

¿Cómo balancear la experiencia de la diferencia cultural cuando pelagra la alteridad (*mestiza*) de la que se proviene?

El viaje a lo desconocido es una forma de retomar contacto con lo otro. Surinam es un lugar donde confrontar huellas de la experiencia colonial holandesa en la costa Caribe sudamericana: tan aparente cerca geográficamente y sin embargo conceptualmente tan lejos de la tradición española en clave andina del Océano Pacífico, de la que es heredero Marco Pando. Sin embargo, *en todas partes se cuecen habas*.

La “traducción como transfusión de sangre”¹ es una estrategia de renegociación identitaria en Pando desde la generación de un discurso que busca deconstruir los paradigmas del “occidente” mítico heredado de su educación en Perú, y de *lo que fue el occidente* experimentado en la Holanda postcolonial del siglo XXI. El museo, esa máquina de conformación de memoria e identidad del otrora estado-nación entra en cuestionamiento aquí, en la era de la crisis multicultural, cuando el museo se tornaba la catedral laica de los emancipados.

Pando realiza una mimesis a las estrategias museales enfocadas en lo antropológico, y desde esta perspectiva, de la visión europea del otro (no occidental). Aún cuando los análisis postcoloniales buscan deconstruir estas miradas hegemónicas, los museos difícilmente han reinventado estrategias autocríticas de exhibición desde otros enfoques.

Marco Pando se ha recargado en la complejidad de Surinam, para batallar simbólicamente contra el modelo museal europeo y su lastre de autoridad. Su estrategia *caníbal* combina la exhibición de objetos que retoman estéticas de esas culturas “otras” -pero desde su condición híbrida y mutante- porque contienen en sí la huella de ese occidente del que son parte, y a la vez de una dimensión animista desde su voluntad de invitar a una magia telúrica propia del chamanismo -con artefactos que nos recuerdan la cultura material de civilizaciones asociadas a lo “primitivo”.

Desde esta dialéctica, Marco nos devuelve a estéticas aparentemente ya asumidas por el arte moderno y el contemporáneo del siglo XXI desde el giro etnográfico: pero lo inquietante pareciera ser su proyección a un retrofuturismo distópico (alineado con nuestro crítico presente neo-medieval pleno de fundamentalismos), en el que el detritus industrial es materia prima para una nueva ritualidad con la que reencantarse con la vida. El toma lo cotidiano y aparentemente bastardo como materia prima para entender el terreno movedizo en el que nos movemos todos. A su forma, es heredero de la *antropofagia cultural*, y cómo los arqueólogos, sabe que un basural explica las dinámicas y tensiones de una civilización mejor que un palacio.

La condición nómada implica una renegociación del sentido a cada instante... por ello al “conquistador cultural” lo podemos interpretar como un modo de reconfigurar el yo individual, que asume su condición mestiza como motor para entrar desafiante al horizonte cosmopolita, incluso en plan vampiro. A pesar de buscar espejos y sombras desde dónde entender su identidad siempre esquiva, su legado habla de una práctica de resistencia y de una forma de ser y hacer. Y eso es negociar el ser transnacional (y quizá también otras formas de ser en parte peruano, holandés y errante).

Recuerde que lo exótico está construido a partir de la mirada del otro (que también está en un *nosotros* extrañado). Este es un territorio opaco. Atención con el vértigo de vuestros contemporáneos: habla también de inestabilidades compartidas.

Carlos León-Xjiménez

Madrid, marzo del 2017

¹ Haroldo de Campos: *Deus e o Diabo no Fausto* de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.

En 1956, Haroldo y Augusto de Campos, junto con Décio Pignatari, lanzaron el movimiento de la Poesía Concreta, en Sao Paulo. Bajo influencia de la antropofagia cultural, el movimiento concreto se convirtió en el primer movimiento de vanguardia brasileño de repercusión internacional.