

TRAVESÍAS EN BARCO DEL SURREALISMO Y OTROS MITOS DE LO MODERNO

ESTRELLA DE DIEGO OTERO

Universidad Complutense de Madrid

I.

En 1943 Maya Deren realizaba en Nueva York la película *Mesbes in the Afternoon* (*Trampas en la tarde*), un clásico del cine de vanguardia americano. Tanto que, más de diez años después, en una crítica aparecida en el *Village Voice* de Nueva York Jon Mekas, *factotum* del *underground* neoyorquino y a través de Andy Warhol próximo al grupo que se llegaría a conocer como Pop Art, la llamaría con el apelativo de «obra maestra»: «Vayan a ver (*The*) *Sheepman* si quieren ver un *western* con un guión bien escrito; vayan a ver *The Blob* si quieren ver una película que adoran los artistas *beat*; vayan a ver *Mesbes in the Afternoon* de Maya Deren... si quieren ver una obra maestra».

La película, con tintes autobiográficos —o más bien bordeando el concepto de identidad a través de la protagonista, Deren misma, quien en el sueño pierde los rasgos definitorios de su rostro—, narra la pesadilla de una mujer a partir de cierto incidente sin importancia y el modo en el cual en ese sueño las cosas banales adquieren tintes insospechados. La mujer debe enfrentarse con esos objetos de lo cotidiano que pueblan nuestras casas modernas y que de pronto se convierten en amenazantes, entrometiéndose en la tarde tranquila.

Son las cosas sometidas a los designios sombríos y poderosos de lo «siniestro», concepto acuñado por Freud para hablar de lo familiar convertido en extraño, y llega a ser tan fuerte la presión ejercida sobre la mujer por esos objetos en el sueño que, abatida por los excesivos desbordamientos, decide suicidarse, quizás a causa de tantas sensaciones desplazadas.

Pero despertar de un sueño nunca es garantía de nada y al volver a la realidad esos objetos, transformados en trampas en la tarde, llevan a la protagonista al suicidio físico. Después de la experiencia onírica ya nada volverá a ser como antes. Después de haber saboreado el gusto de «lo siniestro» freudiano, las cosas nunca volverán a percibirse de la misma forma.

Hasta se diría que esta obra tiene algo de presagio en su cualidad para develar la capacidad de transformación en los objetos cotidianos de la moderni-

dad. Esos objetos que dan a menudo sustos y son trampas: trampantojos. Es posible, incluso, que cada uno de los objetos de lo cotidiano moderno esté custodiando bajo su superficie banal una gama de significados ambiguos, mutantes, insospechados, que se desvelan inesperados durante el sueño. Cierta territorio, pues, que escapa al control, un poco como esos objetos de los surrealistas; ciertas descontextualizaciones y desplazamientos de las cosas que van a ser, aunque de un modo muy diferente, claro, característica del futuro, el de los años 60.

Más importante: la obra de Meren, muy influenciada por el psicoanálisis jungiano, tan en boga entre los miembros de la Escuela de Nueva York durante esos años 40-50, anuncia algunas de las preocupaciones –y hasta de las pasiones– del arte americano en la siguiente década: las trampas escondidas bajo los objetos de uso diario, los camuflajes. Dos latas de cerveza, por ejemplo, como las de Johns. Una lata de sopa; o una caja de *Brillo*, tal y como las concibe Warhol.

Aunque no es este hecho (o no sólo) el que interesa de la película de Deren. No es ni siquiera la implicación que su propuesta tiene con el psicoanálisis jungiano y las reformulaciones de ese inconsciente que se importa desde Europa a los Estados Unidos, la cuestión sobre la cual nos detendremos. Lo que importa por el momento es la fecha en que se realiza la película: 1943.

Apenas un año antes, en 1942, habían llegado a América muchos de los viejos vanguardistas. Habían llegado huyendo desde la París ocupada (desde la Europa devastada) después de periplos dolorosos en la mayoría de los casos. Lo cuenta muy bien Remedios Varo al comentar todo lo que le va ocurriendo, junto a Benjamin Peret: las detenciones, los interrogatorios en 1940. Y, luego, por fin, la trágica entrada de los nazis en París ese mismo año: la necesidad de huida de muchos de los miembros del movimiento surrealista, la disgregación definitiva del grupo, el final de las vanguardias como se las había conocido hasta ese momento...

El destino de Péret y Varo iba a ser otro. Lo esencial era huir de aquel infierno. Y huían. Llegaban a México tras un largo y doloroso periplo, epítome de ese exilio permanente que *El vagabundo* muestra y que la pintora cuenta de este modo en una carta de 1946 a su amiga Narcisca Martín Retortillo:

Salí de España en 1937; como sabéis vivía en Barcelona y (...) mi horror hacia todo lo que sean disturbios y violencia me hicieron poner pies en polvorosa. Me fui a París donde estuve relativamente tranquila hasta que estalló la guerra (...) Salí de París tres días antes de la llegada de los alemanes (...) Me marché lo más lejos que pude y fui a dar a un lugar que no se puede llamar ni siquiera pueblo (...) me instalé en una casita o choza y me dediqué a la vida semisalvaje durante tres meses (...) Volví a París (...) (y) trabajé en lo que pude y fue madurando mi plan para venirme a América (...)

De allí iría a Marsella y, tras otros siete meses, logró embarcarse para Orán y de allí fue a Marruecos, Bermudas, Santo Domingo, Cuba y, por fin, Veracruz. La pareja se instalaría en México en 1942 y allí, en ese lugar tranquilo después de muchos avatares, Varo empezaba a soñar, tanto que poco a poco esa magia de la vidente surrealista se empezaba a convertir en una extraordinaria pasión hacia las ciencias ocultas. Allí encontraría, además, esa amiga con la cual compartir dichas pasiones. La también refugiada Leonora Carrington, una pintora que había conocido en París y con quien compartiría muchos años proyectos y hasta afinidades simbólicas; Leonora es, de hecho, protagonista de bastantes de los sueños transcritos por Varo.

En el caso de estas pintoras, igual que en el de muchos otros artistas ligados al grupo en América Latina, parece claro que siguieron trabajando a partir de algunas de las ideas heredadas del Surrealismo, aunque releídas y anacrónicas, en el mejor sentido de la palabra; manteniendo su línea de trabajo hasta los años 60 al margen de todo lo que estaba ocurriendo en el resto del mundo. Frente a las soluciones latinoamericanas, desde muchos puntos de vista la posibilidad de una cierta aparente continuación de la cultura europea, Nueva York se presentaba ante los ojos de los recién llegados como una experiencia completamente nueva: otro mundo.

Nueva York es en esos años 40 un mito. Lo había sido incluso antes, a mediados de los años 10. En esos años algunos artistas, Marcel Duchamp o Albert Gleizes, llegaban hasta allí huyendo de la guerra, la otra guerra, y al salir del barco eran acosados por los periodistas locales para recibir su opinión sobre la ciudad, cuyos entonces breves rascacielos, breves comparados con los edificios que más tarde levantarían la ciudad hasta el cielo, retando al cielo, no dejaban de ser una novedad para el ojo europeo.

La prensa local se acercaba a los recién llegados y les preguntaban. Gleizes comparaba el puente de Brooklyn con Notre Dame; y Duchamp insistía en su preferencia: mil veces mejor, mil veces mejor los rascacielos americanos que los monumentos europeos. Entonces, desde América, con la mirada perdida en un sueño de ultramar, se soñaba América –o Nueva York para ser más precisos– y se institucionalizaba Nueva York como el sueño posible de la modernidad que, quién sabe, pertenecía en última instancia al imaginario de otro.

No es, pues, de extrañar, que en los 40 Nueva York simbolizara para los veteranos esa suculenta caja de sorpresas donde la vida era como en las películas importadas, donde las estructuras transparentes para vivir –para rozar el cielo– no eran la utopía implícita en el Proyecto para la Tercera Internacional, sino que formaban parte de lo cotidiano.

La vieja vanguardia florecería en América aunque de un modo diferente del que hubiera podido esperarse: hasta allí llegaban con unas ideas que, siendo

básicas para entender el xx, serían muy pronto transformadas por una sociedad joven que quería arrebatar la hegemonía a París. La soñada Nueva York se preparaba para hacerse dueña de la situación, si bien la capital francesa, enfrascada en el penoso día a día primero y en la reconstrucción después, creyó durante años que la novedad seguía surgiendo a orillas del Sena. Y también lo creyeron algunos artistas americanos, prendidos aún del mito parisino. En 1944 Robert Motherwell, uno de los más relevantes pintores de la Escuela de Nueva York –de la que se hablará más tarde–, decía en una carta a su amigo William Baziotos cómo sólo tenían dos posibilidades: irse a París o quedarse en América y psicoanalizarse.

Nueva York iba desde luego a ser otra posibilidad de trayecto para ese proyecto moderno y desde luego uno de los más fructíferos. Pero ¿fue así? ¿Cómo fue ese otro trayecto del Surrealismo europeo? ¿Qué sucede en ese viaje a Nueva York, cuánto tiene de realidad y de qué forma contribuyó a crear algo que ya desde ahora quisiera llamar el «mito moderno», mito del cual va a participar la llamada Escuela de Nueva York y que representa, desde muchos puntos de vista, cierta apropiación del surrealismo, del automatismo surrealista para ser más precisos? Surrealismo releído, reinventado, como cierta fórmula de prestigio que Nueva York necesitó en esos años 40/50 para robar a París la idea de «modernidad», como titula Gilbaud su libro.

Más aún: esa relectura, y hasta reinención, terminará por presentar una imagen del Surrealismo (del automatismo) que tendrá, lo iremos viendo, mucho de producto a la carta, de imagen manufacturada. Volvamos, pues, al Nueva York de 1942.

II.

En 1942 los vanguardistas van llegando hasta el puerto que los recibe perplejos, porque hasta entrado el siglo xx Nueva York no había siquiera atisbado la Modernidad. Quizás por eso, cuando en 1916 la inglesa Mina Loy desembarca en Nueva York se queda algo decepcionada: a la llegada del barco, en medio de la niebla, la ciudad y sus entonces más que modestos conatos de rascacielos se desdibujan. Cuando el aire se despeja algunas horas más tarde, puede ver la masa que se levanta en Wall Street y que acaba pareciendo a los ojos de la poeta extranjera «una prole monstruosa de las rocas de Dover».

Ciertamente, sólo el 17 de febrero de 1913 se inaugura en Nueva York la primera Exposición Internacional de Arte de esa ciudad que llega a conocerse como el *Armory Show*, tomando el nombre del lugar donde físicamente tiene lugar: la armería del Regimiento 69.

Después las cosas pasarían muy deprisa, tanto que cuando en esos primeros años 40 los europeos llegan a la ciudad, el sueño parece ser realidad. Mondrian desembarcaba en la ciudad y es obvio el modo en que Nueva York dinamiza su obra. Ese mismo año llegaba Léger y, como él mismo explicaba, sus pinturas, igual que las del holandés, perdían parte de la solemnidad anterior, se hacían más ligeras, más coloristas. En 1941 llegaba Breton y se convertía, sin quererlo siquiera, en el hilo conductor que la Escuela de Nueva York necesitaba. Revisando la historia americana de los años 30-40 se tiene la impresión de que los europeos llegan al lugar preciso en el momento preciso. La situación de los últimos 30 y principios de los 40 presenta una ciudad y una escena artística muy diferentes de las que sólo unos años antes se habían vivido.

Entonces se consolida un intento reiterado de buscar algo que aún no tiene nombre, cierta *americanidad*, un deseo que había estado ahí desde los años 20/30, incluso en las huidas hacia el Oeste de personajes como la pintora americana por excelencia Georgia O'Keefee. Esa búsqueda de la *americanidad*, muy relacionada con la construcción de la llamada Escuela de Nueva York, está también imbricada con Peggy Gunghemim. Si en esa ciudad, en esos años, se encuentran la vanguardia europea y americana, el encuentro se propicia en la galería de la coleccionista que ejerce un papel de puente, como amiga y marchante de la vanguardia europea y americana en Nueva York, millonaria y animadora cultural.

No en vano, ese mismo de año, en 1942, Peggy Guggenheim abre su mítica galería *Art of This Century*, galería-museo que llegaría a ser el *meeting point* de tantas cosas en el Nueva York de esos años. El lugar elegido habían sido dos antiguos talleres de costura de un séptimo piso en la Calle 57 Oeste y el espacio –diseñado por Kiesler– estaba dividido en cuatro áreas, cada una de las cuales se distinguía del resto en la puesta en escena. En tres de ellas se presentaba la propia colección de la propietaria y la tercera funcionaba como sala de exposición temporal dedicada al arte nuevo.

Sin duda, una de las salas más populares era la «sala surrealista», conocida por sus paredes curvas y su juegos de ángulos. El día de la inauguración, Peggy llevaba puestos dos pendientes: uno de Tanguy y otro de Calder, para enfatizar la imparcialidad entre surrealismo y abstracción. Pero Breton fue el encargado de ese primer catálogo y quizás allí se mostró una imparcialidad sólo hasta cierto punto real. Es posible que sus elecciones de los jóvenes artistas americanos estuvieran mediatizadas por el gusto hacia y hasta de los surrealistas –siempre se comenta que Duchamp, entre otros consejeros, estuvo a menudo a su lado–.

Ese doble pendiente, ese acto en principio carente de importancia, podría ser mucho más trascendental de lo que se piensa a primera vista. Quizás Peggy

Guggeheim decidió «inventar» un arte que se ajustara a sus deseos –un poco surrealistas y poco abstractos, igual que sus pendientes–.

Si toda colección tiene a menudo algo de proyecto autobiográfico, quizás la de Peggy Guggenheim es más un proyecto autobiográfico que el espíritu de los tiempos. Una colección, pues, como invención de ese juego de pendientes que tiene un poco de ambos mundos y que resume, desde muchos puntos de vista, el arte americano posterior a la Segunda Guerra Mundial. Peggy Guggenheim es en parte «responsable» de ese proyecto que se ha dado en llamar «Escuela de Nueva York» o Expresionismo Abstracto y que forma parte de la «construcción» del arte americano de los años 40, organizado en torno a numerosos malentendidos en los cuales está implicado el automatismo surrealista.

III.

En cualquier caso, tres años después de inaugurada la galería, el conflicto entre esos dos pendientes iba a hacerse visible. En la primavera de 1945 se inauguraba la muestra *Un problema para la crítica* que acabaría por convertirse en un auténtico problema para la crítica a la hora de acotar y definir el nuevo arte americano. En la muestra se exponían obras de algunos surrealistas –entre otros André Masson y Joan Miró– y de un grupo de *artistas americanos*, al menos de adopción ya que muchos habían nacido en Europa: Hans Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock y Mark Rothko.

Art of This century pasaba a configurarse desde ese mismo momento como el lugar de encuentro, de experimentación y de cruces de generaciones y estilos entre los viejos europeos y los nuevos americanos o, mejor aún, entre los surrealistas y esa generación de jóvenes artistas americanos que andaban buscando un modo para acercarse al mundo. Para esa galería –y ella misma lo recuerda en su autobiografía– la misión era lanzarse hacia el futuro y no celebrar el pasado.

Quizás en ese intento de lanzarse hacia el futuro, entre 1942 y 1956 –año de la muerte de Pollock que marca el final de una época–, los pintores presentes en la muestra, Motherwell, Willem de Kooning, Barnett Newman y Clyfford Still entre otros, formarían lo que la historia del arte ha dado en llamar Escuela de Nueva York –también conocido como Expresionismo Abstracto–.

Y parece curioso que se utilice la palabra “escuela” para designar a los artistas del grupo por las implicaciones de grupo compacto que tienen y no tienen al tiempo. Y parece más curioso todavía que se denominen “expresionistas abstractos” teniendo en cuenta la poderosa significación que ambas palabras tienen en la historia del arte. De lo que no cabe la menor duda es del reduccionismo

que ambos términos implican y de la complejidad que el fenómeno entraña –más que de movimiento artístico habría que hablar de fenómeno–.

La llamada Escuela de Nueva York representa realmente *un problema para la crítica*, ya que los complejos orígenes y desarrollo del movimiento tienen poco que ver con lo que dice la historia que más frecuentemente circula: no se trata sólo de un híbrido entre *automatismo surrealista* y apuesta abstracta, en el caso americano un tipo de abstracción interior que poco tiene que ver con la de Mondrian, una abstracción que no abstrae formas sino libera lo inconsciente –se suele decir–. En este momento nadie duda de que Escuela de Nueva York es más bien una compleja operación de Estado cuyos orígenes se hallan en el deseo mismo de buscar, desvelar y construir la *americanidad* en tanto mito colectivo.

Lo esencial será, por tanto, crear un arte del consenso, un *arte americano* que todos sientan como americano, que no moleste a nadie. Ese arte no deberá describir historias cargadas políticamente, sino presentarse como el producto ambiguo que no despierte sospechas y deberá sobre todo ser moderno. Se opta así por un tipo de abstracción que termina imponiéndose como una forma de *arte superior*, superioridad basada en valores formales que el crítico Clement Greenberg –pope indiscutible de la modernidad americana– codifica en los 40-50. Dicho de otro modo, la abstracción simboliza la confirmación del progreso en las formas artísticas hacia la verdad absoluta, hacia la pureza absoluta.

Como parece fácil de adivinar se trataba sólo de una excusa conceptualizante. La abstracción americana era otra peculiar vuelta al orden tan politizada como la europea aunque de apariencia despolitizada. Si en la vuelta al orden de los 30 se apuesta por un arte figurativo en contra del abstracto, que se relaciona con la modernidad, en los 40 se vuelve a la abstracción para que esas historias contadas por el arte “político politizado” de los 30 no aparten a nadie del proyecto.

La diferencia básica entre ambas propuestas abstractizantes podría resumirse de la siguiente manera: el arte abstracto de los 20 es peligroso porque no surge de lo establecido, mientras el de los 40 no lo es porque surge del poder –instancias oficiales, poder económico, etc.–, fuertemente apoyado en una crítica complaciente que, con la inteligencia y claridad que caracteriza a Greenberg, ofrece las excusas formales necesarias.

Cuando los cuadros no *cuentan* nada, complacen a todos. Es una artimaña repetida que conocen las minorías: para hablar de los problemas en los períodos donde es preciso disimularlos hay que *volverse abstracto*. Sobre este punto parece claro el caso de la España de los 50, que se comentará más adelante: el gobierno franquista exportaba un *arte moderno* sencillamente porque era abstracto, porque parecía menos peligroso que determinados tipos de arte social, sin entender que se trataba de un arte político con apariencia despolitizada. *Ser*

moderno es con frecuencia un acto político en sí mismo, un modo de rebelarse –y así lo era en la España de los 50–.

En todo caso, no voy a seguir discutiendo algunas de estas imprecisiones y lugares comunes impuestos respecto a ese arte de los 40 –la bibliografía al respecto es muy amplia–, ni sobre la abstracción americana como una vuelta al orden despolitizado. Me voy a concentrar en la construcción a través de la cual se conforma la mitología del fenómeno que suele presentar a este movimiento como se presentó Peggy aquella noche, vestida con sus dos pendientes: mitad abstracto –lo americano– y mitad surrealista –inconsciente–. Todos los artistas habrían participado de unas raíces comunes.

Se trata, sin embargo, de un falso relato fundacional del cual participa el Surrealismo en primera línea. Lo único que parece unir a los artistas americanos del período es la intencionalidad de movimiento desde fuera del grupo –la abstracción como visualización de la intencionalidad– y en ningún caso las propuestas particulares.

Nacidos en su mayoría a principios del siglo xx, afincados algunos en los Estados Unidos siendo ya artistas maduros, no todos tienen raíces surrealistas y no todos entienden la abstracción del mismo modo, desde luego. La misma presencia de Breton en Nueva York debe ser evaluada con sumo cuidado. Así pues, la herencia del *automatismo* en la generación de los 40 es, al menos, relativa, tanto como las afinidades entre los miembros de la “escuela”. Es cierto que muchas de las obras de los *expresionistas abstractos* están formalmente basadas en un uso diferente del espacio del lienzo como lugar de la metáfora interior, pero es absurdo generalizar: cada uno resuelve el problema –el dilema– de un modo diferente. El Expresionismo Abstracto dura demasiados años y reúne a demasiados artistas de tendencias y formaciones opuestas para unificarlos de un plumazo.

Sea como fuere, tal vez resulte clarificador, a la hora de comprender estas ficciones culturales, recordar cómo el relato de Nueva York no «sucede»: se «escribe». La Historia es lo que escribe el poder, aquello que logra constituirse como referencia. Por esta razón, la pregunta que se puede plantear, si Gombrowicz hubiera tenido el mismo destino caso de haber llegado desde Europa a un destino diferente –Nueva York por ejemplo en lugar de Buenos Aires– parece pertinente, teniendo en cuenta la invención de las ciudades y el modo en el cual alcanzan su hegemonía y llegan a perderla –o no llegan a tenerla nunca– que no se sabe qué es peor. Es un discurso más enraizado en los problemas inherentes a nociones como «centros» y «periferias» –por lo que valgan tan restrictivos términos–. O, dicho de otro modo, unido a los deseos que desde determinados lugares se proyectan hacia otros.

De hecho, resulta si no otra cosa curioso notar cómo por los años en los que aparece *Sur* pervive cierta intensa fascinación hacia un centro en ese momento más simbólico que real, París. La propia ciudad de Nueva York se

había asomado a ese centro en 1913 desde el Armory Show –se ha comentado– al mostrar las obras de Redon al lado de las de Duchamp en un conflicto desfasado, casi ideológico, donde se desvelaba la pulsión norteamericana de los 20 por ponerse al día. Quién lo hubiera dicho en la época de Clement Greenberg, aquellos momentos en los cuales el destino del arte internacional –o eso circula– se empezaban a diseñar desde Nueva York; Greenberg, quien en su formalismo pulcrísimo, obsesionado con el idealismo alemán un poco a destiempo todo hay que decirlo, pensaba en europeo de otro tiempo para traducir al norteamericano del futuro.

Ahí radica la aporía seductora de Greenberg: se obceca en establecer una línea de las vanguardias tras el intento mismo de las vanguardias de romper «la línea de la historia», la lógica de la historia al uso. Y lo hace, además, para justificar el arte norteamericano de los 40/50, para dotar de pedigrí a un arte que, como apuntaba Gilbaud en su libro clásico, salía en el fondo de la nada. En este sentido la maniobra del clásico MoMA parece clara, una operación de estado, casi. Se diría que «todo» está ahí y está ahí con las jerarquías que exige el relato hegemónico, como hace notar Foster al referirse a las *Señoritas de Avignon* de Picasso, sin duda uno de los ejes del museo.

Y sin duda, en ese extraordinario y excepcional museo está “todo”, si bien se podría plantear una posibilidad perversa: ¿y si “todo” se hubiera convertido en el “todo” privilegiado por hallarse albergado precisamente allí, en ese museo con una historia que también, de algún modo, reviste a las obras de un aura añadida, poderosa e indeterminada? ¿Cómo se ha escrito esa Historia mítica del xx que empieza con Picasso y, a poco que nos esforcemos, termina con Picasso? ¿De qué manera ha influenciado esa historia/Historia a la producción artística –y teórica– siguiente?

Pero volvamos un instante a París que, percibido de forma amplificadas desde el Buenos Aires de finales de los 30 y pese a la hegemonía parisina casi perdida o a punto de perderse, encarnaba un mito más grande que el mito mismo. Se diría incluso que para Borges, París –Londres– era la ciudad imaginaria en la cual vivía desde Buenos Aires. Y es que hasta la arquitectura porteña tiene algo de curioso pastiche europeizante que se traviste en una esquina de Madrid y en otra de Londres o de París o hasta Palermo.

Es ese bricolaje constructivo lo que confiere su originalidad intensa a una capital bella y prodigiosa que, a su modo, desde su lugar en el mapa –más bien desde el lugar que ella misma creía tener en el mapa, ya por ese lugar varía dependiendo desde donde se mire, como demuestra Torres García en su cono invertido–, tuvo una enorme importancia en los años 30.

Y se piensa ahora que si Buenos Aires no hubiera mirado tanto hacia París habría podido mirar más a Gombrowicz, a su modo margen, alejado del cen-

tro, lejísimos. Y mirando a Gombrowicz, seguramente, hubiera podido alcanzar su *status* de centro, que no es aquí sino autonomía de pensamiento. ¿No pasó en el fondo eso con Nueva York? ¿No se convirtió en mito porque empezó a tenerse a sí misma como referente?

Claro que hay una trampa en este discurso de la cual somos conscientes. Se podría, claro, argumentar que los exilados en Nueva York traían consigo su aura. Traslataban, pues, un centro de poder intelectual de una ciudad a otra, dado que ellos representaban dicho poder. No obstante, si es verdad que a menudo las ciudades se hacen visibles por asociarse a la innovación o la libertad –y en este sentido el caso de Nueva York es paradigmático–, no es menos cierto que apreciar los bordes *nos* convierte en pensamiento central, al depender centros y bordes, como todo en esta vida, del lugar desde el cual se mira –otra vez el mapa de Torres García, cono girado–.

Sin embargo, hay una obsesión recurrente en los lugares, las ciudades, que se perciben a sí mismos como bordes: hay que mirar(se) siempre en/hacia el centro, para que nadie nunca se dé cuenta de la condición de borde. Por eso el grupo próximo a *Sur*, pese a sus fuertes y maravillosos referentes específicos, igual que la bellísima Buenos Aires, ciudad única en su malabarismo de préstamos, miraba hacia París –sin tregua–.

Y seguía mirando luego hacia París, centro de la acción en la *Rayuela* de Cortázar, cuando París es más un sueño de grandeza del pasado que otra cosa, sueño que se reavivará de un modo inesperado y fugaz pocos años más tarde, con los eventos del 68. Entonces, breve, abrasadora desde su condición de margen, París resurge inesperada, sin intención siquiera de pasar a la Historia. La I.S. de Debord se enfrenta en la clandestinidad el éxito de Sartre y su novela, al que, decía Kundera, hubiera debido corresponderle a otro. Se enfrenta sin que casi nadie lo sepa, porque la I.S. quiere recuperar la vieja esencia de las vanguardias que es tanto como decir de la revolución: tener un poco de secta secreta.

Escribir la historia cada día y borrarla luego apresurados. Sueño de clandestinidad, de línea rota, que si acaso recuperaba el hilo de la Historia, recuperaba el hilo más radical. Pero, claro, París siempre andaba saliendo en los tangos como comenta de forma muy aguda Borinsky. Y eso ayuda a triunfar, sin duda. La nostalgia de las ciudades, la noción de su fragilidad, estar siempre a punto de perderlas, de perderse, ayuda a construir el mito. Quizás si París no hubiera protagonizado tantos tangos no sería la misma. Si nadie hubiera hablado de ciertas ciudades, no estarían en los mapas grabadas a fuego en la ficción histórica. Porque hay muchas ciudades que fueron esenciales para la conformación de la modernidad y están siempre a punto de escapársenos. Buenos Aires, por ejemplo, cuya fuerza inusitada recompuso en la geografía la imagen desgastada de París a través de *Rayuela*. Todo es problema de ubicación simbólica.