



Eduardo Navarro
Horses don't lie, 2013
 Transformación mental a caballo
 Incluye cinco trajes y cabezas de
 caballo. Arriles de madera, correas
 de cuero y rensores
 Dimensiones variables

CANCIÓN ANIMAL

Por Mariano López Seoane

La obra de Eduardo Navarro explora desde hace un tiempo la posibilidad de establecer una comunicación productiva, y transformadora, con entidades no humanas. Acaso la más notable en este sentido, por estridente, sea *In collaboration with the sun* (2014), un *update* en clave acción colectiva de las excursiones líricas de Mayakovsky, Frank O'Hara o Ariana Reines¹. Claro que en el caso de estas odas de distinto signo, y de tonos disonantes, quien enuncia no renuncia a la posición de sujeto entronado, y el sol es alternativamente insultado, piropeado o escuchado. La empresa de Navarro lo apuesta todo, en cambio, a una *colaboración* en la que no está claro que el polo humano, subjetivo, tenga la última palabra. En vez de un canto o un diálogo imaginado, Navarro dispone un enjambre de seres dorados, desplazándose de acuerdo con una coreografía dictada en parte por los rayos del sol al posarse sobre sus trajes, y sobre los espejos resplandecientes que sostienen.

Esta colaboración con el sol forma parte de una serie en la que Navarro trabaja sucesivamente con el viento, las nubes, una tortuga y el polen. El derrotero de estos encuentros cercanos con todo aquello que no es la humanidad comenzó precisamente con *Horses don't lie*. Hasta entonces, Navarro había trabajado con profesionales (abogados, curas, ingenieros) y su forma privilegiada había sido el *ready-made*. A partir de *Horses don't lie*, en 2013, las obras dependen de un dispositivo que el artista o un número variable de intérpretes seleccionados por el artista deben llevar como una suerte de atuendo. Un traje de tortuga (*Timeless Alex*, 2015), las partes de un

¹ El "canto al sol" es un subgénero estable en la lírica desde por lo menos la Antigüedad clásica. En el siglo XX lo revitalizaron Vladimir Mayakovsky (con su poema "Una extraordinaria aventura me ocurrió a mí, Vladimir Mayakovsky, en una dacha", de 1920) y Frank O'Hara (con su poema homenaje "A True Account of Talking to the Sun at Fire Island", de 1958). En el siglo XXI, la poeta norteamericana Ariana Reines revisitó los poemas de Mayakovsky y de O'Hara en "Truth or Consequences", de 2011.

pulpo (*Octopia*, 2016), túnicas doradas para colaborar con el sol (*In collaboration with the sun*, 2014), conjuntos para las nubes (*Cloud consulate*, 2019), los elementos mínimos para convertirse en caballo. En todos los casos, el artista busca que el portador de esos atuendos alcance un determinado estado mental.

Entroncado en esta serie de exploraciones, el experimento conocido como *Horses don't lie* tiene su origen inmediato en dos libros, ambos marcados por su inclinación equina. El primero es *Horses don't lie*, de Chris Irwin, publicado en 2013, que le regala a Navarro su título, pero también la serie de saberes atesorados en un oficio particular: el de *horse whisperer*, o entrenador de caballos. En un giro que se ha vuelto de rigor en los tiempos oscuros del Antropoceno, Irwin, que ha entrenado y observado caballos por más de veinte años, nos explica que intentar entender el comportamiento de estos animales es un modo de revolucionar nuestra relación con nosotros mismos. En sus palabras: "La sensibilidad y conciencia que caracterizan la percepción del mundo que tiene un caballo son cualidades que podemos utilizar para enriquecer nuestras propias vidas".

Guiada por una intuición similar, pero ampliada a otras especies, la doctora Temple Grandin publica en 1995 su libro de memorias *Thinking in Pictures*, en el que revisa su propio autismo para ofrecer una mirada alternativa sobre esa condición. Grandin, que desarrolla terapias basadas en el tacto y en el contacto con caballos para revertir algunas de las características del autismo, explica que el espectro autista se caracteriza por la dificultad para tener pensamientos abstractos y por un talento especial para el pensamiento por imágenes. Y descubre en sus investigaciones que ese es el modo en que piensan los animales. Navarro toma como punto de partida esta intuición y se propone hacer una obra en la que los intérpretes, más que "actuar de caballos", como en el teatro, piensen como caballos.

¿Qué es este pensar como un caballo? A Navarro le interesa en primer lugar el carácter no verbal de este "pensamiento", y la posibilidad de una conexión más sensorial que intelectual con el mundo. Esto les permitiría a los caballos, y a otras especies de animales no humanos, librarse del futuro, de la capacidad de anticipación y de su contracara diabólica: la ansiedad. Lo que es decir: los caballos tienen otra experiencia, más emancipada, del tiempo.

El tiempo es un componente clave en *Horses don't lie*. Navarro les pide a cinco intérpretes que sean caballos durante tres horas. Es un tiempo pensado para que la concentración y la repetición de los movimientos operen una alteración en la percepción, llevando a los intérpretes a un estado no humano. El ejercicio recuerda una escena clave de uno de los *hits* de la contracultura, *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda. Don Juan, médico brujo o chamán, le pide a Carlos Castaneda en una de sus primeras enseñanzas que encuentre su "spot" -su "sitio"- en un ambiente en el

que están conversando. Castaneda no entiende la consigna y espera instrucciones. Don Juan no le da ninguna y repite el concepto general. Castaneda queda solo en el cuarto e intenta encontrar su sitio. Primero piensa y piensa, intentando resolver la propuesta como si se tratara de un acertijo a develar intelectualmente. Al cabo de un tiempo se da cuenta de que es un enredo que no resolverá por vía racional y que debe aprender a escuchar su cuerpo. Después de varias horas probando posiciones y testeando lugares finalmente se siente especialmente cómodo en un rincón. Encuentra una paz que no puede argumentarse pero que justamente por eso es inapelable. La clave de la escena es la manifestación de un modo de conocimiento que no se rige por las vías usuales, que no depende de lo verbal y que podríamos llamar post-racional. Castaneda no contempla un determinado rincón; tampoco lo estudia. Entra en contacto íntimo con él y así comprende, sabe, siente, que es ese y no otro el que le está destinado. Se trata de un conocimiento intuitivo o sensorial.

Navarro apuesta en esta obra al desarrollo de ese tipo de conocimiento. La clave no es, en este caso, el contacto con las personas no humanas, sino el intento de transformarse en ellas. En el sentido más literal. En *Horses don't lie* no hay humanos interpretando caballos. Hay humanos siguiendo un protocolo para convertirse en caballos. Este protocolo tiene dos componentes centrales. El primero es un traje confeccionado de manera casera que sigue de cerca los bocetos realizados por el artista y que tiene mucho de representación infantil. Una máscara realista de papel maché. Un armazón de madera que esboza el esqueleto de las extremidades traseras. Una cola. Correas de cuero para mover la estructura. Es una especie de garabato, algo así como un indicio de caballo, que obliga al espectador a aceptar un contrato y suspender su incredulidad. Como en el teatro. El intérprete, en cambio, no está actuando. El traje lo obliga a modificar sus movimientos y a alterar su ritmo, forzándolo a tener una experiencia de avance absolutamente singular. Así entra en escena el segundo componente del protocolo de transformación: la duración en el tiempo. Navarro subraya en sus indicaciones que la ejecución de la obra, siguiendo su activación original en la Bienal del Mercosur en Porto Alegre en 2013, debe extenderse por unas tres horas y terminar con la caída del sol. La duración es importante porque, al igual que en la escena de Castaneda, es la insistencia en ciertos gestos y la obligación de permanecer en un estado alterado, otro, lo que operará la transformación deseada. Como quería Marx: hay un umbral a partir del cual un cambio cuantitativo se vuelve cualitativo. Del mismo modo, jugar al caballo quince minutos no va a producir el efecto deseado. Desplazarse como caballo durante tres horas inducirá el estado de trance en el que se abandona la humanidad y se entra en la frecuencia ¿superior? de la animalidad. Recordemos que para Deleuze y Guattari el devenir-ballena, el devenir-tortuga y el devenir-pájaro constituyen encuentros entre dos reinos, corto circuitos, una captura de código en la que cada uno se desterritorializa.

Es posible que esto explique la renuencia de Navarro a emplear el fatigado concepto

de "performance" para referirse a esta obra. Como todos los términos de la historia del arte, "performance" está atravesado por convenciones, soporta una tradición y propicia la aparición de ciertas expectativas. Entre ellas se destaca el dato básico de que las *performances* son acciones más o menos espontáneas, más o menos coreografiadas realizadas por humanos. El artista parece entender "lo humano" como una de las posibilidades de nuestro ser. Habría otras. Y su trabajo es explorarlas. Imponerle la marca de la "performance" a una obra que se propone, como querría Spinoza, saber "lo que puede un cuerpo" es fijarle límites de antemano a un ejercicio experimental del que no conocemos los efectos.

Pero hay otro sentido en el que esta obra le escapa al género en el que nos inclinamos a atenazarla. La historia del arte codificó la *performance* como un género en el que el público tiene un lugar central, que incluye muchas veces la participación activa. Son memorables ciertas experiencias de los años sesenta y setenta en las que los espectadores tienen que interactuar con los intérpretes, llegando en algunos casos a tener que entrar en contacto físico, a veces íntimo, con quienes ejecutan la pieza. Esta expectativa es defraudada de plano por *Horses don't lie*. De modo paradójico para una pieza ideada a partir de la noción de terapia de contacto, y de contacto con caballos, el protocolo de recepción coloca a los espectadores a una distancia más que prudencial de los intérpretes, al punto que se sugiere que aprecien la pieza de lejos y con binoculares. Así, el intenso devenir que experimentan los intérpretes humanos queda confinado a su experiencia: es un espectáculo absolutamente privado. O, mejor, parcialmente privado. Porque la apuesta del artista es que el devenir caballo, vivido de manera íntima, de algún modo repercute en los movimientos apenas coreografiados que harán los intérpretes. De este modo, entonces, lo que ve el público se acercaría al espectáculo que ofrecen los caballos salvajes al pastar en un campo apenas tocado por el hombre. Pero no, y este es el quid de la pieza, por obra de una coreografía marcada por el artista, sino como resultado de la transformación interior de quienes la ejecutan. Navarro no les dice: "Muévanse como caballos y parezcan caballos"; les ofrece una vía para devenir caballos y espera que eso se refleje en sus movimientos, movimientos que los espectadores aprecian a la distancia.

Podría decirse que, perversamente, Navarro priva al espectador de un contacto que él mismo ha calificado de sanador. Una coreografía que nace de la intimidad entre humanos y caballos se transforma en un proceso interior que solo podemos contemplar de lejos y en sus manifestaciones externas. Se pierde así la nuez, y la pulpa, de la obra. El artista ofrece como compensación una escena que podría transmitirse por National Geographic: un grupo de caballos salvajes pastando a sus anchas, entregados a su ritmo, viviendo un puro presente. Digo *podría* y digo bien. La magia de esta obra depende de que ese tipo de transmisión no suceda. Justamente porque la cámara de video puede hacer zoom, acercarse, romper el hechizo de la escena. Por eso es clave que el artista, rebobinando la historia de la apropiación colonial del

paisaje, repose en una tecnología anterior, asociada con la práctica mitad mercantil, mitad turística del safari: los binoculares. Munidos de binoculares, los espectadores se entregan a la contemplación de una escena fantasmagórica, como esos paisajes aturcidos por los vahos del verano. Esa distancia permite que se intensifique el juego de ilusiones: de lejos, en esas últimas horas de la tarde, rodeados de árboles y de pastizales y de pájaros y de cielo, esos cuerpos en movimiento han dejado de ser humanos, pero aún no son del todo caballos. Es difícil, o imposible, determinar a qué especie pertenecen esas siluetas. El espectáculo que se nos ofrece, entonces, es el espectáculo de la indefinición. El de un umbral en el que se empieza a perder la forma humana. Es el umbral inquietante y fantástico que hace cien años Sigmund Freud calificó de *Umheiliche* (siniestro, ominoso). El mismo Freud que, corrigiendo al cómico romano Terencio, declaraba en su *Psicopatología de la vida cotidiana* que nada de lo animal le era ajeno. Un atrevimiento que le cabe a Navarro, si no como contenido probado de sus obras, definitivamente sí como horizonte hacia el que avanzan. A galope de caballo, claro está.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD