

# CONOCÍ A ALDO CHAPARRO

Mario Bellatin

Conocí a Aldo Chaparro en un pequeño gabinete del MOMA de Nueva York. En realidad aquella vez no lo vi en persona. Lo estaba presentando un curador, quien portaba un extraño aparato –aseguró que de su invención- donde se podía apreciar la imagen del artista Aldo Chaparro hablando sobre ciertos aspectos de su trabajo. El curador que presentaba la ponencia me dio la impresión de tratarse de alguien magnífico. Como adelanté, se presentó en la reunión llevando un singular aparato didáctico. Era un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inicio se apreció en ella una imagen realmente desconcertante.

Chaparro daba la impresión de haber sido sacado de la tumba y su cabeza, a raíz de la intemperie, parecía mostrarse comida por los pájaros. Me sorprendí, yo sabía que Aldo Chaparro gozaba de una salud impecable, y que en ese momento se hallaba seguramente en el taller que tenía montado en la colonia condesa de ciudad de México. Su imagen borrosa, con una cabeza tan extraña, tenía que tratarse de una suerte de acción plástica que había preparado para esa ocasión. Pero la sorpresa mayor ocurrió cuando en la pantalla aparecieron algunas carátulas de libros. La portada de Damas chinas, Salón de belleza y la de El jardín de la señora Murakami.

En ese momento se comenzó a oír, a través del aparato, la voz de Aldo Chaparro. Señaló haber detectado, desde los orígenes de su oficio, una suerte de inquietud constante por crear sin crear. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso el artista de esas primeras obras –las que era posible ver en ese momento- buscó muchas veces construirlas sin necesidad de utilizar las imágenes, o las palabras que las acompañaban, en el sentido tradicional, sino como un simple recurso para ejercer, de manera un tanto vacua, el mecanismo de la impostura. Por ese motivo, dijo que en más de una ocasión, desde su niñez, copió sin cesar las figuras y las letras de los frascos de alimentos o de medicinas que encontraba en su hogar. También obras o textos de otros autores, sobre todo de música popular. Se dedicó durante algún tiempo al trabajo de transcripción, ejercicio que separa muchas veces a la palabra de su función original.

Aldo Chaparro siguió con su discurso. Dijo que desde hacía algún tiempo venía constatando, casi con terror, el carácter profético de las obras que iba creando. Que se había visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en sus proyectos. Recordaba, por ejemplo, cuando se realizó el montaje cuartorial, en un pequeño museo ubicado en un poblado de pescadores al sur del continente, de Salón de belleza. Desde un comienzo decidió no intervenir en el proceso de la puesta en escena. Según se lo aconsejaron confió el discurso al curador con el fin de que creara un resultado propio. Durante el vernissage, en medio de la muestra, Chaparro cayó en una especie de éxtasis. No había asistido a los ensayos. No sabía cómo se encontraba dispuesto su trabajo. Todo era sorpresa. Fue la primera vez en su vida en la que pudo leerse a sí mismo. El discurso artístico había sido respetado totalmente, pero su estructura modificada de manera radical. Por esa razón Aldo Chaparro no contaba en ese momento con la retórica que utilizó para construir la obra. La estructura capaz de salvarlo del embate que le iba a causar apreciar en su verdadera dimensión lo allí develado. Desde el comienzo de la noche lo tomó un estado casi hipnótico mientras sentía, literalmente, las frases ingresando de manera directa por sus oídos. ¿Qué clase de espanto ha sido capaz de elaborar una escritura semejante?, se dijo.

Sin embargo, en el aparente universo abyecto que se representaba en escena, Aldo Chaparro creyó descubrir algo fundamental: la existencia de la realidad verdadera. Lo que iba sucediendo en aquel espacio aparecía con una luminosidad y trascendencia de la que carecía la vida de todos los días. Advirtió, en ese instante, que quizá una de las razones que lo habían llevado al arte era la construcción de ese mundo paralelo, al cual debía pertenecer enteramente para lograr la existencia plena.

Daba la impresión de que mientras más sutilmente sórdido fuese lo representado sería mejor. Aldo Chaparro se dio cuenta de que el mecanismo consistía en colocar un universo terrible por delante, como una

suerte de protección contra el horror que ese mismo mundo iba estableciendo. La existencia de ese recurso se hacía evidente en la idea central de la obra *La escuela del dolor humano* de Sechuán, donde trató de recrear una forma de arte popular cuyo fin era sacar provecho del dolor en las sociedades. Cuando acabó la muestra de Salón de belleza, y siguiendo quizá el carácter profético, que estaba seguro, el arte, las propuestas, traían consigo, corrió detrás de bambalinas y se apoderó de su propio personaje. Del consumidor de las frases que estaban expuestas al público. Se lo llevó después consigo a su casa. Aldo Chaparro comenzó a convivir consigo mismo. El proceso fue lento y algo penoso. Le llevó algunas semanas al otro despojarse de la figura representada para volver a ser él mismo. Antes de partir, el personaje inoculó en el cuerpo de Chaparro el mal físico, las enfermedades visuales, capaces de distorsionar por completo las nociones básicas de realidad, que aparece en muchas de sus obras. Aldo Chaparro fue contagiado, por su propia obra, de una dolencia incurable. De un mal que, además, parecía no extinguirse, pues allí, a través del aparato ideado por el impecable curador que hablaba en el saloncito Duchamp del MOMA, los asistentes podían seguir viéndolo y escuchándolo hablar de las cosas que continuó haciendo después de muerto, como aparentemente trataba de mostrarse a través del extraño aparato.

El mecanismo por el que pasó la obra salón de belleza, desde el proceso creativo inicial hasta su representación en la sangre de Chaparro, fue casi perfecto. Según sus propias frases, la profecía presente en toda imagen congelada por un autor debía cumplirse. Desde entonces fue descubriendo, con cada vez mayor frecuencia, que la realidad era sólo un pálido reflejo de las obras. A Aldo Chaparro lo que más parecía impresionarlo de determinado tipo de creación, de aquella que se construía desde la intuición y haciendo uso de recursos propios para llevarla a cabo, era que tras levantar fronteras estructurales, creando sistemas que permitieran entender el mundo como una maquinaria, se advertía de pronto que no existía límite ninguno. Aquel era el punto donde se abrían realmente las posibilidades, y no quedaba otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden trascendente. El mismo Chaparro afirmaba que esa instancia podía estar cercana a la experiencia mística, en la cual, después de una serie de privaciones y luchas emprendidas contra la libertad individual se buscaba el infinito.

Aldo Chaparro no estaba seguro si haber organizado un Congreso de dobles de artistas fue una forma de seguir construyendo su obra. Algunos de los presentes allí, en la pequeña sala Duchamp, parecieron sorprenderse al escuchar estas palabras. Muchos no tenían conocimiento de que Chaparro hubiera realizado un congreso con esas características. Pese a las dudas iniciales, ciertos asistentes recordaron que sí sabían, desde hacía algún tiempo, que Aldo Chaparro indagaba las relaciones posibles entre el autor y la obra. Y tal vez para corroborar esa idea, que comenzaba a discutirse entre los asistentes al MOMA esa tarde, Chaparro, a través de la pantalla, afirmó que provenía de una tradición donde muchas veces se le había dado un relieve excesivo a la presencia del artista, así como a las circunstancias en las que se hallaba involucrado. Era consciente de que esa búsqueda por desentrañar las relaciones entre el autor y la obra se encontraba presente en la mayoría de los proyectos que había ideado. Fue para conocer más a fondo estas relaciones, que aceptó la propuesta de abandonar por un tiempo su oficio de creador para convertirse en curador de una muestra de carácter artístico. Lo invitaron después de haber escuchado una conferencia que ofreció en el extranjero, donde mencionó la importancia que habían tenido las demás artes, incluso más que la ejercida por él, durante sus primeros años como creador. Sin embargo, una vez que aceptó la invitación advirtió que no podía ser otra cosa. Ni un crítico ni un curador. Menos un organizador de exposiciones. Su interés era sólo el de realizar construcciones artísticas. Pretendió entonces cumplir con su promesa, la de llevar adelante la muestra, pero sin dejar de concebir proyectos ni por un momento. Comenzó a elaborar el congreso de la misma manera como lo hacía con cualquiera de sus ideas. Apeló a la figura del curador como autor y a la muestra como la obra. Se le ocurrió la posibilidad de organizar un congreso de artistas donde los artistas no estuvieran presentes. Un evento que fuera al mismo tiempo una acción plástica. Trasladaría al lugar sólo las ideas de estos creadores, para constatar lo que podría ocurrir con las imágenes y los textos una vez que estuvieran liberados de sus autores. En el inicio emprendió un arduo trabajo fotográfico –es difícil imaginar a Chaparro, quien aborrece las cámaras, efectuando una labor de ese tipo–, pero a través de la pantalla los presentes en la sala Duchamp lo vieron utilizar una cámara digital, la cual accionaba sin mirar por el visor, con el fin de retratar los seis meses que pasó cada creador con su doble: personas tomadas al azar que debían aprender de memoria textos que

repetirían frente al público en una sala de arte. La idea causó cierto desconcierto. Al principio los organizadores titubearon, a pesar de que lo proponía nada menos que Aldo Chaparro. Parece que no querían arriesgar demasiado. Sin embargo, luego de una serie de discusiones el proyecto fue aceptado sin más objeción.

El día de la inauguración se recibieron quejas de una serie de maestros de historia del arte, que habían viajado desde sus universidades de origen sólo con el fin de estar junto a sus objetos de estudio. Para Aldo Chaparro aquel reclamo fue fundamental, porque la ausencia de los cuerpos era otro de sus temas de interés. Sobre todo después de su muerte. El lamento de los profesores era una prueba para Chaparro de lo que en realidad esperan los demás de las obras. Si se trataba de ideas o formas, como se suponía, éstas se encontraban allí presentes. Aldo Chaparro había logrado difundir en la sala aquello que interesaba en ese momento a los verdaderos autores. Pero las reacciones le mostraron que para muchos lo importante eran intercambios de otro tipo y no las obras mismas.

Después del Congreso de dobles de artistas, Aldo Chaparro comenzó a plantear una serie de acciones. Afirmó, a través del aparato ideado por el curador neoyorquino, que la más interesante fue la que tuvo que ver con la formación y puesta en escena de Perros héroes. La historia comenzó cuando Chaparro contestó un aviso del diario en el que se anunciaba la venta de una serie de cachorros de cierto tipo de ovejero. En esa época había muerto de vejez un perro que le había sido sumamente fiel durante los años que pasaron juntos. Buscaba un animal sustituto. Había ya ensayado, sin éxito, con varios ejemplares. Con un Greyhound que se estrellaba contra las paredes de su casa por falta de un espacio apropiado para correr. Con unos lebreles que ensuciaban sin la menor culpa los muebles y las camas. Con ciertos podencos que no entendían ninguna orden, y con un primitivo Basenji, el perro-gato, que lo desesperó con su indiferencia. Hasta que alguien le recomendó que probara con este ovejero. Estos animales eran los únicos capaces de salir con éxito de cierta prueba de habilidad canina. Le informaron también que esto se debía a que eran descendientes directos del lobo. Por eso contestó rápidamente el anuncio del diario. Realizó, a través de la línea telefónica, una serie de preguntas sobre la relación entre esos perros y sus ancestros. Sobre si sus habilidades podían explicarse por una inteligencia más desarrollada que la del resto de las razas. Después de escucharlo, le pidieron que esperara unos momentos. Alguien más iba a contestar a sus preguntas. Minutos después, Aldo Chaparro oyó por primera vez la voz del hombre inmóvil, quien desde las primeras palabras que le dirigió trató de demostrar que tanto él como los perros a su cargo poseían una inteligencia superior.

Una hora más tarde, Aldo Chaparro se encontraba presente en la habitación del hombre inmóvil –un parálítico que, únicamente a partir de sonidos que emitía con la garganta, entrenaba perros para matar-, atento al espectáculo que ese hombre tenía montado para las visitas. Con la ayuda de un enfermero entrenador hacía pasar por turnos a los perros. Chaparro comenzó a ver cómo los animales repetían las conductas que el hombre inmóvil había anticipado momentos antes. Previo a la partida de Aldo Chaparro ocurrió un error de cálculo. Uno de los animales mordió a Chaparro y le destrozó el pantalón que llevaba puesto. El hombre inmóvil culpó al entrenador. Aldo Chaparro no regresó a aquella casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo realizó una larga obra acerca de la experiencia que había vivido ese día. Cuando lo entregó a las personas indicadas para darla a conocer en público, pensó en volver al lugar de los hechos. Deseaba constatar cuánto de cierto estaba presente en lo creado. Advirtió, con asombro, que en su creación aparecían algunos detalles en los que creía no haber reparado durante la visita inicial. Volvió por ese motivo una semana después. En aquella ocasión con una cámara de fotos –la misma que utilizó para el Congreso de dobles- y, como era su costumbre, tomó algunas imágenes al azar. Decidió incluirlas después en la obra y hacerlas pasar por verdaderas instalaciones. Es decir, simuló que los ambientes habían sido construidos por él, no que los había tomado de la realidad.

Una vez que todo estuvo terminado, Aldo Chaparro quiso presentar una suerte de concepto sobre la idea de ese hombre inmóvil y sus perros entrenados. Para lograrlo se puso de acuerdo con algunos directores, para que cada uno anunciara públicamente que iba a poner la obra en escena. Se empezó a generar entonces la idea de que Perros héroes iba a ser presentada en simultáneo en diferentes espacios. Chaparro se incluyó en la propuesta, anunciando que él mismo iba a dirigir una de las adaptaciones. Se puso de

acuerdo con el encargado de un complejo artístico para que pusieran lo siguiente en la marquesina: Aldo Chaparro, director. Se colocaron también avisos en los diarios. Hasta que, de pronto, sucedió lo que suele ocurrir con muchas obras: la fecha de la inauguración pasó sin que nadie lo advirtiera. Todos los estrenos, pactados para que tuvieran lugar en un mismo día, fueron ignorados. Un reconocido estudioso de este tipo de acciones –a quien Chaparro había convencido de participar en la idea- publicó en una revista sus comentarios sobre las diferentes obras. En ella se mencionaba que las puestas en escena habían buscado poner en relieve la característica principal del personaje: la inmovilidad, para lo cual Aldo Chaparro y los distintos grupos se habían servido de perros adiestrados para permanecer inmóviles sobre pedestales, en actitud de amenaza frente al público. Esos animales, mientras el texto se iba desarrollando, eran reemplazados por ejemplares disecados, por perros de madera o se dejaba el espacio vacío. Los cambios se realizaban principalmente con variaciones de luz.

Cuando la obra apareció la galería, quien también estuvo dispuesta a colaborar en los falsos montajes, anunció que durante la presentación efectuaría una suerte de acto de desagravio para aquellos que se habían perdido los estrenos de las obras. Aldo Chaparro buscó como escenario para la presentación un templo del siglo dieciséis. Convocó luego a los participantes de la obra que él supuestamente había dirigido –escenógrafo, sonidista, diseñador de iluminación-, quienes reconstruirían el montaje por medio de palabras. Para cuando terminaran sus intervenciones, Chaparro tenía preparada una sorpresa. Durante el tiempo que duró la reconstrucción había mantenido oculto, debajo del altar en el cual se desarrollaba la presentación, a un ovejero entrenado para permanecer inmóvil. A una orden de Aldo Chaparro el perro saltó. Allí se quedó, en la superficie del altar, estático, mientras el texto de ficción comenzaba a desarrollarse. Surgió una voz en off, que bajaba del coro, que fue repitiendo fragmentos de la obra. Frases, palabras, ideas entrecortadas, ideas completas. Transcurrieron cerca de veinte minutos de absoluta tensión, con el perro colocado sobre el altar de la iglesia mirando fijamente al público. Los asistentes se quedaron inmóviles en sus asientos. Temían a esa bestia agresiva que los dominaba. La escena, de un grupo de personas observando un altar presidido por un perro, para Aldo Chaparro fue una acción más eficaz que haber puesto en funcionamiento la verdadera obra. En cierto momento, cuando Chaparro se encontraba sentado en la primera fila viendo con el resto de los asistentes, sintió el impulso de ponerse de pie y preguntarles qué era lo que realmente estaban haciendo allí, en las bancas de una iglesia, admirando a un perro inmóvil. El animal continuó. Iluminado solamente por una luz cenital. El ambiente había sido puesto en penumbras. El templo se mantuvo inalterable. Salvo la oreja del perro, que hacía leves movimientos cuando aumentaba el volumen en que era repetido el texto.

Aldo Chaparro estaba convencido de las diferencias que hubo entre ambos montajes. El de Salón de belleza y el de Perros héroes. Vio incluso que se trató de ejercicios opuestos. Muchos creyeron que el trabajo sobre los perros había surgido de la imaginación, mientras que el de Salón de belleza había sido tomado de la realidad. Algunos pensaron incluso que Chaparro, antes de realizar esta última obra, había visitado un salón convertido en lugar para morir, que aparentemente existía. En los diferentes sitios donde la acción fue puesta en práctica se produjo un efecto similar. En cada uno de esos lugares se sabía de la existencia, casi a la manera de un mito, de un espacio semejante. El grupo que realizó el montaje incluso encontró uno en las afueras de la ciudad. El elenco ensayó la obra en sus instalaciones. A Aldo Chaparro le parecía que en el momento actual, y no cuando la obra fue dada a conocer, cumplía de una manera más efectiva con su intención inicial. La de referirse a la peste. Ahora, el Salón de belleza puede ser capaz de retomar ese tema de la peste desde una perspectiva bíblica.

Algunos años después de su muerte falsa –la que se representaba en las imágenes que surgían del aparato inventado por el curador neoyorquino, cuando aquel acto comenzó a pasar al olvido, Aldo Chaparro empezó a extrañar pertenecer nuevamente a la vida, la que posiblemente había sido devorada por los pájaros. Eso fue lo que dijo a través de la pantalla: que su vida había sido comida por los pájaros. Para el mismo curador era un misterio la aparición del cuerpo de Chaparro, presentado de esa manera, en la pantalla. Se encontraba vestido con su traje de siempre, inmaculado a pesar de la voracidad de las aves. Más de un artista podría crear una hipótesis al respecto. Algún escritor construir una historia que hiciera coherente el hallazgo de un cuerpo, irreproducible y sin posibilidad de anonimato, aparecido prácticamente de la nada. Aldo Chaparro con la cabeza picoteada. Sin embargo, si el aparato del curador del MOMA no

mentía, deseoso de recuperar la normalidad. En la pantalla, Chaparro parecía no saber qué hacer presentándose de esa manera. La sensación de extrañeza le impedía realizar actividades a las que había estado acostumbrado. Mirar el mar, pasear en su velero, jugar con sus hijas o imaginar el esqueleto de obras como *I will survive* o *Where is my brain*. Aunque sentía que no era eso únicamente lo que le molestaba. En cierto momento, se dio cuenta de que le hacía falta una suerte de artificialidad capaz de suplir el vacío de su cuerpo. Algo que hiciera evidente la distorsión que había provocado para presentarse ante ese público. No quería acudir al mundo de la ortopedia. Le era desagradable la idea de que le construyeran un cuerpo que tratara de simular el perdido. En ese ámbito, por lo general, en lugar de resaltar lo artificial se busca esconderlo. Tampoco deseaba apelar al universo de la religión. Se le hacía impensable caminar con un cuerpo sacado de algún dios hindú. Algún tiempo atrás había realizado cierto experimento cuyos resultados le dieron la clave para resolver el problema. En aquel entonces llevaba consigo un video donde se mostraba totalmente distorsionado, incluso de una manera más radical que la que enseñaba en aquella sala del museo. Al llegar a determinada ciudad –me parece que mostró las imágenes en un lugar llamado espino– sintió el rechazo de la gente que fue a verlo. Acudió entonces donde un hombre que se dedicaba a la fabricación de máscaras, quien le confeccionó un cuerpo repleto de piedras de fantasía, que hicieron que los demás asumieran una suerte de asombro alegre ante su presencia. A partir de entonces, Aldo Chaparro tuvo claro que el siguiente cuerpo que mostrara tenía que provenir necesariamente del universo de las artes plásticas. Recurrió donde uno de los creadores más importantes, y después de algunos encuentros, el experto en distorsionar las imágenes de las personas pensó en una serie de cuerpos posibles para Chaparro. Piezas que al mismo tiempo que poseyeran una función práctica contarán con una estética determinada.

La propuesta que Aldo Chaparro le solicitó al artista, quizá tenía que ver con hacer del accidente, de la distorsión de las imágenes –como si de espejos de cartón se tratara–, un hecho comunitario. Que aquella característica dejara de pertenecerle sólo a él para convertirse en una práctica que involucrase al resto. Chaparro imaginaba una acción que hiciera de la distorsión de los cuerpos una suerte de jardín público. Un espacio anónimo donde todos y cada uno teníamos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones. En el cuerpo de Aldo Chaparro se presentaba el accidente como una suerte de casualidad. No había, para los ojos de Chaparro, ni una sola persona que luciera realmente una superficie corporal mientras su cuerpo se presentara bajo los efectos de la distorsión.

Después de que Aldo Chaparro mencionó el asunto se creó un silencio en la pequeña sala Duchamp, ubicada cerca de las puertas de emergencia del museo. Las discusiones entre los asistentes cesaron por completo. El curador se colocó al lado de la pantalla y dijo a los presentes que iba a apagar el aparato por unos minutos. Que mientras tanto hablaría de cierta obra que Chaparro acababa de publicar. Se titulaba *Yo soy el autor de esta obra* donde, por medio de una serie de complicados procedimientos, relataba tanto visual como narrativamente una serie de sueños y premoniciones. Ponía en práctica una acción artística proveniente del interior del alma, como a Aldo Chaparro le gustaba denominar a cierto ejercicio inconsciente que solía ejecutar. Indagaba además, nuevamente, en el carácter profético de las obras. Dos de sus obsesiones.

Sin mediar transición, el aparato didáctico comenzó de nuevo a funcionar. Se iluminó la pantalla y pudo verse un acercamiento a un rostro que, según el curador, era la de Aldo Chaparro actual. Nadie comprendió si se trataba de una máscara de cuerpo entero, de una corpulencia ortopédica, o de la imagen que le había otorgado el otro mundo, el de la manipulación capaz de distorsionarlo todo. Chaparro habló nuevamente. Confesó que había copiado, de manera deliberada, obras de otros autores. No como ejercicio de transcripción, actividad que realizó sobre todo en la juventud, sino para hacerlas pasar como propias. Aclaró que había comenzado cuando, después de su decisión de presentarse de manera distorsionada, cayó víctima de una depresión severa, que trató de controlar sin la presencia de medicamentos. Sufrió ataques de angustia y de pánico, y de cierto estado de desesperación. Buscó el auxilio de un terapeuta especializado en un análisis psicológico ortodoxo. Fueron varios meses de gran sufrimiento, que cesaron cuando recurrió a un psiquiatra que le suministró la medicina adecuada para sacarlo de tal estado. Durante el tiempo que duró su martirio, la única actividad que pudo realizar fue la creación de una obra, a la que llamó *La jornada de la mona y el paciente*. En un principio se trató de una serie de escritos,

a manera de cartas, que le escribía al analista ortodoxo con el fin de que entendiera su situación. Lo hizo porque en las terapias diarias a las que asistía, aquel analista había instalado el rigor del silencio como eje de la cura. En esos días, Chaparro recibió una invitación para participar en un homenaje al performancero Samuel Beckett. A pesar de la crisis por la que estaba atravesando, Aldo Chaparro aceptó. No pareció estar consciente de las consecuencias que esto podía traerle. Luego lo olvidó por completo. Una semana antes de su participación recibió el programa donde aparecía su nombre impreso. Entró en un pánico aún mayor al que lo atenazaba. Una de las características de su estado era que tenía extrañamente alterado su sentido de responsabilidad. Tuvo pavor de haberse comprometido y no poder cumplir con lo acordado. Lo único con lo que contaba era con el texto que había escrito para retratar su crisis. Realizó entonces un acto sumamente elemental sobre el cual no reflexionó mucho. Debajo del título La jornada de la mona y el paciente puso el nombre de Samuel Beckett como si el performancero irlandés se tratara del autor de los mensajes dirigidos al analista. Se lo entregó a una especialista en ciertos asuntos de arte, preguntándole si estaba en condiciones de realizar un montaje de emergencia con aquel material. Curiosamente, la culpa que trajo consigo este acto produjo cierta recuperación de su equilibrio emocional.

Pero aquella acción no fue la única de esa naturaleza que realizó Aldo Chaparro. En otra oportunidad transformó La metamorfosis de Franz Kafka en un nuevo texto. Utilizó sólo las palabras que había empleado el autor del relato original. Una vez que se despojó de la anécdota central –la transformación– quedó el testimonio de alguien que no puede conciliar el sueño y experimenta, como producto del estado, perturbaciones que lo hacen sentirse casi como un insecto. Chaparro modificó una obra ajena para crear una nueva que acompañara las imágenes de cierto fotógrafo que le solicitó hacer un libro juntos. Cuando le llegaron las fotos elegidas, Aldo Chaparro apreció una serie de imágenes que retrataban casas vacías. Aparte de este rasgo no encontraba ninguna otra característica en particular. Lo único que podía apreciar en ellas era la mudez de los objetos representados. Le pareció, nunca supo por qué, que eran casas perfectas para insomnes.

Los asistentes a la sala del museo miraron en ese momento, a través de la pantalla, las fotos de las casas que el fotógrafo le había enviado a Aldo Chaparro. El curador afirmó, estableciendo una suerte de diálogo con la pantalla de su invención, que más que mudas las casas le parecían solitarias. Al escucharlo, Chaparro dejó de hablar. Recién en ese momento los asistentes supimos que existía la posibilidad de una interlocución entre la sala y las imágenes de la pantalla. Las tomas donde aparecía Aldo Chaparro no estaban grabadas. Con cierta vergüenza comprendimos que había escuchado los comentarios hechos en la sala. Aldo Chaparro dio la impresión de haberse quedado pensando en el parecer del curador. Lo evidenciaba su cara, que se deformaba y regresaba a la normalidad de manera continua. Cuando volvió a hablar dijo que lo solitario no lo encontraba necesariamente en esas casas. Para referirse a la verdadera soledad, afirmó, había que remitirse a la columna que el cineasta Luís Buñuel, uno de sus favoritos, dejó abandonada en medio de la nada después de la filmación de la película Simón del desierto.

Aldo Chaparro recordó, a partir de la aparición del tema de la soledad de la columna, la vez en que fue requerido para un congreso sobre cine y misticismo. La invitación le causó asombro. Estaba seguro de no poseer el perfil ni artístico ni intelectual adecuado para el evento. Como en todos los temas que lo apasionaban, no tenía nada en particular que expresar. Tanto en asuntos de cine como de misticismo hubiera preferido escuchar lo que los demás tenían que decir. Sin embargo, la única posibilidad para asistir a aquel encuentro era por medio de una presentación. Recordó que alguien le había contado que la columna de la película de Buñuel se encontraba abandonada en el desierto. Aldo Chaparro se abocó entonces a la tarea de conseguir una imagen reciente de aquella columna. No estaba en condiciones de acudir personalmente al lugar donde se hallaba, pero pidió una y otra vez que le consiguieran alguna foto. Finalmente le llegó una reproducción perfecta. Tomada por una profesional. Se mostraba sólo la cúspide, y en los lados de la plataforma se podían apreciar una serie de caracteres bíblicos. A un extremo de la foto, casi como por azar, se veía un poste de luz. Chaparro, luego de apreciarla por unos días, mandó enmarcar la fotografía como si se tratara de una representación religiosa. Mandó también hacer una serie de estampas alusivas a la columna, que después repartió entre sus vecinos. Al día siguiente volvió a las casas que había visitado llevando su cámara. Fotografió una por una a las personas que vivían en los alrededores, a quienes les pidió mostraran ante la cámara las estampas que les había regalado. Aldo Chaparro

intentó hacer creer que sus vecinos eran miembros de una cofradía que se había creado en torno a la columna perdida. El texto que acompañó a las fotos mencionaba que un grupo de personas decidió huir de la ciudad con el fin de mejorar sus condiciones de vida. En el camino de su peregrinación hallaron la columna de la película de Buñuel. Estas personas decidieron tomar ese hecho asombroso como una señal y aposentarse en sus alrededores. Pronto comenzaron a asignarle virtudes curativas al monumento.

En determinado momento, casi sin mirarnos, el curador allí presente nos dijo que, pese a las cosas que venía afirmando a través de la pantalla, Aldo Chaparro no había sabido nunca qué significaba crear sin crear. Las explicaciones que pudo ofrecer al respecto parecían haber sido formuladas sólo como pretexto para continuar vivo, o mejor dicho ofreciendo un aspecto normal, a pesar de las circunstancias. Dijo también que el cuerpo de Chaparro jamás fue picoteado por los pájaros.

El aparato didáctico ideado por el curador de la pequeña sala del museo tampoco nunca existió. Así como es mentira la existencia de la reunión de un grupo de personas en el MOMA para aguardar la llegada de un grupo de imágenes distorsionadas de Aldo Chaparro. Cualquiera sabe que la figura del artista Chaparro se encuentra situada siempre más allá de cualquier artilugio. Muda y ausente. Como la que mantuvo el perro que cierta vez colocó sobre un altar.