

# Sobre el Neocriollo de Mónica Giron

“Un pavor de antiguas metamorfosis”

(Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres)

## Cera perdida

En el principio era el Verbo (San Juan). Pero en el origen fue y será la Materia. Su cosa (Heidegger), su aura (Benjamin). La vasta resonancia espiritual de la materialidad más basta. El barro, la tierra. Y luego todo lo que desde ellos genera el accionar humano. También la obra de arte, indesligable de su sustancia matérica, su inevitable primer plano, su presencia primera.

Como la cera de abeja, la áurea cera traslúcida que atrapa y condensa la íntima pulsión histórica absorbida en la secuencia de piezas articulada por Mónica Giron bajo el inquietante nombre de Neocriollo. Una sustancia cuya maleabilidad extrema le ofreció a Descartes el ejemplo falaz para la deslegitimación del conocimiento sensible ante los imperativos jerárquicos del entendimiento —la razón deductiva mistificada como herramienta superior en la intelección de las esencias.

La manualidad de Giron ejerce, sin necesariamente proponérselo, un giro perverso sobre ese sofisma. Una manipulación de la cera misma que actúa como reivindicación óptica y táctil de los poderes reflexivos —también espirituales— de lo sensual, de lo sensorial, de lo perceptivo. El lugar de los sentidos en el sentido. También social: las asociaciones libres con la miel involucran a estas obras en el oscilar complejo entre cultura y natura que ese y otros elementos realizan dentro del triángulo culinario de Levi-Strauss. Lo crudo, lo cocido, lo podrido. Y la fermentación o el refinamiento como vectores reversibles de la cocción. Transformaciones invertidas, regresiones.

Tensiones que Giron traslada a los aspectos más fácticos de su factura encáustica, imprimando al calor una lenta acumulación de ceras sobre gasas empapadas en aceites de retama y parafinas. (Los tres reinos: animal, vegetal, mineral). Notable para el efecto empático así logrado es la fragilidad, la precariedad de estas piezas, en apariencia prontas a quebrarse o deshacerse, derretirse incluso. Todo ello resultado de esa instancia crucial en que la artífice subvierte su propuesta primera de obras vaciadas en bronce, según la técnica de la cera perdida, para en cambio hacer de esa misma cera la obra.

De esa misma pérdida. Una decisión cuya radicalidad matérica se ve exaltada por la simultánea recuperación artística de la cruda arcilla utilizada para configurar los bocetos y los moldes. Arcilla y cera son aquí los opuestos complementarios de una presencia que se quiere orgánica y primordial. Como en otras épocas lo fueron para Giron las tierras y piedras de sus rudos guantes telúricos (1995). O las lanas ovinas de sus tejidos tiernos para aves en riesgo de extinción (1993). Una trama delicadamente personal de poderosas alegorías regionales sobre esa Patagonia a la que los abuelos de la artista inmigraron desde Suiza. Y ya no existe más.

Como no funciona ya su mitologización oficial. La “conquista del desierto”, en realidad poblado de pueblos originarios. La invención fundacional del vacío. También en el sentido ecológico más entrañable. El ahuecamiento de la tierra, el adelgazamiento de su biota, la depredación. Parte y manifestación propia de aquel oscurecimiento del mundo entre cuyos episodios decisivos Heidegger ubica además la fuga de los dioses.

La desaparición de lo sagrado, la aniquilación de lo terreno. La borradura de la historia. De ese enrarecido aire brota la materia sutil que, antes y ahora, Giron

respira tras la formalidad impresionante en obras cuya presencia esencial es la ausencia. Con una diferencia imperceptible y dramática: lo que por momentos pareciera configurarse en las piezas actuales es la pérdida incluso de esa identidad hecha de pérdidas.

### Ampárame y guíame

Que no obstante se regenera. Como en la mancha menstrual, otra pérdida donde la huella de lo abortado es al mismo tiempo el signo de una fecundidad que se renueva. Como en la reiteración obsesiva de la figura del bebé o del neonato, perfilando su identidad en ciernes desde la enmarañada proliferación gráfica de los incontables dibujos con que Girón en los últimos diez años amaga la expresión plástica más directa.

Una vocación antes regresiva que reproductiva, un recogimiento: abismamientos personales de los que gradualmente surgen nuevas praxis, integrando procesos creativos a terapias e introspecciones múltiples. Marcante para este aprendizaje de limpieza fue la instalación que la artista realizó en 1999 bajo el cargado título de Obrador. Mínimas pero estratégicas intervenciones en el espacio servían allí de escenario para la liberación de la voz y de la palabra mediante efectos sonoros y visuales con sucesivos ejercicios de alternancia vocálica.

Bocálica: la diferencia lingüística que así se enuncia es también corporal. Y psicósomática: hasta en la pulcritud ascética de su puesta, el habla fonética y abstracta entonces recuperada contrasta con lo concreto del grito sordomudo que un año antes inicia a Giron en las inmersiones cerosas. Una confección sutil, donde lo grotesco adquiere sentido literal y primigenio al exhibir la gruta de su propio cuerpo, animalizado y yacente: un huemul, el solitario y casi extinto ciervo patagónico, se exhibe aquí encogido en sí mismo, ofreciendo la incitante oquedad de su tronco erizado en pústulas. Como una alergia fetal. Y al mismo tiempo como una crisálida, un capullo sobre cuya presencia orgánica cuatro acuarelas describen vacías las cobijas patagónicas de distintos albergues temporales utilizados por el explorador Perito Moreno y por grupos nativos como los Alacaluf y los Tehuelche –incluyendo algo que podría ser un iglú flotante derritiéndose en la tierra. Entre todas ellas, crucialmente, una quinta y conmovedora pieza interpreta la roja bolsa de dormir de la propia artista –marca Cacique.

El gemido personal se confunde con una ironía amarga sobre la historia. Y ambas con la ilusión heidegge-

riana: el arte ofrece cura y cuidado, da morada en la tierra. Ampárame y guíame, reza el nombre piadoso de esta precisa obra.

### Observación de la histeria

Esta obra preciosa, cuya revelación exacta fue en la muestra por la memoria articulada en 2006 para conmemorar y condenar el trigésimo aniversario del inicio de la dictadura genocida y sus políticas sistemáticas de desaparición y vaciamiento. Tras esa intersección de códigos iba implícita una simbiosis de registros. Como en los dos grupos diferentes de impactantes cabezas decapitadas, deformadas, empaladas –algunas de ellas friccionando huellas sanguinolentas con las connotaciones alquímicas del bronce, la plata, el oro.

A la distancia esos conjuntos parecen remitir a la iconografía del horror durante la violencia grande de la Argentina decimonónica, en particular a los crímenes atribuidos a la Mazorca, la turba utilizada para las persecuciones políticas de Juan Manuel de Rosas. Confeccionados entre 2003 y 2006, esos bultos tan expresivos condensan al mismo tiempo los procesos más analíticos del proceso subjetivo de la artista. “Observación de la histeria” es el lema inscrito en una de las infografías que acompañan la primera secuencia, explícitamente intitulada Cabezas reducidas y expuesta como en una incubadora. O en una vitrina arqueológica: una parodia museográfica para piezas que se contemplan en su autocontemplación explicada mediante categorías (“Masoquismo autocompasión”, “Fusión compensatoria”) que a su vez parodian cierta obsesión freudiana. Un detalle incisivo es el que los grabados reproduzcan no los pulcros objetos finales de cera pulida sino su modelado primero en arcilla cruda, cuyo dramatismo mayor se ve contrastado –también acentuado– por la segmentación alfabética y numérica de los rótulos.

Entre arbitraria y maniática, esa (des)articulación de los textos remite a la (des)figuración de cráneos trepanados y rostros que, impávidos, duplican órganos o erupcionan pieles. Efectos autoplásticos exacerbados en una serie segunda –Ósmosis– donde la alteridad sexual y los flujos psíquicos entre el yo y el ello se encarnan en proyecciones siamesas de monstruosidad lírica. La puesta en obra de la dificultad del cuerpo, la dificultad en él implantada, por decirlo con la artista. Conceptos y formas que inevitablemente se asocian

a la metáfora psicoanalítica de la histeria como una palabra atrapada en el cuerpo. La liberación de esa palabra es tal vez el esfuerzo supremo del conjunto ahora reunido. Un esfuerzo incluso matérico.

## Neocriollo

Matérico incluso. Desde su técnica y desde su título, esta exposición es concebida por Giron como un anacronismo excéntrico y marginal, casi diríamos un museo de cera. Un canto paralelo a Adán Buenosayres (1948) —la novela agónica y genésica de Leopoldo Marechal, con su homenaje esperpéntico a las elucubraciones míticas de Xul Solar y la generación martinfierrista de ruptura y fundación para la modernidad argentina. Pero allí donde el escritor se solaza en el esbozo de futuribles identidades híbridas, fabulosos frankensteins de injertos tecnopampeanos, la artista propone una introspección ventral, una regresión hacia lo ancestral y hacia lo Real, en el sentido lacaniano del término. No lo estrictamente social sino lo primordial en sus fantasmas más orgánicos. Lo viscoso y visceral como esencia de lo que fuera queda de lo Simbólico. Y mediando entre ambos, la fijación especular de lo Imaginario, aunándose al pánico de la castración en el juego de decapitaciones ensimismadas.

La culminación de esos tránsitos es una biopoética matricial cuya formalización más extrema podría ser aquella Laguna última (2007) que se ofrece suspendida como un meteorito protozoico de ubres colgantes y protuberancias obscenas. El caldo de cultivo para lo arcaico y lo porvenir, cuyas formas informes pugnan por brotar de la cera que las confunde y las configura al mismo tiempo.

La matriz múltipara de un cuerpo inédito y proteico. Una emergencia orgánica que en otra pieza reciente (2003-2007) adquiere dimensiones monumentales y una denominación casi épica: Neocriollo, como el “monstruo de laboratorio” en que Marechal personifica los artificios lingüísticos concebidos por Xul para la resolución utópica de las tensiones babélicas en el Río de la Plata. La lengua adánica de una ciudad futura que Giron encarna en el volumen colectivo de un racimo semi-humano, seres inconclusos cuyo perfil individualizado de infantes y adultos no alcanza a distinguirlos ni separarlos de la masa informe que los aglutina y los constituye como ente reunido. Una masa acaso heroica cuyo aspecto también siniestro se ve

exasperada por el despliegue perturbador de pupilas que son su punctum punzante y visivo. La configuración inquietante y literal del raro aura postulado por Benjamin en la mirada que el objeto observado devuelve sobre el observador, sobre su mirar así trastornado.

Lo desestabilizante de esa insinuación es aún más intenso en la Laguna, donde sin embargo se ve atenuada por las marcas circulares que dan sentido cultural y cósmico a la voluptuosidad de los recodos y pliegues en este cuerpo enteramente erógeno. Incisiones casi anatómicas asociables para Giron a esas otras, espiraladas, en las piedras neolíticas que marcan el umbral y la culminación del pasaje subterráneo de Newgrange, en Irlanda. Un espacio de sugerencias no funerarias sino uterinas. No una tumba sino un vientre, atravesado durante el solsticio por un fugaz rayo solar que impregna de luz sus inscripciones mistericas.

La fecundación, la fecundidad de la prima materia, podría ser el otro y alquímico sentido de estas fascinantes, revulsivas, piezas. Desde la acumulación de materia esférica que relaciona al boceto cerámico de Neocriollo con una prehistórica Venus esteatopígica. Hasta la vida distinta que emerge de la masa gelatinosa. Como el esperma iridiscente entre la turbiedad láctea del semen, como la fosforescencia ovular en el flujo embrionario. Metáforas que adquieren ahora una densidad nueva ante la disolución final de las fronteras corporales por los avances de la ingeniería genética.

Esta humanidad naciente es también la especie que contempla su extinción probable, su inevitable tecnomutación incierta. Sus perspectivas indescifrables. El oscurecimiento del mundo. Y las iluminaciones póstumas del aura.

## Civilización y barbarie (digresión y coda)

Póstumas. Lo por último desconcertante, lo paradójicamente contemporáneo de estas piezas es también su inquietud anacrónica por identificaciones y referencias que experimentan ya su extinción definitiva. Lo criollo, lo regional, lo nacional incluso. Un ocaso epocal que, sin embargo, otorga actualidad visceral a las preguntas primeras. Y a las técnicas arcaicas.

“En el origen”, decía Heidegger, “está lo más pavoroso y el poder violentísimo”. A diferencia de lo que ocurre en Perú o México, la escena primaria de ciertos argen-

tinios se construye no en los fragores silenciados de la Conquista o en las exaltadas luchas por la Independencia, sino en las guerras civiles del siglo XIX que se prolongan hasta el exterminio de los indígenas. Los fantasmas de esos fratricidios acompañan a escritores como Marechal obviamente en sus “tradicionales” tragedias pampeanas (Antígona Vélez), pero también en la catábasis “moderna” de Adán Buenosayres.

El descenso al inframundo. Es sugestivo que, entre los referentes para su Neocriollo, Giron haga alusión privilegiada al Rodin de Las puertas del infierno. Sobre todo por su otro vínculo incisivo, aunque tal vez inconsciente, con un derivado más cercano de ese conjunto escultórico: el monumento para Buenos Aires que a fines del siglo XIX el mismo artista francés consagra a Domingo Faustino Sarmiento, el enemigo paradigmático de Rosas.

De interés acá es no tanto la efigie en sí como la estructura –fáctica e ideológica– que la sostiene. Su condición de arte político, inscrita hasta en la especificidad situacional que la erige en el terreno del desaparecido Caserón de Palermo construido por el caudillo para su residencia. Y dándole la espalda al “aroma del perdón”, el legendario árbol bajo cuyas humedades y sombras Manuelita Rosas, dicen, suavizaba las iras mortíferas de su padre terrible.

La voluntad partisana de ese emplazamiento se proyecta en el programa iconográfico de la obra, cuyo sentido cabal termina de cifrarse no en los bronce oscurecidos de la figura principal sino en los luminosos relieves complementarios de su base marmórea. A un extremo, Febo asoma heráldico sobre el escudo nacional, ampulosamente henchido para repercutir los destellos del alba. Al lado opuesto, otro sol –Apolo– vence a la Pitón, el monstruo de la ignorancia y de las tinieblas. La sublimación mítica de las dicotomías supuestas entre “civilización y barbarie”, el emblemático lema sarmientista.

La intencionalidad de esa representación fue sin duda acordada con Rodin por Miguel Cané, el escritor y político liberal que acompañó de cerca la elaboración de la obra y un papel importante tuvo en su ubicación (“Palermo es un monumento de la barbarie y de la tiranía del tirano”, proclamaría con deliberada redundancia en la develación de la estatua). Pero esa significación literaria se torna también plástica al tomar forma

como una liberación de la línea corpórea pugnano por configurarse emergiendo de la masa que la atrapa y la indiferencia (“que [...] nuestro Apolo empiece a salir de su nube de mármol”, le escribía Cané a Rodin en 1896).

La olímpica lucha figurativa con la sierpe ctónica se plasma así en la mortal batalla matérica con el magnetismo telúrico de la forma bruta. También en términos simbólicos: Pitón es la hija de Gaia, la Madre Tierra de los griegos. Y para el gesto y contorno de Apolo, Rodin tomó de sus Puertas del infierno la representación de Mercurio, el dios psicopómpico que conducía a ultratumba las almas de los difuntos romanos –uno de los detalles más relacionados a las formas del Neocriollo.

Pero esta disquisición se sugiere esotérica ante la extinción aparente de todo, casi todo lo así cifrado. Cuando, en 1975, Enio Iommi e Ignacio Pirovano proponen la traducción escultórica del monumento a Sarmiento en modernas líneas geométricas de fuerza, su mirada vectorial penetra y recorta tan sólo la semblanza dinámica del prócer, su sentido progresista de historia. Giron, en cambio, trabaja el sedimento mítico de sus imágenes accesorias. Y su resurgir larvario como latencia, como materia síquica, viscosa y putrefacta y germinal.

La implosión artística de lo Real como efecto inconsciente de la hipertrofia política de lo Simbólico, su sobresimbolización explosiva. A veces literalmente: la residencia de Rosas fue dinamitada –no demolida– en 1899, el mismo 3 de febrero en que décadas antes había sido derrotado en la batalla de Caseros. Y un año después, en el aniversario de la patria al iniciarse el siglo XX, el monumento a Sarmiento se erige exactamente sobre lo que fue la alcoba del llamado Restaurador.

Historia del arte, histeria del mundo. No hay documento de civilización que no lo sea a la vez de barbarie, Benjamin recuerda. Y Giron somatiza en el untuoso cuerpo deseante de su museo de cera.

(FIN)

Gustavo Buntinx