subtextos para componerse y, sobre todo, para sobrevivir en la intemperie no literaria de la vida. La heteronimia busca insertarse en la vida real, más allá de ser un producto cultural, porque se trata de colocar un autor no en el mundo del arte o de la literatura, sino como una realidad propia y fundamentada en sí misma, mediante la creación de paratextos como la biografía, retratos y fotos que atestiguan su existencia y hacen posible después su vida en los círculos culturales y en los medios de comunicación. Es necesario partir de esta condición para analizar con pericia cualquier heteronimia, ya que ésta no pretende una suplantación; es, de por sí, original en sí misma, puesto que lo que cuestiona no es la existencia legítima de un autor y de una historia, sino los mecanismos y dispositivos de percepción y juicio de los mismos. En este sentido, la voluntad invisibilista de la autoría apócrifa revela una plena exaltación del ejercicio de la ficción en clave de liberación de los rigores exigidos al autor y al estilo, proporcionando la posibilidad de crear mundos en los que habitan otros autores, algo frente a lo que la literatura se revelará hacia finales del siglo XIX, cuando comience a considerarse la historia de la cultura como una especie de ciencia legítima y seria. La heteronimia expone, por tanto, la pugna entre la libertad perdida del autor y la exigencia crítica de identificación proyectada por la crítica para sostén de su propio quehacer. Se trata, en suma, de un desconcertante y fructífero juego que, a juicio de Maria Rosell, opera con binomios como los de verdad y mentira, autenticidad y falsedad, original y copia, y que «contribuyen a la disolución progresiva del aura del objeto artístico, basado en la autenticidad y la originalidad, y facilita el acercamiento a las actuales experiencias ante lo artístico derivadas de las nuevas formas de consumo y producción»³⁷.

En el marco de la construcción sobre los mitos, la práctica del *fake* representa la oportunidad de averiguar no lo que es verdadero o falso, sino a quien conviene el mantenimiento y actualización de los mismos. Así cabe entender un proyecto como el realizado por el artista mexicano Miguel Calderón en 2004. Tras una investigación de las emisiones de los partidos celebrados entre las selecciones nacionales de fútbol de Brasil y México a lo largo de una década, cuyos resultados habitualmente favorecían al equipo brasileño, seleccionó un número de encuentros de los archivos de la cadena Televisa. El artista extrajo las secuencias que le permitieron, como en un trabajo de fina orfebrería, editar un nuevo partido de 90 minutos con el resultado de México 17 – Brasil 0. Junto a la presencia de los comentaristas habituales de la cadena que ponían voz en *off* al falso partido, la retransmisión acababa mostrando las tradicionales escenas de públicos, cánticos y celebraciones masivas en Ciudad de México

36. Sobre Jusep Torres Campalans, ver M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, 1970; D. Fernández, *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, Tesis doctoral, Madrid, 2002; F. Huici (ed.), *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*, Madrid, 2003; M. Rosell, *Los poetas apócrifos de Max Aub*, València, 2012.

37. M. Rosell, *Los poetas... op. cit.*, 132.

tras la histórica goleada. El vídeo fue mostrado subrepticamente en un bar de Sao Paulo, sin advertir a los presentes de su naturaleza impostada³⁸. Los mitos del «destino manifiesto» del éxito y el fracaso nacionales, terriblemente adosados a los imaginarios de muchos países latinoamericanos, quedaban expuestos en este *fake* mediante una original parodia y pastiche.

Concluimos. El uso de las prácticas veroficticias (de impostura, infiltración, camuflaje, irrupción encubierta o disrupción programada con temporizador) en una parte del arte latinoamericano desde los años 1960 se debe fundamentalmente a una reflexión de fondo sobre el papel de la cultura a la hora de autorizar socialmente determinados regímenes de verdad y sistemas lingüísticos de adhesión, en especial en el marco de la nueva esfera pública surgida con los medios de comunicación de masas, entendidos estos como factorías de sentido. Se trata de una reflexión que ocupará a una parte importante del pensamiento contracultural occidental, pero que en América Latina se conjugará con declinaciones propias, a causa precisamente de la potencia y arraigo del simulacro como forma de discurso público y cultural. En muchos de los países americanos, las tradiciones culturales viven en constante tensión discursiva, cuando no en una guerra de (in)visibilidades; la hipocresía del lenguaje público, fruto de un sistema político y económico a menudo coludido para desvertebrar órdenes colectivos y plurales, fomenta el uso de la impostación como vía de enunciación –lo que en otro sitio algunos vinimos a llamar el «d_efecto barroco»³⁹–, lo que, a su vez, promueve la utilización de la ficción como un poderoso instrumento de dislocación. Las teorías de la vanguardia sobre la unidad entre arte y vida cobraron en aquellas coordenadas un sentido de gran utilidad por el deseo de numerosos artistas de subvertir las fronteras entre alta y baja cultura. Las teorías semióticas y lingüísticas de los años 1960 fueron asumidas, cuando no originalmente desarrolladas, gracias al trabajo de críticos, en especial del cono sur americano, que despertaron la conciencia de que todos los signos están hechos para mentir, tal y cómo Umberto Eco internacionalizó. Y, acaso lo más importante, todo ello tuvo lugar en el momento de reconocer que las prácticas culturales con voluntad de competencia pública, con ánimo de insertarse y afectar el orden o desorden social, debían ser *inobedientes* manipulando las condiciones de la escucha a fin de revelar las contradicciones o falacias del lenguaje del consentimiento que emborrona un sentido común de verdad: «convulsionar los signos» para hacerlos desobedientes.

38. Sobre esta obra, ver J.L. Marzo (ed.), *Fake. No es verdad, no es mentira*, Valencia, 2016, 185-187.

39. T. Badia y J.L. Marzo, *El efecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, Barcelona, 2010; y J.L. Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Madrid-Buenos Aires, 2011.