

AISTHESIS

75

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

JUN | 2024



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Junio 2024



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA

INSTITUTO DE ESTÉTICA

AISTHESIS

REVISTA CHILENA DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

N° 75 Junio 2024

TABLA DE CONTENIDOS/CONTENTS

DOSSIER

CRUCES CRÍTICOS ENTRE ESCRITURA Y VISUALIDAD

Coordinado por M. Laura Lattanzi y Paz López

- 6 - 11 Presentación
- 12 - 25 **PAZ LÓPEZ**
Escritura figural. Una erótica de la imagen y la palabra
en *Mudanza*, de Verónica Gerber
Figural Writing. An Erotic of Image and Word in *Mudanza*, by Verónica Gerber
- 26 - 50 **MARCELA LABRAÑA CORTÉS**
La filial de Matías Celedón: escritura de oficina
Matías Celedón's *La filial*: Office Writing
- 51 - 70 **PAULA ARRIETA GUTIÉRREZ**
La obra es un libro, el muro es un texto.
Escritura y visualidad autobiográfica en la obra de Sophie Calle
The Artwork is a Book, the Wall is a Text.
Writing and Autobiographical Visuality in Sophie Calle's Work
- 71 - 93 **MARCELA RIVERA HUTINEL**
La línea meridiana: escritura y visualidad en Paul Celan
The Meridian Line: Writing and Visuality in Paul Celan
- 94 - 109 **GONZALO AGUILAR**
Palabras en la *camera obscura* (sobre la poesía de Augusto de Campos)
Words in the *Camera Obscura* (about the Poetry of Augusto de Campos)
- 110 - 123 **MACARENA GARCÍA**
Literatura y práctica de la pintura: análisis retórico-poético
de un pasaje de L. B. Alberti
Literature and Painting Practice: Rhetorical-Poetic Analysis
of a Passage by L. B. Alberti
- 124 - 149 **JORGE POLANCO SALINAS Y RODRIGO EDUARDO GÓMEZ MURA**
Constelaciones y parpadeos. Una aproximación
a las formas de mirar la poesía chilena
Constellations and Flickers. An Approach
to Ways of Looking at Chilean Poetry

ARTÍCULOS

- 151 - 169 **DIEGO LIZARAZO**
Mirada matriz y potencia oscura de la mirada
Matrix Gaze and Dark Power of the Gaze
- 170 - 184 **EZEQUIEL IVÁN DUARTE**
La flor cósmica: bifrontalidad y terceridad en *Amapola* de Jorge Acha
The Cosmic Flower: Bifrontality and Thirdness in Jorge Acha's Amapola
- 185 - 204 **NATALIA CALDERON**
La imposibilidad del retrato del Indio y la imposición del tipo humano
como modo de representación
*The Impossibility of the Portrait of the Indian
and the Imposition of the Human Type as a Means of Representation*
- 205 - 224 **ALBA L. DELGADO Y SIMÓN HENAO**
La imagen sublevada en el audiovisual colombiano.
El caballero de la fe, Bicentenario y Pirotecnia
*The Uprised Image in the Colombian Audiovisual.
El caballero de la fe, Bicentenario and Pirotecnia*
- 225 - 248 **ARIEL MARTÍNEZ Y GUILLERMO SUZZI**
Retratos en la fotografía de Lariza Hatrick. Lo abyecto
como escollo radical de la representación
*Portraits in the Photography of Lariza Hatrick. The Abject
as a Radical Stumbling Block to Representation*
- 249 - 266 **PAULINA FABA, JUAN CARLOS SKEWES Y BÁRBARA BUSTOS**
El devenir animal en el cine documental.
La cueva de los sueños olvidados (2010) de Werner Herzog
*Becoming Animal in Documentary Film.
Werner Herzog's Cave of Forgotten Dreams* (2010)
- 267 - 288 **PABLO ELINBAUM**
Al otro lado del muro. Reducciones fonográficas
y cartográficas del Puerto de La Plata
*On the Other Side of the Wall. Phonographic
and Cartographic Reductions of the Port of La Plata*
- 289 - 308 **MIGUEL ALFONSO BOUHABEN**
Deconstruyendo a Febres-Cordero. Resignificación estético-política
de los archivos visuales de *El Telégrafo*
*Deconstructing Febres-Cordero. Aesthetic-Political Resignification
of Visual Archives of the Newspaper El Telégrafo*
- 309 - 333 **JAVIER TEOFILO SUÁREZ-TREJO**
Moura y Silo: los paisajes de la imaginación
como salida del agujero de la violencia
*Moura and Silo: The Landscapes of Imagination
as a Way Out of the Hole of Violence*

- 334 - 352 **SARA BATTISTA**
La activación del aprendizaje
a partir de la experiencia del asombro: el sublime cognitivo
Activating Learning from the Experience of Wonder: The Cognitive Sublime

ENTREVISTA

- 354 - 361 **AQUELLO QUE OCURRE ENTRE LOS OJOS,
LA MANO Y EL PAPEL**
Entrevista de M. Laura Lattanzi y Paz López
a la artista y escritora Leticia Obeid

RESEÑAS

- 363 - 375 **GRINOR ROJO**
Maniac
Benjamín Labatut
- 376 - 379 **CRISTÓBAL DURÁN ROJAS**
Sobre el titubear
Joseph Vogl
- 380 - 384 **SUSANA VALDÉS PEÑA**
Levantisca & liberesca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)
Biviana Hernández Ojeda
- 385 - 388 **ANDRÉS IMPERIOSO**
Persistencia de la pregunta por el arte
Hernán Borisonik

DOSSIER

CRUCES CRÍTICOS ENTRE ESCRITURA Y VISUALIDAD

Coordinado por M. Laura Lattanzi y Paz López

PAZ LÓPEZ

MARCELA LABRAÑA CORTÉS

PAULA ARRIETA GUTIÉRREZ

MARCELA RIVERA HUTINEL

GONZALO AGUILAR

MACARENA GARCÍA

JORGE POLANCO SALINAS

RODRIGO EDUARDO GÓMEZ MURA

Cruces críticos entre escritura y visualidad

M. Laura Lattanzi
Universidad de Chile
mlauralattanzi@uchile.cl

Paz López
Universidad de Chile
plopess@uchile.cl

Habría cierto consenso a la hora de advertir que durante la década de los 60 comienza a producirse un giro literario o lingüístico del arte, es decir, una creciente atención a lo que el lenguaje y la narración le harían a la disciplina artística, cuestión que no ocurriría exclusivamente en este campo, sino que formaría parte de una mutación en el pensamiento filosófico y social del siglo xx, conocido como «giro lingüístico» de las disciplinas (Rorty). Ese giro produjo considerables transformaciones, sobre todo relacionadas con las preguntas por aquello que sería el arte una vez que sus coartadas formalistas han sido puestas en crisis. Hoy podríamos afirmar que asistimos a un proceso inverso, uno que convendría llamar el giro visual y performativo del lenguaje. Este hecho tampoco es aislado, sino más bien síntoma de otra mutación, una que ha hecho de las imágenes un «tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo en que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas y como un problema por resolver» (Mitchell 21). La imagen se ha impuesto con tal fuerza en nuestro universo estético, técnico, científico, cotidiano, político, histórico, que difícilmente el pensamiento puede orientarse sin acudir a su materialidad y operatividad.

Tanto el arte como la literatura se han visto sacudidos por la propia potencialidad contemporánea de la imagen, pasando en pocas décadas del reinado del texto como legitimador del saber (giro lingüístico) a la prevalencia de la visualidad como la medida con la que pensar y actuar en el mundo (giro visual). El sujeto contemporáneo debe lidiar con un contexto sometido al bombardeo ininterrumpido de impulsos visuales que funcionan de manera completamente distinta a cómo funcionaba el pensamiento alfabético, el que en primera instancia podía operar de manera más normativa, «llamando a las cosas por su nombre», distinguiendo la verdad de la ficción, a diferencia del procesamiento de imágenes actual, donde la legitimidad sobre la verdad se vuelve irrelevante, o su velocidad no logra fijar un canon, a la vez que desbarata las nociones de originalidad y autor/a.

En el campo literario, más específicamente, este impacto se ha observado en el ámbito de la lectura y la escritura como experiencias indisociables de sus materiales, soportes y operaciones. En el año 2007, Reinaldo Laddaga afirmaba que toda la literatura contemporánea aspiraba a la condición de arte contemporáneo y añadía, mediante el concepto de «espectáculos de realidad», que aquella aspiración le permitía a la literatura

un trabajo de improvisación, de instantaneidad y de mutación, imposible al interior de los marcos de la tradición moderna de la literatura. Juan Cárdenas, en «Nudos ciegos», habla de su quehacer como uno anfibio, «literatura que quiere ser arte, arte que quiere ser literatura» (23), ensayando una lectura sobre los modos en que la escritura y la imagen establecerían nuevos pactos sensoriales y estéticos. Por su parte, Florencia Garramuño, en su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, del año 2015, señala que las exploraciones escriturales buscan expandir su medio específico especialmente mediante la fuga de la ficción hacia las imágenes, acuñando el término de «texto-instalación» y de «estéticas de la no pertenencia». Miguel Ángel Hernández, en un texto de corte más cartográfico, se pregunta por las nuevas nomenclaturas que exigiría el vínculo entre escritura y visualidad. ¿Es arte visual?, ¿es literatura experimental?, ¿literatura expandida o performance? Claudia Kozak analiza, desde la perspectiva de la literatura expandida, el tránsito de la palabra y el objeto literario hacia las artes visuales, sobre todo hacia la imagen en el contexto de su producción digital. Alan Pauls, por su parte, lee cierta literatura actual más apegada a las performances conceptualistas que a la textualidad, más como actuaciones existenciales que como experimentos en el campo del lenguaje. Raúl Rodríguez Freire ha señalado que la teoría literaria durante las últimas décadas se ha nutrido mucho más de los estudios de la imagen que de la crítica especializada. Graciela Speranza, a partir de Duchamp, realiza un recorrido por el arte y la literatura producidos en Argentina, donde «la visión, la palabra y la idea», «lo enunciable y lo visible», la «representación visual y verbal», la «figura y el texto» harían que tanto el arte como la escritura se lancen fuera de sus lenguajes y medios específicos, explorando allí las potencias políticas y estéticas de este arte fuera de sí. «Cronotopías» es el nombre que utiliza la autora para pensar una renovación que pasaría por buscar en los poderes de la visualidad campos de expansión para los textos y viceversa. Recientemente, la escritora mexicana Verónica Gerber editó, bajo el título *En una orilla brumosa*, una serie de ensayos que «exploran los futuros de la escritura y su relación con las artes visuales [...] los límites de las disciplinas, de la imagen, del texto, de la imaginación especulativa y del futuro mismo para replantear las herramientas con las que pensamos y hacemos arte» (18).

Surge entonces desde aquí la necesidad de profundizar en estos cruces y expansiones entre escritura y visualidad tanto en lo que refiere a producciones contemporáneas como así también a nuevas revisiones históricas de objetos estéticos provenientes de ambos campos y sus hibridaciones. Si la imagen puede ser leída como efecto del decir (de la literatura) y la palabra puede, a través de la imagen, salir de sus convenciones, se abre entonces una vía para repensar los mecanismos de la crítica de arte –devenida operación mediática y publicitaria (Perniola)–; para producir otra temporalidad en el arte que no pase por el flujo, la rapidez y la aceleración propios de la imagen tecnológica; para revisar las relaciones entre lo visible y lo legible en el contexto de irrupción «del espectáculo de Estado» (García), allí donde el núcleo del poder pasaría hoy por su extrema visibilidad y no por su ocultamiento; para repensar afirmaciones

como aquella que asegura que vivimos en la edad de las imágenes y del ocaso de las palabras, o que valorizamos el mundo gracias a las superficies imaginadas y no a las líneas escritas (Flusser). Nos interesa pensar entonces el modo en que estos cruces críticos entre imagen y escritura pueden dislocar la jerarquía desigual de saberes y poderes o, en palabras de Jacques Rancière, el modo en que pueden habilitar nuevos repartos de lo sensible, es decir, de aquello que podemos ver y decir sobre el mundo.

Los artículos que componen este dossier reflexionan sobre estos asuntos respetando sus complejidades, es decir, con la paciencia que requiere no zanjar ni desenmarañar demasiado rápido los problemas que ellos abren. Se trata de artículos que, en su mayoría, se detienen en obras y en operaciones singulares, intentando rastrear ese minúsculo milagro que se abre cuando las imágenes y las palabras se tocan. Proponen también una manera de leer con imágenes, de mirar escrituras, de leer por constelaciones. Las palabras se vuelven texturas, los gestos de escritura se vuelven performativos y, en ese movimiento, ninguno sale completamente indemne.

El artículo de Paz López –«Escritura figural. Una erótica de la imagen y la palabra en *Mudanza*, de Verónica Gerber»– propone explorar las fisuras que se producen en el roce entre imagen y texto en el libro de Gerber, *Mudanza*, una obra que se desplaza entre la literatura, el ensayo, la autobiografía, la escritura visual, pero que, por sobre todo, puede leerse como un enunciado performativo que hace tambalear y expandir las categorías propias de la literatura y el arte. López ahonda en los intersticios, bordes e intervalos que se producen en estos cruces, las mudanzas que habría permanentemente entre las imágenes y las palabras para observar no tanto los arribos de estas a una disciplina específica, sino para preguntarse por aquello que acontece precisamente en el viaje que, por momentos, parece tierra de nadie.

Marcela Labraña, en su artículo «*La filial* de Matías Celedón: escritura de oficina», reflexiona meticulosamente sobre la escritura de Celedón, poniendo énfasis en el modo en que este desplaza la lengua mediante un trabajo sobre la forma y la materia. Incorporándolo en la tradición de «escritores de oficina», Labraña sugiere que el vínculo entre escritura e imagen, lugares que en el libro de Celedón aparecen a ratos indiscernibles, permite pensar la literatura como otra cosa que la mera expresión de un contenido, poniendo en entredicho la noción de autor para afirmar, en cambio, la vitalidad de la escritura.

Por su parte, Paula Arrieta –en «La obra es un libro, el muro es un texto. Escritura y visualidad autobiográfica en la obra de Sophie Calle»– reflexiona sobre los modos en que los vínculos entre escritura y visualidad en el trabajo de Calle permiten formular una noción de autobiografía que, más allá de una exaltación de los hechos de una vida que permitirían encontrar la génesis de una obra, puede convertirse en un lugar privilegiado para el desorden de las formas. La autobiografía, que Calle extenua mediante el uso de imágenes y palabras, es pensada por Arrieta menos como un régimen de sinceridad que como una puesta en escena de lo imprevisible de una vida; menos un ostracismo que una manera de vincularse con las fuerzas sociales y colectivas.

En su artículo «La línea meridiana. Escritura y visualidad en Paul Celan», Marcela Rivera Hutinel reflexiona sobre el impacto que produjo en la escritura poética de Celán el encuentro con la artista Gisèle Lestrangé. Será en el cruce entre esas dos lenguas, la de la poesía y el grabado, la de la imagen poética y la imagen gráfica, que la autora leerá la fuerza material que el poema imprime en el cuerpo de la lengua. Si a Celan le importó la imagen, no fue por sus cualidades figurativas o miméticas, sino por el modo en que ella se vuelve una inscripción indestructible de la memoria. Si el grabado porta las huellas de una cesura, un corte, una hendidura, será también el poema el que acoge en su cuerpo los desgarros de la lengua, el vértigo de la existencia, la respiración del que ha sobrevivido, pese a todo.

Gonzalo Aguilar, en «Palabras en la *camera obscura* (sobre la poesía de Augusto de Campos)», analiza la obra de Augusto de Campos y su relación con la poesía visual a partir del uso que hace el poeta brasileño de la página en negro para componer sus poemas. Aguilar hace una lectura de su obra en relación con el legado de Mallarmé, lo que lo lleva a profundizar en la composición poética a través de la materialidad de la lengua, movimiento propio de la poesía concreta que se acerca al ideograma antes que al verso. El autor propone pensar desde aquí, además, el pasaje hacia una dimensión háptica que se produce en sus poemas.

Macarena García Moggia, en «Literatura y práctica de la escritura. Análisis retórico-poético de un pasaje de L. B. Alberti», realiza un análisis filológico de un pasaje poco advertido del tratado de pintura de Alberti que ha tenido, sin embargo, amplias repercusiones en nuestros actuales hábitos visuales y literarios. En Alberti, propone la autora, las ideas sobre la composición pictórica son indisociables del uso retórico y metafórico del lenguaje. Se trata, en este artículo, de pensar los modos en que los usos de la lengua repercuten fuertemente en las maneras de percibir las imágenes, componiendo al mismo tiempo un posible momento inaugural de los modos en que praxis artística y articulación conceptual estarían a la base de los modos en que leemos las imágenes.

Finalmente, en el artículo «Constelaciones y parpadeos. Una aproximación a las formas de mirar la poesía chilena», Jorge Polanco y Rodrigo Gómez Mura exponen formas consteladas de leer los vínculos entre poesía e imagen visual que surgieron en el proceso de investigación, creación y exposición que llevaron a cabo sobre poesía chilena. Los autores proponen una mirada en constelaciones para aproximarse a las figuras y paisajes de las obras estudiadas en una operación que va más allá de su dimensión metodológica para convertirse en un modo de producir, reunir y hacer circular modos de lectura y mirada sobre el entramado de imagen visual y poesía en Chile, que sea coherente con una sedimentación móvil, así como también con la posibilidad de leer materiales y técnicas en taxonomías y archivos imaginarios.

En este número de *Aisthesis* encontrarán además una entrevista a la artista visual y escritora Leticia Obeid, realizada por Laura Lattanzi y Paz López. A propósito de la publicación de su último libro, *Galería de copias* (2023), la conversación busca mero-

dear las potencias críticas de la noción de copia, los modos en que en ella se anudan imagen y palabra, la recuperación de la dimensión corporal en la experiencia del conocimiento que ella habilita, la vitalidad política de sus usos y las alteraciones de las nociones de originalidad, propiedad, repetición, invención que Obeid propicia en su trabajo visual y escritural.

Los cruces que aquí se presentan buscan atender a los límites de uno potenciando al otro: el poeta que encuentra en la imagen lo que se escurre en el lenguaje –sus marcas, sus fisuras–, el artista que encuentra en el lenguaje un modo de desplegar el desmantelamiento de la subjetividad en el acto creativo de una visualidad (el «coeficiente del arte», en palabras de Duchamp, en tanto relación entre lo inexpresado pero intencionado y lo expresado sin intención). En ambos casos se trata de darle profundidad a la superficie de la materia y/o de su significado, pero también de ahondar en sus roces y fallas, en los desencuentros entre imagen y texto exponiendo los límites, los intervalos, lo que sucede entre uno y el otro cuando intentan completarse.

Leer lo que uno ve, mirar lo que otro escribió, atender al proceder propio de la acción –la gestualidad de una mano que escribe, el instante en el que la captura lumínica se inscribe en el papel en blanco–, desarticular lo que se ve y lo que se lee en un mismo gesto poético, constelar y conspirar entre imágenes y textos, abrir los procedimientos propios de una obra en sus registros visuales y textuales y profundizar en las complejidades de una subjetividad hasta darle sepultura. Todas exposiciones de obra y despliegues que dan cuenta de los encuentros, desencuentros, cruces, mudanzas, roces y desplazamientos entre imágenes y textos que parecen confluir en una misma intención más o menos consciente: performar y resistirse a la conciliación, la de las palabras y las imágenes con las cosas.

Referencias

- Cárdenas, Juan. «Nudos ciegos». *Revista Dossier*, n° 36, 2017, pp. 23-28.
- García, Luis Ignacio. «El trono vacío de la imagen. Del montaje a la medialidad». *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, 2017, pp. 131-156. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/62442/CONICET_Digital_Nro.d651d0d9-3e63-4f75-aa30-0f0d35e39129_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja Negra, 2015.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Gerber, Verónica. «Poner el lenguaje en las vías para que estorbe». *En una orilla brumosa: Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Gris Tormenta, 2021.

- Hernández, Miguel Ángel. «La novela como laboratorio. Espacios de contacto entre arte y literatura». *Cuadernos hispanoamericanos*, 2019. <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/>
- Kozak, Claudia. *Deslindes: ensayo sobre literatura y sus límites del siglo xx*. Beatriz Viterbo, 2006.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Pauls, Alan. «El arte de vivir en arte». *Temas Lentos*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.
- Perniola, Mario. *El arte expandido*. Casimiro, 2016.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM, 2009.
- rodríguez freire, raúl. «El giro visual de la teoría». *El lugar de la literatura en el siglo XXI*, eds. Pablo Hormazábal, Josefina Rodríguez y Nicolás Vicente. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016.
- Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Paidós, 1989.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama, 2006.

Escritura figural. Una erótica de la imagen y la palabra en *Mudanza*, de Verónica Gerber¹

Figural Writing. An Erotic of Image and Word in *Mudanza*, by Verónica Gerber

Paz López
Universidad de Chile
ploposs@uchile.cl

Enviado: 7 mayo 2024 | **Aceptado:** 15 mayo 2024

Resumen

En *Mudanza* (2010), Verónica Gerber narra la migración que cinco artistas realizaron desde la literatura al arte, una mudanza que abre una zona de intervalo, una tierra de nadie en el corazón de la palabra y la imagen. Allí, los escritores devenidos artistas sacrificarán los resultados de esa mudanza para poder explorar todo lo que acontece en ese traslado. Con esa misma ambigüedad escribe Gerber, componiendo textos a medio camino entre la literatura, el ensayo, la autobiografía, la escritura visual. Este artículo indaga en la pregunta por aquello que acontece cuando las imágenes y las palabras salen de sí mismas, perfilando lo que podríamos llamar una escritura figural que hace del intervalo el lugar de una potencia que trabaja en contra del estereotipo y el sentido unívoco.

Palabras clave: Verónica Gerber, mudanza, escritura, imagen, intervalo.

Abstract

In *Mudanza* (2010), Verónica Gerber narrates the migration that five artists made from literature to art, a moving-out that opens a zone of interval, a no man's land in the heart of the word and the image. There, writers turned artists will sacrifice the results of that moving-out in order to explore everything that happens in that move. Gerber writes with that same ambiguity, composing texts halfway between literature, essay, autobiography, and visual writing. This article investigates the question of what happens when images and words leave themselves, outlining what we could call a figural writing that makes the interval the place of a potency that works against the stereotype and the univocal meaning.

Keywords: Verónica Gerber, moving-out, writing, image, interval.

¹ Este artículo se desarrolló en el marco del proyecto Fondecyt de Postdoctorado n° 3220531 «Interacciones mediales entre artes visuales y literatura latinoamericana (2000-2020)».

Introducción

«*Lee lo que ves*». Con esa frase traviesa comienza el libro de Verónica Gerber titulado *Mudanza*, una frase que desde el comienzo aproxima el texto y la imagen bajo la forma de ese juego extraño llamado caligrama. «El caligrama nunca *dice* y *representa* en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está llamada en la visión y oculta en la lectura» (38), dice Foucault en *Esto no es una pipa*. Un caligrama, dice a su vez Gerber en el prólogo de *Una orilla brumosa*, y siguiendo a Foucault, nos propone esta tensión: «si lo vemos, no podemos leerlo; si lo leemos, no lo estamos viendo» (15). Lo esencial en el caligrama consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez, al mismo tiempo.

«*Lee lo que ves*». ¿Qué le propone la imagen a la lengua? Y al revés, ¿qué le propone la lengua a la imagen? Eso se pregunta Georges Didi-Huberman en su libro *Vislumbres* (2019) y responde de este modo escueto pero potente: salir de sí mismas. ¿Y qué sería ese «*sí mismo*», esa celda de la que la imagen y la lengua podrían salir si se juntan a conspirar? Pregunta difícil, sobre todo si asumimos la dificultad de establecer con exactitud qué es una imagen (Alloa). ¿De dónde vienen? (Boehm), ¿qué quieren? (Mitchell), ¿ocupan ellas la posición de objeto o de sujeto?, ¿existe una ontología de la imagen? (Coccia), ¿qué régimen de dominio despliegan?, ¿cuál es el potencial de alteración que portan?, ¿obedecen al orden de lo privado o lo público?² Pregunta compleja, a su vez, si consideramos que en la lengua, como dice Barthes, duerme siempre el monstruo de las reglas, las clasificaciones, las constricciones, las opresiones y las represiones. «Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas» (*Lección Inaugural* 121). Demasiado incierta, la imagen. Demasiado estereotipada, la lengua. Demasiado susceptibles de volverse *cliché* las dos, la imagen y la lengua. ¿Qué fuerzas de libertad, qué agitación se despierta entonces cuando la imagen y la lengua entran en contacto? Didi-Huberman, autor preocupado de no desenmarañar demasiado brutalmente los problemas que abren las imágenes y la escritura, señala lo siguiente:

Lo que el mundo visible propone a la escritura es una oportunidad de formar éfrasis, frases que *salen de sí mismas* y nos arrancan de las convenciones en las que el discurso tiende tan a menudo descansar [...] Por supuesto, «*salir de la frase*» implica riesgos [...] Pero tales riesgos constituyen, sin duda, el precio a pagar, no solo para que las cosas vislumbradas tengan alguna oportunidad de encontrar su lugar en la lengua sino también para que nuestras frases demasiado escuchadas tengan, de manera simétrica, alguna oportunidad de *encontrar sus propias salidas poéticas* (*Vislumbres* 41).

² Las preguntas y afirmaciones de los autores citados no son textuales sino que responden a las tesis generales planteadas por cada uno en los artículos compilados en Alloa.

Atento a la vaguedad y al enigma de la imagen, y para serle fiel a ello, Didi-Huberman prefiere llamar *vislumbres* a las cosas o acontecimientos que aparecen ante sus ojos. No todo lo visible, sin embargo, tiene para él la forma de una vislumbre³ –de lo apenas visto, de lo entrevisto, de aquello que porta un déficit de visibilidad–, porque no todo lo visible deja la estela de una pregunta y un deseo capaz de turbar el cuerpo. Eso lo sabemos, sabemos que hay imágenes que buscan imponerse como signos puros, como materia ya trabajada, sin ambigüedad, sin terquedad, sin ninguna nebulosa. Para que haya pregunta y deseo (deseo también de saber), la cosa vista debe irradiar la diversidad radical de sus modos de significar, acentuar la opacidad de su secreto, persistir en su presencia inaudita e incumplida. Si el sentido estuviera contenido inmediatamente en la imagen, perdería ella su solicitud primordial: la de encontrar un lugar en la lengua, la de provocar una interrogación que busque aprehenderla, comprenderla, interpretarla, representarla en un discurso. Ese es el juego que la vislumbre le propone a la lengua, un juego donde la cosa vista, indiferente a su sentido, sin ningún parámetro fijo, siempre insatisfecha, le pide a la lengua que la interprete, y la lengua, ya sea por inadecuación, servilismo, grandilocuencia o pobreza, no puede sino fallar. Menos que un déficit, esa falla puede ser la oportunidad para recoger «los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que está hecha la lengua activa» (Barthes, *Lección Inaugural* 137). La oportunidad para que la lengua encuentre sus propias salidas poéticas, es decir, para que tropiece, se agite, se fraccione y esquive el torniquete que la vuelve doxa.

Si lo que hay entre la imagen y la lengua es una falla que permite que la imagen proliferen en su enigma y que la lengua se agite y se descarríe, lo que importa entonces es lo que ocurre en los intersticios, en lo que centellea, en aquello que está en el borde. Ni completamente en la imagen ni completamente en la lengua, allí donde ninguna combate por su propia hegemonía, como si toda la intensidad se concentrara en ese trozo que se deja ver entre la imagen y la lengua, como esa piel que asoma entre un guante y la manga de un chaleco. «Es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica», dice Barthes (*El placer* 19), no solo para recordarnos que porque tenemos un cuerpo existe la imagen y la palabra, sino para pensar la fisura no como destrucción de la imagen y la lengua, no como una cesión de sus movimientos, sino como un pasaje incongruente, disociado, transmutado –y por eso mismo erótico– entre estos dos sistemas de pensamiento. A eso Didi-Huberman le llama un «salir de sí mismas» (*Vislumbres* 41) de las frases y las imágenes, así como Barthes le llamará «exteriorización de las hablas del mundo» (*El placer* 50).

Me interesa, en este artículo, pensar la singularidad de este trabajo de fisura, de ese salirse de sí mismas de la imagen y la palabra en el libro *Mudanza* (2010), de

3 Sobre el pronombre femenino, Didi-Huberman señala lo siguiente: «Vislumbres, en femenino, necesariamente. No me gusta que lo vislumbrado lo sea en masculino, porque evoca entonces algo así como un resumen, una tabla de materias, un programa. Una “vislumbre” será más bella y más extraña. Me remite al femenino en tanto pasa y me abandona, en tanto la llamo y vuelve a mí» (*Vislumbres* 24).

Verónica Gerber. Un libro a medio camino entre la «autoficción» (Amaro 110) y la «novelización de instalaciones y *performances*» (Herbert párr. 11), pero sobre todo un libro que puede leerse como un enunciado performativo: hace lo que dice, diciendo lo que hace. Ese estilo puede encontrarse no solo en *Mudanza*, sino en cada uno de los ensayos visuales que pueden encontrarse compilados en la página web de Gerber, así como en sus libros publicados hasta la fecha: *Conjunto vacío* (2015), *Palabras migrantes* (2018), *La compañía* (2019), *Otro día... (poemas sintéticos)* (2019) y la edición de un libro colectivo de ensayos especulativos titulado *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (2021).

Una artista que escribe

En diversas entrevistas, Verónica Gerber se ha definido a sí misma como «*una artista que escribe*» [énfasis mío]. Más que una definición podríamos decir que es una fórmula que varía, prolifera y se ramifica en las imágenes y los textos que Gerber realiza, una fórmula que no rechaza ni acepta totalmente ninguno de los términos, sino más bien los enturbia y los pone en permanente estado de indeterminación. Atenta a la estructura de esta fórmula, Valeria Tentoni le pregunta: «¿Por qué la escritura viene después, como acción y no como ser?» (párr. 9). Seguiré en este escrito el rastro que deja esa pregunta, sin antes decir algo evidente, y por eso mismo, susceptible de ser cada vez interrogado. Se trata, en el trabajo de Gerber, de pensar un vínculo tan antiguo como la aparición del libro, que desplazando (o al menos invisibilizando) la voz, la oralidad, por la página escrita, hará de la lectura algo para ser más vista que escuchada.

Una vez que ese artefacto que conocemos como libro aparezca (allá por el 1300), esa voz se articulará indefectiblemente a los ojos [...]. La visión la relegará, dado que la página comenzará a trabajarse espacialmente no solo con tamaño de fuentes y de párrafos, sino también con colores y signos, como la coma, que serán determinantes para la comprensión de lo escrito por parte del lector (rodríguez freire, «El giro» 9).

Que las asociaciones entre imagen y texto tengan una larga y densa historia, no quiere decir que puedan estabilizarse en un bloque homogéneo de significados, sino que deben pensarse, cada vez, bajo la forma de un vínculo poroso y contingente. Diría, incluso, que las asociaciones entre texto e imagen portan ellas mismas la potencia de desestabilizar cualquier tentativa de palabra final o significado único, propia de una tradición de pensamiento cuya pulsión interpretativa acomoda, no sin violencia, la vista, la percepción y la interpretación para que la polisemia que habitaría en los intersticios entre el texto y la imagen –esa cadena flotante de significados que inquieta y estremece el sentido unívoco– no proliferen hacia regiones demasiado extrañas o imprevistas.

Mirada holgazana

Gerber propone pensar las asociaciones entre la imagen y el texto como una *mudanza*, es decir, como un cambio, una alteración, una variación, una modificación, una transformación. Sabemos, y de eso nos da cuenta una experiencia tan banal y doméstica como la mudanza de una casa a otra, de un país a otro, que hay algo en ese movimiento que estremece al cuerpo (que debe aprender otra vez a orientarse), sacude la mirada (que tiene que intensificar su atención), pone a vacilar el pensamiento (que carece de coartadas referenciales). Una mezcla de melancolía y exaltación se despierta frente a eso que conocemos y comienza a volverse extraño, frente a eso que desconocemos y comienza a hacerse familiar. La mudanza es eso que ocurre en el trayecto, justo en el camino entre lo habitual y lo inaudito, entre la pertenencia y el extravío, entre el hogar y lo desconocido. ¿Qué acontece cuando el texto se muda a la imagen? ¿Y cuando la imagen se muda al texto?

En su libro llamado, precisamente, *Mudanza*, Gerber rastrea el tránsito que Vito Acconci, Sophie Calle, Ulises Carrión, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström hacen desde la literatura al arte, desde el texto a la imagen. Autores inquietos, todos son retratados en este libro como fantasmas que no se dejan encadenar al hogar demasiado familiar de la disciplina que hace que las imágenes y los textos carguen, como un atlas, todo el peso de un pensamiento ya pensado, y por eso mismo petrificado. Habría que «entender las disciplinas como soportes para las ideas y no como universos de conocimiento diferenciado y distante», dice Gerber (*Mudanza* 48), alentando con esa frase la necesidad de que las ideas salgan de sus nichos disciplinares y abandonen los dominios sobre sus objetos de estudio. Quizás por eso habla de una mudanza desde la escritura a la imagen y no los llama a ellos artistas conceptuales, retrasando con esa sutileza la llegada brusca de una categoría que la venga a auxiliar.

Es un consenso al interior de la historia del arte datar la intensificación de la relación entre lo lingüístico y lo visual en la década de los sesenta, cuando el arte llamado conceptual comienza una revuelta contra al menos cuatro rasgos definitorios de la obra de arte: 1) la objetividad material, 2) la especificidad basada en el medio, 3) la visualidad pura y 4) la autonomía (Osborne 79-86). Discutiendo fuertemente con los planteamientos del crítico Clement Greenberg, quien abogaba por la purificación de lo visual, sobre todo de la pintura, haciendo del arte un espacio ahistórico, esencialista y descarnado, indiferente a cualquier contacto con lo social, lo político y lo cultural, el conceptualismo vino a poner en crisis esa concepción de la representación, haciendo prevalecer mucho más la teoría y el concepto que el propio objeto, mucho más sus presupuestos productivos y receptivos que la obra de arte, mucho más la habilidad que tendría el lenguaje para realizar declaraciones performativas que la mera descripción o representación de lo ya existente. Una revuelta, en fin, que implicó pensar el arte en términos de intermedialidad, de idea, de contenido semiótico y lingüístico, de activismo cultural y crítica social. Gerber, por supuesto, no desconoce la tradición conceptualis-

ta, sino que la somete también a ella a una mudanza, a un movimiento que considera no solo el «giro lingüístico» de las artes visuales, sino también el «giro visual» de la literatura, un giro que no refiere tanto a la proliferación de imágenes en el contexto de las nuevas tecnologías de producción, circulación y consumo, sino al «hecho de que las imágenes en sí están obligando a diversas disciplinas y campos de investigación a preguntarse por ellas» (rodríguez freire, «Traducir» 8). La palabra mudanza tiene la fuerza de cuestionar el presupuesto de que viviríamos en una civilización de la imagen, así como aquella que pensó la modernidad como una cultura letrada.

vivimos en una era caligramática. Muchas voces aseguran que estamos saturados de imágenes, y, aunque es verdad, me parece que la congestión textual es casi la misma. O incluso mayor, si consideramos, por ejemplo, el lenguaje «invisible» del código, que hace aparecer a las imágenes en nuestros diversos dispositivos electrónicos (Gerber, *En una orilla* 16).

Es Barthes, autor contemporáneo a la emergencia del conceptualismo artístico, quien ha insistido en la idea de que el «estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde uno está seguro que éste no está» (*Roland Barthes por* 175). *Stereos*, como nos recuerda el propio autor, quiere decir sólido, nada más lejos de la errancia que pesa sobre la palabra mudanza. En un sentido similar, Gerber dice: «no es la palabra lo que pesa en la imagen sino el concepto» (*Mudanza* 18), y precisaría, es la comprensión de la imagen mediante el concepto la que obstaculiza el despliegue de la invención y el pensamiento, allí donde el concepto haría las veces de anclaje que inhibe las potencias polisémicas y proyectivas de las imágenes, conduciéndolas a un sentido ya escogido de antemano. En oposición al concepto, o al menos como suspensión de ese manto mortífero que el concepto despliega sobre las cosas, Gerber va configurando en su libro un cuerpo, varios cuerpos. En «Ambliopía», ensayo que abre el libro, la autora hace de su ojo enfermo la condición para pensar una mirada que no se pliegue a la autoridad de la visión, la luz y el saber absoluto: «uno de mis ojos miraba justo al lado contrario, hacia lo que le venía la gana [...] Un individuo aparte, un desconocido. Un ojo vagabundo» (*Mudanza* 13). Este aprendizaje de la visión en condiciones precarias, la existencia de ese ojo que toma decisiones distintas a las del cuerpo que él mismo contribuye a erigir, la inestabilidad de la mirada que ese ojo perezoso produce, serán menos un déficit que una potencia, menos «una historia de vida [que] el origen de una obsesión artística, originada en el *desvío* de la mirada» (Amaro 111), menos un dato excéntrico que la constatación de una fascinación –estética y política– por los errantes, los que deambulan, los «que ordenan las manchas, mueven los nubarrones para dibujar figuras inexistentes, saltan minas sin objetivo, hacen bizcos y pierden el tiempo» (Gerber, *Mudanza* 20)

En su libro *24/7. El capitalismo al asalto del sueño* (2015), Jonathan Crary plantea que la desaparición de la alternancia entre día y noche que la economía capitalista propicia ha producido una sistemática valorización de un mundo sin sombras, es

decir, sin variación entre fulgor y oscuridad. Un tiempo sin cualidades, dice Michaël Fœssel, que «fluye día y noche, indiferente a las estaciones y de acuerdo a un ritmo dictado por exigencias de productividad insensibles a las necesidades del cuerpo» (68) pero, sobre todo, un tiempo donde nada inesperado puede advenir una vez que la luz blanca del día o la noche sin fin de las sombras debilita paulatinamente nuestra imaginación. Ese ojo perezoso, ese ojo flojo y ocioso que «deambula oscilatorio» (Gerber, *Mudanza* 15) como un *flâneur*, ese ojo reacto a todo centro fijo y luminoso que organice su percepción, ese ojo que no reconoce inmediatamente las cosas vistas, sino que inculca una paciencia de la mirada, ese ojo indiferente a la hora de decidir de antemano lo que debe ser visto, es el ojo que «permite la transición hacia otro régimen de la experiencia sensible» (Fœssel 121) que no pase por los imperativos de la productividad y la transparencia. «Cuando la imagen que produce cada ojo no se refleja en el mismo eje, es decir, cuando esas dos imágenes no coinciden en el vértice visual o no se encuentran, se produce una visión doble», dice Gerber (*Mudanza* 13). El ojo flojo, ese ojo improductivo e indócil a la claridad como principio, multiplica los puntos de vista y amplía el campo de visión, como si los ojos estuvieran a los costados y al frente, y es esa multiplicación y amplificación de la mirada, una mirada fuera de marco, descentrada, la que Gerber busca intensificar con su escritura. Por eso, cuando escribe sobre estos cinco escritores que se mudaron al arte, no lo hace como una biógrafa empeñada en desentrañar esa mancha ciega que es la vida (de los otros), sino manteniéndose a distancia de «los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso» (Saer 16). Así trabaja la ficción, dice Saer, multiplicando al infinito las posibilidades de tratamiento de la verdad y no volviéndole «la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha» (10-11). Quizás la ficción sea posible solo a condición de aflojar el ojo, de dejarlo vagar por zonas menos rudimentarias que aquellas por las que se pasea el ojo obsesionado con lo verificable. El ojo erecto.

Escritura figural. Palabra, cuerpo, imagen

Si la mudanza es lo que para Gerber emparenta a Vito Acconci, Sophie Calle, Ulises Carrión, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström, lo es sobre todo por el deseo imperioso de hacer aparecer un cuerpo, como si algo del texto, de la palabra alojada en los límites del libro, inhibiera la capacidad de movimiento y transformación y solo fuera posible errar en un espacio más amplio y menos reglamentado. Lo que no soportaban era convertirse en seres bidimensionales. Acconci quería «tocar las palabras [...] convertir una palabra en objeto [...] quería agarrarla como uno toma las cosas necesarias para hacer el café de las mañanas» (Gerber, *Mudanza* 22), hacer de su cuerpo una palabra en la hoja, hacer de su propio cuerpo un papel, una superficie de escritura. A

Carrión, como buen exponente de la literatura conceptual, que como señala Wershler, «haría un uso frecuente [...] de las restricciones de la composición [...] que actúan como un medio para organizar su material de origen [...] a menudo apropiado a partir de discursos que han sido descuidados por la literatura canónica» (cit. en Reyes 143), no le importaba el contenido a secas, sino que construía libros «en los que la expresión física del objeto fuera coherente con el contenido» (Gerber, *Mudanza* 43). Calle, por su parte, escribía cartas, instrucciones, descripciones, para hacer de sus textos un vehículo para «los afectos más abstractos» (Gerber, *Mudanza* 63) como la soledad, la tristeza o el desamor y para usarlos como señuelos para un encuentro cuerpo a cuerpo con los otros. Broodthaers se inició como artista enyesando la mitad de un paquete de cincuenta ejemplares de su libro de poesía *Pense-Bête*. «Solamente destruyendo la escultura es posible acceder al texto» (Gerber, *Mudanza* 73). Fahlström dejó de escribir poesía para irse al bosque y «transcribir todos los ruidos que le rodeaban [...] versiones acústicas de la escritura [...] palabras desconocidas cuya pronunciación exige que el lector improvise» (Gerber, *Mudanza* 87).

Ninguno, como se ve, abandonará completamente la escritura, sino más bien se empeñarán en buscar formas «de juntar las superficies [del] cuerpo, del papel y las palabras» (Gerber, *Mudanza* 24), en una combinación que les permita explorar nuevas experiencias de la escritura, otras disposiciones geométricas del cuerpo que escribe, otras formas de la concentración que no pasen necesariamente por la profundidad sino por lo que aparece en las superficies de la hoja, la ciudad, del campo abierto, de los encuentros con otros, del propio cuerpo. No es a la escritura a la que temen, sino a la preeminencia de su linealidad. No a la escritura, sino al uso del lenguaje como mero instrumento de comunicación y saber. No a la escritura, sino a sus expresiones obligadas. No a la escritura, sino a la ausencia de cuerpo en la escritura. Mudarse de la literatura no fue una manera de deshacerse de la palabra escrita, sino buscar una que señalara algo más que su propio contenido, acarrearla quizás a su forma arcaica, a la impronta figural y fisionómica que alguna vez tuvo. Una mudanza, una alteración que fue llevándolos cada vez más cerca del cuerpo, de la acción, de la imagen.

En Vito Acconci esto se realiza de manera notable. Habiendo hecho su maestría en Literatura en la Universidad de Iowa, «se había cansado de contar historias y de escribir sobre ellas», dice Gerber (*Mudanza* 21), «no quería leer ni contar más historias», insiste (25). La preeminencia de la historia, y podríamos decir también de la Historia, hace de la relación entre pensamiento y lenguaje un vínculo de uso y no de invención, es decir, hace que un pensamiento ya formado encuentre una palabra que lo exprese y lo traduzca, quitándole a la palabra la densidad que tendría por sí misma, su frescura, su irradiación hacia relaciones inciertas y posibles. Cuando la escritura es solo una morada para el pensamiento ya formado de antemano –digamos ideología, doxa, cliché–, quedan inhibidas las fuerzas de libertad o de descarrío que pese a todo se agita en la escritura. Lector obsesionado de Mallarmé, Acconci sabía que para hacer de la escritura una mudanza (una acción) y no una morada (una fijación), era

preciso hacer un trabajo sobre la forma. Mallarmé, así lo dice Marcela Rivera leyendo las páginas del *Coup de dés*,

invita a *recorrer* el texto con una «lectura superficial», una lectura en la que el sentido no está escondido en lo profundo de la obra –como se piensa tradicionalmente cuando se quiere *dar a ver* el sentido *velado* en la escritura–, sino que más bien se propaga como un efecto de superficie, siempre susceptible de reconfigurarse a partir de nuevas constelaciones entre los signos (25).

Eso es lo que hace Acconci, hacer de la escritura un espacio que pueda recorrerse (y no solo interpretarse) al punto de convertirse él mismo en una «cuartilla silenciosa en la que esquían las palabras» (Gerber, *Mudanza* 26). En *TradeMarks*, performance realizada por Acconci en 1970, el artista comienza a morder su cuerpo desnudo, se contorsiona para hacer que su boca alcance lugares improbables, unta esas mordeduras con tinta y stampa esas huellas sobre diversas superficies. Las fotos de esa acción, acompañadas de textos escritos a mano, se publicarán en 1972 en *Avalanche Magazine*. La escritura sale de la página para volver a ella convertida en registro de *una performance*. En la presentación del número 1 de la revista *Nerivela*, proyecto vinculado a un seminario nómada sobre prácticas artísticas contemporáneas y donde Gerber participa como miembro del equipo editorial, se plantea lo siguiente respecto a la curiosidad compulsiva de la que nace el proyecto:

La palabra escrita es aquí un sistema de signos que encuentra su significación desde otro sistema: el del arte contemporáneo. Pero el arte aquí no se evoca ni se construye como estructura discursiva, tampoco se expresa desde el suplemento de una crítica que anota juicios y proposiciones que completan un sentido. Eso sería tanto como asumir la liberación de lo sensible de la tiranía de la representación solo para internarle en la servidumbre de la escritura (1)

Se trata, y así lee Gerber la performance de Acconci, de hacer que la escritura ya no esté encaminada por la intención de un discurso ya abrochado, sino de espacializar su sentido al punto de volverla cuerpo y también imagen. Una escritura figural y no figurativa –como habría también imágenes figurales y figurativas–. La etimología de figura, nos recuerda Pablo Oyarzún, remite a transformación (43). «La figura en sentido estético, no debe igualarse a la *forma* [...]. La figura estética tiene justamente la virtud de sustituir o incluso preceder al discurso», anota (46). En una línea similar, Lyotard plantea que la figura es «una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que este quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación» (32). Gerber, como Acconci, pero también Calle, Carrión, Broodthaers y Fahlström, saben que el ojo se halla también en la palabra, porque no hay lenguaje que no implique una exteriorización de algo visible y lo que hicieron, lo que hacen, es estrujar el texto para convertirlo en obra. ¿Y qué sería acá la obra? Eso que jamás aparece donde se la espera, una negligencia

respecto del sentido, un pensamiento sin concepto, una discordancia. ¿Una discordancia respecto de qué? Respecto del mundo, de la palabra y del cuerpo si ellos se dejan arrastrar, sin oponer resistencia y con total servilismo, por la enorme red de reglas, de constricciones, de opresiones, de represiones que pesan sobre ellos. Ese es el reto lanzado por el lenguaje a lo visible y viceversa, un reto que los invita a convertirse en fogoneros para mantener viva la llama de esa pizca de sinsentido que debe acompañar a todo conocimiento. Una pizca de sinsentido o un «signo secreto» (Didi-Huberman, *Arde la imagen* 26) que evita el apaciguamiento. Un fogonero de una precisión tal que no ahoga ni asfixia, sino que evita que ante una imagen y una palabra no veamos nada o no veamos otra cosa que clichés. Una imagen o una palabra apagada difícilmente pueden producir fisuras al interior de ellas mismas.

Conjunto vacío

Quizás por ello Gerber insiste en el silencio cuando se refiere a la escritura. Lo dice, por ejemplo, a propósito de Calle y sus autobiografías colgadas en la pared: «no solo [es] una narradora de buenas historias sino un personaje que encarnaba el silencio de la escritura, la escritura misma» (*Mudanza* 54). Insiste en el silencio pero también en el vacío, el hueco, la pausa: «Marcel era [...] un portero sostenido en la diagonal que separa el significado del significante. El explorador de una pausa inexistente» (73), «se había propuesto usar el objeto como una palabra cero. Vacía. Hueca», dice Gerber (76) sobre las cáscaras de huevo y las conchas de mejillones que usaba Broodthaers para sus instalaciones, y para remarcar la aversión del artista por esa espera de sentido que reclaman las y los lectores devenidos semiólogos, esa demanda de cognición que se le hace a las imágenes y a las palabras.

Marcel era la búsqueda de un silencio ambiguo, no la distancia entre lo dicho y lo representado como lo había hecho su maestro Magritte, ni el silencio del que emerge un sentido fragmentado y complejo como en Mallarmé, sino la negación de aquello que condena al lector a entender algo [...]. Cancelar su poesía fue una forma de desdibujarse, lo mismo que recortar trozos de papel de colores e irlos pegando en sus textos para que no pudieran leerse. Ahí estaba la palabra, lo escrito, lo pintado, aunque era ilegible (Gerber, *Mudanza* 79-80).

Lo ilegible, otra palabra que se suma al silencio, el vacío, el hueco, la pausa. Eso también buscaba Fahlström, que interesado por la poesía concreta brasileña de Haroldo y Augusto de Campos, e inspirado también por el trabajo de Apollinaire y Mallarmé, utilizó el espacio de la página para lograr «una cadencia en el vacío. Hacer interactuar palabras simples y complejas, pesadas y ligeras, vacilantes y tranquilas, onomatopéyicas y simbólicas [...] hacer más grande el agujero entre la palabra y su significado» (Gerber, *Mudanza* 92-93). Lo que intentaba era hacer de la lengua una lengua-monstruo, volver

impenetrables las palabras, minar la certidumbre del lector, volverlo balbuceante como un niño, hacer de lo ilegible no lo que no se puede leer, sino lo que abre la posibilidad de leer acompañado de todos los posibles, sin jerarquías, sin recurrir al contenido del discurso, sin atender los chantajes que la palabra social ejerce sobre la escritura.

El silencio es lo opuesto al discurso; lo ilegible es lo opuesto al sentido, parece decirnos Gerber. *Conjunto vacío*, publicado el año 2015, es el nombre de otro de sus libros, un libro que leído en clave de autoficción por autores como Amaro (2023) o Licata (2023), narra la desaparición misteriosa de la madre Verónica, la narradora-protagonista, haciendo que el relato gire sobre ese centro vacío que es la ausencia de la madre. Una de las particularidades del libro, tal como lo explica Licata, es que «su extensión disminuye paulatinamente, de suerte que, a medida que se avanza en la lectura, se pasa de fragmentos formados por varios párrafos a fragmentos constituidos de algunas frases solamente, las cuales se reducen luego a un puñado de palabras, para terminar con un *excipit* onomatopéyico, “plaf ”» (96). Incluyendo en el libro más de sesenta imágenes, en su mayoría dibujos y esquemas geométricos, lo que intentaba su autora era hacer un libro que se fuera quedando sin palabras y aumentara en cambio en imágenes. La mayor parte de las lecturas en torno a este libro se centran en su contenido político ideológico –literatura del exilio, literatura de hijos, se ha dicho– y menos en la desintegración o dislocación del propio lenguaje literario a través de la creación de una zona de vacío, una «zona blanca» la llama Barthes (*El grado cero* 83), una escritura hecha de su propia ausencia, sin refugio y sin secreto. Una ecuación pura, sin espesor, sin elementos, un conjunto vacío desprovisto de historias y de Historia. Que las imágenes aumenten en detrimento de las palabras, es quizás la manera de retardar una fatalidad que se cierne sobre todo intento de liberar el lenguaje literario: «no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma solo escapa a la impostura mediante un mutismo completo [...] los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba antes una libertad» (63).

No es que la imágenes por sí mismas porten la capacidad de interrumpir el saber, la doxa. Esa potencia se despierta precisamente en la mudanza, en ese breve espacio vacío que abre la palabra figurativa. Pensando en la capacidad que tendría la imagen de desconcertar y renovar el lenguaje y por ende el pensamiento, Didi-Huberman ha escrito lo siguiente:

Si lo que se mira solo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual y no frente a una experiencia. Si por el contrario, se encuentra uno frente a una experiencia, la *legibilidad de las imágenes* ya no será precisamente tan evidente, debido a que está privada de sus clichés, de sus hábitos: supondrá primero el suspenso, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará a uno desconcertado, desposeído de la propia capacidad para darle sentido e incluso describirlo; enseguida, nos impondrá la *transformación* de ese silencio en un trabajo de lenguaje capaz de elaborar una crítica de sus propios clichés (*Arde la imagen* 28).

Al final de *Conjunto vacío*, el «plaf», esa jerga sonora, está acompañada de un diagrama simple. Se trata de una palabra y una imagen austera, depurada, casi un silencio, casi un vacío, unidas en su momento de fragilidad. Pero allí están, socorriéndose, impidiendo su desaparición, ya sea por exceso o por ausencia de sentido. No hay pensamiento sin imagen y sin lenguaje, de allí que la mudanza de la que habla Gerber no busque el vacío sino el movimiento, un movimiento que produzca «al mismo tiempo un *síntoma* (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, *Arde la imagen* 25).

Conclusiones

Decíamos, al comienzo, que el libro de Verónica Gerber tiene la forma de un enunciado performativo. «Literatura de acción» (*Mudanza* 19), le llama a esa mudanza «del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso, a la acción; de la novela a la vida escenificada» (19). Un libro que es al mismo tiempo una forma de explorar en la propia narración las posibilidades que se abren en el encuentro entre la imagen y la palabra, entre la literatura y el arte.

No se trata, en este libro de Gerber, de expandir lo literario o lo artístico introduciendo en ellos un cuerpo extraño, sino de hacer que en ese encuentro se pongan a tambalear las clasificaciones, los juicios, los valores que rigen ambas instituciones: la literaria y la artística. De hacer que en ese encuentro entre la palabra y la imagen ninguna salga completamente indemne ni terminen por ceder completamente.

Es interesante, en ese sentido, la condición de suspenso, de inminencia que tienen cada uno de los ensayos dedicados a cada artista. Lo que hace Gerber no es mostrarnos el lugar de arribo (no sabemos muy bien el destino de esa mudanza), sino el instante mismo de la mutación, como si ninguno tuviera la fuerza de una metamorfosis completa: Acconci renunciando a la escritura por las dudas que se agrupan en círculos alrededor de cada palabra; Carrión convertido entre sus amigos en un chisme, en palabra viajera, deportada; Calle angustiada por la ambigüedad del intercambio epistolar con Paul Auster; Broodthaers pensando en el vacío, en el secreto que portan las palabras; Fahlström, buscando en el bosque versiones acústicas de la escritura.

Lo que hacen estos textos es abrir una zona de intervalo, de indeterminación, una suerte de tierra de nadie en el corazón de la palabra y de la imagen, como si las y los escritores devenidos artistas sacrificaran los resultados de esa mudanza para poder explorar todo lo que acontece en ese traslado. Con esa misma ambigüedad escribe Gerber, componiendo textos a medio camino entre la literatura, el ensayo, la autobiografía, la escritura visual. Una indeterminación que Gerber, pienso, considera que portan las mismas imágenes, las mismas palabras, como si ellas no fueran nunca una congruencia ideal sino un campo de posibilidades. «El secreto no yace en el fondo de lo visible o lo legible sino en la migración de su sentido» (*Mudanza* 79), dice la autora.

El texto lo abre y lo cierra un ensayo donde episodios de la vida de la escritora, algo así como su mundo personal, enmarcan el despliegue del libro. No creo que estén allí para que las y los lectores encontremos la génesis de sus preocupaciones literarias y artísticas, para «iluminar» el contenido del libro, sino para intensificar el gesto de las y los artistas que ella reúne en el libro. La ambliopía (ojo perezoso) de la escritora –esa afectación de la visión–, su zurdera –una suerte de mundo al revés– y su propio nombre, Verónica –que significaría verdadera imagen–, se vuelven en estos dos ensayos una suerte de *performance*, de *body art*, eso que desafía el registro, la palabra. Otra vez lo irresuelto.

Este libro, pero también los que ha venido publicando, incluido su trabajo como editora del trabajo colectivo titulado *En una orilla brumosa* (2021), no trabajan tanto en nombre de una literatura o un arte expandido (¿qué sería eso hoy?), sino que son una manera de hacer pasar los vínculos entre imagen y palabra por unas vías menos estrechas que las acostumbradas.

Quizás narrar sea para Gerber eso, algo cuya dirección no se puede predecir ni consumir, eso que sortea las capturas ideológicas, morales y temáticas (incluso las biempensantes), algo que permite experimentar nuevas formas de vida, algo, en fin, muy lejos del lenguaje de la afirmación y la respuesta. Una mudanza sin destino prefijado, una pasión de búsqueda que pone a las imágenes y las palabras en las vías para que estorben.

Referencias

- Alloa, Emmanuel, editor. *Pensar la imagen*. Metales Pesados, 2020.
- Amaro, Lorena. «La danza del ojo: autoficción y disenso-político en *Mudanza* y *Conjunto Vacío*, de Verónica Gerber Bicecci». *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné. Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por: Lección Inaugural: de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Siglo XXI, 1993.
- . *El grado cero de la escritura: y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 2011.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Eterna Cadencia, 2018.
- Crary, Jonathan. *24/7: capitalismo tardío y el fin del sueño*. Ariel, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Serieive, 2012.
- . *Vislumbres*. Shangrila, 2019.
- Foessel, Michaël. *La noche: vivir sin testigo*. Metales Pesados, 2020.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Anagrama, 1981.
- Gerber, Verónica, Javier Toscano, Paola de Anda, Diana María González y Luisa Lacorte. «Presentación». *Nerivela*, n° 1, 2008.
- Gerber, Verónica. *Conjunto vacío*. Almadía, 2015.

- —. *Mudanza*. Montacerdos, 2019.
- —. «Poner el lenguaje en las vías para que estorbe». *En una orilla brumosa: Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Gris Tormenta, 2021.
- Herbert, Julián. «Mudanza, de Verónica Gerber». *Letras Libres*, 1º jun. 2011. <https://letraslibres.com/libros/mudanza-de-veronica-gerber/>
- Licata, Nicolas. «Orden y desorden en los relatos del yo. Lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci». *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné. Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Liotard, Jean François. *Discurso, figura*. Gustavo Gilli, 1979.
- Osborne, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, 2010.
- Oyarzun, Pablo. «Para un análisis “figural” del poder». *Archivos*, n° 2/3, 2007/8, pp. 33-52.
- Reyes, Sebastián. «Corte y conceptualismo en *La filial* (2003) de Matías Celedón». *Revista Letral*, n° 24, 2020, pp. 139-158.
- Rivera Hutinel, Marcela. «Leer lo que nunca fue escrito: constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé». *Recial*, vol. XIX, n° 24, 2023, pp. 22-42.
- rodríguez freire, raúl. «Traducir (el pensamiento de) la imagen. Nota a la edición en español», *Pensar la imagen*, ed. Emmanuel Alloa. Metales Pesados, 2020.
- —. «El giro visual en los estudios literarios. Diálogos entre escritura y visualidad». *Revista chilena de literatura*, n° 107, 2023, pp. 9-15.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2007.
- Tentoni, Valeria. «Verónica Gerber Bicecci: una artista visual que escribe». *Eterna Cadencia*, 27 mar 2023. <https://eternacadencia.com.ar/nota/veronica-gerber-bicecci-ldquo-una-artista-visual-que-escribe-rdquo-/4418>

La filial de Matías Celedón: escritura de oficina¹

Matías Celedón's *La filial*: Office Writing

Marcela Labraña Cortés
Pontificia Universidad Católica de Chile
mlabrana@uc.cl

Enviado: 10 mayo 2024 | **Aceptado:** 29 mayo 2024

Resumen

Este artículo indaga, fundamentalmente, en los posibles vínculos que puedan establecerse entre las condiciones materiales y procedimientos escriturales de *La filial* de Matías Celedón y el concepto «muerte del autor» (1968) de Roland Barthes. También revisa la estructura y la atmósfera burocrática y agobiante de la oficina en la que se desarrolla la trama, planteando una comparación con dos obras clásicas sobre el tema: *Bartleby, el escribiente* (1853) y *Bouvard y Pécuchet* (1880). Finalmente, alude a referentes de la poesía experimental como Martín Gubbins, Guillermo Deisler, Elsa Werth y Sergio Chejfec, entre otros, con el objetivo de perfilar una suerte de «escritura de oficina» que trasciende las diferencias habituales entre los géneros narrativo y poético.

Palabras claves: Muerte del autor, escritura de oficina, poesía experimental, timbres.

Abstract

This article, fundamentally, investigates the possible links that may be established between material conditions and scriptural procedures of *La filial* by Matías Celedón and the concept of «Death of the Author» (1968) by Roland Barthes. It also reviews the bureaucratic and oppressive structure and atmosphere of the office in which the plot takes place, proposing a comparison with two classic works on the subject: *Bartleby, the Scrivener* (1853) and *Bouvard and Pécuchet* (1880). Finally, it alludes to references of experimental poetry such as Martín Gubbins, Guillermo Deisler, Elsa Werth y Sergio Chejfec, among others, with the aim of outlining a kind of «Office Writing» that transcends the usual differences between the narrative and poetic genres.

Keywords: Death of the Author, office writing, experimental poetry, stamps.

1 Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt n° 3170773 «La poética del libro en Juan Luis Martínez» (2017-2020), y está basado en una ponencia presentada el 17 de octubre de 2019 en el marco del coloquio internacional *Autres temps, autres formes? Le contemporain dans le récit chilien actuel*, Université Paris 8, París, Francia. Agradezco a Matías Celedón por compartir las herramientas y materiales con los que fue elaborada *La filial* en el marco del V Festival de Libros «¿Para qué paratextos?», organizado por La oficina de la nada y Campus Creativo UNAB en julio de 2022.

Introducción

Roland Barthes planteó en «La muerte del autor» (Manteia, 1968) que el protagonismo indiscutido de la figura del autor, de «su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones» (66), está fuertemente arraigado en nuestra cultura literaria, en particular la moderna. Por esta razón, la «explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera en definitiva, siempre, la voz de una sola persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”» (66). No obstante, en el seno de la propia modernidad, voces como la de Stéphane Mallarmé se han embarcado en el intento por derrumbar o al menos socavar el mito del autor demiurgo, alquimista o iluminado, tan caro al romanticismo. Pienso que el libro *La filial* de Matías Celedón (1981), publicado por Alquimia Ediciones en 2012, se sube a bordo de una de las naves postreras de esta empresa liderada por Mallarmé, «el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario» (Barthes 66). La poética de Mallarmé, explica Barthes, «consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)» (67). *La filial* buscaría, a través de diversas estrategias paratextuales y textuales, alcanzar la «impersonalidad» (66), es decir, «ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, “performa”» (67). El conceptualismo, la perspectiva empleada por Sebastián Reyes para aproximarse a la novela, guarda relación con esta clase de tentativas por aminorar, disfrazar o, derechamente, aniquilar la presencia del autor. Reyes define conceptualismo basándose en el texto «Conceptual Writing» de Darren Wershler. La escritura conceptual, según Wershler, se caracteriza fundamental aunque no exclusivamente por el uso de restricciones que funcionan como instrumentos para organizar un material de origen, por lo general, apropiado a partir de informes legales, pronósticos del clima o artículos científicos, es decir, de discursos marginales respecto de la literatura canónica (cit. en Reyes 143). El conceptualismo literario «re-materializa la escritura como objeto, diversificando sus formas de presentación; por ejemplo, en grafías, la inclusión de fotografías, dibujos, íconos, etc.». En *La filial*, numerosos gestos, como «el uso casi exclusivo de timbres, las frases tipificadas de un vocabulario restringido, o el recurso a los materiales disponibles en una oficina donde no hay energía eléctrica», operan como restricciones que determinan la escritura (Reyes 143). Debido al empleo de las técnicas del conceptualismo literario, «escritura no creativa», en palabras de Craig Dworkin, «la originalidad y lo «autorial» pierden propiedad» (cit. en Reyes 144), es decir, la merma en la originalidad atenúa necesariamente el brillo o el protagonismo de la figura del autor. Conviene aquí regresar a Barthes y recordar que el autor

es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la «persona humana» (66).

El autor tal y cual lo concebimos es un constructo moderno y, por lo tanto, mozuolo aún. Antes, mucho antes, en el apogeo del mundo medieval, encontramos figurantes que se desmarcan en diversos grados pero nunca totalmente del rol desempeñado por el copista mediante el instrumento de la glosa o el comentario.

Los materiales

Un libro como *La filial* amerita, ante todo, un informe material que se limite a constatar, de manera neutra y meticulosa, sus principales características. Empecemos: *La filial* tiene 200 páginas, foliadas del 1 al 200 en números grandes, como las hojas de un cuaderno de actas. De hecho, las tapas del cuaderno son reproducidas después de los paratextos de inicio (tapa, solapa izquierda, portada, depósito legal, portadilla) y antes de los propios del cierre o fin (nota de edición, colofón, solapa derecha y contratapa). Los textos son breves, se emplazan, por lo general, solitarios en el centro de una página y están escritos exclusivamente en mayúsculas, ya que cada uno de ellos es, evidentemente, producto de un sello de tinta. La posición que estos textos ocupan en cada página no es regular, tienden más bien a desviarse del centro perfecto y, en ocasiones, se multiplican y distribuyen de manera aleatoria por toda la página (*La filial* 22-23). El volumen se cierra con la siguiente y clarificadora «Nota de Edición»:

LA FILLIAL fue escrito y realizado con un sello Trodat 4253, con tipos móviles de 3mm y 4mm, en dos tablillas de seis líneas con un máximo de 90 caracteres por impresión. Este trabajo forma parte de una colección de cinco objetos diferentes impresos por el autor, uno de los cuales constituye el holotipo *Copiador*, timbrado sobre un libro de actas, original reproducido en las páginas anteriores (203).

Pero en este libro, «que fue escrito y realizado con un sello Trodat 4253», también encontramos algunas fotografías en blanco y negro (*La filial* 49 a 51, 72), dibujos elaborados sobre la base de la impresión contigua de las dos tablillas que dispuestas de modo horizontal dan origen a una persiana (18) y a los pasillos en los que se distribuyen las estaciones de trabajo del personal (197) y, verticalmente, a la ventanilla de la caja de un banco (115) y a la puerta de un baño (156). Además, hay estampas que parecen provenir de timbres de un solo bloque de carácter oficial (191) y una mancha roja en la página 102, huella dactilar que marca el inicio de la sección de *La filial* impresa en ese color de tinta que se extiende hasta la página 148 (ESTAS SON MIS HUELLAS DIGITALES²) con excepción de la 103 –en tinta negra– y la 104, vacía. Antes, desde la página 1 hasta la 101 se utiliza tinta negra. Luego de esta suerte de paréntesis en tinta

2 En general transcribiré las citas de *La filial* en los colores de tinta –negro o rojo– que figuran en el original, a excepción de algunas páginas que he escaneado con el fin de destacar sus características visuales.

roja (102 a 148) que acabo de mencionar, la tinta negra reaparece en la página 149 y se mantiene hasta el final (página 197).

En «La opacidad de los objetos», Emilio Gordillo comenta en detalle el aspecto material del volumen en ese momento (2009) inédito: «el libro ES un cuaderno original de actas, libro viejo y de tapas gruesas y duras con la palabra COPIADOR en la portada, es pesado como el mayor de los bultos, y en cada una de sus páginas no se emplazan más de tres o cuatro líneas breves de palabras timbradas a mano por el propio Celedón» (20). El soporte que habitualmente se usa para llevar un *libro de actas* es un cuaderno de 100 o 200 hojas foliadas o numeradas, tamaño DIN A4, de composición o pautado con líneas horizontales paralelas o cuadrículado y tapas duras. Las empresas o compañías integradas por accionistas asentan en este tipo de cuadernos las actas de las sesiones de su consejo de administración, de sus asambleas o juntas. En algunas empresas este u otro cuaderno hace las veces de libro de actas destinado a la inspección oficial. En él se levantan las materias correspondientes a las visitas que les practican diversas entidades gubernamentales. Es muy importante que las hojas estén numeradas, ya que para dar por concluido un libro de actas debe hacerse una diligencia en la que se hace constar el número de páginas que tiene, el número de actas firmadas y selladas, la fecha de apertura y de cierre. Seducido quizás por este último rasgo, Celedón ha comentado que su primera intención fue «realizar» de un modo similar cada uno de los ejemplares de la primera edición, es decir, timbrar todas las páginas foliadas de cada uno de estos cuadernos de actas. Hubiera preferido esta opción, a pesar de lo engorrosa, ya que posibilitaría que el lector entendiera a cabalidad que *La filial* «no es solamente un libro sino también su materialidad» (Gordillo 20). Además, gracias a este proceso de manufactura, cada copia hubiera sido un «original» y *La filial*, un libro objeto o de artista. Finalmente, se optó por reproducir el libro de actas, en concreto, el ejemplar que el autor llama «holotipo *Copiador*», en un gran número de copias bajo el marco que impone la edición convencional.

El 2016 apareció una versión de *La filial* traducida al inglés por Samuel Rutter que mantuvo la misma estructura y forma de producción, es decir, Celedón tuvo que timbrar el libro por completo nuevamente:

The Subsidiary was written and produced using Trodat 4253, 4912, 4954 and stamps, with three- and four-millimeter movable type on plates displaying four to six lines of text and a maximum of ninety characters per impression. This work forms part of a collection of eight different objects found at an employee's workstation, and was printed by the author in collaboration with Obrera Gráfica. One of these works constitutes the holotype Notarial foliado, stamped on pages measuring 24 by 35.5 centimeters, as reproduced in this edition (*The Subsidiary* 200).

Tal como se menciona en la cita, en esta ocasión Celedón, con la ayuda de Obrera Gráfica, elaboró, «timbró», en estricto rigor, los textos de *The Subsidiary* en ocho objetos

de oficina distintos, entre ellos, en fichas o tarjetas que sirven para llevar el registro de asistencia de los empleados semana a semana.



FIGURA 1.
Los textos (SILENCE. / ABSENT.) corresponden a *The Subsidiary* (70-71), respectivamente.³

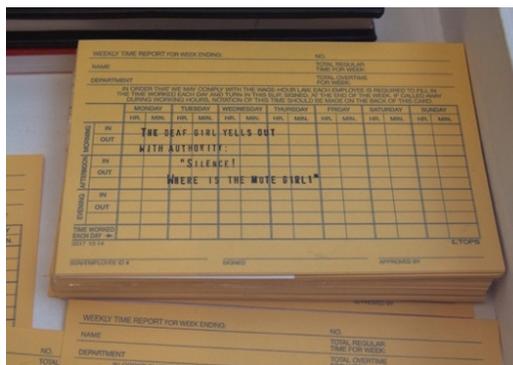


FIGURA 2.
El texto impreso corresponde a *The Subsidiary* (26).

En este caso, el soporte intensifica la atmósfera oficinesca de *La filial* y su carácter de libro-objeto o libro de artista. Recordemos, apoyándonos en el ensayo «Libros de artista» de Javier Maderuelo, que un «libro de artista no es un libro artístico ni es un libro que hable sobre arte. Tampoco es un libro dedicado a un artista o a mostrar su obra»

3 Todas las fotografías del archivo material de Matías Celedón fueron tomadas por mí con ocasión del V Festival de Libros «¿Para qué paratextos?».

(en Lafuente 26) o un libro de bibliófilo «primorosamente» elaborado con materiales nobles, buen diseño tipográfico y en el que suelen intervenir artistas como ilustradores (27). Un libro de artista, en cambio, se caracteriza por hacer de la página «un objeto de contemplación estética y no solo de mera lectura» (25) y por plasmar el proceso del libro como obra de arte. En su libro *Arte impreso* Maderuelo complementa lo anterior señalando que un libro de artista amerita que el autor se convierta en editor, esto es, que se haga cargo personalmente de aspectos como:

elegir los materiales, imprimir las páginas, encuadernar volúmenes, diagramar los contenidos y confeccionar las piezas, etcétera, eligiendo papeles, tamaños, tintas, métodos de impresión, y, sobre todo, haciendo evidentes los procesos de fabricación, jugando con la opacidad, la transparencia, el solapado de páginas, las estampaciones en seco, los troquelados y las perforaciones, las superposiciones, los colores, las texturas, las formas, los tamaños, las encuadernaciones, el orden de las páginas (158).

Como hemos visto, Celedón, en ambas ediciones de *La filial*, participa activamente en cada una de estas etapas de producción y consigue, de este modo, que su libro deje «de ser un mero soporte de textos e imágenes para convertirse en una obra en la que se articulan forma y contenido» (Maderuelo 158).

Espacios: partes por un todo

El espacio donde ocurre la acción no está descrito con precisión. No obstante, sí se alude a estaciones de trabajo separadas por paneles y se mencionan objetos habituales en una oficina: bandas elásticas, engrapadores o corchetes (48), cinta adhesiva transparente (49-50), tarjetas de visita, tabaco y papel de arroz (51), fósforos y una vela (52), una linterna (53), artículos analógicos de oficina (105). Estas indicaciones se condicen con el sentido de la palabra «filial» utilizada en el título. Se trata de un adjetivo que se define como «Perteneiente o relativo al hijo» y «Dicho de una entidad: Que depende de otra principal» (*Diccionario de la lengua española*), pero que nominalizada⁴ –*La filial*– suele referir a una «empresa controlada por otra que posee la mayor parte de su capital» (*Diccionario del español jurídico*). Respecto al término afín y, en cierto modo, matriz de filial, *oficina*, el diccionario de María Moliner lo define como un «sitio donde se trabaja, como taller o despacho, o cualquier sitio en que se prepara o gestiona algo» (552). Ahora bien, «despacho», explica Moliner, es el sitio donde se trabaja escribiendo, haciendo cuentas, etc. Moliner insta a revisar también otras locuciones como *administración*, *agencia* (552) *despacho*, *dirección*, *dirección general*, *escribanía*, *escritorio*, *taquilla*, *sección*, *ventanilla* (553). La verdad es que a partir de los diccionarios es poco

4 Es decir, dar la función de nombre o sustantivo a un adjetivo anteponiéndole un determinante: la filial, en este caso.

lo que puede deducirse. Muy por el contrario, varias dudas razonables se abren paso: ¿En qué rubro operan tanto esta filial como su casa matriz? ¿Se ubican ambas en la mismo país? ¿Cómo se llama la empresa? Más allá de estas preguntas sin respuesta, la escueta información proporcionada nos permite imaginar una oficina «promedio» como aquellas que poblaban las pantallas televisivas chilenas en la década de los 80: la endogámica «La oficina» del *Japening con Ja*, el lugar de trabajo de los incompetentes Hermosilla y Quintanilla en *De chincol a jote* o el seudodocumental –*mockumentary*– *The Office* (NBC 2005 - 2013).

El personal

Al igual que el título, la dedicatoria del libro («A todo el personal») también alude al ámbito laboral. La cuarta acepción de «personal» es, justamente: «Conjunto de las personas que trabajan en un mismo organismo, dependencia, fábrica, taller, etc.» (*Diccionario de la lengua española*). Curioso giro de un término si consideramos que viene de *persona*, asunto que recuerdan sus dos primeras acepciones: «Pertenciente o relativo a la persona» y «Propio o particular de la persona», y que esta cuarta más bien borra o anula cualquier rastro de lo «propio» o lo «particular» bajo la idea de conjunto, de grupo anodino de personas que renuncia a su identidad, a su singularidad en pos de un objetivo laboral. En efecto, las y los integrantes de este variopinto personal de *La filial* carecen de nombre y de apellido, y son denominados precariamente a partir de sus carencias físicas: «la muda», «la sorda», «la ciega», «el manco», «el cojo» y «el tuerto» reemplazan cualquier atisbo de particularidad. Junto a ellos emerge el narrador, daltónico por cierto (127),⁵ quien da cuenta, en primera persona, y con el tono típico del burócrata, tan escueto como preciso, de los acontecimientos. En el esquema siguiente, con el objetivo de facilitar la lectura, de dejar constancia, aparecen el narrador y los personajes, cada uno enfrentado al número de página que corresponde a su primera aparición:

| | |
|------------------------------|------|
| ▪ EL NARRADOR | → 9 |
| ▪ LA SORDA | → 26 |
| ▪ LA CIEGA | → 34 |
| ▪ EL COJO | → 56 |
| ▪ EL MANCO | → 57 |
| ▪ EL TUERTO | → 65 |
| ▪ NIÑO CAUTIVO (POR EL COJO) | → 81 |
| ▪ LA MUDA | → 82 |

5 ACROMATOPSIA RETINAL: SOY CIEGO AL COLOR.

Por otra parte, tampoco se dan detalles respecto a las funciones específicas que cada integrante del personal desempeña durante sus horas de trabajo. Así ocurre, por ejemplo, cuando el narrador aparece por primera vez y cuenta: «INTERRUMPO MIS LABORES COTIDIANAS PARA DEJAR CONSTANCIA» (9), sin explicar en qué consisten estas «labores cotidianas». Más adelante, un diálogo entre la sorda y el narrador permitirá vislumbrarlas:

LA SORDA SE LEVANTA
DE SU ASIENTO Y ME
PREGUNTA: -¿TÚ QUÉ HACES? (26).

-SALVO GENTE (27).

LA SORDA
PREGUNTA DENUEVO:
-¿A QUÉ TE DEDICAS? (29).

TIMBRO LAS ÓRDENES,
LAS INSTRUCCIONES, LOS
MANDATOS... (30).

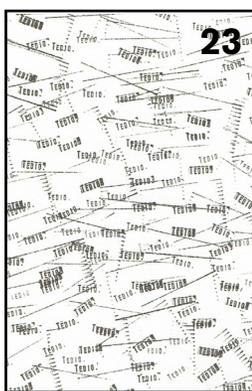
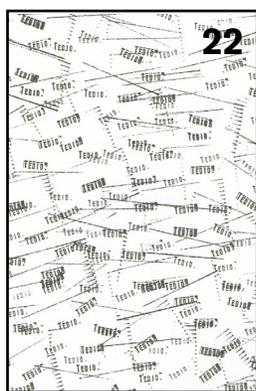
Estamos ante preguntas muy similares y sencillas (-¿Tú qué haces? / -¿A qué te dedicas?) que reciben respuestas inesperadas disímiles. De la primera respuesta se desprende que el narrador realiza una labor muy importante («-Salvo gente»). No obstante, en la segunda, el mismo narrador cuenta que desempeña un rol secundario, simple y burocrático: «Timbro las órdenes, Las instrucciones, Los mandatos...» (30). Esta frase se reitera de manera casi idéntica en la página 147; aquí solo cambia la puntuación final y la tinta de impresión que ahora es roja:

TIMBRO LAS ÓRDENES,
LAS INSTRUCCIONES,
LOS MANDATOS. (147).

Todo libro de actas debe recoger los acuerdos tomados en las juntas, es decir, los resultados de las votaciones y las correspondientes resoluciones alcanzadas. También debe llevar registro de los datos relativos a la convocatoria y la constitución de cada reunión, los asuntos debatidos y las intervenciones que hayan solicitado constar en el libro de actas. Cada libro debería empezar indicando la fecha de la diligencia de apertura, a continuación se incluyen las actas y, por último, la diligencia de cierre. Al dar por concluido el libro de actas cobra sentido que el cuaderno lleve impreso el número de páginas, ya que, básicamente, este trámite consiste en hacer constar el número de páginas que tiene, el número de actas firmadas y selladas, la fecha de apertura y de cierre del libro. Por último, el documento debería ir firmado, idealmente, por la jefatura o presidencia.

Tiempo: días y horas constatadas

El narrador incluye en muchas de sus páginas fechas timbradas que simplemente buscan dejar constancia de las juntas y de los temas propios del funcionamiento de la filial, limitándose a los requerimientos del soporte: un cuaderno de actas. A la luz de un adelanto publicado en *Contrafuerte* en 2009, podríamos suponer que quizás el año consignado a través de timbres, siempre el 2008, corresponde al tiempo en que se llevó a cabo esta obra. En algunas páginas también se incluye la hora. Así ocurre, por ejemplo, luego de la dedicatoria, en la página inicial del libro y poco antes de la primera fecha –05 JUN 2008– (15): «EL SUMINISTRO ELÉCTRICO / SE INTERRUMPIRÁ DE / 08:30 A 20:00 HRS.» (5). El corte de luz irá acompañado del corte de las líneas telefónicas (12) y de un ambiente hostil tanto en el exterior «AFUERA SE OYEN GRITOS.» (13) como en el interior, ya que el personal ha sido abandonado a su suerte por la jefatura: «NOS HAN DEJADO SOLOS.» (14). La primera jornada laboral en penumbra concluye con una mosca muerta: «UNA MOSCA MUERTA.» (24) y, antes de eso, la consignación material del tedio infinito:



Recordemos que, como plantea Gordillo, «LA FILIAL es el relato de un funcionario público que decide escribir lo que le sucede en el lapso de un corte de luz» (20). En este marco, el tedio infinito, que llega a desbordar las páginas 22 y 23, no respondería exclusivamente a las primeras horas sin luz, sino a la rutina oficinesca con su ritmo cansino y carente de mayor propósito. Así, «amparándose en la prótesis maquinal de un timbre», el funcionario público «timbra su relato en una penumbra impuesta sin ninguna explicación por una institución con ese mismo nombre: LA FILIAL» (Gordillo 20).

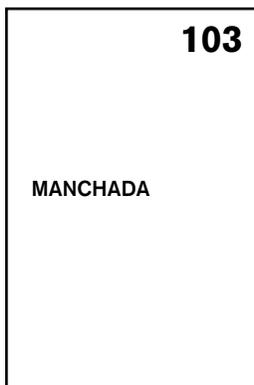
Por otra parte, en el primer apartado de este artículo, «Algunas constataciones materiales», indiqué que desde la página 102 a la 148 se extiende una suerte de paréntesis impreso predominantemente en tinta roja. Ahora bien, tras el corte de suministro hay dos lagunas o elipsis importantes:

| LA FILIAL | |
|---|----------------------------|
| fechas y horas registradas (← timbradas): | |
| ▪ 05 JUN 2008 (15) | } ← 08:30 A 20:00 HRS. (5) |
| ▪ 06 JUN 2008 (25) | |
| ▪ 07 JUN 2008 (74) | |
| ▪ 08 JUN 2008 (80) | |
| ▪ [] | PRIMERA ELIPSIS ← |
| ▪ 13 JUN 2008 | |
| ▪ [] | SEGUNDA ELIPSIS |
| ▪ 16 JUN 2008 (154) | |
| ▪ 17 JUN 2008 (172) | } ← 19:53 PM (185) |
| ▪ 18 JUN 2008 (181) | |
| ▪ X JUN 2008 (191) | |

Si nos atenemos a las fechas constatadas, este inciso en rojo de 46 páginas coincide precisamente con la primera elipsis que va del 08 JUN 2008 (80) al 13 JUN 2008 (149). El inciso comienza en la página 102 con una mancha roja que claramente corresponde al fragmento de una huella dactilar, y culmina con la siguiente frase, también timbrada en rojo:



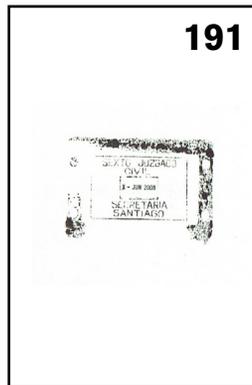
La página 148 claramente comenta o explica la 102; ambas, por lo tanto, funcionan como portada y contraportada del inciso en tinta roja. Ahora bien, solo en una de las páginas que integran este fragmento, la 103, aparece algo, una palabra, en tinta negra. En la siguiente página par, la 104, no hallamos ni tinta roja ni negra, solo el silencio:



Esta laguna temporal posibilita un *flashback*, es decir, un retroceso temporal breve que retorna rápidamente al presente, aunque, en rigor, el relato no retorna al 08 de junio sino al 13, cinco días después. En concreto, entre las páginas 112 a la 141 el narrador recuerda su pasado. Cuenta que trabajó en un banco, que fue cajero a través de timbres y frases típicas de ese rubro. Sucede, al parecer, un momento en extremo perturbado ya que el manipulador de los sellos, el narrador, pierde el control y se vuelve loco timbrando fechas (solo día y mes, no el año) en una misma página, sin orden evidente:



La última fecha, **X JUN 2008**, resulta bastante ambigua, ya que podría leerse como un 10 romano (y en ese caso se situaría al interior de la primera elipsis (que se extiende entre el 08 y el 13 de junio) o bien como la tachadura de la fecha del cierre de acta. Además, no está realizada con el mismo timbre, sino con uno probablemente encontrado, y que pertenece a un juzgado:



Otras oficinas

En el imaginario del siglo xx abundan las monótonas peripecias de los oficinistas; basta recordar a Kafka⁶ o el *Libro del desasosiego* de Bernardo Soares –uno de los tantos heterónimos de Fernando Pessoa–. Un antecedente clave es el célebre *Bartleby, el escribiente* (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*), escrito por Herman Melville a mediados del siglo xix.⁷ El protagonista, Bartleby, un escribiente que prefiere no ejercer como tal, define un modelo o arquetipo que ha atraído a numerosos escritores, críticos y filósofos. La anécdota, archiconocida, es la siguiente: Bartleby trabaja como copista en la oficina de un abogado, el narrador de la historia. En el periodo inmediatamente anterior a la llegada de Bartleby, cuenta el abogado, «tenía yo dos personas empleadas como copistas en mi despacho, más un chico espabilado, que hacía los recados. Primero, Turkey; segundo, Nippers; tercero Ginger Nuts» (Melville 13). Pavo, Pinzas y Nueces de jengibre, o Jengibre a secas, serían los nombres del personal. Se trata, explica el narrador, de apodosos o sobrenombres que «mis tres empleados se habían conferido mutuamente entre ellos, y se consideraban apropiados a sus respectivas personas y

6 Nicolás Lazo profundiza esta relación: «*La filial* (2012) reproduce para nosotros esa atmósfera absurda y opresiva propia de los sistemas burocráticos descritos en *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926). Por lo demás, el vínculo resulta demasiado evidente como para no advertir la cita o reformulación de un universo que los relatos de Kafka absorbieron, cristalizaron y, transformado para siempre, devolvieron a la realidad».

7 Fue publicado por primera vez, anónimamente y en dos partes, en los números de noviembre y diciembre de 1853 de la revista *Putnam's Magazine*. En 1856, con ligeros cambios, fue incluido en *The Piazza Tales*, junto con «The Piazza», «Benito Cereno», «The Lightning Rod Man», «The Encantadas» y «The Bell Tower».

caracteres» (Melville 13). Volvamos al personal de *La filial*, a sus integrantes que, como ya se ha indicado, también son conocidos por mote y no por sus nombres y apellidos. En el caso de Celedón, la diferencia fundamental respecto del libro de Melville radica en que «la muda», «la sorda», «la ciega», «el manco», «el cojo» y «el tuerto» surgen derechamente, y sin contemplación alguna, de los bemoles físicos de cada uno de ellos y no, como en el caso de *Bartleby*, de sus rasgos o comportamientos característicos.

Un escribiente, explica Moliner, es un «empleado de oficina que escribe o copia lo que le mandan» (1.186). Alberto Blecua, en la introducción de su *Manual de crítica textual*, plantea que los textos pueden ser de dos tipos: originales y copias. Tal «distinción afecta al proceso de los errores porque en el original se elimina alguna de las operaciones que tiene lugar en el proceso de la copia» (17). Desde tiempos inmemoriales estas operaciones son básicamente siguientes: «a) el copista lee un fragmento (una *pericopa*⁸); b) lo memoriza; c) se lo dicta a sí mismo; d) lo transcribe; e) vuelve al modelo» (17). Si bien en la Edad Media no existió, como sabemos, la imprenta, «se desarrolló en los *scriptoria*⁹ conventuales, universitarios y regios auténticos talleres de fabricación del libro que sirvieron para difundir en toda Europa la cultura antigua y moderna» (159). El celo o cuidado de los copistas dependía de la naturaleza del contenido. Así, la «transmisión de los textos vulgares, literarios o paraliterarios, plantea problemas distintos a los de los textos escolares, pues en éstos un cambio mínimo –la pérdida de una negación, por ejemplo– podía sacudir los muros del saber» (161). En el caso de los textos en lengua vulgar «los copistas medievales no sintieron demasiado escrúpulo» (163). Es habitual que alteren «cuanto les parece oportuno según el espacio y tiempo en que viven. No se conforman con la corrección de algún pasaje dañado de su modelo y suprimen, añaden y modifican de acuerdo con sus ideas lingüísticas, religiosas, morales, políticas o literarias» (163) y en numerosos casos llegan incluso a refundar el texto. «Sienten la obra», señala Blecua, «como un bien mostrenco [torpe, bruto] a cuya difusión actualizada pueden ayudar». En este sentido, concluye, «fueron útiles colaboradores del autor» al mantener «viva su obra poniéndola al día» (163).

Bartleby, a su llegada a la oficina, destacó por su mecánica laboriosidad, su aplicación, calma y mansedumbre: «Al principio, *Bartleby* hacía una cantidad extraordinaria de trabajo. Como si hubiese padecido hambre de copiar, parecía atiborrarse de mis documentos. [...] Hacía turno doble, copiaba a la luz del día y a la luz de las velas», cuenta el narrador, quien asume hubiese estado encantado con su laboriosidad si esta «hubiera sido alegre». Lejos de eso, *Bartleby* «escribía en silencio,¹⁰ pálidamente,

8 En griego: trozo. Pasaje o fragmento bíblico que se lee en el servicio litúrgico que sirve de punto de partida de una homilía.

9 *Scriptoria* es plural de *scriptorium*: literalmente «un lugar para escribir». El término en singular alude a la habitación de los monasterios de la Europa medieval dedicada a la copia de manuscritos (*scriptorium*).

10 En *El silencio* de David Le Breton encontramos una interesante disquisición sobre la naturaleza del silencio de *Bartleby*: «El silencio aparece igualmente cuando uno de los protagonistas rompe la regla de reciprocidad del discurso y no responde a las insistentes demandas que se le hacen [...]. *Bartleby* invierte el estatuto de participación que obliga

mecánicamente» (Melville 20). El punto de inflexión ocurre cuando el jefe lo llama y lo insta a cotejar, a revisar un documento. Parte «inoslayable del trabajo del escribiente» (21), explica el jefe-narrador, consiste en «verificar la exactitud de su copia, palabra por palabra. Cuando hay dos o más escribientes en una oficina, se ayudan uno al otro en esta comprobación: uno lee la copia y el otro confronta el original» (21). He aquí la razón de su «pasma», de su «consternación más bien», cuando, «sin moverse de su retiro, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme», replicó por vez primera: «-Preferiría no hacerlo» (21) ante el simple y habitual requerimiento del jefe. Gilles Deleuze, en su ensayo «Bartleby o la fórmula», que forma parte de *Preferiría no hacerlo*, señala que esta frase (*I would prefer not to*) aparece en diez momentos principales del relato de Melville con ligeras variantes como *I prefer not to*. Deleuze da cuenta pormenorizadamente de cada una de estas apariciones y concluye que la frase «prolifera y se ramifica» y que cada vez que Bartleby la profiere a su alrededor «se instala el estupor, como si hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez» (en Melville 62). Para Deleuze, «la fórmula química o alquímica de Bartleby» tiene un claro reverso:

I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como su complemento indispensable. La búsqueda de este hombre anónimo, regicida y parricida Ulises de la modernidad («Mi nombre es Nadie») atraviesa todo el siglo XIX: el hombre anonadado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera que surja, quizá, el Hombre del porvenir o de un mundo nuevo (en Melville 68).

La secuencia fotográfica siguiente no deja duda alguna de la adhesión de Celedón, el «escribiente», a esta novela de mediados del XIX. Se trata de una filiación absolutamente paratextual pero, al mismo tiempo, cien por ciento fiel al tenor documental de la novela. Mediante su sello Trodat 4253 deja la huella, la divisa de Bartleby –«I WOULD PREFER NOT TO»– en la caja que alberga al sello y sus adminículos, específicamente en el compartimiento destinado al sello en cuestión:

al empleado a someterse a las órdenes de su patrono o, al menos, a justificar el motivo por el que no se cumplen de inmediato» (31).



FIGURA 3.
Caja del sello Trodat 4253.



FIGURA 4.
I WOULD PREFER NOT TO (divisa de Bartleby).



FIGURA 5.
I WOULD PREFER NOT TO (detalle 1).



FIGURA 6.
I WOULD PREFER NOT TO (detalle 2).

Bouvard y Pécuchet, los protagonistas de la obra homónima de Gustave Flaubert, son escribientes *chupatintas* o *covachuelistas* (Moliner 552 y 553, respectivamente), tan particulares e inolvidables como Bartleby. Émile Zola cuenta en su ensayo «El hombre» que Flaubert en 1874 culmina por fin, tras veinte y tantos años, *La tentación de San Antonio*. El éxito de este libro fue incluso inferior al de *La educación sentimental*. Ese mismo año, 1874, un Flaubert «asustado del trabajo, abrumado por la pérdida de su fortuna, abandonó esas tareas grandes y se entretuvo en escribir las tres novelitas *La leyenda de San Julián el Hospitalario*, *Un corazón sencillo* y *Herodías*» (70) y *Bouvard y Pécuchet*, su libro póstumo,¹¹ cuya anécdota Zola resume del siguiente modo:

Flaubert ha tomado dos pobres hombres, buenazos ellos; dos antiguos empleados en la administración pública, que el poeta supone retirados ya en el campo, donde, ora por vía de distracción, ora con el propósito más noble de ser útiles, abordan todos los conocimientos humanos; como es natural, sus tentativas fracasan; los infelices se hayan en perpetuo aborto, y cuando han pasado estérilmente desde la agricultura a la historia, y desde la literatura a la religión, no encuentran más que una tarea interesante: la de copiar todos los papeles impresos que caen en sus manos (70).

Esta síntesis de Zola compete a la primera parte de la novela que «narra en tercera persona las peripecias de dos copistas que se conocen, descubren puntos en común y, gracias a una herencia que les cae del cielo, cambian París por la calma rural y se van interesando por todas o casi todas las ciencias de su tiempo con resultados por lo común desastrosos» (Berti 16). Las «copias de los dos pobres hombres habían de formar el segundo tomo», explica Zola. En él, «Flaubert habría publicado las asnerías escapadas a las plumas menos valiosas y a las más ilustres, empezando por la suya misma» (Zola 71). Esta segunda parte «traería los diarios y cuadernos de Bouvard y Pécuchet en primera persona: su *copia*, para usar la terminología de Flaubert [...] o, más aún, “una especie de enciclopedia crítica en farsa”. Una “enciclopedia de la estupidez humana”» (Berti 16). Pero la verdad es que antes del retiro al campo de los *chupatintas* Bouvard y Pécuchet, la cabeza de Flaubert ya había sido inoculada por la idea de elaborar un diccionario, un *Dictionnaire des idées reçues*, es decir, la segunda parte de la novela póstuma. La traducción literal de la parte final del título *-idées reçues-* o «ideas recibidas», da cuenta de que probablemente fueron su interés y sorpresa «ante las simplezas y tonterías que desgranaba en su hogar una vieja amiga de la familia» (Flaubert, *Diccionario* 7) los principales detonantes de este proyecto. Zola señala que al momento de la escritura de «El hombre» ignoraba

11 En enero de 1880 Flaubert ya había dado inicio al décimo y último capítulo de *Bouvard et Pécuchet*. El 8 de mayo un derrame cerebral le provocó la muerte. Este capítulo sobrevivió en forma de borrador, lo que posibilitó «completar el primer volumen de un proyecto que, de acuerdo con los planes originales, debía abarcar dos volúmenes» (Berti 16) y la publicación de la obra póstuma el 15 de diciembre de ese mismo año.

si esta segunda parte estaba o no completa antes de la muerte de su amigo. Lo que sí sabía, y a ciencia cierta, era

que *Bouvard y Pécuchet* costaron ímprobo trabajo a Flaubert; varias veces estuvo a punto de abandonarlo todo; tantas eran las dificultades que presentaba aquella monótona revista de los conocimientos humano, y de tal modo se perdía en complicadas disquisiciones. Sólo el capítulo de la agricultura, unas treinta páginas a lo sumo, le obligó a leer ciento siete obras acerca de esa materia (71).

Es probable que el terco empeño de Flaubert en este libro respondiera a que se trataba de «una antigua idea de la juventud, en la cual creía» ciegamente (Zola 71). Prueba de ello es la carta fechada el 17 de diciembre de 1852, es decir, veinte años antes del inicio de la escritura de *Bouvard y Pécuchet*, a su amiga Louise Colet: «me ha vuelto una vieja idea, a saber, la de mi *Diccionario de ideas recibidas* (¿sabes lo que es?)» (Flaubert, *Cartas* 246). «El prefacio, sobre todo, me excita mucho y de la manera en que lo concibo (pues sería todo un libro) ninguna ley podría morderme, aunque yo lo atacaría todo. Sería la glorificación histórica de todo lo que se aprueba», continúa contando a Colet en la misma misiva. Así, en cuanto a la literatura, por ejemplo, el diccionario «dejaría establecido, cosa que sería fácil, que la mediocridad, al estar al alcance de todos, es lo único legítimo, y que es preciso, por tanto, condenar toda clase de originalidad por ser peligrosa, estúpida, etc.». Se trataría, en concreto, de una «apología de la chabacanería humana en todas sus caras, vociferante de rabo a rabo, llena de citas, de pruebas (que probarían lo contrario) y de textos espantosos (sería fácil), tiene la finalidad, diría yo, de acabar de una vez por todas con las excentricidades, sean cuales sean» (Flaubert, *Cartas* 246). Alberto Ciria, en «Aviso al lector», el prólogo a la edición del *Diccionario de los lugares comunes* consultada, cuenta que «Flaubert nunca alcanzó a finalizar dicha tarea ambiciosa: desperdigada entre sus papeles, sus notas y archivos, quedó una cuarentena de hojas clasificadas por orden alfabético, bajo el título de *Dictionnaire des idées reçues*»¹² (Flaubert, *Diccionario* 8-9). Ya en la carta a Colet mentada, un Flaubert de treinta y un años, un Flaubert previo a *Madame Bovary*,¹³ da cuenta cabal del plan general de una obra que empezaría a escribir veinte años después:

En el se hallaría, pues, por orden alfabético, sobre todos los asuntos posibles, *todo lo que debe decirse en sociedad para ser un hombre decoroso y amable*. [...] Creo que el conjunto sería formidable como *pedrusco*. Sería necesario que, a todo lo

12 En 1911 estos inéditos se publicaron por primera vez como apéndice a la edición Conard de *Bouvard et Pécuchet* (Flaubert, *Diccionario* 8-9). Se siguieron reproduciendo de este modo sin mayores modificaciones hasta que en 1961, «gracias al hallazgo en la biblioteca de Ruán de nuevos manuscritos, las Editions Montaigne de París presentaron la versión más completa hasta la fecha del Diccionario» (9).

13 Fue publicada por entregas en la *Revue de Paris* entre octubre y diciembre de 1856 y en formato libro al año siguiente. Recordemos que fue acusado de atentar contra la moral y la religión a causa de esta novela; afortunadamente se le dicta sentencia absolutoria.

largo del libro, no hubiese ni una frase de mi cosecha, y que una vez leído, uno ya no se atreviera a hablar, por miedo a decir impensadamente una de las frases que contiene (*Cartas* 246-7).

El orden alfabético facilita su anhelo de reducir idealmente a cero cualquier atisbo de subjetividad. Volvamos a la cita anterior: «Sería necesario que, a todo lo largo del libro, no hubiese ni una frase de mi cosecha» (Flaubert, *Cartas* 246-7). Es sin duda en este anexo, en este *Diccionario de los lugares comunes*, que la «profunda ridiculez» –como la califica Barthes– de «Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez» revela «la verdad de la escritura» (Barthes 69). ¿En qué consiste esa verdad? La reflexión de Michel Foucault en «La biblioteca fantástica» sobre el fracaso de Bouvard y Pécuchet da luces señeras sobre el asunto. Recordemos la parte final de la novela póstuma de Flaubert:

Todo se les ha deshecho entre las manos.
Han perdido todo interés en la vida.

Una buena idea, alimentada en secreto por los dos. De vez en cuando, al recordarla, se sonríen y por fin se la comunican simultáneamente: copiar.

Fabricación del escritorio con pupitre doble. (Se dirigen para ello a un carpintero. Gorju, que ha oído hablar del invento, les propone hacerlo. –Recordar el arcón.)
Compra de libros de registro y utensilios, sandáracas, raspadores, etcétera.

Se ponen a trabajar (Flaubert, *Bouvard y Pécuchet* 287).

En realidad, la cita anterior forma parte del plan para la conclusión de la obra que dejó bosquejado Flaubert. El caso es que después de innumerables intentos por cambiar de oficio, de vida, Bouvard y Pécuchet renuncian. Mandan a fabricar, entonces,

un gran escritorio doble, para volver a ser lo que no habían dejado de ser, para ponerse a hacer otra vez lo que habían hecho durante decenas de años –para copiar–. ¿Copiar qué? Los libros, sus libros, todos los libros y este libro, sin duda, que es *Bouvard y Pécuchet*: porque copiar, es no hacer nada; es ser los libros que se copian, es ser esa ínfima distensión del lenguaje que se desdobra, es ser el repliegue del discurso sobre sí mismo, es ser esa existencia invisible que vierte la palabra transitoria en la infinitud del rumor (Foucault 113).

Foucault considera que los *chupatintas* de Flaubert alcanzan mediante este regreso a su oficio de siempre, la copia, el grado cero de autoría. La derrota se transforma así, en éxito rotundo: «Bouvard y Pécuchet triunfan sobre todo lo que es extraño al libro y se le resiste, llegando a encarnar ellos mismos el movimiento perpetuo del Libro» (113). De este modo, revelan además la verdad del oficio: «el escritor se limita a imitar un gesto

siempre anterior, nunca original» (Barthes 69). Así, el escritor en tanto «sucesor del Autor» ya no tiene «pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente» (70).

Otros timbres

Celedón no solo revisita este tipo de personajes y espacios, sino que va más lejos: recurre a una especie de «escritura de oficina» que evidencia de un modo material el carácter impersonal y mecánico mencionado por Deleuze. Me refiero, por cierto, a la escritura misma del libro a través de timbres, un instrumento usualmente empleado solo para marcar de manera muy sucinta algunos datos o procesos burocráticos. No se trata, obviamente, de una herramienta pensada para la expresión literaria, aunque es importante consignar que en el circuito de la poesía visual sí se ha utilizado en algunas ocasiones. Un ejemplo relevante es el libro *Stamp Book*, de Guillermo Deisler, publicado originalmente en 1992.¹⁴ Deisler recogió timbres de instituciones de Alemania Oriental que estaban siendo descartados debido a la reciente caída del muro de Berlín (1989) y su contexto. El contenido informativo de cada uno de ellos resulta secundario frente a la sensación de pérdida de un mundo, de un sistema de cosas que evocan. La primera edición de este libro constó de apenas 15 ejemplares, todos timbrados manualmente y, por lo tanto, distintos entre sí; justamente lo que Celedón tenía en mente para *La filial*.

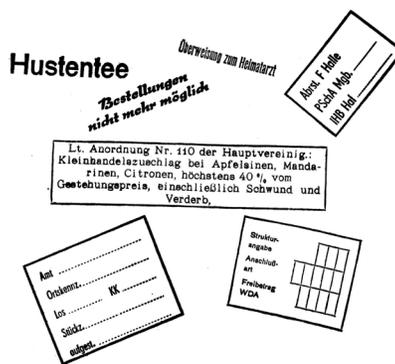


FIGURA 7.

Deisler, *Stamp Book* s. n.

¹⁴ Este libro fue reeditado facsimilarmente en 2015 por Gráfico Ediciones, con un tiraje de 500 ejemplares, que reprodujeron una de las pruebas de artista disponible en el Archivo Guillermo Deisler, y fue lanzado en la Furia del Libro de ese mismo año por la investigadora Francisca García B. y el propio Celedón.

Otros poetas experimentales como Ulises Carrión, John Bennett, Nico Vassilakis y Martín Gubbins también han utilizado timbres. Usualmente prima la intención por mostrar el gesto físico de la impresión de los timbres de goma, mediante golpes repetitivos y con distinto grado de fuerza. Otro ejemplo, y bastante más cercano que los anteriores a *La filial*, es un libro reciente, *Original Soldé*, de la artista Elsa Werth, un pequeño volumen con textos breves y alineados que también están tomados de timbres administrativos. Su autora define como «An unexpected attempt to uncover scraps of poetry in a world frozen by norms and regulations» (*Elsa Werth*).

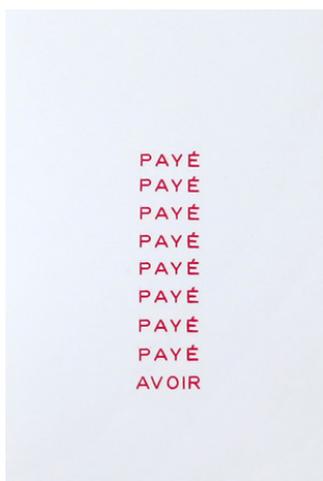


FIGURA 8.
Werth, *Original Soldé* s. n.

De todos modos, a pesar de que *La filial* está muy emparentada con estos proyectos, es importante notar una diferencia: mientras ellos ocupan timbres de goma ya disponibles, o sea, se apropian de los signos o palabras ya diseñados por otros, aquí ha sido el propio autor quien, a través de los tipos móviles, ha compuesto los textos, ha «confeccionado» o «realizado» el libro. Así, el rol del autor se funde con el del narrador precisamente a partir del acto físico de timbrar, cuya tecnología análoga se opone a la que ya predominaría en cualquier oficina en el año 2008: «EN LA FILIAL / USAN LOS CABLES / PARA OTRAS COSAS.» (142); «POR PRECAUCIÓN / SE RETORNÓ / A LOS SELLOS / Y TIMBRES.» (143). Es importante enfatizar ese gesto, pues se aleja por completo de una idea romántica de la escritura. Aquí, por el contrario, este proceso consiste únicamente en dejar constancia pero sin ningún rastro de subjetividad; se marca: «RECIBIDO / ANULADO / REVISADO / DESPACHADO» (116); «GARANTIZADO» (117), y más adelante insiste: «PARA QUE LA INFORMACIÓN / EXISTA.» (144); «PARA QUE / C O N S T E» (145); «TIMBRO LAS ÓRDENES, / LAS INSTRUCCIONES, / LOS MANDATOS.» (147). En la página siguiente, la 148, sin embargo, hay una particular

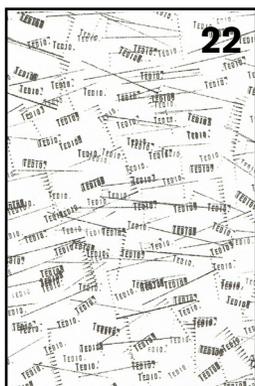
declaración: «**ESTAS SON MIS HUELLAS / DIGITALES.**» (148) que puede leerse como un eco de la página 101: «SIN DECIR UNA PALABRA.» y la siguiente (102):



Aquí la impresión de un dedo que da inicio a la sección en la que predomina la tinta roja y que finaliza justamente en la página 148 con la declaración que acabamos de ver («**ESTAS SON MIS HUELLAS / DIGITALES.**»).

Los timbres y la tinta, entonces, representan tanto la disolución del cuerpo en su función mecánica y al mismo tiempo el único modo de dejar un rastro personal. Así lo notó, de hecho, Martín Gubbins en su presentación de *La filial*: esta operación lo desliga de su carácter industrial, «lo margina de la rutina editorial y le da al proceso mismo de escribir una personalidad protagónica y única en la obra» («Todo por escrito (si no, no existe»). Gubbins también vincula *La filial* con el «arte documental», conexión que podría ampliarse al concepto de «poesía documental» o «documento poético», en boga desde hace algunos años, que alude a la apropiación de textos, datos o imágenes que están muy lejos de la apariencia de un poema tradicional. Un buen ejemplo es un libro del propio Gubbins, *Fuentes del derecho*, que extrae y combina expresiones del léxico legal, acumulándolas como si fueran bloques: «En lo principal / Ejerce derecho que indica / En el primer otrosí / Formula petición que señala/ En el segundo otrosí / Se de curso a los autos» (45).

La estructura de *La filial* presenta alguna similitudes con este libro de Gubbins, pero es importante indicar que sus unidades son más breves y fragmentarias, y que hay momentos donde se pierde el control, como en la página con las múltiples fechas, o esta en que el tedio pareciera transmutar en desesperación:



Para Gubbins, las páginas 22 y 23 se encuentran «entre lo mejor de la poesía visual concretista hecha en Chile, en este caso, por un *novelista*» (el énfasis es mío). Como ya se habrá observado, también la mayoría de mis ejemplos de comparación provienen más de la poesía que de la narrativa. Lo mismo ocurre con el análisis de Michael Leong, quien vincula *La filial* con *La nueva novela* de Juan Luis Martínez y, como también he sugerido, con *Stamp Book* de Deisler: «As with *La filial*, *Stamp Book* archives on each page impressions of various stamps, productively blurring the boundaries between text and image, writing and printmaking». Al mismo tiempo, el libro fue publicado en una colección enfocada en narrativa, y que incluso recibió, entre otros galardones, el Premio Municipal de Literatura 2013 a la mejor novela. Es innegable, por cierto, que este libro presenta una trama que, aunque difusa y entrecortada, puede seguirse sin problema. He optado, sin embargo, por no enfocar mi mirada allí, pues esa dimensión ya ha sido analizada en detalle por otras lecturas, como las de Leong, quien además ha resaltado sus reminiscencias de las torturas practicadas durante la dictadura de Pinochet. Me interesó observar cómo su afán experimental invita a poner mayor atención a los procedimientos utilizados, y es desde ese énfasis, desde esa sobreexposición casi fetichista de su materialidad, que me pareció pertinente compararla con algunos ejemplos de poesía visual.

En cualquier caso, y en atención a la poética del propio Matías Celedón, creo que resultaría ocioso perder el tiempo cuestionándose la adscripción de *La filial* a tal o cual género, y más aún en un contexto como el presente, en el que este tipo de mixturas tienden a ser más habituales. Él ya ha contado que su última novela, *El clan Braniff*, surgió cuando encontró un set de diapositivas en un mercado y quiso inventar una

historia que pudiera conectar esas imágenes de las que no tenía ninguna información. Y algo muy parecido ocurrió con *La filial*: su escritura es básicamente un pretexto para utilizar el sello Trodat 4253 de tipos móviles, que también encontró por azar. La mayoría de las/los escritores parten de un impulso o una idea que luego van concretizando a través de un lápiz, una máquina de escribir o un computador, para luego desembocar en una imprenta. Aquí el proceso ha sido inverso: la herramienta escritural fue la que determinó el contenido, una historia agobiante que solo podría haber sido escrita en una terrible oficina.

Conclusiones

Para finalizar, propongo un paralelo: esta inversión posibilita el realce de lo que Sergio Chejfec denomina en una entrevista la «dimensión plástica o pictórica, la irradiación propia que tiene un manuscrito», a su juicio, esa irradiación es «inherente a toda escritura», incluso a la digital («Escribir es el resultado de una operación de la voluntad»). En este último caso, «debe ser repuesta por otros medios: la titulación, la incandescencia de la pantalla, la vida mortecina que la escritura digital tiene. Esa fosforescencia amenazada por otros medios se recupera de otro modo. Es algo quizás indemostrable, pero me parece una idea productiva». «Por cuestiones históricas», sigue, «empecé a escribir a mano; luego, con máquinas de escribir, y después, a partir de los años 90, con las computadoras». Chejfec hace confluir en *Últimas noticias de la escritura* muchas de sus ideas sobre la experiencia de la escritura. Su libro también tiene, como *La filial*, una herramienta por excusa: «*Uno*. Este libro puede ser leído como la historia de una libreta. Me refiero a un cuaderno de apuntes o carnet de notas, no sé cómo llamarlo mejor, en definitiva da igual, que llevo conmigo desde hace una buena cantidad de años» (13). En la extensa nota al pie que acompaña este primer apartado del libro, Chejfec explica que la libreta no es «la herramienta que me permite escribir y luego –o antes– pensar y, llegado el caso, seguir escribiendo o no [...] sino el aditamento del que me acompaña para tener presente la escritura como un fenómeno curioso, de llama perenne, paradójicamente no siempre visible» (13). La libreta de Chejfec o el cuaderno de actas timbrado de Celedón emergen como «amuleto, pero en realidad también como estandarte de una especie de credo». Es una creencia personal, puntualiza Chejfec, «pero compartida por muchos, aunque en distinto grado e intensidad: la creencia en la escritura. ¿Alguien puede sostener con seriedad que la escritura no existe? Sería como negar la lluvia» (13).

Referencias

- Celedón, Matías. «La filial» (adelanto). *Contrafuerte*, nº 3, dic. 2009, pp. 22-24.
- . *La filial*. Alquimia Ediciones, 2012.
- . *The Subsidiary*. Tr. Samuel Rutter. Melville House, 2016.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Tr. C. Fernández Medrano. Paidós, 1994.
- Berti, Eduardo (editor y traductor). *Gustave Flaubert. Cuadernos, apuntes y reflexiones*. Páginas de Espuma, 2015.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Castalia, 2001.
- Chejfec, Sergio. «Escribir es el resultado de una operación de la voluntad». Entrevista con Daniel Gigena en *La Nación*, 3 ago. 2015. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sergio-chejfec-escribir-es-el-resultado-de-una-operacion-de-la-voluntad-nid1815713/>
- . *Últimas noticias sobre la escritura*. Entropía, 2015.
- Deisler, Guillermo. *Stamp Book*. 2ª ed. Grafito Ediciones, 2015.
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es>
- Diccionario del español jurídico*. Real Academia Española. <https://dej.rae.es>
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Garnier-Flammarion, 1966.
- . *Diccionario de los lugares comunes*. Tr. Alberto Ciria. Jorge Alvarez, 1966.
- . *Cartas a Louise Colet*. Tr. Ignacio Malaxecheverría. Siruela, 1989.
- . *Bouvard y Pécuchet*. Tr. Aurora Bernárdez. Tusquets, 1999.
- Foucault, Michel. «La Biblioteca Fantástica». Tr. Ricardo Cano Gaviria. *ESTUDIOS. Filosofía-historia-letras, ITAM (México)*, verano/1987, pp. 97-113.
- Gordillo, Emilio. «La opacidad de los objetos. Sobre la narrativa de Matías Celedón». *Contrafuerte*, nº 3, dic. 2009, pp. 19-21.
- Gubbins, Martín. *Fuentes del derecho*. Ediciones Tácitas, 2010.
- . «Todo por escrito (si no, no existe)». *Laboratorio de escrituras*, nº 10, otoño 2014. <http://laboratoriodeescrituras.udp.cl/todo-por-escrito-si-no-no-existe/>
- Lafuente, José María. *¿Qué es un libro de artista?* Ediciones La Bahía, 2014.
- Lazo, Nicolás. «El paisaje del hastío: sobre «La filial», de Matías Celedón». *Letras en línea*, 21 oct. 2013. <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/el-paisaje-del-hastio-sobre-la-filial-de-matias-celedon/>
- Le Breton, David. *El silencio. Aproximaciones*. Tr. Agustín Temes. Sequitur, 2006.
- Leong, Michael. «Testing Form: Novels by Alejandro Zambra and Matías Celedón». *Hyperallergic*, 17 sept. 2016. <https://hyperallergic.com/322641/multiple-choice-alejandro-zambra-the-subsidiary-matias-celedon/>
- Maderuelo, Javier. *Arte impreso*. La Bahía, 2018.
- Melville, Herman y otros. *Preferiría no hacerlo (Bartleby, el escribiente* seguido de tres ensayos sobre *Bartleby* de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo). Tr. José M. Benítez Ariza (*Bartleby, el escribiente*) y José Luis Pardo («Bartleby o la fórmula», de Gilles Deleuze). Pre-Textos, 2000.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Gredos, 1983.
- Reyes, Sebastián. «Corte y conceptualismo en *La Filial* (2013) de Matías Celedón». *Revista Letral*, n° 24, 2020, pp. 139-158. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7539522>
- «Scriptorium». Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/wiki/Scriptorium>
- Werth, Elsa. *Original Soldé*. Edición de artista, 2018.
- . *Elsa Werth*. <http://elsawerth.net/>
- Zola, Émile. «El hombre». *Tres cuentos / A propósito de Gustave Flaubert y su obra*. Tr. William Ospina. Norma, 1990, pp. 29-89.

La obra es un libro, el muro es un texto. Escritura y visualidad autobiográfica en la obra de Sophie Calle

The Artwork is a Book, the Wall is a Text. Writing and Autobiographical Visuality in Sophie Calle's Work

Paula Arrieta Gutiérrez
Universidad de Chile
parrieta@uchile.cl

Enviado: 2 mayo 2024 | **Aceptado:** 30 mayo 2024

Resumen

La artista francesa Sophie Calle (París, 1953) se ha caracterizado por un trabajo híbrido y muchas veces inclasificable. En sus obras se dan cita de igual forma tanto la fotografía, el video y la instalación como la escritura autobiográfica, de bitácora y de correspondencia. A partir de la discusión teórica y conceptual sobre el giro textual y giro visual en la producción de pensamiento y de la dimensión autobiográfica en el arte, en este artículo me propongo explorar los modos en que se reúnen y cruzan visualidad y escritura en la obra de Calle y cómo estas estrategias configuran un lugar inédito e híbrido –fronterizo e imperfecto– para el relato autobiográfico, repercutiendo en las formas con que el arte aborda uno de sus temas centrales, esto es, la presentación y la representación, y las nociones de verdad y ficción contenidas en ellas.

Palabras clave: Sophie Calle, escritura y visualidad, autobiografía, arte y literatura.

Abstract

French artist Sophie Calle (born in Paris in 1953) has been characterized by a hybrid and often unclassifiable body of work. In her pieces, photography, video, and installation converge, alongside autobiographical, logbook, and correspondence writing. Building upon theoretical and conceptual discussions surrounding the textual and visual shifts in thought production, as well as the autobiographical dimension in art, this article aims to explore how Calle integrates and intersects visuality and writing in her work. It delves into how these strategies shape an unprecedented and hybrid–borderline and imperfect–space for autobiographical narrative, impacting the ways in which art addresses one of its central themes: presentation and representation, as well as the notions of truth and fiction inherent within them.

Keywords: Sophie Calle, writing and visuality, autobiography, art and literature.

Introducción

Sophie Calle (París, 1953) es una artista cuyo trabajo transita entre la escritura, la fotografía, las acciones y la instalación. Ha sido generalmente identificada como artista conceptual desde su irrupción en la escena artística a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta y, sin embargo, la particularidad de su trabajo hace que esta clasificación resulte inadecuada, tanto por su momento histórico como por sus estrategias artísticas y sus contenidos. Desarrolla ideas, es cierto, pero no para cuestionar el lenguaje, sino la naturaleza de la vida cotidiana y las formas en que nuestras obsesiones pueden ocupar un lugar simbólico y estético.

En primer lugar, sus obras se despliegan en diferentes formatos de exhibición: ya sea en museos y galerías, con la forma tradicional de obra al muro, o en libros y películas. Pasa de la calle a la galería, del registro voyerista al exhibicionismo, de las prácticas artísticas relacionales a la reflexión autobiográfica, del proyecto planificado a la deriva del azar: no existe, en resumen, una disciplina que pueda contener sus prácticas. En cada uno de estos formatos, Sophie Calle congrega de manera indisociable visualidad y escritura. La primera dimensión, la de la visualidad, está dada principalmente por la fotografía y el video; la segunda, la de la textualidad, despliega diferentes registros tales como bitácoras, diarios, correspondencias, poesías y relatos. Más que un giro de las artes visuales a la textualidad o de la literatura hacia las artes visuales, las obras de Calle son principalmente un híbrido en el cual cada elemento está en interdependencia, sin que una obra decante por alguno en desmedro del otro y, a momentos, sin que cada uno conserve su especificidad.

Ella misma evita encasillar su trabajo. En entrevista con Álex Vicente se refiere al tema:

Calle dice que todo empezó en Estados Unidos. «El espectro de la definición de lo que era el arte era más amplio allí que en Francia. En Nueva York veían una de mis fotos pegada a unas líneas de texto y exclamaban: “Esto es arte”. En París, en cambio, todo fue bastante más problemático», recuerda. Sacamos un recorte de la hemeroteca y lo colocamos sobre la mesa: una crónica aparecida en 1980 en el diario *Libération*, fundado por Sartre y convertido en portaestandarte de la intelectualidad izquierdista, que se preguntaba: «¿Es artista Sophie Calle?». Ella afirma que tampoco sufrió en exceso por ese rechazo. «En el fondo, yo también me estaba haciendo esa pregunta», ironiza.

[...] A la artista le irrita que le obliguen a definir su trabajo. O, aún peor, a explicar de qué trata. «No soy historiadora del arte y no me gusta analizarlo así. Francamente, no soy una intelectual», sentencia.

En una primera aproximación, entonces, podemos definir que el trabajo de Calle se ubica en un terreno fronterizo de enunciación, (in)determinado por los despliegues textuales y visuales de sus procedimientos.

Para el análisis de este artículo se establecen dos discusiones teóricas y conceptuales como fundamentación de fondo de los problemas a abordar. En primer lugar, la producción de pensamiento en torno al régimen del texto y el de la visualidad, desde el giro textual y giro visual hasta una reflexión situada en las obras en cuestión y, en segundo lugar, la dimensión autobiográfica en el arte, que incluye la relación con la historia, la literatura y las dimensiones de verdad y ficción.

La actual es una época signada por las imágenes y su masiva proliferación. «Es como si por fin, tras una lucha secular, la imagen se hubiera impuesto sobre la palabra» (Encabo 41). En esta lucha, la aparente capacidad de extenderse como una representación total del mundo de las imágenes se enfrenta a la palabra, a «la abierta abstractalización que tales signos alfabéticos comprometen; es decir: su ser completamente arbitrario» (De la Flor 366); Raúl Rodríguez Freire levanta una alerta hacia este giro visual desde los estudios literarios, en cuanto han llevado no a pensar la visualidad y la materialidad de la escritura, sino a su abandono.

Ya no es novedad que la preocupación por las letras está siendo transformada: los objetos visuales están reemplazando sostenidamente a los literarios. La ficción y su capacidad de imaginar *lo que puede ser* se reduce ante *lo que ha sido*. Este desplazamiento se puede percibir revisando las publicaciones de las últimas décadas. Profesores/as y estudiantes han dejado de *leer*, y comenzado a *ver* no la página, sino lo que la circunda, lo que la tiende a obliterar; se ha dejado de reseñar o criticar libros para, en su lugar, analizar películas, documentales, performances, pinturas, videos, muebles, ropa y un sinnúmero de objetos en los que la escritura –en un sentido tradicional, no gramatológico– puede estar completamente ausente (Rodríguez Freire 10).

Sin embargo, la irrupción del texto en la visualidad, particularmente en las artes visuales, se ha inscrito en la teoría de las artes desde la experimentalidad y las teorías del lenguaje, como sucedió muy fuertemente con el arte conceptual de la segunda mitad del siglo XX, sin tanta nostalgia por un pasado puramente visual. De manera distinta a las alertas que levanta Rodríguez Freire, la inclusión del texto en las obras de arte jugó un papel parecido al de la fotografía, el video o la performance: como un elemento que reforzaba el ejercicio intelectual y conceptual por sobre la materialidad pictórica o escultórica tradicional de una obra.

Es posible que esto se deba a que para el arte la visualidad o los objetos visuales poco tienen que ver con *lo que ha sido*, tal como lo señala Rodríguez Freire: lejos de presentarse como un acontecimiento del pasado, las imágenes y la visualidad, tal como la conocemos, entran en el arte contemporáneo con una actualidad permanente asociada a la recepción de las obras, ideas que marcaron fuertemente las teorías de los años 50 en adelante. Es decir, bajo las miradas que han definido la teoría del arte contemporáneo –la fenomenología, la semiótica, el posestructuralismo y las dialécticas negativas, entre otras– la obra se completa en la mirada del público espectador, lo que fija su tiempo en un presente que se actualiza constantemente.

Es por eso que lo interesante y desafiante que presentan autores/as y artistas que recurren al texto y a la imagen es que invitan a abordar la obra ya no desde los estudios literarios o de la visualidad, sino desde cierto efecto y red de significados y relaciones que la obra –y su público espectador– proponen.

Considerando lo anterior, el/la espectador/a de las obras de Calle deviene en lector/a o viceversa. El término *lectoespectador* (Luis Mora) puede dar algunas luces sobre esta aparición en la recepción de este tipo de obras. En la creación de un espacio nuevo de significados, fuertemente marcado por una idea multimedial, el público lector debe también en estas obras leer imágenes.

Resulta pertinente revisar para esto el concepto de *iconotexto*. En el recorrido que propone la investigadora María Andrea Giovine Yáñez, a la diferencia entre *imagen/texto* e *imagen-texto* que W. J. T. Mitchell establece en su libro *Teoría de la imagen*, de 1994, desde donde propone el concepto de *textoimagen*, Peter Wagner agrega la noción de *iconotexto*, definida como «una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integrados en un todo que no puede dividirse sin que la obra pierda su identidad semántica y estética» (Giovine Yáñez 3).

Estas aportaciones van delimitando conceptualmente el problema y dando un marco para la discusión. Si bien la noción de *iconotexto* ofrece un acercamiento más concreto al objeto de estudio, para efectos de este artículo se privilegiará la noción de *cruce entre texto y visualidad*, resguardando así la apertura a nuevas definiciones o problematizaciones que las obras tratadas insinúen.

La segunda delimitación teórica necesaria es aquella que refiere a la dimensión autobiográfica. El trabajo creativo de Sophie Calle puede describirse como una serie de ensayos de experiencias donde la vida personal de la artista –sus intereses románticos, el dolor, el azar, la relación con la muerte o con una ciudad en particular– se ve indisociablemente entretejida con el ejercicio artístico. En este sentido, un posible hilo conductor de sus obras estaría dado justamente por ese juego entre lo real autobiográfico y la ficción de la representación.

El sentido autobiográfico, en un debate que tiene ya larga data tanto en la historiografía como en los estudios literarios, volvió al centro de la discusión a propósito del Premio Nobel de Literatura que en 2022 recayó sobre la escritora Annie Ernaux, también francesa, quien se ha descrito a sí misma como una *autoetnógrafa* y a sus libros como *autosociobiografías*. Este rasgo levantó tanto detractores furiosos por el premio otorgado como voces que defendían a Ernaux como una escritora de las grandes ligas de la literatura, a pesar de sus temáticas autobiográficas.

Los primeros análisis sobre este tipo de escritura estaban más bien en el terreno de la historia y los modos de experiencia del mundo. A fines del siglo XIX, las escrituras autobiográficas fueron concebidas por autores como Wilhelm Dilthey «como una construcción de vida que interpreta, desde una individualidad, una historia universal focalizada en una persona y un tiempo específico» (Silva Carreras 150). Sin embargo, con la evolución de los métodos y concepciones de la historiografía, el relato

personal comenzó a perder validez en cuanto se trataba de una experiencia carente de la objetividad que una disciplina como la historia requiere. Es decir, es el binomio objetividad/subjetividad el que está actuando contra la posibilidad de esta postura. Es a mediados del siglo pasado que este tipo de escrituras pasó a ser objeto de interés para los estudios literarios y, más adelante, autores como el profesor francés Philippe Lejeune fijaron algunas definiciones para el género autobiográfico. Lejeune, uno de los más importantes investigadores sobre la escritura autobiográfica, ha propuesto el concepto de «pacto autobiográfico», en 1973, en el cual el autor pacta con sus lectores que aquello que relata corresponde a su vida. La identidad del narrador y del autor coinciden: «en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada» (63).

Los límites de estas definiciones en discusión se complejizan, ahora bajo el binomio realidad/ficción, entre la autobiografía y la novela. Como un género híbrido, en un contexto de pensamiento fuertemente marcado por las ideas de autores como Paul de Man y Roland Barthes, la noción de ficción comienza a ganar terreno. Como señala Alejandra Silva Carreras, Paul de Man en su ensayo *Autobiography as De-Facement* de 1979, «dictó el final del género autobiográfico al establecer que éste no puede ser concebido como un género distinto al de la ficción» (152), mientras Barthes, con su influyente texto *La muerte del autor*, de 1967, pone en primer plano el lenguaje y la narración. Ese sería el elemento para considerar, el asunto literario, el lugar donde se deben buscar las respuestas, y no en el sujeto que escribe aun cuando relate su propia vida.

El concepto de «autoficción», propuesto originalmente por el escritor y crítico literario Serge Doubrovsky, busca contener el carácter paradójico de este tipo de textos. Como señala Musitano, estaríamos ante «un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela» (103), en el cual «se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica» (104).

La profesora argentina Kekena Corvalán recurre a la descripción de «artista etnógrafa», explicada por Hal Foster en su libro *El retorno de lo real*: «sale de los espacios tradicionales y plantea una acción diferida, una obra disgregada, múltiple y descentrada, azarosa y flexible donde la vida está presente por ser estéticas de lo cotidiano, pequeñas narraciones transversales» (Corvalán s. p.). Y luego señala:

Tomando una constante en la obra de Calle, no es inocente que haga su obra en la calle, problematizando ese espacio tradicionalmente vedado a las mujeres. Mejor dicho, lo que pone en tensión es ese límite. Es una artista del borde, que desnaturaliza interiores y exteriores como eje fundamental de la ordenación del espacio moderno (s. p.).

Estas estrategias sitúan a Calle en un universo de producciones –tanto literarias como artísticas– en el cual el asunto de la autobiografía y la ficción se despliega en diversos formatos y con diferentes enfoques. A la ya mencionada Annie Ernaux podemos agregar el trabajo de la escritora estadounidense Chris Kraus, particularmente su obra clave *Amo a Dick*, publicada originalmente en 1997 y posteriormente reeditada a luz de las reflexiones del feminismo o algunas obras de la escritora francesa Delphine De Vigan, con textos que se mueven entre la investigación, el archivo familiar y la narrativa de ficción, como *Nada se opone a la noche* (2011) y la posterior *Basada en hechos reales* (2015), que se constituye como una ficción a la vez que reflexiona sobre el carácter ficcional de la narrativa en primera persona.

Por otro lado, varias artistas visuales pueden ser ubicadas en esta suerte de constelación de obras que, a través del recurso autobiográfico, ponen en tensión asuntos como el feminismo, lo autobiográfico o el estatuto de verdad de la representación, tales como Carolee Schneemann, Tracey Emin, Cindy Sherman, o Jenny Holzer, quien además ostenta un trabajo de una fuerte carga textual y de referencia a lo íntimo y cotidiano.

Si bien este universo puede ser ampliado una y otra vez desde los diferentes alcances conceptuales y dimensiones formales desde los años 70 en adelante, este texto se dedicará específicamente a analizar las obras y gestos presentes en la producción creativa de Calle, dejando para nuevas investigaciones la enorme red de relaciones que desde su trabajo se puede extender a otras estrategias creativas.

En este artículo se propone la exploración de los modos en que se reúnen y cruzan visualidad y escritura en la obra de Calle y cómo estas estrategias configuran un lugar inédito e híbrido –fronterizo e imperfecto– para el relato autobiográfico, repercutiendo en las formas con que el arte aborda uno de sus temas centrales, esto es, la presentación y la representación, y las nociones de verdad y ficción contenidas en ellas. Tal como apunta Isis Ortiz Reyes

Marsha Meskimmon señala que «Los elementos escrito-visuales se combinan para evocar la noción de memoria de la historia como imperfecta e incompleta; la historia como una ciencia perfectamente objetiva es desafiada por tales evocaciones» [...] En dichos entrelazamientos, la precisión histórica o biográfica queda trastocada, la mimesis –visual y de género– es puesta en cuestión, y la construcción social de Calle como mujer es puesta en evidencia (43).

Para esto, se identificarán tres gestos, cada uno vinculado a una obra o un grupo de obras, mediante los cuales se indagará en: a) la dimensión del registro fotográfico y el registro de la escritura; b) los cruces disciplinares entre arte y literatura y la noción de un espacio poético; y c) la visualidad del relato personal y sus formatos de socialización.

Tonos y tiempos de registro: fotografiar y escribir, formas de existencia

Hablar de la presencia masiva de las imágenes en nuestra cultura es ya un lugar común. Las tecnologías de la imagen, sucedidas a gran velocidad en las últimas décadas, han abierto nuevas discusiones en torno a ellas, su influencia en la cultura y la forma de percibir el mundo.

La fotografía, por ejemplo, cambió fuertemente de lugar: no solo se propagó la producción de imágenes fotográficas –la explosión de las cámaras portátiles y automáticas durante la última parte del siglo xx–, sino que también la edición de imágenes es ampliamente accesible hoy. Si antes manipular una imagen era un ejercicio que requería cierta especialización técnica, hoy casi cualquier persona puede montar un escenario fotográfico a su gusto. Y si bien esto ha poblado el mundo, sobre todo virtual, de imágenes de la más diversa índole, su expansión ha ido de la mano con la caída de su estatuto de verdad. Pero, como advierte Mitchell, sin impactar esto en su poder.

Susan Sontag ya apuntaba a estas cuestiones en su texto de 1977 titulado *Sobre la fotografía*. Ahí, Sontag analiza diferentes usos y condiciones de la imagen fotográfica y cómo, por su vocación de verdad, se convierten en poder: «Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de los cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestras una fotografía [...] Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado» (18-19). Pero las fotografías son, a la vez, parte innegable del recorte que su ejecutor decide, de su subjetividad. Y, además, son manipulables técnicamente. Particularmente interesante resulta el trabajo del fotógrafo español Joan Fontcuberta, quien engañó a no pocas personas con sus animales fantásticos de la serie *Fauna*, de 1989, o la vida extraordinaria del inexistente cosmonauta ruso Ivan Istochnikov, de su proyecto *Sputnik*, de 1997, supuestamente borrado de la historia –de las fotografías– por el régimen soviético. Como señala en su texto *El beso de judas*, de 1997:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve (Fontcuberta 15).

Por otro lado, la escritura, que viviera su época de gloria durante la primacía de la imprenta (De la Flor), tendría un hoy un lugar mucho menos significativo en la representación del mundo. Si bien este es un asunto discutible, en atención a los innumerables documentos que «atestiguan» o «certifican» cada uno de los aspectos oficiales de nuestra existencia, si asumimos esta premisa tendríamos también que aceptar que, dentro de la escritura, aquella que está hecha a mano es la que menos prestigio ostenta: la escritura a mano ha quedado en un pasado lejano, remitida casi

exclusivamente a anotaciones personales, agendas, diarios, listas de compras y, en el mejor de los casos, a una que otra carta y correspondencia. Es decir, la escritura a mano, el gesto de la mano dejando una huella –un índice que sería la prueba de nuestra existencia– está confinado a lo personal y subjetivo, como un testimonio, o bien a lo doméstico. Su contrapeso paradójico está dado por la firma personal, una escritura a mano que todavía goza de un respeto irremplazable de legalidad, aura y certificación de la existencia.

El estatuto de verdad de la fotografía y el estatuto de verdad de la escritura pueden entonces jerarquizarse y, desde ahí, desjerarquizarse. Sobre este ejercicio de relativización de los estatutos de una y otra es que me gustaría referirme a continuación.

En 1979, Sophie Calle volvía a París luego de pasar un año de viaje.¹ Sin terminar de encontrarse en su propia ciudad, decidió seguir a personas desconocidas por la calle. Pensaba que su andar decidido le haría a ella saber dónde ir. Las fotografiaba en secreto y anotaba sus rutas y recorridos. No se trataba de un ejercicio artístico, sino una estrategia para habitar un espacio. En medio de estas búsquedas decidió, con el mismo objetivo, invitar a personas a dormir a su casa. De ese ejercicio, en el que participaron amistades y familiares, pero también personas desconocidas que abordó en la calle, nace la primera obra oficial de Calle, aquella que la consagra como «artista». Se tituló *Los durmientes*.

La obra consiste en una serie de 173 fotografías y 23 textos: las fotografías registran sistemáticamente a los durmientes ocasionales en la cama de Calle, mientras los textos corresponden a entrevistas realizadas a cada uno y las anotaciones personales de Calle mientras los observaba dormir. Cada texto está escrito a mano.

Según explica Calle en el catálogo de la exposición de 2003 en el Centre Pompidou:

Pedí a algunas personas que me proporcionaran algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Propuse a cada uno una estancia de unas ocho horas, la de un sueño normal. Contacté por teléfono con 45 personas: desconocidos cuyos nombres me habían sido sugeridos por conocidos comunes, amigos y habitantes del barrio llamados para dormir de día [...] Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante 8 días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares. [...] La ocupación de la cama comenzó el 1 de abril de 1979 a las 17 horas y finalizó el lunes 9 de abril de 1979 a las 10 horas, 28 durmientes se sucedieron. Algunos se cruzaron [...] Un juego de cama limpio estaba a su disposición [...] no se trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo (s. p.).

1 Salvo que se indique explícitamente otra cosa, todas las descripciones y relatos que hace Sophie Calle sobre sus obras fueron obtenidos de su conferencia realizada el 23 de marzo de 2013 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. El video está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE&ab_channel=esferapublica

Poco tiempo después, Calle –que ya sabía de ir detrás de personas en la calle– decide espiar a un hombre al que había seguido en París en un viaje por Venecia. Como un espía, lo fotografía día a día sin que él note que está siendo observado. Toma incluso sus mismas fotografías, registra los lugares donde almorzó, la cabina desde la que llamó por teléfono y las calles por las que caminó. Paralelamente, lleva un diario con las observaciones en torno a estas derivas, especulaciones sobre sus motivos y voluntades. A esta obra, titulada *Suite vénitienne* (1981) le siguió otra en la que reversaba su deseo: esta vez quería ser seguida.

En *Detective* (1981), le pide a su madre que contrate a un detective privado que la siga durante un día. No sabía qué día ocurriría el espionaje de cada una de sus actividades pero, una vez que ese día llegó, notó inmediatamente la presencia del detective tras de ella. Entonces, sus gestos y decisiones serían las que activarían la cámara, el registro fotográfico frío de un profesional que necesita «atestiguar», dar prueba de los movimientos de su objeto de seguimiento. Es ella quien hace *click* en el obturador, como si fuera una *selfie* mediada y a distancia. Esta obra, al igual que *Los durmientes*, se presenta como las fotografías tomadas por el detective –un registro desafectado, descriptivo– acompañado por el informe que el profesional redactó para su madre, en el mismo tono. Por otro lado, la bitácora que Calle llevó ese día, con las mismas actividades, pero esta vez mezcladas con emociones, pensamientos de diversa índole y notas personales.

Este grupo de obras ofrecen un cruce particular de texto e imagen: más allá de armar un artefacto híbrido, se convierten en una anotación sobre los tonos que tiene un registro. Por un lado, la pretensión de una verdad científica, estática y objetiva (el informe, el formulario), y por otro el registro de la bitácora. En este sentido, estas obras presentan la estrategia del retrato, un género completo en la representación tanto visual como literaria, pero la desvía hacia la dimensión del autorretrato, en un gesto paradójico e invisible. Y en medio de este ejercicio, Calle desajusta las correspondencias factuales de la imagen y la escritura, activa ambas desde su propia experiencia fabricando una realidad inédita.

Las fotografías presentes en estos proyectos no son la obra. En este sentido, no tiene la fotografía una finalidad estética. Las imágenes están presentes aquí como un medio que necesita ser complementado por dos cosas: el relato de la obra –la definición de su procedimiento– y el registro textual. Más radicalmente, las superficies de las imágenes pierden especificidad, su cualidad visual, y se convierten en un gesto fotográfico, un espacio-tiempo más que un objeto, en el que quien observa existe a través del gesto de fotografiar. El registro presuntamente objetivo se convierte entonces en un ritual:

Cuando comencé a finales de los 70, me apunté a un curso de fotografía. Me quedé sólo un día. No me pareció interesante. Mis primeras fotos –gente durmiendo en mi cama– eran técnicamente mediocres y sin interés estético. Cuando las presenté a las galerías Canon en Ginebra, algunos fotógrafos expresaron su disgusto. En realidad no es importante. Las fotos sin ritual no son mi territorio. Realmente

no tomo fotos fuera de mis proyectos. No guardo una cámara en el fondo de mi bolso, no hago retratos de mis amigos. Sólo cojo la cámara para manifestar una idea. Y entonces, sólo entonces, sé que la fotografía está justificada, aunque no sea buena (Guérin s. p.).

Por otro lado, los textos que completan obras como estas ya no son solo la contraparte subjetiva de la evidencia objetiva. Una vez que la fotografía se desplaza y abre la constatación de una existencia mutua –esto es, el fotografiado que existe gracias a quien fotografía y viceversa–, la escritura sufre la misma mutación: no registran una visión particular, sino un encuentro biográfico (de otros) y autobiográfico (de la autora). Si el «texto autobiográfico sería capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura» (Á. Luque 283), entonces podemos pensar en la existencia de un yo puramente fotográfico, igualmente ficticio y sometido a leyes igual de concretas. El cruce de estas leyes, entonces, podría estar haciendo aparecer un yo multidimensional, que es individual a la vez que está en relación cambiante con otros: «Así, las imágenes de lo que *realmente* percibió Calle, y no precisamente de lo que hubo *realmente*, suministran información a nuestra mirada, la proveen de una crónica, invitando a la deducción, la especulación y la fantasía desde su mirada subversiva» (Ortiz Reyes 50).

En este punto, cuando pensamos en una relación cambiante y relativa a otros ejes de referencia y en la dimensión existencial de las condiciones de fotografía y escritura de la obra de Calle, aparece inevitablemente el elemento temporal, la forma de concebir el tiempo.

Cuando On Kawara pintaba sus cuadros fechados de la serie *Today* (1966-2014), en la que cada pieza contenía únicamente la fecha del día en que era realizada, no solo estaba pintando como ejercicio artístico, sino que también estaba atestiguando su propia existencia de manera sistemática y repetitiva. El tiempo de la obra coincide totalmente con el tiempo vital del autor, convirtiéndose en una prueba cotidiana de su vida, una autobiografía que, como señala Guasch respecto del concepto de autobiografía visual, «establece un nuevo nexo entre el autor, la vida y el trabajo que la describe más allá del autorretrato» (19).

De la misma manera, atestiguar un día siguiendo a alguien o siendo seguida son ejercicios temporales simultáneos con el tiempo de la autoría: se muestra lo que se está viendo, lo que se está viviendo. Como señala Ortiz Reyes,

Ella toma como sus misiones las de testificar sus vivencias, constatar la relevancia de sus experiencias, inscribir su presencia, y no tanto la de maravillarse o sorprender por su originalidad. [...] Con sus relatos escrito-visuales confirma los testimonios –de manera detectivesca–, los convierte en una prueba de la presencia de las personas y de los hechos en un lugar y una hora precisos, de tal manera que los acontecimientos existen sobre todo por el testimonio que nos ofrece la artista (41-42).

En este sentido, la relación iconotextual de las obras de Calle no solo se despliega en un campo de sentidos, es decir, la forma en que texto e imagen posibilitan un modo de comprensión de un mensaje, sino que también despliegan una observación sobre los tonos, ritmos y volumen en que se puede constatar una experiencia, un acontecimiento, el paso de un día. En otras palabras, las eternas posibilidades de un rito.

Espacio poético: arte y literatura

En 1992, Auster publica la novela *Leviatán*. En ella, un personaje clave de la trama es María Turner, descrita por el narrador de la siguiente manera:

María era artista, pero el trabajo que hacía no tenía nada que ver con la creación de objetos comúnmente definidos como arte. Algunas personas decían que era fotógrafa, otros se referían a ella llamándola conceptualista, otros la consideraban escritora, pero ninguna de estas descripciones era exacta, y en última instancia creo que no se la podía clasificar de ninguna manera. Su trabajo era demasiado disparatado, demasiado idiosincrásico, demasiado personal para ser considerado perteneciente a ningún medio o disciplina específica. Las ideas se apoderaban de ella, trabajaba en proyectos, había resultados concretos que podían exhibir en galerías, pero esta actividad no nacía tanto de un deseo de hacer arte como de la necesidad de entregarse a sus obsesiones, de vivir su vida exactamente como deseaba vivirla (75).

La María Turner de Auster es una versión ficcionada de Sophie Calle. En lo que sigue, la novela se vale de las obras reales de Calle para construir los acontecimientos y de hecho es una obra puntual, la de *La libreta de direcciones* (1984), la que permite el giro de la trama.

Esta obra es una suerte de bisagra en ambos universos, el de la obra de Sophie Calle y el de la novela de Auster. Christian Caujolle, del periódico *Libération*, le propone a Calle participar en la publicación con un proyecto que considerara texto e imagen y ocupara media página del impreso. Por casualidad, en ese mismo tiempo, encuentra en la calle una libreta de direcciones que pertenecía a un hombre llamado Pierre D.; devuelve anónimamente la libreta a su dueño, pero antes copia cada una de las páginas contenidas en ella.

Decidí ir a ver a cada persona que aparecía en la agenda para que me hablaran del hombre. Era una manera de hacer un retrato de él sin nunca encontrarlo, que es lo que yo quería. Entonces yo iba a verlos diciendo la verdad: encontré una libreta de teléfono y quiero que me hable de este señor y esto va a aparecer en el periódico en tres días. La idea era poco a poco entrar en su vida. A veces llegas a alguien que no lo ha visto durante 20 años pero que sigue en la agenda; o al mejor amigo que no quiere hablar porque es demasiado personal, pero cuenta un chiste que le

gusta; a veces ves a alguien que lo conoce muy bien y cuenta algo muy personal; o el electricista que te cuenta cómo está hecho el cuarto [...]. Todos menos dos aceptaron hablar de él. Luego de 8 días una persona me dijo que el hombre se había ido a Alaska por tres meses, y eso me dio una libertad total para seguir. Yo me enamoré totalmente de este hombre. Me gustaba todo, sus barrios, me gustaban sus amigos más que lo míos, sus calles, todo me gustaba. Sus amigos me decían que aceptaban hablar conmigo porque a él le iba a gustar mucho este proyecto. Entonces empecé a soñar, esperando que regresara y empezara una historia de amor. Regresó y odió lo que había hecho y decidió hacerme un juicio. Este es el único proyecto donde perdí un poco el control, donde casi me dejé llevar y ya no iba sólo a un objetivo artístico. También fue el único donde me enfrenté a la crueldad porque él lo sintió como una agresión. Lo interesante de este trabajo es que estuvo publicado en un periódico muy serio, donde los periodistas no se meten en la vida de otros sin permiso. Entonces muchos rechazaron esta publicación porque no entendían por qué yo como artista podía hacer algo que ellos como periodistas no tenían el derecho de hacer. Muchos rechazaron el trabajo pensando que era verdadero, otros lo rechazaron pensando que era una ficción, que yo estaba en mi cama imaginando este personaje. La cuestión de la verdad y la ficción entró en este proyecto especialmente. La falta de control, la crueldad y la ficción. Yo no controlaba todo cuando lo hice (Calle, *Sophie Calle habla*).

De la misma manera sucede en *Leviatán*, aunque con otras consecuencias.

Que yo sepa, sólo en una ocasión fue demasiado lejos. Sucedió en la primavera de 1976, y los efectos últimos de su erróneo cálculo resultaron catastróficos. Se perdieron por lo menos dos vidas, y aunque esto pasó años después, la relación entre el pasado y el presente es ineludible. [...] Fueron necesarias varias piruetas increíbles más antes de que esa posibilidad se realizase, pero el origen de cada una de ellas se remonta directamente a María. Mucho antes que nosotros la conociésemos, salió una mañana para comprar película para su cámara, vio una libreta negra de direcciones tirada en el suelo y la recogió. Ése fue el suceso que inició toda la triste historia. María abrió la libreta y el diablo salió volando, salió volando un azote de violencia, confusión y muerte (Auster 80-81).

Según cuenta Sophie Calle, Auster le escribió con el borrador de la novela solicitando su autorización para publicarla. Calle accedió, pero a cambio pidió dos cosas: la primera fue que Auster escribiera su vida por un año y ella dedicaría ese año a hacer todas las cosas que Auster señalara en el relato. La segunda, fue llevar a cabo las pocas obras que hacía María Turner y que no eran obras reales de Calle.

Auster rechazó la primera idea, le pareció demasiada responsabilidad. Temía que si Calle –la verdadera– seguía cada cosa que él imaginara para Calle-personaje y algo grave o peligroso le pasara, terminaría siendo su culpa. A cambio, prometió escribirle

un manual con reglas, gestos, actividades para sobrevivir en Nueva York. Volver un lugar público un espacio personal e íntimo, caminar sin destino, hablar con un desconocido, entre otras, fueron las instrucciones de Auster para que Calle pudiera reconocerse en una ciudad que no era la suya. De ese texto, titulado *Mode d'emploi pour embellir la vie à New York*, nace la obra *Gotham handbook* (1994). De la segunda condición, y dado que uno de los proyectos de María Turner consistía en comer alimentos de uno solo color cada día, Calle lleva a cabo su obra *Dieta cromática* (1998):

Algunas semanas [María] se permitía hacer lo que ella llamaba «la dieta cromática», limitándose a alimentos de un sólo color cada día. Lunes, naranja: zanahorias, melones cantalupo, camarones cocidos. Martes, rojo: tomates, granada, steak tartare. Miércoles, blanco: lenguado, patatas, requesón. Jueves, verde: pepinos, brócoli, espinacas. Y así sucesivamente hasta llegar a la última comida del domingo (Auster 75).

Ambos trabajos de Calle se estructuran en dos etapas: la realización del gesto (adornar una cabina de teléfono público como si fuera la mesita de noche u organizar platos y comidas de color verde) y el registro fotográfico del mismo.

Hay, en primer lugar, un juego de indefinición narrativa: Calle se vuelve Turner y la realidad se convierte en ficción. Y viceversa. Auster escribe, pero acciona una experiencia, y Calle escribe esa experiencia, convirtiéndola en imágenes. En este cruce donde aparece un nuevo espacio que proponemos reconocer como un espacio poético, es decir, aquel que «se establece en la integración del acontecer de las cosas y el lugar construido para su percepción y experiencia» (Pérez Goiri 169). En él, y en atención a aquello que parece quedar por fuera de la escritura y que puede aparecer en las imágenes o viceversa, se convoca, inventando un nuevo invisible, otro fuera de campo que radica principalmente en la experiencia de la imaginación, que a su vez derriba las fronteras establecidas para la realidad y la ficción.

El espacio poético definido como un espacio acotado y delimitado en el cual las cosas pueden suceder es exactamente lo que queda indeterminado en estos cruces, paradójicamente, en su propia noción de imaginación. Cuando Calle habla de la pérdida de control de su proyecto con la libreta de direcciones es porque una dimensión personal, la del interés romántico, ha saltado de las vallas que delimitaban el espacio artístico. Es un punto de quiebre. El mismo que Auster quiere evitar al negarse a escribir la vida de Calle. La fatalidad trágica latente es devuelta al espacio delimitado y acotado, a María Turner y el universo ficticio de la novela, reenmarcada en aquello que el lenguaje nos permite aprehender, donde «lo invisible e inefable es recogido como acontecimiento sensible para su manifestación» (Pérez Goiri 169).

En la obra de Calle, y particularmente en esta experiencia de intercambio, no solo se trasmuta un asunto creativo –la pregunta por la autoría, por ejemplo–, sino también los formatos en que se desarrolla esa experiencia. La hibridación del proceso completo eclosiona las categorías de espacio y tiempo, de arte y literatura, y como lenguaje abre

nuevas posibilidades de sentido. Resulta productivo, entonces, volver a leer las primeras páginas de *Leviatán*, en las que Auster escribe: «El autor agradece efusivamente a Sophie Calle que le permitiera mezclar la realidad y la ficción» (7).

Dolor exquisito. Formatos de socialización del duelo

«¿Cómo leer un libro-arte en el cual se cruza la fotografía y la palabra? ¿Cómo posicionarse entre el acto de leer y de mirar?», se pregunta Lucía Caminada Rosseti (1) ante lo que denomina libro-arte, la obra *Douleur exquise* (1985-2003), de Sophie Calle. Pero no se trata solo de un libro-arte, sino de un proyecto que consideró diferentes formatos de exhibición. Quisiera aquí, entonces, discutir con esta clasificación y proponer que en realidad la obra y su estrategia texto-imagen tiene dos formatos diferentes de circulación: como muestra y como libro.

Exquisite pain, en inglés, o *douleur exquise*, en francés, es el nombre que ha dado la medicina a un «dolor vivo y nítidamente localizado» (Calle, *Douleur exquise* 9), como la otitis, el lumbago o los dolores del parto. Se trata de un dolor muy intenso y delimitado en un punto. La palabra «exquisito», entonces, debería traducirse como «agudo», «agudísimo», «muy vivo» o «insufrible» (Navarro 205). En 1984, Sophie Calle recibió una beca para realizar su trabajo durante tres meses en Japón. Cuando abandonó París, el 25 de octubre de ese año, no sabía que el viaje que emprendía sería un camino de 92 días al punto neurálgico del dolor. Ya camino de regreso se enteró que M., la persona a la que amaba en ese momento, no se reuniría con ella y que abandonaba la relación que tenían. Calle sintió el dolor más agudo de su vida. Interpretó todo su viaje y los documentos reunidos en él –fotografías, *tickets* de tren, recuerdos turísticos, cajas de fósforos de hotel y todo aquello que se acumula durante un viaje– como una cuenta regresiva a ese dolor exquisito. Rotuló cada documento con ese inevitable destino: 92 días antes del dolor; 70 días antes del dolor; 10, 5, 2 días antes del dolor.

Ya de regreso en París la historia que tenía para contar no era la de su gira por Oriente, su viaje a la Ciudad Prohibida o el descubrimiento de la cultura japonesa, sino la historia de un agudo sufrimiento. Decide, entonces, contarla una y otra vez a sus amigos y conocidos, desgastarla, agotarla. Nota que cada vez que la cuenta, la historia se va volviendo más sintética, más económica: si las primeras versiones están llenas de detalles, descripciones emocionales, segundos de espera y ansiedad, las últimas asumen la brutal simpleza de cada ruptura: alguien se fue y se acabó.

Tiene la intuición, además, de que los dolores intensos de los demás la harán relativizar su propio dolor, ponerlo en proporción y escala. Pregunta a todos sus cercanos cuál es el dolor más agudo que han vivido en sus vidas y cómo lo enfrentaron. La operación de cicatrización ha sido un éxito: «Este intercambio llegaría a su fin cuando, de tanto contarla, yo hubiera agotado mi propia historia, o cuando mi pena se hubiera

relativizado frente a la de los demás. El método fue radical: tres meses más tarde estaba curada» (Calle, *Douleur exquise* 13).

En lo que concierne a la dimensión autobiográfica, este trabajo está directamente ligado a las escrituras del duelo, que han tenido en la literatura una larga tradición y notables ejemplos. Desde el *Diario de duelo* de Roland Barthes, publicado en 1979 y escrito como fichas desde el día siguiente a la muerte de su madre el 25 de octubre de 1977 y mientras preparaba seminarios en el Collège de France, conferencias y libros, hasta ejemplos más recientes como *El año del pensamiento mágico*, de 2005, de Joan Didion, las escrituras del duelo se han convertido en un espacio en el que la necesidad de enfrentar el dolor de una pérdida se funde inevitablemente con las reflexiones intelectuales sobre la muerte, la soledad y las maneras en que la cotidianidad es interrumpida a la vez que está destinada a continuar. Los formatos son tanto fragmentarios, como el caso de Barthes, como ensayísticos y personales. También han dado paso a un terreno más indeterminado, que incluye la ruptura amorosa en el repertorio de la experiencia de duelo, como el controvertido libro *Yoga*, de Emmanuel Carrère, en el que emprende un recorrido por la depresión y locura que le dejó su quiebre matrimonial.

Quince años después de este ritual colectivo de sanación del dolor, Sophie Calle logra convertir esta experiencia en obra: *Dolor exquisito* es una obra que reúne las fotografías, objetos y documentos de la etapa anterior al punto del dolor; la progresiva reducción del relato a otros de ese dolor; y las historias de los dolores agudos ajenos. Ha sido expuesta en galerías y publicada en un libro del mismo nombre, en 2003.

En ambos formatos de socialización, la exposición y el libro, suceden cosas diferentes.

En la muestra de la obra, que tiene leves variaciones en cada lugar en que se ha presentado, la obra consta de dos partes: por un lado, en una sala se muestran la serie de fotografías rotuladas, con un timbre, con la cuenta regresiva. Están ordenadas una tras otra, sobre una línea horizontal, cronológicamente. La segunda parte, en tanto, consiste en los paneles que reconstituyen la progresiva síntesis de su relato enfrentado con el relato de dolor de los demás. En cada panel hay, en la parte superior, dos fotografías, una de su habitación de hotel y otra que representa la historia ajena. Debajo de cada una, una tela de lino con ambos relatos bordados.

La primera parte asume inevitablemente el paso del tiempo. Retomando la relación con el trabajo de On Kawara y su serie *Today*, cada imagen timbrada es una prueba del día que ha pasado, una prueba de la existencia propia. Pero, en una variación respecto de la obra del artista japonés, esta progresión diaria lleva explícita el destino inevitable del dolor, el trágico día cero. El destino de la serie no es la muerte –que en el caso de On Kawara se mueve en una vital paradoja, la de estar vivo–, sino un punto de inflexión en que el relato de un viaje se ha transformado en el de una desilusión amorosa.

La segunda parte, en tanto, funciona radicalizando la visualidad del texto. A medida que se pasa de un panel a otro, el texto de su relato de dolor se va acortando, ya que no se trata solamente de menos líneas y palabras, y con esto, menos detalles y sensaciones, sino también de una variación formal: ante los ojos, un bloque de forma, el

rectángulo que dibuja un párrafo, va disminuyendo su área, ocupando menos espacio. Las fotografías superiores, a su vez, marcan un ritmo que se mantiene constante –la fotografía de la habitación del hotel–, mientras que varía las imágenes de las experiencias dolorosas de los otros. Es, ante todo, una puesta en relación, una composición de formas que relativizan los tamaños de una respecto de la otra.

El libro, en cambio, ofrece de inmediato un cambio de escala. Mientras una muestra artística de estas características, pública por definición, disputa la relación del espacio común con el personal, el libro es principalmente una experiencia individual. Abordar el «libro-arte» de *Dolor exquisito* es, por lo tanto, un ejercicio inmediatamente más íntimo. Según observa Caminada Rossetti:

Douleur exquisite, en la tipología más específica, responde al «Libro de artista», es decir, se trata de artistas plásticos que adoptan la forma del libro, diseñan la obra de arte en ese formato y adquieren una duplicidad plástico-literaria. El contenido literario de la obra de Calle –pese a las definiciones estéticas que provienen específicamente del campo artístico–, es relevante en relación con la interacción con las imágenes y a sus cuestiones genéricas y rasgos singulares de escritura. Por este motivo, afirmamos que es un libro-arte, considerándolo en su noción más genérica y amplia, cuya pertenencia oscila entre el lugar de la palabra y de la fotografía (6).

En él se mantienen las dos partes de la exposición, la cuenta regresiva y la puesta en relación de los relatos, pero ha desaparecido el texto bordado y la escala-muro de la exhibición para dar paso al pequeño formato y la escritura impresa. Es un giro relevante si pensamos en las diferencias que podría haber entre este libro y lo que hemos considerado un libro-objeto o libro-arte, pues en él cabe el carácter experimental material y los textos podrían haber sido, por ejemplo, bordados. Pero, al ser texto impreso, estamos frente a un formato de socialización de la obra que ha adoptado un carácter esencial del libro, permitiendo la proliferación masiva de copias que sería imposible si contuviera una parte hecha a mano.

Resulta relevante este punto, que me interesa plantear como un elemento no solo formal o técnico, sino también conceptual de la obra, constitutiva de su propio despliegue.

Para Sergio Rojas una comunidad se sostiene en la capacidad de elaborar colectivamente el dolor (49). Recurrir a esa potencia podría ser, después de todo, la única herramienta que tengamos para la ruptura radical de nuestros afectos, por lo que estas elaboraciones del duelo –el ejercicio práctico de la escritura y del trabajo de campo, del relato personal, al fin– actúan como una forma de resistencia a la pérdida de relación con la escala del mundo. Lo que se puede proponer desde la observación de estos formatos, sobre todo en la decisión del texto impreso del libro, es que existe una voluntad por mantener el carácter colectivo de la obra. Si se tratara de un libro-arte de copias limitadas, un objeto con un valor simbólico desprendido de su condición de objeto único, entonces pocas personas tendrían acceso a él. En cambio, la imprenta y la edición masiva aseguran un mayor acceso, una lectura colectiva, aun cuando la

lectura sea una actividad individual. La era de la imprenta, que como señala De la Flor fue la que aseguró la supremacía del texto en la cultura durante 500 años, es en la obra de Calle un recurso técnico expandido, en el cual el cruce texto-visualidad estira los límites que parecen determinar la relación libro-texto.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha propuesto una estrategia específica: la de rastrear en un grupo de obras los cruces entre visualidad y escritura y, desde ahí, proponer espacios y relaciones que permitan abrir diferentes problemas. En primer lugar, se pone el foco en cómo las fotografías y la escritura ponen en relación el asunto del registro. En segundo lugar, se propone la noción de espacio poético para entender un cruce particular entre arte y literatura, en el cual los modos de autoría, la forma en que una obra se adentra en la realidad y en una estructura narrativa y la difuminación de los límites disciplinarios sobrepasan las habituales contaminaciones en las cuales una historia literaria hace de base de una obra de arte o al revés. Y, por último, se aborda el tema de la visualidad de un relato y las formas en que las obras pueden circular, ya sea como exposiciones o libros.

Tras cada uno de estos problemas aparece uno de carácter transversal y que toma un protagonismo particular: la relación entre la verdad y la ficción.

En su libro *El curso que hice al revés*, Ignacio Álvarez expone un caso que resulta paradigmático: el escritor francés Emmanuel Carrère fue demandado por su exesposa, Hélène Devynck, tras la publicación de *Yoga*, en 2020. La acusación apuntaba a que Carrère habría violado un acuerdo firmado al momento del divorcio en el cual el autor se comprometía a no escribir sobre su exesposa y la hija que tienen en común sin su previo consentimiento. Según Devynck, en *Yoga* existiría una «una voluntaria ambigüedad en la frontera entre ficción y mentiras» (Corradini s. p.) y que el autor manipularía hechos, presentando una fachada de autobiografía, para favorecer mañosamente su imagen. Sobre esto, Álvarez anota: «en el momento en que un escritor o una escritora comienza a contar un hecho verídico en realidad está cambiándolo de registro. Ya no es más un hecho sino una versión del hecho, y en esa versión se ha colado inevitablemente [...] la ficción» (71). Carrère, por su parte, respondió a este asunto en la misma versión final de *Yoga*, donde declara: «Tengo la convicción, una sola, relativa a la literatura, bueno, al género de literatura que yo practico: es el lugar donde no se miente» (Álvarez 69-70).

Es posible establecer diferencias entre la mentira y la ficción. Puede parecer antojadizo o acomodado, pero la ficción es más parecida a una verdad a medias que a una mentira, como reflexiona Álvarez, una verdad parcial. En una línea similar a la argumentación de Carrère, y en relación con el trabajo de Annie Ernaux, Alejandro Luque señala: «La contraposición entre ficción y realidad es un falso problema, lo importante es escribir la verdad. Y la forma que esta verdad adopte, ya sea la ficción, la no ficción, la autobiografía, no es crucial, lo crucial es la verdad» (s. p.).

Las artes visuales como campo disciplinar y en su tradicional concepción de representación no admiten duda sobre el carácter de verdad de una obra. La verdad sería un asunto muy diferente al arte, que no es más que una suerte de producción material y simbólica que busca siempre alcanzar algo inalcanzable. Ya sea a través de la abstracción, la relación con la naturaleza, el ideal o el realismo, el arte siempre promete seguir en la búsqueda de una esencia esquivada. «Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre sólo cosas», reza la frase de Novalis traducida por Pablo Oyarzún para la obra *Tratado del entendimiento humano* (2001), del artista Gonzalo Díaz, que cataloga esa frase como la definición total de arte.

En los trabajos analizados en este texto, estas ideas sobre la verdad y la ficción salen de la teoría literaria, el pacto que se realiza con el público lector, y se expanden a un escenario que podríamos llamar de superficie: las imágenes –fotografías, videos y hasta la forma de la escritura– complejizan el lugar de recepción de un relato, le añade problemas formales, de espacio, de composición, de encuadre, desarmando la estructura en la que se vuelve previsible encontrar *algo*, ya sea de verdad o ficticio. «Los vacíos que quedan entre las imágenes son completados por los textos y a la inversa, ambos dan y fortalecen el sentido del relato» (Ortiz Reyes 43). En este sentido, las estrategias aquí revisadas desorientan y relocalizan al público espectador, abriendo un nuevo universo visual y narrativo, un nuevo pacto.

Las características de este nuevo pacto son, como se ha señalado, principalmente especulativos. Especulativos y relacionales, si consideramos que está siempre en relación con otros. Pero, además, en cuanto autorrepresentación, tensiona las formas tradicionales del autorretrato masculino, ampliamente abordadas en la historia del arte. Así, a contrapunto de la construcción patriarcal de la historia de la autorrepresentación, «Sophie Calle urde siempre sus historias desde un yo femenino que se confirma y reafirma cada vez como tal, algunas veces repitiendo los dictados falogocentristas y heteronormativos (a maneras de mascarada), y otras invirtiéndolos (al posicionarse como artista y parodiar así a la figura del genio creador)» (Ortiz Reyes 41-42).

Resulta interesante este punto de vista, pues una mirada superficial al recorrido de Calle nos enfrentaría a algunos puntos que para ciertos feminismos resultarían críticos. Y, sin embargo, hay en ellos una apuesta, mediante la cual la identidad femenina está en constante construcción: «se deja en claro que el sujeto femenino, puesto en relación con los discursos de identidad y de verdad, es contradictorio y fragmentado, lo que refuta la idea canónica de predisposición a la fijeza y la estabilidad» (Ortiz Reyes 56).

La misma Calle hace eco de este espacio diferido:

Todo lo que cuento es cierto, pero lo que hago no tiene nada que ver con un diario personal. Escojo momentos precisos a los que doy una forma distinta, reescribiéndolos y deformándolos. Mi trabajo surge de mi intimidad, pero nunca la revela. Lo que ustedes ven es solo la parte que acepto contar (Vicente).

Y que uno, espectador y lector, acepta creer.

Referencias

- Álvarez, Ignacio. *El curso que hice al revés*. Laurel, 2022.
- Auster, Paul. *Leviatán*. Anagrama, 1999.
- Barthes, Roland. *Diario del duelo*. Paidós, 2021.
- Calle, Sophie. *Douleur exquise*. Actes Sud, 2003.
- . *Sophie Calle, más tu vue. Exhibition catalogue*. Centre Pompidou, 2015.
- Caminada Rossetti, Lucía. «La mirada entre texto y fotografía: el libro-arte de Sophie Calle». *Revista Laboratorio*, nº 25, 2021.
- Corradini, Luisa. «Emmanuel Carrère, envuelto en una disputa con su exmujer por la novela Yoga». *La Nación*, 3 oct. 2020. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/emmanuel-carrere-envuelto-disputa-su-exmujer-novela-nid2468791/>
- Corvalán, Kekena. «Sophie Calle, entre lo público y lo privado». *Cibertronic*, nº 7, 2011.
- Doubrousky, Serge. *Fils*. Gallimard, 2001.
- Encabo, Jesús Vega. «Los límites de la visibilidad: ciencia e imagen». Coord. Ana García Varas. *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*. Institución Fernando el Católico, 2012.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Gustavo Gili, 2016.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, 2001.
- Giovine Yáñez, María Andrea. «Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos». *Hyperborea, Revista de ensayo y creación*, nº 3, 2020.
- Guash, Ana María. *Autobiografías visuales, del archivo al índice*. Siruela, 2009.
- Guérin, Michel. «Sophie Calle, entrevistadas por Michel Guérin». *FOAM Magazine*, 2012 (primavera).
- La Flor, Fernando de. «La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI.743, 2010, pp. 365-375.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, 1994.
- Luis Mora, Vicente. *El lectoespectador*. Seix Barral, 2012.
- Luque, Alejandro. «Annie Ernaux, el arte de escribir a los 80 años sin rehuir ninguna polémica». *elDiario.es*, 23 sept. 2019. https://www.eldiario.es/andalucia/annie-ernaux-escribir-rehuir-polemica_1_1349093.html
- Luque, Álvaro. «El diario personal en literatura: teoría del diario literario.» *Revista Estudios de Literatura*, nº 7, 2016, pp. 273-306.
- Man, Paul de. «Autobiography As De-Facement». Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, 1984.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Musitano, Julia. «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos». *Acta literaria*, nº 52, 2016, pp. 103-123.
- Navarro, Fernando. *Medicina en español II: laboratorio del lenguaje*. Unión editorial, 2016.

- Ortiz Reyes, Isis. *La he visto. Estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Pérez Goiri, Iker. «Lugares demorados: Construcción, orientación y experiencia del espacio poético». *AusArt. Revista para la Investigación en Arte*, vol. 8, n° 2, 2020, pp. 165-177.
- rodríguez freire, raúl. «Presentación. El giro visual en los estudios literarios. Diálogos entre escritura y visualidad». *Revista Chilena de Literatura*, n° 107, 2023.
- Rojas, Sergio. «Cuerpo y globalización: escalas de percepción». Sergio Rojas, *El arte agotado: magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Sangría editora, 2012.
- Silva Carreras, Alejandra. «Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico». *Kañiña*, vol. 40, n° 2, 2016, pp. 149-158.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Debolsillo, 2008.
- Sophie Calle habla de su obra. Conferencia en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá*. Int. Sophie Calle, 2013, Esfera Pública. https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE&ab_channel=esferapublica
- Vicente, Álex. «Sophie Calle, el voyeurismo hecho arte». *El País*, 13 may. 2015. https://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670_976688.html
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, 1996.

La línea meridiana: escritura y visualidad en Paul Celan

The Meridian Line: Writing and Visuality in Paul Celan

Marcela Rivera Hutinel
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
marcela.rivera@umce.cl

Enviado: 13 mayo 2024 | **Aceptado:** 27 mayo 2024

Resumen

El presente artículo interroga el cruce entre escritura y visualidad en la poética de Celan, a partir del siguiente recorrido: un primer apartado se detiene en la incidencia que tiene su encuentro con Gisèle Lestrange, lo que permite dar cuenta del reconocimiento, por parte de Celan, de la significativa impronta que deja el arte del grabado de Lestrange en su propio ejercicio poético. El creciente uso de términos provenientes del arte del grabado, tanto en su poesía como en sus reflexiones poetológicas, permitirá comprender la relación que el poeta sostiene con ciertas formas de imaginación crítica provenientes de las artes visuales. En un segundo apartado, rastreamos cómo *El meridiano*, título de su decisivo manifiesto poetológico, encuentra su espacio de germinación en un grabado que Lestrange envía a Nelly Sachs, y en cuyas líneas la poeta reconoce, como apunta en su correspondencia con Celan, «meridianos del dolor y del consuelo». Un tercer acápite retoma la pregunta de Derrida respecto de cómo leer en Celan la práctica de la entalladura del lenguaje. Un último apartado aborda sucintamente la relación entre imagen y resistencia, a partir del dibujo de velas ardiendo que Celan realiza cuando niño y del «llamado a los poetas» que le llega del anarquista Gustav Landauer.

Palabras clave: Escritura, visualidad, meridiano, Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange.

Abstract

This article interrogates the intersection between writing and visuality in Celan's poetics, based on the following route: a first section focuses on the impact of his encounter with Gisèle Lestrange, giving an account of Celan's recognition of the significant imprint that Lestrange's art of engraving leaves on his own poetic exercise. The growing use of terms from the art of engraving, both in his poetry and in his poetological reflections, will allow us to understand the relationship that the poet maintains with certain forms of critical imagination coming from the visual arts. In a second section, we trace how *The Meridian*, the title of her decisive poetological manifest, finds its space of germination in an engraving that Lestrange sends to Nelly Sachs, and in whose lines the poet recognizes, as in her correspondence with Celan, «meridians of the pain and consolation». A third section takes up Derrida's question regarding how to read the practice of language carving in Celan. A final section succinctly addresses the relationship between image and resistance, based on the drawing of burning candles that Celan made as a child and the «call to poets» that he received from the anarchist Gustav Landauer.

Keywords: Writing, visuality, meridian, Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange.

«En las quebrazas de sombra de tu mano»: P. y G., poema y grabado

«Querría comprender. Querría conocer. Querría saber [...] Debe de ser difícilísimo Amar a un poeta, a un bello poeta [...] Ya has creado en mí una flor de vida que apenas distingo pero que ya se impone muy dulcemente y muy intensamente [...] Trabajarás también el miércoles por la noche –y yo, en mi casa, pintaré, creo– y estaremos cerquísima».

PAUL CELAN Y GISÈLE CELAN-LESTRANGE, 11.12.51,
CORRESPONDENCIA 51-52

«CAMINOS EN LAS QUEBRAZAS DE SOMBRA
de tu mano.

Del surco de cuatro dedos
Me rebusco la bendición petrificada».

PAUL CELAN, «CAMBIO DE ALIENTO», OBRAS COMPLETAS 209

Si, como afirma Daniel Henri Pageaux en sus estudios sobre literatura comparada, «una verdadera historia de la literatura no puede ignorar [...] otras historias que le son paralelas» (149), reafirmando así la incidencia de voces e imaginarios venidos de otra parte en las transformaciones del estilo y de la lengua que implica la experiencia literaria, no podría soslayarse, leyendo a Paul Celan, el impacto que ejerce sobre su producción poética el encuentro con Gisèle Lestrange. El poeta y la artista se conocen en noviembre de 1951: Celan, con 30 años, lleva consigo su memoria enduelada, las fracturas de una vida que tiene por condición el desplazamiento de la lengua, del tiempo y del sentido –el «desplazamiento», dice Nouss, es la palabra que inerva su poética (*Les lieux* 87)– y los poemas de *Arena de las urnas* (1948), escritos en la lengua de su *Mutter*, que nunca abandona, siendo plurilingüe, pese al dolor de saberla en la boca de los verdugos que perpetraron su muerte («el cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco»; «me sangró, madre, el otoño, me quemó la nieve»; «la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul / él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú», Celan, *Obras* 410, 403, 424). Lestrange, a sus 24, había cursado estudios de pintura y dibujo en la Academia Julian, pero ya despuntaba en ella su vocación por el grabado, cuyo arte aprende en el atelier de Johnny Friedlaender, pionero en la técnica del aguafuerte y el aguatinta. Su deseo la llevará luego a instalar una prensa en su casa, y a incorporarse al prestigioso taller Lacourrière-Frélaud (reconocido por su contribución al desarrollo del grabado en la obra de artistas como Georges Braque, Marc Chagall, Joan Miró, Henri Matisse, Pablo Picasso y Salvador Dalí). Allí Lestrange continuará experimentando con todas las técnicas a su alcance –en relieve, en hueco, en plano– las posibilidades

creadoras que albergan las tintas cuando las planchas las reciben en los surcos en los que abrevan la sombra y la profundidad.

Ambos, la pintora y el poeta [figura 1], conocen por su vida y por su arte «la fragilidad azarosa de una marca» (Badiou 80). Acaso por eso se enamoran. Al año siguiente se casan, contraviniendo la tenaz oposición de la familia Lestrangle, que miraba con recelo el enlace de su hija con «un judío... apátrida... y de habla alemana» (Camhi 39). Las 737 cartas que intercambiaron hasta el día en que el poeta arrojó la pesadumbre de su destierro en el puente Mirabeau, en abril de 1970, son testimonio no solo de un amor recíproco, sostenido con coraje en un mundo desfondado por el horror concentracionario («los campos fueron edificados en nombre de una visión de mundo – su humo oscurece todas las visiones del todo», apunta Jean-Luc Nancy en «Un souffle» 14), sino también del reconocimiento, por parte de Celan, de la significativa impronta que deja el arte del grabado de Lestrangle en su propio ejercicio poético. «En sus cobres reconozco mis poemas: pasan a ellos para en ellos existir de nuevo», le dice el poeta a su esposa en una carta escrita el 29 de marzo de 1965 (*Correspondencia* 256). El 20 de mayo de ese mismo año, refiriéndose a *Cristal de aliento*, publicado en 1965 en una edición bibliófila de 85 ejemplares ilustrada por 8 grabados de Lestrangle, Celan reafirma hasta qué punto la obra de la artista es la nueva matriz de donde emerge el tallado de sus poemas: «He visto nacer sus grabados al lado de mis poemas, nacer de esos poemas mismos, y usted sabe bien que *Atemkristall*, que incluso me ha abierto los caminos de la Poesía, nació de sus grabados» (*Correspondencia* 280). Entre la palabra y la placa de cobre se pone en juego la metamorfosis de los materiales que deben transmutarse para albergar al otro.

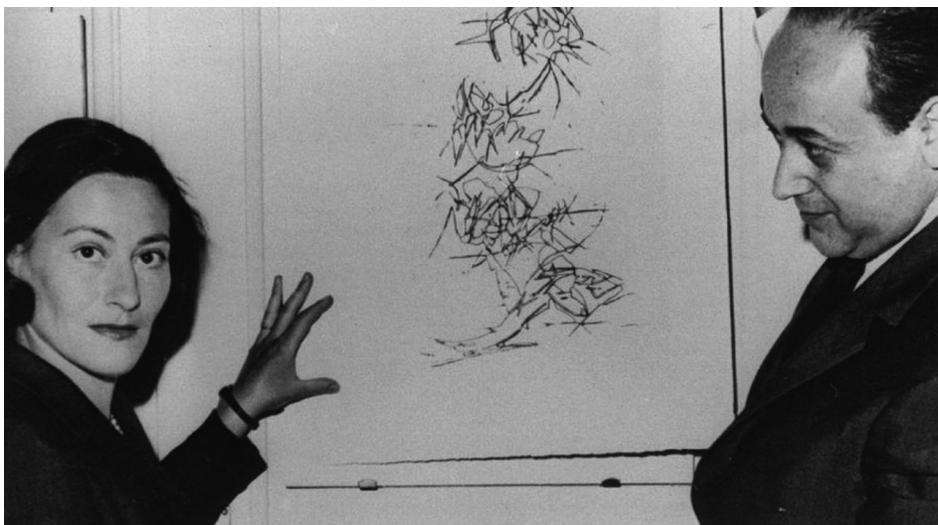


FIGURA 1.

El poeta Paul Celan y su esposa Gisèle Lestrangle delante de un cuadro de la artista hacia 1960. Fotografía desconocido.

Fuente: <https://www.whitefungus.com/paul-celan-making-stones-sing>

Araya, comentando la *Correspondencia* entre Celan y Lestrage, señala que «[en estas cartas], como dos alientos, el francés y alemán se entrelazan formando otra lengua» (12). A la luz de estas cartas, comprendemos también que esa «lengua a dos voces» se forja en el encuentro entre poema y grabado. Es el mismo poeta el que afirma que escribe siguiendo las huellas de las «quebrazas de sombra» que le tiende la mano de Lestrage. «La extraña», «la extranjera», como susurra en el oído de Celan la homofonía de su nombre, incide con su arte extraliterario en el corazón de su búsqueda poética. Si recordamos, además, que los 21 poemas de *Cristal de aliento* luego son incluidos, por Celan, en el poemario *Cambio de aliento*, publicado en 1967, podemos aquilatar igualmente cuánto le debe Celan a la artista en el trazado de su propia reflexión poetológica, puesto que el motivo del aliento, que atraviesa toda la poesía de Celan –«Poesía: quizás signifique un cambio de aliento», afirma en *El meridiano* (*Obras* 505)–, también encuentra su espacio de gestación en ese pasaje de fronteras. Cuenta Jean Launay, en «Une lecture de Paul Celan», texto escrito con ocasión de la traducción que él y Michel Deguy realizaron de ese primer poemario ilustrado, que «según el testimonio de Gisèle Celan, el primero de los grabados está en el origen del proyecto, así como su título: *Atemkristall*» (3) [figuras 2 y 3]. Launay relata luego las condiciones en las que el poema fue escrito: «Por la breve duración de su composición –de mediados de octubre a finales de diciembre de 1963, por la concentración de varios poemas alrededor de una fecha– los primeros cinco fueron escritos el mismo día – *Atemkristall* es eminentemente una colección, un viaje, un momento de la poesía de Celan» (3). Así despunta ese aliento buscado con premura en el último de los poemas: «Hondo / en la grieta de los tiempos, / junto / al hielo panal / espera, un cristal de aliento, / tu irrevocable / testimonio» (*Obras* 214). Al mismo tiempo, ese aliento, su potencia de contestación y resistencia, anida en los intersticios de la obra gráfica de Lestrage: «Kämpferder Atem» / «Souffle combattant», «Aliento combatiente», se titula un grabado suyo de 1964 [figura 4]. Michael Speier, editor durante más de treinta años del *Celan-Jahrbuch* (*Anuario Celan*), cercano a Gisèle Lestrage, cuenta que ese grabado «colgaba sobre el escritorio de Celan y ahora sobre el mío» (s. p.). Con el aliento buscándose en las manos de uno y otro, no parece fortuito que el «yo» del segundo poema de *Cristal de aliento* declare que él escribe con ojos semejantes a los de su interlocutora: «palpo buscando», entre los nombres, con «un ojo semejante al tuyo en cada dedo» (*Obras* 207).

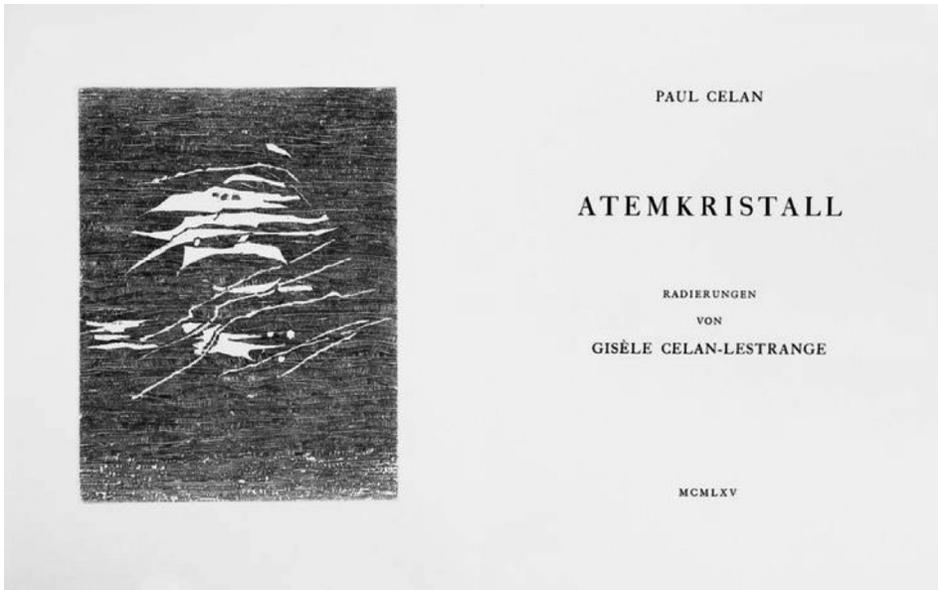


FIGURA 2.

Portada de *Atemkristall*. París, Brunidor, 1965. Edición bibliófila de 85 ejemplares, firmada por Paul Celan y Gisèle Celan-Lestrange, que incluye 20 poemas y 8 aguafuertes originales a página completa.

Fuente: <https://garadinervi-repertori.blog>

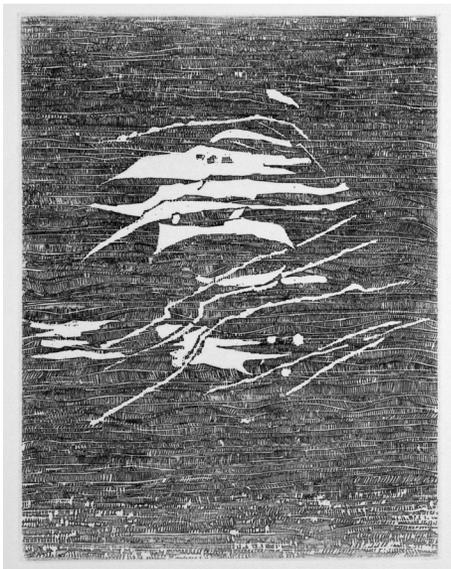


FIGURA 3.

Atemkristall. Grabado de Gisèle Celan-Lestrange. 1965.

Fuente: <https://garadinervi-repertori.blog>



FIGURA 4.

Souffle Combattant - Kämpferder Atem.

Grabado de Gisèle Celan-Lestrange. 1964.

Fuente: <https://www.janmulder.info>

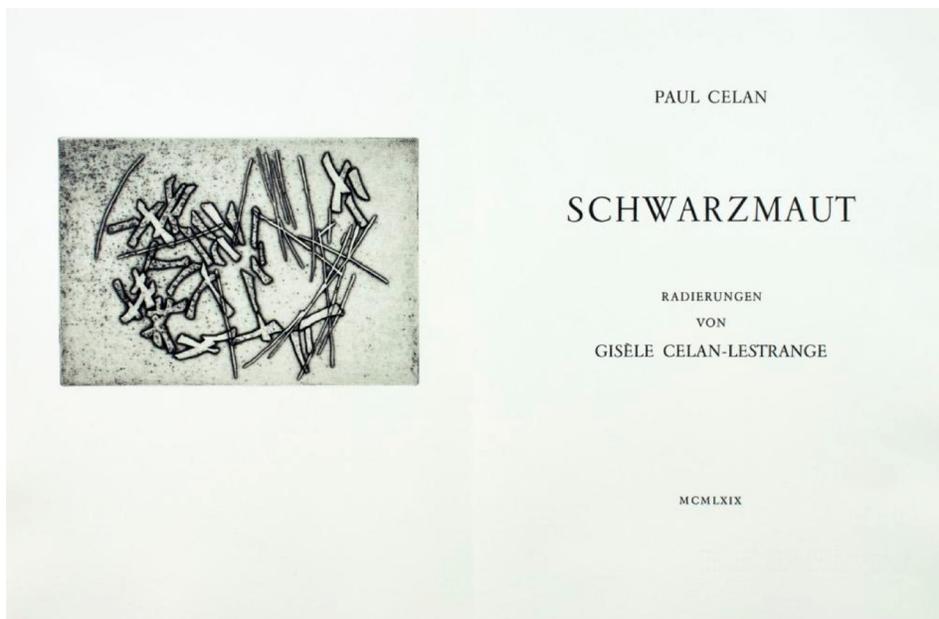


FIGURA 5.

Portada de *Schwarzmaut*. París, Brunidor, 1969.

La edición incluye 15 grabados de Gisèle Celan-Lestrange, tamaño folio.

Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/paul-celan-schwarzmaut-360-c-c16405f89e>

Más adelante vendrá la publicación de *Schwarzmaut (Peaje negro)*, su segundo «libro de diálogo», como llama Yves Peyré, en *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, a las obras que se componen en el encuentro entre pintores y poetas, y que nos hacen experimentar el deseo y la tensión que circula entre dos prácticas del trazo, próximas, pero distintas: «[El encuentro] de la escritura y el hecho plástico ha enriquecido esos modos de expresión y elevado su acuerdo en un arte en sí» (6).¹ Publicado en 1969, *Peaje negro* se compone de catorce poemas de Celan y quince grabados de Lestrange, incluido el de la portada [figura 5]. Cuenta Lestrange que era habitual que Celan pudiese los títulos a sus grabados, en francés y en alemán (cf. Martínez-Falero 63). En su ensayo «Mots et images», Dimian-Hergheligiú refiere una carta de Lestrange a Otto Pöggeler, en la que la artista invita al filósofo a sumarse al ejercicio de encontrar títulos

1 En su ensayo «Paul Celan/Gisèle Celan-Lestrange: Poesía y trazo frente al horror», Martínez-Falero, retomando la constatación de Peyré, resalta la extensión que ese tipo de colaboración entre escritores y artistas tiene en Francia en la década de los sesenta. Luego de destacar a Michel Butor como uno de sus mayores exponentes, señala: «[Butor] realizó caligramas a su vez ilustrados con guaches de Henri Maccheroni, manteniendo una intensa relación profesional (ilustración de poemas y estudios para catálogos de exposición) con varios pintores: Enrique Zañartu, Pierre Alechinsky, Jiří Kolář, Christian Dotremont [...] Pero, además de las obras de Butor, hallamos una sucesión de libros de diálogo, publicados por la Galería Maeght o por Jean Hugues: *Pierre écrite* (1958), de Yves Bonnefoy y Raoul Ubac; *Sur le pas* (1959), de André de Bouchet y Pierre Tal-Coat; *Vivants cendres innommées* (1961), de Michel Leiris y Alberto Giacometti; *Saccades* (1962), de Jacques Dupin y Joan Miró; *Hommage et profanations* (1963), de Octavio Paz y Enrique Zañartu; *L'Asparagus* (1963), de Francis Ponge y Jean Fautrier» (65).

para sus obras. Lestrange le cuenta allí que Celan, luego de contemplar sus estampas, «encuentra las palabras por las que la imagen gráfica entra en correspondencia con la imagen poética». Y que, en una complicidad de ida y vuelta, «Celan se deja inspirar por los títulos que les había dado a los grabados, reabajándolos en sus poemas» (98). Paul Celan y Gisèle Lestrange no solo comparten poemas y grabados, ellos y sus obras se responden uno al otro, recíprocamente, y en ese movimiento sus voces se entrelazan.

P., y G., las iniciales de Paul y Gisèle, nos recuerdan el encuentro entre el poema y el grabado. «Primero pintora, [Lestrange] se consagra exclusivamente al grabado en negro y blanco, luego de conocer a Celan», recuerda Lauterwein, advirtiendo que en este encuentro se abre una pregunta por las semejanzas entre la escritura y el grabado. En ese marco, Lauterwein identifica algunas de sus «correspondencias estructurales»: «De una manera general, los procedimientos del grabado y la escritura se parecen: exigen bosquejos preparatorios o esquemas; su formato es reducido y toma lugar sobre una página de libro; la matriz autógrafa, una vez fijada, es reproducible» (124). Por su parte, Francisca García repara igualmente en dichas correspondencias cuando, en el marco de un ensayo sobre la interacción entre grabado y escritura en la obra de Guadalupe Santa-Cruz, señala que «el grabado no solo implica aquí una técnica artística, sino también una imaginación crítica sobre el movimiento, las huellas y la memoria colectiva» (53). Escritura y grabado, piensa Santa-Cruz, son experiencias de la errancia y del error, formas provisionarias que, ensayándose, buscan acoger «lo que vibra por las superficies». Así lo afirma en «Quebrada. Las cordilleras en andas»: «Lo que me ata al grabado es el error, nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida, la oportunidad de soltar amarras y dejarse llevar por la materia» (40). Luego, en *Lo que vibra por las superficies*, Santa-Cruz señala: «Ensayar decir, de todas las formas posibles, en el cuerpo a cuerpo con la lengua, contra la distancia entre palabras y acontecimientos, en lo estrecho del alfabeto, con letras que es preciso volver imágenes para otorgarles nuevos entendimientos» (18). «Letras que es preciso volver imágenes», ensayos con la lengua que alcanzan consistencia material, pasando por el pasaje estrecho del alfabeto y del mundo para que broten «nuevos entendimientos». Badiou, leyendo a Celan, perfila el ejercicio del poeta de manera próxima: «El poeta formula aquí una directiva superior para el pensamiento: que la letra, dirigida universalmente, interrumpa toda consistencia, para que advenga el susurro de una verdad del mundo. Tú, yo, convocados a las operaciones del poema, escuchamos el murmullo de lo indiscernible» (82). Las imágenes poéticas exceden el orden de la significancia, puesto que no pueden desgajarse de sus *operaciones*, de lo que ellas hacen con los materiales que se incrustan en el ojo lector. Ellas son «imágenes actuantes», retomando el concepto acuñado por Marie Bardet (50). Esto es no tanto una metáfora, sino una experiencia, «una apertura que fuerza un desplazamiento en el pensamiento» (51).

La imagen, ciertamente, tiene un lugar eminente en la reflexión celaniana. «¿Y qué serían entonces las imágenes?», se pregunta el poeta en *El meridiano*, y a continuación afirma: «Lo que se ha percibido y lo que se ha de percibir solo una vez, siempre una vez

y solo ahora y solo aquí. El poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirles al absurdo» (*Obras* 507). Celan rechaza tajantemente la lectura de su poesía en clave metafórica: no es el dominio de la lengua, de sus tropos y sus figuras, lo que el poema tiende hacia el otro. *Counter-Figures. An Essay on Antimetaphor*, texto de Pajari Räsänen que reflexiona sobre los límites de la figurabilidad en la poética de Celan, lo reafirma: «La *reductio ad absurdum* –o la resistencia antimetafórica– pertenece a la estructura intencional de la figura poética misma» (16). Centrándonos en la metáfora, ignoramos lo más singular de la figura poética, que para Celan excede lo meramente figurativo o imitativo. «Imagen y Semejanza / cruzan fatuas al filo del tiempo», dice un verso de *Cambio de aliento* (*Obras* 213). Entonces, cuando el poeta abraza la imagen como «lo que se ha de percibir solo una vez», podemos colegir que se trata de lo que, en la imagen, es capaz de soportar la alteridad irreductible del poema, su absoluta singularidad: «Poesía: lo fatalmente único del lenguaje» (*Obras* 487); «La poesía: un realizarse de la lengua a través de una individuación radical» (*Microlitos* 139). Y aquello, sospechamos, no está dado por la forma, que «cruza fatua» a través del tiempo, con pretensión de eternidad, sino por su fuerza material, que se experimenta cada vez, «solo ahora y solo aquí», en el cuerpo de la lengua. Esto es lo que ve Celan en los grabados de Lestrangle: en sus composiciones abstractas, en su textura petrográfica, en los minúsculos corpúsculos que ella talla en las placas de metal, el poeta vislumbra un arte de la fisura o de la grieta que requiere una atención microscópica al «aquí y ahora» en aquel que lo recibe. De ahí que Celan se vuelque hacia el grabado, advirtiendo en el ensayo con los materiales, en el trazado de los surcos que van dejando sus herramientas –gubias, buriles, punzones y raspadores–, un arte de la entalladura que se hermana con la «poética de la rememoración» que lo reclama (*cf.* Nouss, «Mémoire et survie» 94). Celan encuentra en la superficie del grabado un lugar en donde el poema reconoce sus propias incisiones, tanto las de las heridas de la lengua y de la memoria que el poema lleva consigo («El poema que viene al mundo viene con el mundo auestas», escribe Celan en una sentencia de *Microlitos*, 139), como las referidas a las «operaciones del poema» (Badiou 82), y esto incluye las marcas y fracturas que el poeta inflige al lenguaje en el afán de que «el poema pase por la estrechez del tiempo» (80). Habrá que «rebuscar» en el lenguaje «la bendición petrificada», como dice el poema de *Cambio de aliento*, hacer que la mano se abra para cincelar con ella la palabra que se tiende al otro. Ferrer, volviendo sobre este verso de «Caminos en las quebradas de sombra...», dice que el poeta «“rebusca”, “cava” en el surco de cuatro dedos, intenta abrir la mano que está plegada sobre sí misma» (271). Por su parte, Lauterwein, reafirmando este vuelco de la poesía de Celan por el encuentro con el grabado, señala que Celan recoge de la obra de Lestrangle «el potencial de transformación que se aloja en las partículas más elementales», y que en el caso de la materialidad de la lengua, esto implica que el poeta trabaje a nivel de «los fonemas, los sufijos, los prefijos» (129). Sobre la radicalidad del trabajo de Celan sobre el lenguaje, sobre el modo en que su poesía se encuentra atravesada por la extrema atención a las heridas que atraviesan la

lengua, tanto aquellas producidas por las marcas de la historia como las marcas que el lenguaje poético introduce en memoria de esos acontecimientos, Jacques Derrida declara en «La vérité blessante»: «La lengua de Celan es ella misma un cuerpo a cuerpo con la lengua alemana que él deforma, transforma, que agrede incluso, que entalla» (27). Lauterwein vuelve sobre esta entalladura de la lengua, coincidente con el encuentro con Lestrangle, consignando la creciente incorporación, en la obra de Celan, de términos provenientes del arte del grabado:

La influencia del grabado sobre la poesía se vuelve explícita a partir del poemario *Cambio de aliento* (*Atemwende*), en el que la sintaxis cada vez más despojada acoge palabras derivadas de la terminología técnica del grabado. Estas palabras evocan un trazo indeleble sobre una superficie dura, una inscripción indestructible de la memoria. En particular, en el primer ciclo de *Cambio de aliento*, encontramos palabras tales como *ätzen* (grabar con buril, morder), *kerben* (tallar con barrena), *schürfen* (raspar), *Striemen* (estriar), *Rillen* (estrias, surcos) (125).

Celan incorpora, cada vez con mayor recurrencia, términos tomados del arte del dibujo y el grabado, intensificando su relación con las formas de la imaginación crítica provenientes de este campo de las artes visuales. En una carta dirigida a Hugo Huppert, fechada el 26 de diciembre de 1966, refiriéndose a su poema *Fuga de muerte*, incluido en *Amapola y memoria* (1952), Celan hace referencia a su abandono de la música y su desplazamiento hacia el dibujo: «Ya no hago música como en tiempos de *Todesfugue* [...] Ahora distingo estrictamente entre lirismo y arte musical. El dibujo está más cerca de mí, pero uso más sombras que Gisèle, sombro intencionalmente ciertos contornos, para la verdad del matiz, de acuerdo con mi realismo psicológico» (cit. en Dimian-Hergueligiu 98). El proceso de torsión hacia la imagen-grabado que emprende Celan materializa la cesura, la herida, el corte que pasó a través de la lengua y que el poema porta sobre sí, en la hendidura de sus marcas. El poeta ya no mira hacia el canto como modelo, como lo hacía en sus comienzos, sino que ahora cincela, abre surcos, traza meridianos. «Tus grabados –le escribe Celan a Lestrangle– son hermosos [...] y mi poesía se sentirá siempre bien en su luminosidad y su luz, en sus estrías y guiada por sus asperezas» (cit. en Lauterwein 126).

Una línea de ti hacia mí. Trazar «las vías del aliento»

«Algo –
¿un aliento? ¿un nombre?–
va por el espacio huérfano».

PAUL CELAN, «LA ROSA DE NADIE», *OBRAS COMPLETAS* 193

EN LAS INCONSISTENCIAS
buscar apoyo;
castañetean
dos dedos en el abismo, en los
cuadernos de borrajear
murmura mundo, depende
de ti».

PAUL CELAN, «ESTANCIA DEL TIEMPO», *OBRAS COMPLETAS* 435

«Yo busco, dice él. Yo busco. Y he aquí lo que encuentro: un
nombre, una palabra, una línea».

HÉLÈNE CIXOUS 269

Una línea, una línea de ti hacia mí. El poema con el que Nelly Sachs abre la carta que envía a Paul Celan y Gisèle Lestrangé el 11 de septiembre de 1958 enhebra en torno a esta línea su primera estrofa: «Línea viviente / traída / como / pelo / oscurecido de muerte nocturna / de ti hacia mí» (*Sachs - Celan. Correspondencia* 123). En esa carta, Sachs agradece a su amiga Gisèle el agua fuerte que le ha hecho llegar por medio de Lenke Rothman, artista, pintora y escritora sueca. De esa «maravillosa lámina, que lleva por título *Presencia - Gegenwart* [figura 6], Sachs celebra «su pureza y su íntimo trazo» (124), y el hecho de que esos surcos de tinta sobre la hoja ofrezcan a sus ojos abatidos un remanso, «un delicioso momento de serenidad» (124). Como si esas líneas vivientes –hermanas de la línea de cabello que Sachs invoca en su poema– tuvieran también la virtud de abrir un claro en las tinieblas que turban el recuerdo de su ser en diáspora: «ustedes –dice Sachs– están ligados tan íntimamente a mí, más allá de cualquier patria [...] ah, gente querida, el saber uno del otro: es como los rayos invisibles que nos sostienen a través de todas las distancias» (123). Durante casi dieciséis años, desde la primavera de 1954 hasta finales de 1969, Sachs y Celan se envían misivas entre Estocolmo y París, sus lugares de exilio, ensayando un modo de lazo que les permitiera mantenerse en pie en medio del tiempo resquebrajado en el que zozobran. Escribir pese a todo, leerse el uno al otro, es una manera de velar, de mantener en vigilia la palabra, para que ella no deserte ante la incineración de la memoria: «Usted está en este mundo. Entonces el mundo no puede ser totalmente sombrío», le dice Sachs a Celan en febrero de 1960 (132).



FIGURA 6.

Présence - Gegenwart. Grabado de Gisèle Celan-Lestrange. 1956.

Fuente: <https://poesiainrete.com/2021/03/28/linea-come-capelli-vivi-nelly-sachs/>

Y cuando, en agosto de ese año, Sachs le cuenta que una «negra red se tiende a [su alrededor]» (148), Celan le extiende las manos con las que esa red debe y puede ser apartada: «Tienes tus manos, tienes las manos de tu poesía [...] Toma también nuestras manos. ¡Mira, Nelly: la red se aparta! ¡Hay manos que ayudan! ¡tu mano ayuda también! Mira que aclara, tú respiras. Respiras en libertad» (151). ¿Cómo respirar, cómo seguir respirando, cuando se vive entre fosas cavadas en el aire? «Cavadores de fosas-pozos en el viento» es el título de un poema de *Parte de nieve* (Celan, *Obras* 354). Stefanie Heine recuerda, en *Poetics of Breathings*, que el poema celaniano surge de «una condi-

ción respiratoria específicamente contemporánea», aludiendo al gas mortífero que los deportados en los campos eran obligados a inhalar (243): «está en el aire, el aire que hemos de respirar», leemos en una frase de *El meridiano* (Celan, *Obras* 503). Heine, refiriéndose al «uso de imágenes respiratorias» en los poemas de Celan, afirma:

Celan retoma y desafía varias conceptualizaciones de la respiración. Las reflexiones en *El Meridiano*, así como en las notas y borradores, a menudo contienen interpretaciones y reformulaciones de discusiones filosóficas y teológicas sobre la respiración, con las que Celan estaba familiarizado. Marcas y notas en libros de su biblioteca personal muestran que leyó sobre la teoría atomista, que plantea que los átomos psíquicos se inhalan y exhalan, lo que supuestamente mantiene la vida, y que conocía las implicaciones de la respiración en el hinduismo, donde *âtman* designa la esencia de una persona, su “verdadero yo”, que es expulsado a los elementos del mundo después de la muerte. Escuchamos ecos apagados de estas diferentes conceptualizaciones históricas en las notas de Celan cuando juega con la idea de que la respiración excede a los aparatos respiratorios humanos y hay algo de ellos que queda contenido en el poema: “el poema permanece [...] neumáticamente táctil” [...]. “Cuando tu aliento fluye a través de él, estás entregado a tu poema [*Du bist, wenn dein Atem es durchwächst, deinem Gedicht mitgegeben*]”. Como sugiere la formulación “tactilidad neumática”, las implicaciones del *pneuma* en la antigüedad y sus adaptaciones teológicas posteriores contribuyen a la idea de Celan de una relacionalidad respiratoria (247).

El desgarramiento del tiempo enlazado a la palabra holocausto, a ese aciago «quema-todo», deja cimbrando al filo del aliento a quien tiene la sobrevivencia como condición. Por ese motivo, señala Heine, Celan está muy lejos de cualquier intento de «edulcoramiento lírico», su afán no recae en la pregunta por el arte o el artista, por sus dones o su gracia, la suya es «una poesía dedicada al ser humano que respira» (244). En su ensayo «*Lire Le Meridién*», Serge Margel sugiere de manera próxima que en Celan nos encontramos ante «una verdadera poética de la respiración». Así lo confirma un pasaje de los borradores que el poeta acumuló en la preparación de *El meridiano*: «“Lo que está en los pulmones está en la lengua”, decía mi madre. Esto se refiere a la respiración [*Atem*]. Uno debería finalmente aprender a leer este soplo en el poema, y leerlo con esta capacidad de soplo; en la puntuación, el significado se articula a menudo con mayor veracidad que en la rima; la figura del poema: es la presencia del único, el que respira» (Celan, cit. en Margel 270). No tenemos que olvidar, dice Celan en una carta a René Char del 22 de marzo de 1962, que «la poesía se respira» (Celan, cit. en Margel 270). «El poema: la huella de nuestra respiración en el lenguaje / el soplo [*Hauch*] de nuestra mortalidad», escribe Celan en sus notas preparatorias de *El meridiano* (cit. en Heine 247).

No hay respiración sin interrupción, sin ritmo, sin hiato. Por eso el poeta debe inventar un lenguaje entrecortado cuya función ya no sea la mediación o la comunicación de un mensaje, toda vez que el sentido uniformado no respira, puesto que

nada sabe de puntuación. Para exponer lo que no se puede figurar, Celan nos invita a recorrer sus poemas siguiendo la inervación de su idioma agujereado. En abril de 1967, unos meses antes de la publicación de *Atemwende*, Celan le escribió a su hijo Eric: «Creo que sabes que en septiembre publicaré una nueva colección de poemas en Éditions Suhrkamp (mi nuevo editor en Frankfurt), es una fecha importante en mi vida, porque este libro, en varios aspectos, incluido, sobre todo, el de su lenguaje, marca un punto de inflexión (del que los lectores no podrán no darse cuenta)» (*Renverse du souffle* 7). El 8 marzo de 1967, Celan escribe a Lestrangé: «Ayer y anteayer me ocupé del manuscrito de *Atemwende*. Verdaderamente es lo más denso que he escrito hasta ahora, también lo más amplio [...]. Finalmente he distribuido el manuscrito en ciclos –había que airearlo» (*Correspondencia* 511). De este trabajo con el lenguaje pueden rastrearse múltiples huellas en la escritura celaniana. Palparse, más bien, como se palpa una herida. Los diversos motivos que la recorren: la ceniza, la cesura, el balbuceo, la errancia, el enigma de las fechas insertas en sus poemas son los filamentos que entretejen su poética de la rememoración: el arte de forjar para los muertos, los silenciados por la máquina de aniquilamiento, una *memoria respiratoria*, de establecer con ellos un vínculo que persista por sobre la interrupción del aliento. En el poema «Ante una vela», el que se afirma desposado con una «grieta del tiempo», declara tres veces seguir siendo el hijo de una mujer muerta: «tú sigues siendo, sigues siendo, sigues siendo / de una muerta la criatura» (*Obras* 96), ritmando, con la repetición de la misma palabra, «*Du bleibst, du bleibst, du bleibst*», los estacazos que perforan la época, y en los que se oyen retumbar los ecos del tiro que ejecutó a su madre en el campo de Mijáilovka. Escribir es, entonces, para Celan, un modo de inventar en la lengua una relación a la memoria, resistente tanto a la negación de la ruptura cronológica como a la monumentalización del acontecimiento mortífero. «Estábamos muertos y podíamos respirar», dice aquel verso que entrevera la vida y la muerte en el poema «Recuerdo de Francia», incluido en *La arena de las urnas* (*Obras* 57). En su «Coro de los salvados», Sachs, por su parte, escribe: «Nosotros, salvados/ [...] siguen clamando nuestros cuerpos / con su música mutilada, [...] aún se colman los relojes de campana con nuestra sangre / gota a gota» (192). «Tiempo de derrumbe», así lo llama Sachs en una de sus cartas, señalándole a Celan que los «dibujos y poemas» que va bosquejando con dificultad, bajo el polvo en suspensión de la catástrofe, «son un medio para salvar el aliento de la asfixia» (117).

Ambos poetas lo reafirman: en la escritura, la memoria encuentra su espacio de respiración. Y este soplo, la necesidad de este cambio de aliento, atraviesa tanto su correspondencia como su obra. Andrée Lerousseau, volviendo sobre sus cartas, habla de la relación «casi neumática que Sachs y Celan mantienen» (220). «Infinitamente próximos» a esas dos figuras que retrata la poeta en *Los enigmas que arden*: «dos seres procurándose aliento en el camino». En una carta del 3 de noviembre de 1959, Sachs le escribe a Celan: «Respiro su obra cuando voy a descansar por las noches. La tengo sobre la mesa junto a mí; cuando la noche se hace difícil de soportar, enciendo la lámpara y vuelvo a la lectura» (128). Seis días antes, en una carta del 28 de octubre,

Sachs vuelve a tenderle a Celan una línea viviente, una línea que, ahora lo sabemos, se torna indiscernible de un aliento. Ella la llama «meridiano»: «Entre París y Estocolmo corre el meridiano del dolor y del consuelo» (127). Un año más tarde, Paul Celan titulará *El meridiano* a la conferencia de recepción del premio Büchner. En esta alocución, fechada el 22 de octubre de 1960, despunta su célebre concepción de la poesía. Una que se pronuncia en el tiempo de un respiro. *Atemwende*. Aliento que, como dice Celan allí, es un asunto de «dirección y destino» (*Obras* 500). El poeta encuentra en el meridiano la posibilidad de imaginar el modo en que el poema porta consigo el secreto de su encuentro. Yendo *hacia* lo otro, el poema traza las «vías del aliento» (*Atemwegen* es palabra celaniana), esto es, la posibilidad de otro tiempo, de que sea tiempo para otro tiempo. Sobre este hallazgo de Celan, sobre la experiencia que respira en esta búsqueda de la escritura, que es a la vez búsqueda del pensamiento, Pablo Oyarzun nos ofrece la siguiente clave: « [*El meridiano*] es la bitácora de una aventura, de una exploración cavilosa que tiene en ese hallazgo su eje [...] [por ello] no deberá verse en [él] la entidad de una palabra soberana, emitida a partir de una certeza [...] *El meridiano* es palabra expuesta, llevada al borde de sí misma, convertida en pura experiencia y vértigo» (*Entre Celan* 37).

Tanto el poema como el discurso que interroga su destino se inscriben en el ritmo de los tientos; su tiempo es el tiempo de la errancia. El del meridiano es un «movimiento de exilio», afirma Martine Broda leyendo a Celan en «La leçon de Maldelstam» (39). «Va el desterrado [...] con él se desplazan los meridianos», leemos en un verso de «En el aire» (*Obras* 203), única mención explícita de la figura del meridiano en los poemas de Celan. Los meridianos viajan con el exiliado, en el aire queda su raíz. La dicción que se enhebra a esta línea meridiana ya no cuenta con ningún suelo, tierra o fundamento. «El poema que viene al mundo viene con el mundo a cuestas»: así reza la sentencia que Celan esboza en *Microlitos* (139), hermana del verso de *Atemwende*: «El mundo se ha sido, yo tengo que llevarte» (*Obras* 251), que nos deja cimbrando, como el titán Atlas, bajo ese peso infinito. «El mundo no está más entre nosotros o bajo nuestros pies para asegurar una mediación o consolidar una fundación», dice Derrida en *Béliers* (76), volviendo a este verso que advierte que ya no hay basamento que anude la palabra, que resguarde su puesta en común. La línea meridiana que mantiene al poema «en el filo frágil de su *aún*» (Oyarzun, «Una doble extrañeza» 27) remite, por tanto, no ya al mundo, como experiencia de configuración de sentido, que cuenta siempre con apertura y horizonte, sino al planeta, cuya etimología nos expide, como recuerda Derrida, al plano de la errancia: «la errancia tiene vocación planetaria. $\pi\lambda\alpha\nu\eta\tau\eta\varsigma$ significa “errante”, “nómada”» (*Béliers* 58). El meridiano sería el nombre de la máxima distancia que anuncia del globo terrestre su extremidad, el punto-límite que lo separa de sí mismo. Los meridianos marcan la heterogeneidad de los tiempos en la singularidad y puntualidad de su acaecimiento. Aquel que está de camino solo puede estar cada vez en un punto, debe tomar aliento para detenerse un momento en cada lugar. «Por doquier es aquí y es hoy», dice el poeta en «En el aire».

Decíamos que la figura de la línea meridiana nos inscribe en la condición vacilante de la errancia. Aquel que recorre los meridianos lo hace como explorador de una comarca extranjera, uno que requiere del mapa como instrumento de orientación, puesto que ha salido de su lugar hogareño, conocido: «Si aparece el mapa quiere decir que alguien está ahí perdido», escribe Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* (122). «Busco todo esto –escribe Celan en *El meridiano*–, con un dedo muy impreciso, por muy inquieto, sobre el mapa, sobre un mapa de niños, como les tengo que confesar» (*Obras* 509). Si la figura del meridiano porta consigo la pregunta por la dirección y el destino del poema, allí se va con dedos trémulos, arriesgándose a tantear las fronteras porosas de la lengua: los caminos del poema son «caminos en los que el lenguaje encuentra su voz, son encuentros, caminos de una voz hacia un tú que atiende, caminos de la criatura [...] Una especie de retorno al hogar» (*Obras* 509). Sospechamos, acompañándolo en su búsqueda, que el *Heim*, el *Heimat* del que aquí se habla no implicaría retorno ni al terruño ni al origen, tampoco ninguna restauración de la identidad. La huella de la respiración que el poema celaniano deja en el lenguaje nos señala que la diáspora de la escritura debe pasar más bien por la inquietante extrañeza, por lo *Unheimlichkeit* del lenguaje mismo. El meridiano es una alianza, un anillo, una línea que va y vuelve, pero lo que promete tiene a la letra como única morada. El poema se envía, a la espera de un «interlocutor providencial» (según la expresión de Mandelstam cuyo eco llega hasta Celan), esto es, un lector anacrónico o venidero que no temerá ensayar, en un tiempo y un espacio otros, formas de corresponder a su llamada. Una «lectura meridiana», la llama Nousse, reforzando la imagen de un lector que recorre los meridianos de la obra, que se desplaza con ellos, alejándose de «un saber de autoridad, de una lectura en posición de dominio y, sobre todo, dominante» («Wundgelesenes» 222). En su ensayo de 1913, titulado *Del interlocutor*, el poeta ruso esboza la señera imagen del lector como el destinatario azaroso de una botella lanzada al mar, una botella de naufrago, por tanto, a la que vuelve Celan en el *Discurso de Bremen*: «El poema puede ser [...] una botella mensajera, arrojada en la creencia –que, por cierto, no siempre es fuerte en esperanza– de que, en alguna parte, en algún momento, podría ser depositada en tierra, tal vez en tierra cordial» (cit. en Oyarzun, *Entre Celan* 21). El poema solo puede llegar al otro sin contar con garantías de arribo. Esta incerteza sería el elemento mismo en el que respira la poesía. Ya Mandelstam, reconociendo el carácter providencial, azaroso, del encuentro entre el poema y su lector, señalaba: «Dirigirse a un interlocutor concreto corta las alas del poema, lo priva de aire, de vuelo. El aire del poema es lo inesperado» (193). Como en el grabado, «lo escrito se espelunca» (Celan, *Obras* 237) para llegar al otro. «DAS GESCHRIEBENE höhlt sich», lo escrito se vuelve hueco.

La lección de Celan: «el ritmo, la cesura, el hiato, la interrupción, ¿cómo leerlos?»

«Porque el poema es huella y no plenitud significativa, el lector puede depositar allí su ritmo, marchar sobre sus pasos».

ALEXIS NOUSS, PAUL CELAN. *LES LIEUX D'UN DÉPLACEMENT* 143

«Desde el corazón de su soledad y a través de su ilegibilidad inmediata, el poema puede siempre hablar [...] lo ilegible ya no se opone a lo legible. Al permanecer ilegible, secreta y deja en secreto, dentro del mismo cuerpo, chances de lectura infinitas».

JACQUES DERRIDA, *BÉLIERS* 40, 46

Una línea, una línea de ti hacia mí. Una línea que porta un soplo. Pueda aquí la palabra tendida al otro dar ese aire que falta. Puedan los «signos humanos» introducir «un desvío en el circuito de la muerte», como dice Sarah Kofman en *Palabras sofocadas*, prestando atención a la aporía que se incrusta en la garganta de los que están llamados a nombrar la experiencia del exterminio, contando para hacerlo únicamente con su habla herida: «Hablar –hay que hacerlo– sin poder: sin que el lenguaje demasiado poderoso, soberano, venga a controlar la situación más aporética, la impotencia absoluta y la angustia misma, sin que venga a encerrarla en la claridad...» (16). «Habla sin voz», así titula Alexis Nouss el ensayo donde recorre esta lesión del decir común a Kofman y a Celan, acentuando con dicha fórmula el extrañamiento del lenguaje, compartido a su vez con tantos otros, que han debido inventarse un *poros*, una vía, trazar un camino para que la lengua enuncie su propio desamparo. Refiriéndose a Celan, Nouss señala que «sería legítimo leer toda su poesía como el relato de un habla herida que se debate contra el estancamiento del silencio, significándolo a su vez» (46). Entrelazamiento de voz y mutismo, así define Celan el oficio del poeta en su «Carta a Hans Bender» «un alma única y mortal que con su voz y su mutismo busca un camino» (66).

Estamos ante una palabra herida, cisurada, «enhebrada de aliento de cenizas» (*Obras* 287), pero que volviéndose poema, en ese trabajo de la lengua sobre sí misma, busca un camino, crea un espacio, abre surcos por donde el aire pase. Celan, lo recordábamos a partir de su encuentro con Lestrangle, comienza a pensarse como el poeta de la entalladura de la lengua, de la palabra labrada por la cisura, de «la escritura de hoz» (215). Derrida, por su parte, repara tempranamente en la manera en que Celan ensaya una «contra-firma de la lengua alemana», con vistas a tocar la lengua de otro modo, imprimiéndole una torsión poética que abre una vía privilegiada para contrapesar la violencia del golpe que la hiende. En sus datas, en esas marcas o incisiones que asoman en la escritura del poeta como escaras en el cuerpo de la lengua, en cada una de esas «elipsis» o «cesuras» en las que Derrida ve desplegarse «lo más *decisivo* del poema

celaniano» («Poétique et politique» 524), el filósofo advierte que «una potencia más potente que la del sentido» (523) atraviesa a esta escritura que, inventando un «cuerpo nuevo» a la lengua, atestigua de su propia condición sobreviviente. De estas respiraciones y cesuras, Derrida no cesa de interrogar el modo en que desafían a la lectura y la traducción. «El ritmo, la cesura, el hiato, la interrupción, ¿cómo leerlos?», se pregunta Derrida en «La vérité blessante» a propósito de «la manera en que Celan *espacia* su poema» (24). Sin duda, el pensamiento derrideano reconoce en el *don* de la escritura, «en ciertos textos en particular, pero en el límite de todo texto» («Lo ilegible» 52) una *fuerza* inusitada: la de obligarnos a repensar las exigencias mismas de la lectura, la de forzarnos a leer de otro modo, poniendo en entredicho desde la entalladura de sus marcas, y esto incluye sus incontables puntuaciones, sus blancos, sus ritmos y sus cisuras, el modelo de legibilidad que operaba hasta entonces como prisma incuestionado de nuestro vínculo con lo escrito. Así, a contrapelo del principio de legibilidad que, desde la óptica hermenéutica, se asume como el punto de partida irrenunciable de nuestro vínculo con el texto, un modo de estar con lo leído que se define ante todo por su afán comprensivo –«el texto ha de ser legible»; «en el texto, anticipamos la comprensión de lo dicho», declara Gadamer en «Texto e interpretación» (126)–, Derrida reconoce en la poética celaniana, en el gesto memorioso que en ella se despliega, una radical insu-misión a este principio. Dando a pensar el modo en que memoria y lectura se dan cita de manera inusitada en esta poética, Derrida rastrea cómo la condición enduelada o herida de la memoria que allí se cincela (esta *poética de la sobrevivencia* daría testimonio de que no hay un «después de Auschwitz», en el sentido de una página de la historia que pudiese girarse sobre la cadena del tiempo), parece necesariamente acompañarse de un trastorno de la legibilidad –una herida de la lectura, por tanto–, que, al igual que esa memoria doliente, tampoco es posible «vendar». Como un estilote que agujijonea la mirada del lector, la fórmula «leer lo ilegible» se ofrece entonces como el *memento* de esta herida de la lectura que, punzando de manera irrestañable, sería consustancial al don del poema, al punto de rasgar esa prenda de «sutura del sentido» que Derrida ve deslizarse tras la figura del *velo hermenéutico*. Leer a Celan, por tanto, implicaría algo más u otra cosa que restituir una primaria, aunque resistente, legibilidad. Leemos allí lo ilegible porque, ante la escritura celaniana, eso que entendemos por «lectura», al menos lo que concebimos tradicionalmente, rígidamente tal vez, como el ejercicio de desciframiento de signos en una página, exige metamorfosearse entre sus líneas para aprender a atravesar la experiencia de la lengua y la memoria que allí se expone.

El hecho de que el capítulo VII de *Schibboleth. Memorias para Paul Celan* se abra con los versos de «Tu sueño arrollador», poema que acoge entre sus líneas una palabra acuñada en alemán por Celan –*Wundgelesen*–, que aún en un solo sintagma la herida y la lectura («lectura lacerada», traduce Reina Palazón [*Obras* 211], «lo leído lacerante», vierte a su vez Oyarzun [*Entre Celan* 46]), puede darnos una primaria estimación de la intensidad del traumatismo que afecta, en esta poética de la memoria, a la experiencia de la lectura. «*Schibboleth* –recuerda Lisse leyendo a Derrida– es un texto sobre la lec-

tura, sobre la traducción, sobre la resistencia a toda totalización *interpretativa*» (138). *Wundgelesenes*. De la experiencia de esta «lectura-herida, pasando a la otra orilla, a la orilla del otro» (Derrida, *Schibboleth* 98), de esta dislocación que golpea al cuerpo del lector que entra en relación con ese cuerpo otro del poema que sale a su encuentro, Derrida aprende la lección. Una que Celan nos extiende, del mismo modo que el poema, para el poeta, extiende su mano. «Tienes las manos del poema», vimos que le decía a Sachs. «Manos estremecidas-anudadas», «manos de trivio», de las que habla Celan en «Aureola de cenizas». Manos que, en la encrucijada del olvido, esparcen «glorias cinerarias» en sus escritos (*Obras* 235). La lectura es también, para Celan, una manera de responder a esta mano tendida por el poema, que como los grabados de LeStrange, nos invita a permanecer en los caminos de sus «quebrazas de sombra».

Addendum. Imagen y resistencia: La llama de una vela

«¿Son imágenes de resistencia quizás las que nos devuelven un aliento de lucha, un respiro, una pausa?».

ESTHER COHEN, *IMÁGENES DE RESISTENCIA* 7

«Lo que Celan combate está *en* la lengua; lengua contra lengua; el combate se desarrolla ahí, en ese terreno».

JEAN BOLLACK, *POESÍA CONTRA POESÍA*.

CELAN Y LA LITERATURA 19

Cuenta Anne Carson en su libro *Economía de lo que no se pierde* que Celan –ese Celan niño que ahora imaginamos– gastaba sus horas intentando dibujar velas ardiendo. «Cuando niño a Paul Celan le gustaba dibujar velas encendidas. Captar con pluma y tinta las sucesivas fases de la flama» (120). Cita entonces un pasaje de Celan, extraído de su *Conversación en la montaña*, en el que su protagonista Klein expresa el motivo de su fascinación: «Yo amaba, primo hermano, no a la vela, amaba cómo se consumía y, ¿sabes? Desde entonces no he amado ya nada más». Carson añade: «Atestiguar la flama mortal ardiendo y menguando es labor del poeta» (120). La vela, la luz tenue de la candela, es un motivo persistente en la poética de Celan. En *La llama de una vela*, Bachelard, ese gran explorador de la región imaginaria del fuego, dice que «la vela es el astro de la página en blanco» (20). La llama, su luz vacilante y frágil, nos fuerza a imaginar: «La llama está ahí, menuda y enclenque, soñando por conservar su ser» (11). Celan, bajo el influjo de esta vela, traduce unos versos de Supervielle, del poema *Pointe de flamme*: «A lo largo de su vida / había amado leer / con una vela / y a menudo pasaba / la mano sobre la llama / para persuadirse de que estaba vivo» (cit. en Jerade 161). Ahora pensemos bajo esta luz el vínculo entre imagen y resistencia. Sucede que Celan,

en el discurso que pronuncia con ocasión de la concesión del premio Georg Büchner, recuerda que creció leyendo, acaso acompañado de la luz tenue de una vela, los escritos de Piotr Kropotkin y Gustav Landauer. Lo hace en el momento en que evoca el grito de Lucile en la novela de Büchner, *La muerte de Danton*, dando oír en él el «grito de lo no-gobernable». Recordemos la escena. En medio del terror revolucionario, al pie del patíbulo, donde el verdugo espera a su marido, Camille Desmoulin, Lucile grita: «¡Viva el rey!». Un grito que, observa Celan, no vitorea a ningún antiguo régimen –¿podría esperarse algo así de Georg Büchner?–, sino a «la Majestad de lo absurdo que testimonia de la presencia de lo humano» (*Obras* 501). Queda todo por pensarse respecto de lo que se desliza en esta «contrapalabra “luciliana”», como la llama Celan en *El meridiano*. Sobre el poema como contrapalabra, Oyarzun da la siguiente pista: «Ciertamente, no hay un fuera-de-lenguaje absoluto, pero sí es posible incrustar un fuera adentro; acaso sea esta una de las operaciones esenciales de la poesía celaniana» (*Entre Celan* 78). La referencia a las dos figuras del anarquismo puede leerse como la afirmación de una salida fuera del poder y de los órdenes instituidos que necesariamente debe pasar por el *polemos* de la lengua. Piotr Kropotkin publica en francés sus *Palabras de una revuelta* en 1985. Gustav Landauer, asesinado brutalmente durante la represión de la comuna de Múnich, periodista, cercano a Buber, había traducido a La Boétie y a Meister Eckhart, y sobre todo mantenido una larga relación con Fritz Mauthner, discutiendo con él sus *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Mauthner coincidía con Landauer en advertir que las palabras ejercen un poder social y político: «incluso para el anarquista, el lenguaje es la cuerda de la ley atada al cuello; hasta el filósofo más libre piensa con las palabras del lenguaje filosófico» (cit. en Pisano 251). «Mauthner subraya que “incluso hasta el más solitario de los hombres, en cuanto habla, depende del lenguaje que se ha formado entre los hombres” y que “el uso del lenguaje es un tirano que no sólo reina sobre los sonidos que emiten nuestros instrumentos de habla”, sino también de lo que comúnmente llamamos nuestros pensamientos’» (Le Rider 8). En una carta del 8 de abril de 1902, Landauer hablaba a Mauthner de la necesidad del anarquismo de sostener un combate contra la lengua. Landauer publicará en 1903 un texto cuyo impacto fue considerable, *Escepticismo y misticismo*. Se trata de ensayos posteriores al trabajo de Mauthner, donde define la crítica del lenguaje en estos términos: comprender la potencia emancipatoria de las palabras y liberar lo sin nombre de la prisión del pensamiento. Lo que importa, a ojos de Landauer, es esa «parte de sombra, de indeterminación y de matiz, esa especie de estremecimiento que sólo puede expresarse en el lenguaje del pueblo y el lenguaje del corazón». En *Un llamado a los poetas*, Landauer escribe: «necesitamos –una y otra vez– la revolución, necesitamos al poeta» (78). Celan responde a este llamado. Pronuncia los nombres de los dos anarquistas en *El meridiano* y, algo literalmente salta en el *continuum* de la historia. Él cuenta que en el mismo momento en que los nombra en su discurso, el micrófono se apaga. Cuando vuelve sobre este acontecimiento en una carta a Erich von Kahler, le atribuye un significado preciso: «Quizás recuerdes que, en su tiempo, en

Darmstadt, recordé la memoria de Gustav Landauer, y no sólo la prensa, sino también en su representación –¡estás sorprendido! ¡Esto no te sorprende!–, los micrófonos de un equipo de sonido ultrasofisticado se pusieron en silencio, un silencio de muerte (casi quisiera decir: un silencio de vida)» (Celan, cit. en Richter 119).

Tras este recorrido, es posible constatar que, a partir del encuentro con Gisèle Lestrange, se produce cierto «giro visual» en la poética celaniana: un desplazamiento de la música al dibujo, de acuerdo con lo que el poeta declara en su carta a Hugo Huppert en 1966, que intensifica en su escritura, incluida por los grabados de Lestrange, la práctica de la entalladura. El poema celaniano, marcando las pausas entre líneas poéticas como lugares de respiración interrumpida, da a leer la cesura de la historia, traduciendo así su propia condición sobreviviente. En ese sentido, todo poema de Celan sería un trabajo cuerpo a cuerpo con la lengua, que debe albergar la «merodeante convicción», como dice un verso de *Parte de nieve*, «que esto hay que decirlo de otra manera que / así» (*Obras* 383). El poema de Celan –confeccionado con silencios y blancos, hecho de elipsis e interrupciones– nos advierte que hay algo en lo que en él se dona que resulta inextricable de una «herida de la lectura». Así sugiere pensarlo Nous, apuntando en «El habla sin voz» que «la rotura de la continuidad cronológica *se traduce* en la rotura del lenguaje» (48). Igualmente, en el hallazgo del meridiano, vislumbramos que algo toca eminentemente a la experiencia de la lectura. Sospechamos que en la línea meridiana se anuncia otra circularidad, diferente a la del círculo hermenéutico que cuenta con el anclaje de la comprensión y con la seguridad del sujeto que asiste a su comparecencia: sentido y sujeto serían los dos presupuestos de este círculo que la línea meridiana haría derrapar. Derrida lo advierte al reparar en el sintagma acuñado por Celan, *Wundgelesenes*, que obliga a un gesto despojado de toda certeza respecto de lo que se anuda a la palabra «leer». Dado que hay una herida en el corazón de esa experiencia, habrá que prestar atención al modo en que Celan abre a la lectura hacia su propio impensado. De esta lectura-herida también nos hablaría *El meridiano*, cuando tensa nuestra escucha hacia «el secreto del encuentro» en el que está el poema, encuentro cuyo secreto no puede ya concebirse desde las certidumbres de la reunión o del diálogo. En este pensamiento del encuentro hay más bien la certeza de que su ley es la distancia, la separación, que aquello que lo dinamiza pende de un extrañamiento irreductible: «el encuentro *es* separación» –apunta Derrida comentando a ese otro poeta de la errancia, tan próximo a Celan, que fue Edmond Jabès (*L'écriture* 111). En el secreto de ese encuentro del que nos habla Celan se inscribe en filigrana la memoria de una lengua portadora de una turbación cuya onda expansiva requiere ser largamente prolongada. *Una línea, una línea de ti hacia mí*. Los poemas de Celan, podemos vislumbrarlo, se urden, como los grabados de Lestrange, bajo una misma poética del trazo. Una que tiende líneas, puentes de tiempo a tiempo, de lengua a lengua, sabiendo que para desplazarse de uno a otro

se camina sobre abismos. En uno de sus poemas de *Parte de nieve*, superponiendo la imagen topográfica de *El meridiano* con una imagen textil, Celan continúa hilvanando, sobre la «blanca inquietud» de la página, la frágil costura de esta extraña cercanía: «Qué cose / en esta voz? ¿Qué / cose esta voz, de este lado y el otro? / Los abismos están / comprometidos con el blanco» (*Obras* 356).

Referencias

- Araya, Pedro. «La lengua a dos voces». *El Mercurio. Suplemento Revista de libros*. 7 de julio de 2001, p. 12. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-254753.html>
- Bachelard, Gaston. *La llama de una vela*. Monte Ávila, 1975.
- Badiou, Alain. *Pequeño tratado de inestética*. Prometeo, 2009.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus, 2012.
- Bollack, Jean. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Trotta, 2005.
- Broda, Martine. «La leçon de Maldelsteim». *Contre-jour. Études sur Paul Celan*. Les Éditions du Cerf, 1986.
- Camhi, Victor. «Littéralité de la poésie» (compte rendu de l'édition Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, Correspondance). *To Vima. Supplément littéraire*, 3 de junio de 2001, p. 39.
- Carson, Anne. *Economy of the Unlost*. Princeton University Press, 1999.
- Celan, Paul. «Carta a Hans Bender». Trad. de Hugo Gola. *Poesía y poética*, n° 28, 1997, pp. 66-67.
- . *Obras completas*. Trad. de José Luis Reina Palazón. Trotta, 2002.
- . *Renverse du souffle*. Trad. de Jean-Pierre Lefebvre. Seuil, 2003.
- . *Microlitos*. Trotta, 2015.
- Celan, Paul y Gisèle Celan-Lestrange. *Correspondencia (1951-1970)*. Trad. de M. Armiño. Fondo del Libro/Siruela, 2011.
- Cixous, Hélène. «Vols d'aveugle autour d'une librairie». *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, pp. 263-275.
- Cohen, Esther, ed. *Imágenes de resistencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil, 1967.
- . *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Galilée, 1986.
- . «Lo ilegible». *No escribo sin luz artificial*. Cuatro publicaciones, 1999, pp. 49-64.
- . «La vérité blessante. Ou le corps à corps des langues». Entrevista con Évelyne Grossman, 12 de diciembre de 2003. *Europe. Revue Littéraire Mensuelle*, n° 901, 2004, pp. 8-27.
- . «Poétique et politique du témoignage». *Cahiers de l'Herne: Derrida* (M.-L. Mallet y G. Michaud dir.). L'Herne, 2004, pp. 521-539.

- —. *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. Galilée, 2003.
- Dimian-Hergheligi, Raluca. «Mots et images. Constructions visuelles dadaïstes et surréalistes dans les poèmes de jeunesse de Paul Celan». *Germanica*, n° 62, 2018, pp. 97-110.
- Ferrer, Jesús. «Aproximación fenomenológica a la experiencia poética en Paul Celan». *Arbor*, vol. CLXXXV, n° 736, pp. 267-280.
- Gadamer, Hans-George. «Texto e interpretación». *Diálogo y deconstrucción. Los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida*. Cuaderno Gris, 1998.
- García, Francisca. «Imaginería fotosensible: Guadalupe Santa Cruz y la escritura con grabado». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. 15, n° 1, 2015, pp. 53-62.
- Heine, Stefanie. *Poetics of Breathing: Modern Literature's Syncope*. SUNNY Press, 2021.
- Jerade, Miriam. «Memoria y voces: Paul Celan». *Acta Poética*, vol. 27, n° 2, pp. 151-166.
- Kofman, Sarah. *Paroles suffoquées*. Galilée, 1986.
- Landauer, Gustav. *Un appel aux poètes et autres essais*. Sandre editeur, 2009.
- Launay, Jean. «Une lecture de Paul Celan». *Poésie*, n° 9, 1979, pp. 3-8.
- Lauterwein, Andréa. «Graver l'épreuve avant la lettre. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestranger». *À la croisée des langages. Texte et Arts dans les pays de l'Allemagne*. E. Brender et al. (dir.). Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Le Rider, Jacques. «Crise du langage et position mystique: le moment 1901-1903, autour de Fritz Mauthner». *Germanica*, n° 43, 2008, pp. 1-8.
- Lerousseau Andrée. «Comme une clarté sur le mur, malgré tout. Relecture de la correspondance de Nelly Sachs et Paul Celan». *Germanica*, n° 67, 2020, pp. 213-222.
- Lisse, Michel. *L'expérience de la lecture 2. Le glissement*. Galilée, 2001.
- Mandesltam, Ósip. «Del interlocutor». *Revista Nombres*, n° 6, Dossier: Celan, 1995, pp. 189-195.
- Margel, Serge. «Lire Le Meridién». *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*. Hermann, 2018.
- Martínez-Falero, Luis. «Paul Celan/Gisèle Celan-Lestranger: poesía y trazo frente al horror». *Estudios de Literatura Comparada. Dossier Las Artes de la Vanguardia Literaria*, vol. 1, 2018, pp. 60-71.
- Nancy, Jean-Luc. «Un souffle». *Revue Descartes*, n° 15, 1997, pp. 13-16.
- Nouss, Alexis. «Memorie et survie: une lecture de Paul Celan». *Études Françaises*, vol. 34, n° 1, 1998, pp. 87-104.
- —. «Wundgelesenes». *Études Françaises*, vol. 38, n° 1-2, 2002, pp. 219-238.
- —. «Hablar sin voz». *Decir el acontecimiento, ¿es posible?. Seminario de Montreal, para Jacques Derrida*. Arena, 2006.
- —. *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement*. Le Bord de l'eau, 2010.
- Oyarzun, Pablo. «Una doble extrañeza. Notas sobre *Unheimlichkeit* en *El Meridiano de Celan*». *Revista de Teoría del Arte*, n° 14/15, 2006, pp. 7-29.
- —. *Entre Celan y Heidegger*. Metales Pesados, 2013.
- Pageaux, David Henri. *La Littérature Générale et Comparée*. Armand Colin, 1994.

- Peyré, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue pour le livre 1874-2000*. Gallimard, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Penguin Random House, 2014.
- Pisano, Libera. «Anarchic Scepticism: Language, Mysticism and Revolution in Gustav Landauer». *Yearbook of the Maimonides Centre for Advanced Studies*. De Gruyter, 2019.
- Räsänen, Pajari. *Counter-Figures. An Essay on Antimetaphor*. Helsinki University Printing House, 2007.
- Richter, Alexandra, «Prier pour le petit bossu. La dimension politique de l'attention dans *Le Méridien* de Paul Celan». *Poésie*, n° 159, 2017, p. 111-121. Doi: 10.3917/poesi.159.0111
- Sachs, Nelly. «Poemas de Nelly Sachs. Traducidos por Ronald Kay». *Anales de la Universidad de Chile*, abril-junio, 1966.
- . «Nelly Sachs - Paul Celan: Correspondencia». *Nombres. Revista de Filosofía*, año VIII, n° 11-12, 1998, pp. 115-170.
- Santa-Cruz, Guadalupe. *Lo que vibra por las superficies*. Sangría Editora, 2013.
- . «Quebrada. Las cordilleras en andas». *El vivero y el inventario. Antología narrativa*. Sangría Editora, 2018.
- Speier, Michael. «Tiempo de que llegue a ser tiempo». Entrevista de Emma Julieta Barreiro. *Revista Casa del Tiempo*, 2020. <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/archivo/9-ct65/5-articulo-5-profanos-isouffle>

Palabras en la *camera obscura* (sobre la poesía de Augusto de Campos)

Words in the *Camera Obscura* (about the Poetry of Augusto de Campos)

Gonzalo Aguilar
UBA/UNSAM
gonzalus2001@gmail.com

Enviado: 13 mayo 2024 | **Aceptado:** 27 mayo 2024

Resumen

El presente ensayo analiza la obra de Augusto de Campos y su relación con la poesía visual. A partir del uso que hace el poeta brasileño de la página en negro para componer sus poemas, se propone una lectura de su obra en relación con el legado de Mallarmé y su idea de la escritura. Posteriormente, a partir de la idea de la materialidad de la lengua poética que está en el centro del proyecto poético de Augusto de Campos, se plantea el pasaje hacia una dimensión háptica que se produce en sus poemas, sobre todo en «Anticéu» («Anticielo») de 1984.

Palabras clave: Augusto de Campos, literatura brasileña, poesía visual, movimiento de poesía concreta.

Abstract

This essay analyzes the work of Augusto de Campos and his relationship with visual poetry. Starting from the Brazilian poet's use of the black page to compose his poems, it proposes a reading of his work in relation to the legacy of Mallarmé and his idea of writing. Subsequently, starting from the idea of the materiality of poetic language that is at the heart of Augusto de Campos' poetic project, the passage towards a haptic dimension that occurs in his poems, especially in «Anticéu» («Anticielo») of 1984, is proposed.

Keywords: Augusto de Campos, Brazilian literature, visual poetry, concrete poetry movement.

Introducción

En 1958, se publica en la revista *Noigandres* el «Plano-piloto para poesía concreta». Firmado por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, y Décio Pignatari, el manifiesto de vanguardia propone, entre otros postulados, «uma área lingüística específica –“verbivocovisual”– que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra» (Campos et al. 157). El término *verbivocovisual*, tomado del *Finnegans Wake* de James Joyce, resaltaba la materialidad de la palabra poética, tanto en su sonoridad como en su aspecto visual. El signo poético adquiriría así, en el proyecto del grupo, una dimensión espacial pero también tipográfica e icónica (una «t», por ejemplo, como sucede en el poema «Tensión», podía estructurar su aparición en el poema en forma de cruz). La propuesta implicaba también la construcción de una genealogía que tenía uno de sus hitos en el poema espacial «Un Coup de Dés» Stéphane Mallarmé, de 1897, pero también en los experimentos tipográficos de la Bauhaus y el constructivismo ruso, y en los usos del color de la pintura concreta, como se puede ver en *Poetamenos* (1952) de Augusto de Campos, donde los diferentes colores de las palabras, con una tipografía futura que era la que más utilizaban, actúan por contraste, vibración y similitud.

Aunque los diálogos con la pintura y la música concreta fueron muy intensos (de hecho, la presentación de la poesía concreta se hace en una exposición en el Museo de Arte Moderno de São Paulo en conjunto con los artistas plásticos), su área dominante fue la poesía. En este campo, uno de sus postulados principales era que el verso tradicional había perdido potencia tanto por su sintaxis lineal como por su desgaste histórico. En reemplazo, propusieron ese signo visual y espacial al que denominaron *ideograma*. El término *ideograma*, más allá de su referencia directa al chino, se amplía para dar cuenta de diversas dimensiones: desde el signo en su despliegue espacial (Mallarmé) y la creación de palabras mediante el montaje (el *portmanteau* joyciano) al «método ideogramático» propuesto por Hugh Kenner a propósito de Pound como «método de composición» y «forma mentis» (32, 57). Básicamente se trataba de quebrar lo que Jacques Derrida denominó «el modelo enigmático de la línea» (*De la gramatología* 114) que dominó la concepción occidental del lenguaje. En definitiva, más allá de la oscilación conceptual, un campo de experimentación que les permitía, como dicen en el manifiesto de 1958, «apelar a la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra».

La noción de ideograma funcionaba, entonces, tanto como un dispositivo de composición (espacialidad, visualidad, montaje, método sintético) como un cuestionamiento de un logocentrismo sostenido por una escritura lineal, argumentativa, jerárquica, hipotáctica y, como escribió Apollinaire, «analítico-discursiva». ¹ No casualmente Jacques

1 «Es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en vez de analítico-discursivo», escribieron citando a Guillaume Apollinaire («il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement») (citado en Campos et al. 156).

Derrida, en su fundamental libro *De la gramatología*, escribió, a propósito de los estudios de Fenollosa y Pound sobre el ideograma, que:

era normal que la perspectiva fuese más segura y penetrante en el ámbito de la literatura y de la escritura poética; normal también que en primer lugar requiriese e hiciera vacilar, como Nietzsche, la autoridad trascendental y la categoría maestra del *episteme*: el ser. Este es el sentido de los trabajos de Fenollosa, del cual se sabe la influencia que ejerció sobre Ezra Pound y su poética: esta poética irreductiblemente gráfica era, con la de Mallarmé, la primera ruptura de la más profunda tradición occidental. La fascinación que el ideograma chino ejerció sobre la escritura de Pound adquiere así toda su significación historial (124).

Y agrega en nota al pie: «Cuestionando una tras otra las estructuras lógico-gramaticales de Occidente (y, ante todo, la lista de las categorías de Aristóteles)» (124).² En el caso de los poetas concretos, a partir de las reflexiones sobre la percepción y la *gestalt*, realizaron una poesía espacial en el que signo no solo vale por su significado, sino también por su materialidad, apariencia (la tipografía), ubicación en el espacio y modo de circulación. La primacía del significado es desplazada por otros atributos del signo que pasan a primer plano: por ejemplo, la tipografía que, en la escritura filosófica, suele ser insignificante, o la relación entre signos en la página según ordenamientos que ya no son los del verso. La materialidad del signo, su consideración ideogramática, quiebra un modo logocéntrico de consideración del lenguaje como mero vehículo para emitir significados.

El ataque al tótem poético del verso viene acompañado por otro que también sacude los fundamentos del pensamiento occidental, sobre todo cuando se refiere a la poesía considerada un ámbito de la expresión de una interioridad personal. A partir de la frase «desaparición elocutoria del yo» que Mallarmé inscribe en el prefacio a «Un Coup de Dés», los poetas concretos ensayan una poesía sin sujeto. Ya decía Ludwig Wittgenstein que «el espacio visual no tiene esencialmente dueño alguno y no contiene el menor rastro de un sujeto» (citado en Brand 34). Lo que los poetas ponen en juego en la página son los materiales (las palabras) que se relacionan entre sí y trazan relaciones de paronomasia, analogía, similaridad y discordancia. La exclusión del verso y del sujeto lírico estuvo entonces en el centro del proyecto concretista a la vez que se lo intentaba sustituir por el signo como ideograma en el espacio de la página.

Augusto de Campos puso de relieve el carácter ideogramático del signo en toda su obra, pero adquirió un carácter visual peculiar en una serie compuesta entre 1975 y 1978 que denominó «Stelegramas». Es decir, escritura de las estrellas. Relaciones en la noche de diferentes brillos que dialogan entre sí formando constelaciones diversas.

2 Cabe destacar que la constelación Pound-Mallarmé que postula Derrida está propuesta en 1967, casi diez años después de la publicación del manifiesto. En un texto de homenaje a Haroldo de Campos, Derrida reconoce su deuda con el poeta brasileño: «este hombre sabe todo, ¿cuál es el secreto que detenta?» («Cada vez» 13).

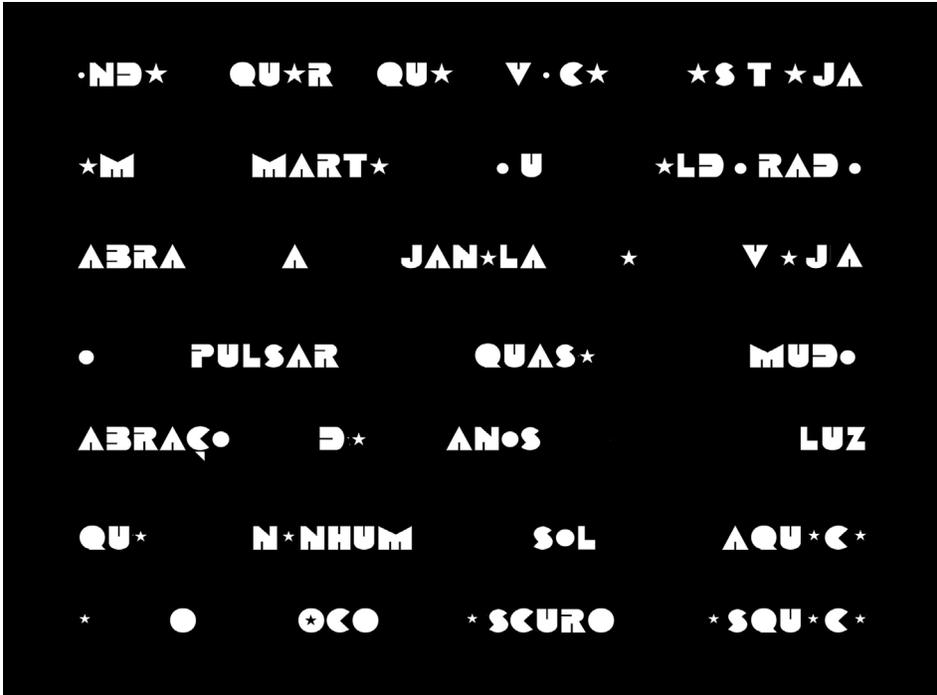


ILUSTRACIÓN 1.

«O Pulsar» (1975): «Donde quiera que tú estés / en Marte o Eldorado / abre la ventana y mira / el pulsar casi mudo / abrazo de años luz / que ningún sol calienta / y el eco-hueco [eco-oco] oscuro olvida».

En «O Pulsar» la vocal «e» es sustituida por una estrella y la «o» por un luna y, en el último verso, forman un nuevo signo: eco/oco (eco/hueco) [ilustración 1]. En este poema, como en casi todos los de la serie, se observan dos innovaciones dentro de su poesía: la página en negro sobre las que se disponen los signos en blanco a veces en disposición lineal y el retorno del sujeto. Sin embargo, como mostré en mi libro *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*, no se trata de un retorno de lo mismo: tanto el verso viene contaminado por el ideograma (en el caso de «O Pulsar» las lunas y las estrellas en dimensiones que varían a medida que avanza el poema) como el sujeto lírico que ya no es algo pleno que se expresa sino un efecto espectral del lenguaje (Aguilar, *La poesía concreta* 330).³

Todas estas experimentaciones a partir de la consideración del signo ya no como vehículo de significados, sino en su materialidad, llevaron a Augusto de Campos no solo a una poesía visual (que mantiene hasta su producción actual), sino también

³ Para dar cuenta del retorno del sujeto en la poesía de Augusto de Campos propuse en mi libro de 2003 el concepto de «espectral». En 2008, Giorgio Agamben, en su libro *Che cos'è un dispositivo?* (Nottetempo, 2006), habla del «sujeto espectral», lo que abriría una lectura de la idea expuesta en este ensayo.

a otras dimensiones más originales. Verbal, musical y espacial (verbivocovisual), la poesía también fue adquiriendo en su poesía una dimensión no siempre advertida, que es la *táctil*. «Verbitactivocovisual», podríamos decir, inspirados en Joyce. En el cruce de lo táctil y lo visual, en este ensayo me propongo seguir este hilo que comienza con el retorno espectral del sujeto lírico en los «Stelegramas» y que deriva hacia una acentuación de lo táctil en algunas de sus últimas producciones.

Negro sobre blanco

En un ensayo de *Divagaciones* titulado «La acción restringida», Stéphane Mallarmé define la historia del hombre como «un proseguir negro sobre blanco» (228). La aparición de lo humano se erige en la escritura sobre un fondo blanco y este era, precisamente, el mundo en el que se movía Mallarmé. Un mundo tipográfico que, con los medios masivos –principalmente la prensa– tuvo un fulgurante recorrido que marcó todo el siglo XIX. De hecho, para componer «Un Coup de Dés», Mallarmé se inspiró –según Marshall McLuhan– en la distribución de los espacios tipográficos en los periódicos impresionado por el *lugar destacado* que ocupaba «la ficción o el cuento imaginativo en el diario» (Stearn et al. 184-185). Para el poeta francés, los periódicos anuncian una nueva era para la poesía: la de la competencia en la fundación del «moderno Poema popular». Mallarmé juzga al periódico y a su *arte de la yuxtaposición* revolucionario y democrático, en el sentido de que permite a cada lector ser un artista. La mirada ya no hace un recorrido según la linealidad discursiva propia de las lenguas occidentales, sino que, como en los poemas, hace recorridos en redes, con asociaciones no lineales y paratácticas.

La presencia tipográfica de la prensa no ha cesado, pero ya desde fines del siglo XIX convive con otros sistemas de reproducción que se rigen según otra lógica: el cine, y después, ya en el siglo XX, la televisión y los medios digitales. Desde este punto de vista, la definición antropológica de Mallarmé es también un canto del cisne: el año en el que se publica «La acción restringida» –1895– es el mismo del nacimiento del cine. Es en febrero de ese año que Mallarmé publica en *La Revue Blanche*, con el título «Variations sur un sujet», el texto que dos años después publicará en *Divagaciones*.⁴ En marzo, los Lumière hacen la primera exhibición pública de su nuevo invento y proyectan *La salida de los obreros de la fábrica*. El humano como *tipeo* (tinta sobre papel) convive desde entonces con el humano como *huella* (luz sobre película). El *homo typographicus*, como lo llama McLuhan, que dominaba la cultura escrita, ya no «prosigue», sino que entra en crisis con el mundo visual, no lineal y con una circulación diferente a la de la escritura de los medios masivos. El modelo se invierte y el hombre prosigue, pero

4 Agradezco a Sandra Stroparo, de la Universidad Federal de Paraná y gran especialista en Mallarmé, los datos que me dio sobre las fechas de las publicaciones del poeta francés.

ahora *blanco sobre negro*: no es la marca de la letra sobre el papel, sino de la imagen en la *camera obscura*, las sombras que proyecta la luz en la oscuridad de la sala.⁵

Justamente en su ensayo, Mallarmé advierte sobre la imposibilidad de duración de una escritura en un campo oscuro, algo que –de alguna manera– se convierte en posible con el cinematógrafo (no solo la escritura está en su nombre –el *grafos*–, sino que algunos directores, como Robert Bresson, han definido su *métier* como escritura). Aunque obviamente Mallarmé se refiere al carácter de fulgores instantáneos, precarios y discontinuos de la iluminación poética, los tentáculos metafóricos no dejan de ser instigantes: «Te diste cuenta, no se escribe, luminosamente, en un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, se indica así, esbozado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco» (228).

Como explica Jacques Rancière en su libro *Mallarmé. La política de la sirena*, el problema de la página en blanco no es psicológico (no se trata de un «principiante») ni pasivo («la alegoría de una obligación»), sino que «corresponde al movimiento y a la textura misma del poema. La superficie de escritura es el lugar de un tener-lugar» (59). Lo que tiene lugar ahí, en la página, configura una cuestión si se quiere antropológica, es decir, sea completada en un sentido o en otro, con una escritura lineal o una constelación de signos, lo que se juega es la historia misma de lo humano, que puede articular la materia como una persecución lineal de una verdad o como constelaciones en «subdivisiones prismáticas de la Idea», según lo propuesto en «Un Coup de Dés». La crisis del verso exige nuevos órdenes poético-sensoriales y la página es el lugar de su realización, donde esa promesa del poema tiene lugar, para decirlo con palabras de Rancière.

Con todas las afinidades que Augusto de Campos tiene con Stéphane Mallarmé, su poesía evidencia el pasaje de una forma de escritura tecnológica a otra y no sería exagerado decir que Augusto de Campos es un poeta de la *camera obscura*. Las letras no se imprimen sobre el papel, sino que parecen surgir de un fondo oscuro que puede ser tanto la noche («O Pulsar»), la memoria («Memos») o la habladoría («Tudo está dito»).⁶ Probablemente inspirado en los experimentos del arte concreto de los años cincuenta, su poesía subvierte o suspende la ley gestáltica de relación figura-fondo. La página, que en casi todos los poetas es un solo un soporte contingente, en Augusto de Campos es la unidad de composición, el campo de batalla en el que los signos afloran y se disuelven: el fondo que es también figura. No era un producto de sus delirios alucinógenos cuando Hélio Oiticica afirmaba, a propósito de «Dias» de *Poetamenos*:

eu acho que o branco... bom uma coisa louca que eu descobrí quando tem aquele negócio: «a» e depois «mor» é «amor», mas é «morte», mas aí você nunca... a gente

5 Obviamente el procedimiento utilizado por la *camera obscura* tiene una historia milenaria y no es un invento de la modernidad. Sin embargo, nos interesa acá el impacto que pudo haber tenido la invención del cinematógrafo en Mallarmé y lo que Christophe Wall-Romana denomina, en su ensayo «Mallarmé's Cinepoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893–98», «a fully cinematic theory of poetic composition» (136).

6 Realicé una versión el poema «O Pulsar» a partir de la musicalización de Caetano Veloso que puede verse en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>.

fica assim imediatamente completando «mor», com morte mas a sílaba «T-E» na realidade o branco tá cobrindo ela é a meu ver a gente tem muita dessa coisa assim do pó aparecer e desaparecer nesse... [...] não é livro são assim espaços filmicos, Blocos-espacos-filmicos [ilustración 2].⁷

[yo creo que el blanco... bueno una cosa loca que yo descubrí cuando sucede esa cuestión: «a» y después «mor» es «amor», pero también es «muerte», pero ahí uno nunca ... uno se queda así completando inmediatamente «mor» [«muer»], con muerte pero la sílaba «T-E» en realidad está cubierta por el blanco y desde mi punto de vista uno tiene mucho esa cosa así del polvo aparecer y desaparecer en ese ... [...] no es un libro, son espacios filmicos, bloques-espacos-filmicos] (Citado en Aguilar, *Hélio Oiticica* 164).

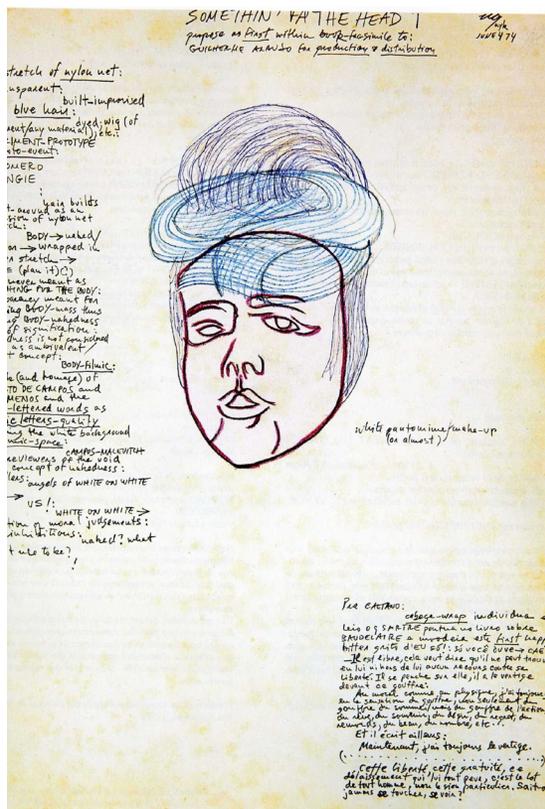


ILUSTRACIÓN 2.

Proyecto de Hélio Oiticica a partir de *Poetamemos* de Augusto de Campos: «Something fa the Head».

7 El texto pertenece a una de las cintas inéditas que grabó Hélio Oiticica dedicadas a Augusto de Campos, el 19 de marzo de 1974.

La página es un elemento dinámico, no un fondo cualquiera sobre el que se lee la letra, sino una materia con límites propios (el rectángulo, pero también puede ser un círculo como en «Código» o un cubo como en «Tudo está dito»), que adquiere diferentes colores (los *Expoemas* con Omar Guedes) y que hasta se pliega como en los troquelados de *Poemobiles*. Un «bloco-espaco-filmico» que adquiere movimiento (cinematismo) con los soportes digitales y que expulsa a Augusto de Campos de la escritura poética (negro sobre blanco) para devolverlo como un prófugo extranjero que trae de su exilio un nuevo tesoro: el de una literal experiencia de iluminación.

Palabras, brillos

No basta con decir que hay un pasaje de la traslación tipográfica a la captura de la *camera obscura*. No es suficiente mostrar que esa dinámica de la página (lo que antes era fondo neutro) domina la poética de Augusto de Campos. Tampoco es tranquilizador afirmar que hay una lógica ex-poética o no-poética que se expresa y mantiene por lo menos desde la composición de *Poetamenos* en 1953. Porque con estas definiciones –útiles, pero un poco técnicas– apenas rozamos la intensidad de la experiencia de su poesía. Por eso la pregunta que intentaré responder podría formularse así: ¿qué trae a la obra de Augusto de Campos la *camera obscura*?

En primer lugar, el fulgor de un brillo. Lo que capta la *camera obscura* son los reflejos de la luz que se proyectan sobre un papel en un tiempo determinado de exposición. En poesía, esa luz, ese brillo, se manifiesta como *instante*. En otro ensayo sobre la poesía de Augusto de Campos, señalé la importancia de la figura de la espiral en su poesía y la experiencia de angustia y de pérdida del sujeto que implica (Aguilar, «Augusto de Campos» 39). Una *intraducción*, entre otros poemas, servía de ejemplo. «A Rosa Doente», versión de uno de los poemas de inocencia de William Blake, se perdía en su centro como una rosa y encontraba su destrucción inmanente: la del ciclo vital. El mecanismo de la *camera obscura* también puede observarse en otra versión de Blake, en este caso «O tygre» que, como «A Rosa Doente», está incluido en *Viva vaia*:

tygre! tygre! brilho, brasa
que à furna noturna abrasa [ilustración 3]

En la *intraducción*, una imagen de un tigre hecho con escritura tomada de una inscripción mural derviche del siglo XIX se imprime blanco sobre negro como si fuera la huella del «brillo» del mismo animal. «Briluz» como se lee en la traducción del «Jabberwocky» de Lewis Carroll o el «brIlha», «bRilha», «Brilha», «briLha» del poema de e. e. cummings incluida ya en *10 poemas* (24). La palabra se vuelve materialmente blanca, luminosa y su forma es como si fuese el resultado final de un trayecto, de una proyección de un fondo que cada poema define (en el caso de «O Tygre», «a furna noturna»).



tygre! tygre! brilho, brasa
que 'a forna noturna abrasa.
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?

ILUSTRACIÓN 3.

«O tygre (Blake)» (1977).



ILUSTRACIÓN 4.

«Memos» (1976): «cómo parar este instante luz que la memoria añora mas no sabe retener / amargo este momento por más que la memoria muere mas no consigue amar / y pasas sí pasa así pasa memoria asesina del momento que pasa».

El poema que evidencia esta lógica de la *camera obscura* con más nitidez es «Memos», de 1976 [ilustración 4]. La cámara se alía acá con la memoria que funciona, tal como lo mostró Sigmund Freud, como un *pizarra mágica*. Según Freud, la memoria retiene a la vez que borra las huellas mnémicas como la pizarra mágica (un artefacto que consta de una tablilla encerada, un celuloide y un punzón: la primera conserva lo que se escribe en la segunda, cuya escritura se borra) (243-244). En «Memos», lo que se intenta retener es el «instante luz», registrado por la memoria y a la vez borrado por ella. Pero si en términos humano-biológicos el proceso es de pura pérdida («memoria asesina»), en términos poéticos el instante aparece fijado por la *camera obscura* del poema.

Ahí están las letras blancas en diferentes tipografías que surgen de una vez y para siempre del fondo oscuro de la memoria. Si la memoria está asociada a la muerte («moria», «assasina»), el poema mismo, su juego de tipografías y correspondencias, es la respuesta a la pregunta del poeta: «cómo parar». Se para o se detiene con la *camera obscura* del poema.

El uso de la fotografía en Augusto de Campos se remonta a los *Popcretos* de 1964 (en «Olho por olho» y «Psiu!») y a los *Profilogramas* que comienza a publicar en 1966 («homçage to webern», «Sousândrade 1874-1974», «Janelas para Pagu»). No es difícil calibrar la violencia que implica esta irrupción de la fotografía en la obra de un poeta. El pasaje de la palabra a la imagen suspende aun lo que en el concretismo se había presentado como su elemento más vanguardista: la búsqueda de estructuras alternativas al verso. Pero si con la fotografía se abandonaba esa postura polémica (disolviendo el antagonismo), otro de los postulados es extremado al punto de cumplirse íntegramente: lo que Mallarmé denominó «la desaparición elocutoria del yo». En los *Profilogramas* ni siquiera el poeta trabaja con fotografías propias, así que sus composiciones carecen de un punto de vista deliberado y en todo caso su expresión se encuentra en el montaje. Semejante ascetismo (un poeta que prescinde de las palabras), marca el inicio de un nuevo recorrido que, justamente, tendrá entre uno de sus objetivos deconstruir poéticamente el postulado mallarmeano: en 1975, los «Stelegramas» recuperan la escritura y establecen el campo de acción (la página en blanco o en negro) en el que no solo quedarán los indicios o rastros de una experiencia, sino también las lentas y trabajosas marcas que comienzan a dejar los sujetos, sea en primera («Miragem») o en segunda persona («O Pulsar», «O quasar»). En esa *camera obscura*, que es un hueco que registra el efímero brillo de las experiencias, resuena el eco de unos sujetos espectrales que tan pronto aparecen como se esfuman.

El brillo o el instante luz nos remiten a la lógica de la mirada que guía la producción de Augusto de Campos: el amor por la transparencia de la mirada desemboca en la opacidad de la ilegibilidad de la imagen. El sujeto se inscribe, espectral, como un efecto de ese encuentro.

El poema de los «Stelegramas» que tematiza más detalladamente esta visualidad del signo es «Miragem» (1975) [ilustración 5], título que hace referencia a un fenómeno de ilusión óptica («miragem» es «espejismo», en portugués). Además de la tipografía (que sugiere cierto mareo o hipnotismo además del *op-art*), el poeta vuelve a decir «eu», algo que no hacía desde *Poetamenos*. La «inserción» del sujeto en la mirada genera el espejismo y una suerte de reflejos que confunden las dimensiones (distante / perto), las nociones de verdad («incerto») y las de estabilidad de las identidades («miragem que em mim mira»). El poema finaliza con los siguientes versos: «eu tento tanto tantalo / sonhar mas des perto» (el espacio visual intercalado en la última palabra admite dos lecturas: «despierto» y «des/cerca»). De un modo peculiar, «Miragem» (como «O Pulsar», «Memos» y «Po a poe»), entra en el mundo nocturno. La negrura de la página es como el *hueco* en el cual la escritura blanca trama sus *ecos*.



ILUSTRACIÓN 6.

«Anticéu» (1984): «Ciego del falso brillo / de las estrellas que esconden / absurdos mundos mudos / me zambullo en el anticéu / blancas en lo blanco brillan / ex estrellas en braille / palabras sin palabras / en la piel del papel». Las versiones de *Expoemas* y de *Despoesia* vienen con el uso del sistema táctil de la escritura braille.

En la relación entre mirada y palabra, la obra más impactante es «Anticéu» (1984) [ilustración 6], incluida originariamente en la carpeta-libro *Expoemas (1980-1985)*, integrada por serigrafías hechas en colaboración con Omar Guedes y, posteriormente, en el libro *Despoesia*. Las dos versiones incluyen la escritura del poema en código braille, el alfabeto creado especialmente para personas ciegas y, si bien no se registran cambios entre ambas, los diferentes formatos suponen diferentes efectos de lectura. En el caso de *Expoemas* se trata de una serigrafía de 40 × 36 cm. que debe colocarse verticalmente como un cuadro, poniendo así en cuestión el estatuto de espectador al incitarlo a violar el mandato de «no tocarás», propio de las artes visuales. En la versión de *Despoemas*, la página de un libro lleva al público lector a establecer una relación táctil poco habitual. El poema está compuesto con la tipografía futura, pero, a diferencia de su uso en los cincuenta, en un *degradé* de colores que van del azul al celeste hasta llegar al blanco, por lo que las letras se confunden con la página y solo son visibles si se observan al sesgo. Una vez más, se engaña el ojo y se juega con las limitaciones de la percepción. «Anticéu» puede leerse, en varios sentidos, como una *ReVisión* del mito de Ícaro: en el mito, Ícaro cae por acercarse demasiado al sol; en el poema, la caída o enceguecimiento se produce por el «brillo de las estrellas». Mientras como consecuencia de su

accidente Ícaro cae en el agua, en la nueva versión el poeta se «zambulle en el anticielo». Finalmente, si la caída de Ícaro en el agua es literal, en el poema la «zambullida» es en la página en blanco, último reducto de la verdad del poeta. Como en «Miragem» (en el que se menciona a Tántalo), este poema –leído desde una perspectiva icárica– pone en escena una transgresión: si en el poema de «Stelegramas» lo que se transgrede es la división entre vigilia y sueño, en «Anticéu» es la relación entre lenguaje y experiencia. Se trata de una experiencia que supera el engaño de lo visual y que tiene como prueba otro tipo de sensorialidad. El tacto, entonces, aparece en escena, pero no solamente para traducir (es obvio que las personas ciegas no son las lectoras implícitas del poema), sino sobre todo para palpar la página o, como dice el poema, «la piel del papel». Lo característico de «Anticéu» es que podemos seguir las huellas de su proceso por medio del tacto: el cuerpo y el papel son lo mismo y exigen ser acariciados. El «anticielo» de la página nos entrega una experiencia en el que la palabra aparece y desaparece, está y no está, se presenta al sesgo y como en un sueño. Solo el tacto nos ofrece una certeza que, aunque extraña (¿quién podría manejar ambos registros?), es certeza al fin. La *camera obscura* encuentra su propio límite (el efecto de luz) y se abre a una nueva lógica táctil que, tematizada en «Anticéu», se continúa en los poemas manipulables de *Poemóviles* o en los poemas interactivos «caoscage», «Criptocardiograma» y «Portas do ouver», en los que el «usuario» debe recurrir al *mouse* y hacer interactuar ojo y mano.⁹ Al usar el código braille, el poema se vuelve *háptico*, que es cuando lo táctil ya se libera de su dependencia del ojo (Smith XXVI): la ceguera es la nueva definición del humano en la *camera obscura*, perdido en el mundo y hallando refugio en la poesía.

La situación del sujeto («me zambullo») recuerda a los poemas en espiral como «Sos», pero también a «Canção noturna da baléia» y «Po a poe», los otros dos poemas de Augusto que transcurren en un ámbito acuático. Allí también el sujeto se diluía en la negrura de lo negro o en la blancura del blanco, extremando la definición de Mallarmé: «el hombre prosigue negro sobre blanco». Si en el concretismo ortodoxo hubo una «desaparición elocutoria del yo» según el postulado del poeta francés, en la obra posterior de Augusto de Campos asistimos a una *reaparición espectral del yo*: apenas se muestra sobre la superficie de la página, vuelve a hundirse en ella. El yo no puede verse viéndose, nunca puede adquirir esa transparencia absoluta: la opacidad se impone en su camino por la aparición del *trompe-l'œil* o, como en «Anticéu», porque lo que está escondido es, además, absurdo. Pero la salida no está afuera del poema, sino en el poema mismo ya que en el acto de tocar, el contacto visual se anula y se pasa a un nuevo tipo de relación: una relación de «zambullida», para decirlo con una de las palabras del poema.

Del «falso brillo» a «blancas en lo blanco brillan», las palabras en Augusto de Campos dejan una marca. Cada una tiene peso, materialidad, forma, resonancia, luz.

9 También habría una relación sonora que, obviamente, dialoga a la vez que excede la presencia de la *camera obscura* que vemos en este trabajo.

A la vez cada una es hueca y el sentido fulgurante que asumen no de ellas mismas, sino de la combinación en la que entran una vez que quedan impresas en el papel. El humano prosigue, pero ahora *blanco sobre negro*.

Fin

La poesía siempre tuvo una consideración *material* del signo, sea en el plano de la sonoridad como en su consideración del texto en red, recorrido por relaciones espaciales como la rima, el verso u otros procedimientos retóricos. El movimiento de poesía concreta no hizo más que reponer o resaltar esta materialidad en un método de composición que no era el del verso, sino del ideograma. De este modo, extremaron –contra un lenguaje subordinado a la comunicación y al significado como fin último– la potencia antilogocéntrica del poema. Fue esa perspectiva ideogramática la que llevó a Augusto de Campos a repensar la escritura en el espacio de la página y en proponer una inversión (la *camera obscura*) que considera al sujeto no como fuente de sentido, sino como efecto espectral de la oscuridad. Es en esa oscuridad, que puede ser la de la noche, del olvido o del engaño, que también el signo poético deviene –por fuerza de su materia– algo táctil, proponiendo una dimensión háptica que nos lleva a nuevas experiencias.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo. *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo, 2003.
- . «Augusto de Campos: la traducción del nombre». *Cuadernos del Sur*, n° 34, 2005.
- . *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Trad. Gênese Andrade. Anfiteatro-Rocco, 2016,
- Brand, Gerd. *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza, 1981.
- Campos, Augusto de. *Lenguavviaje (Antología)*. Ediciones Biblioteca Nacional, 2017 (hay reediciones: Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2019 y Madrid, Libros de la Resistencia, 2020).
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta*. Duas Cidades, 1975.
- cummings, e. e. *10 poemas*. Trad. Augusto de Campos. Ministerio de Educación y Cultura, 1960.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 1971.
- . «Cada vez, quer dizer, e no entanto, Haroldo». *Homenagem a Haroldo de Campos*. PUC-SP, 1996.
- Freud, Sigmund. «La pizarra mágica». *Obras completas*, tomo XIX. Amorrortu, 1992.

- Kenner, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*. New Directions, 1952.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagaciones*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé. La política de la sirena*. LOM, 2015.
- Smith, Daniel. «Introduction» a Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. University of Minnesota, 2003.
- Stearn, Gerald Emanuel y otros. *McLuhan: caliente & frío*. Sudamericana, 1973, pp. 184-185.
- Valéry, Paul. «Le Coup de Dés». *Variedad I*. Losada, 1956.
- Wall-Romana, Christophe. «Mallarmé's Cinpoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893–98». *PMLA (Publications of The Modern Language Association of America)*, 2005.

Material audiovisual

- «O Pulsar de Augusto de Campos con música de Caetano Veloso» en plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>

Literatura y práctica de la pintura: análisis retórico-poético de un pasaje de L. B. Alberti¹

Literature and Painting Practice: Rhetorical-Poetic Analysis of a Passage by L. B. Alberti

Macarena García
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
macarena.garcia@pucv.cl

Enviado: 10 mayo 2024 | **Aceptado:** 31 mayo 2024

Resumen

Este artículo propone un análisis filológico de un pasaje del tratado de pintura de León Battista Alberti, particularmente aquel donde el autor compara el cuadro con una «ventana abierta». De amplia supervivencia en las teorías modernas de la representación pictórica, tal expresión metafórica encontraría su origen en ciertos hábitos retóricos y poéticos tan propios del humanismo renacentista como singulares y originales en su aplicación teórico-práctica, mostrando la existencia de una alianza profunda entre las figuraciones literarias y los imaginarios visuales que se han asentado en nuestra tradición.

Palabras clave: Renacimiento, cuadro, retórica, poética, ventana.

Abstract

This article proposes a philological analysis of a passage from León Battista Alberti's painting treatise, particularly the one where the author compares the painting with an «open window». Widely surviving in modern theories of pictorial representation, such metaphorical expression would find its origin in certain rhetorical and poetic habits as typical of Renaissance humanism as they are singular and original in their theoretical-practical application, showing the existence of a deep alliance between figurations literary and visual imaginaries that have established themselves in our tradition.

Keywords: Renaissance, painting, rhetoric, poetics, window.

1 Fondecyt de Posdoctorado n° 3230051 «Figuras de la mirada enmarcada: estudio del problema de la ventana como lugar de experiencia en la literatura, el arte y el cine chileno».

«El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren».

WALTER BENJAMIN

Un fenómeno de detalle

Me regocijaría mucho [...] si, en su técnica de trabajo, no partiera usted del problema general, sino del fenómeno de detalle, bien y firmemente elegido, algo como la historia de una palabra o la interpretación de un pasaje. El fenómeno de detalle no podrá ser demasiado pequeño ni demasiado concreto, y jamás debe ser un concepto introducido por nosotros o por otros estudiosos, sino algo que proponga el objeto mismo (cit. en Starobinski 9).

El fragmento pertenece a una carta que Erich Auerbach envió a su asistente doctoral, el filósofo romanista y teórico del socialismo Martin Hellweg, un 22 de mayo de 1939, desde Estambul. El consejo que le brinda es claro: no arrancar su investigación desde una visión general, sino de una particular. Una a la que llama «detalle», un «fenómeno de detalle», dice, ni tan pequeño que se escape a la percepción ni tan concreto que se vuelva impenetrable. Y a esto añade otra exigencia: ese «fenómeno», del que ha de desprenderse un concepto, no debe en ningún caso ser introducido por la investigación, sino que, por el contrario, será la investigación la que arranque del concepto que el objeto de estudio mismo proponga.

Comencemos, pues, siguiendo el buen consejo de Auerbach, y estrechemos el lente que nos permita introducirnos en un pasaje de la historia de la literatura artística, un pasaje relativamente marginal que no ha corrido la misma suerte en el moderno curso de las teorías de la pintura, y que se encuentra en el tratado *De la Pintura (De pictura)*, de León Battista Alberti, publicado durante la primera mitad del siglo xv.

El pasaje de Alberti

En el Libro I de dicho tratado, y tras realizar un breve recorrido por algunos de los principios de la óptica y la geometría de la representación de objetos tridimensionales en una superficie plana, Alberti explica a los pintores –para quienes el conocimiento de la geometría y la óptica debe ser un requisito, pero no la finalidad– lo que él hace cuando se pone a pintar:

Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto (I 19).²

2 Versiones originales del texto fueron descargadas de la página <http://www.ousia.it/>

[Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual considero una ventana abierta a través de la cual veo lo que será pintado (lo que deseo pintar)].³

«Luego», agrega,

decido cómo me gusta que sea el tamaño de los hombres en mi pintura. Divido la altura de este hombre en tres partes. Para mí estas partes son proporcionales a aquellas medidas que se conocen como un *braccio*, pues al dimensionar al hombre promedio se ve que es de cerca de tres *braccia*. Con estas *braccia*, divido la línea base del rectángulo en tantas partes como sea posible. Para mí esta línea base del rectángulo es proporcional a la dimensión transversal y equidistante que se observa en el pavimento. Luego, dentro de este rectángulo, en el lugar que yo quiera, trazo un punto que ocupa el lugar donde incide el rayo central. Por ello es que se llama el punto central. Este punto está colocado adecuadamente cuando no está más arriba de la línea base del rectángulo que la altura del hombre que voy a pintar allí. Así, tanto el observador como las cosas pintadas que él ve, parecerán estar en el mismo plano. Habiendo colocado el punto central como ya expliqué, trazo unas líneas rectas desde él hasta cada una de las divisiones que se encuentran sobre la línea base del cuadrángulo. Esta línea inscrita me indica de qué manera se altera visualmente cada dimensión transversal, como si estuviera viendo al infinito (Alberti, *Tratado de pintura* 67-68).

Lo que Alberti está haciendo es brindar al público lector indicaciones acerca de cómo poner en práctica los principios de la construcción del espacio según la perspectiva monofocal. Es la primera vez que se brinda testimonio escrito sobre tales procedimientos, y Alberti escoge, para hacerlo, un punto de vista particular, pues siendo un hombre de letras escribe sobre artes visuales desde un lugar, en principio, tan teórico como práctico.

Precisar lo anterior requiere de algunos detalles biográficos. Nacido en Florencia y tempranamente exiliado junto a su familia, Alberti se educó en los grandes centros de enseñanza del norte de Italia, en Padua y Bolonia, formándose en las letras latinas, el derecho y la filosofía moral y natural. Llegó a ser, en 1431, a los veintisiete años de edad, uno de los secretarios de la corte papal de Roma, y es posible que en esos años conociera a Brunelleschi y Donatello. Aunque es en 1434, ya de vuelta en Florencia por asuntos papales, cuando se produce con seguridad su encuentro y consecuente deslumbramiento con lo que sus contemporáneos florentinos estaban consiguiendo.⁴

3 La traducción es nuestra y lo será en adelante, a no ser que se señale lo contrario.

4 Brunelleschi se encontraba precisamente cerrando la cúpula de la catedral, mientras que ya se había terminado la *sagrestia vecchia* de S. Lorenzo y la nave de la iglesia probablemente estaba en plena etapa de construcción. Donatello había terminado gran parte de sus esculturas para la fachada de la catedral y los nichos de San Michele, y había empezado a trabajar en su Cantoria. Las primeras puertas de Ghiberti para el bautisterio ya estaban en su lugar y las

Escribió el tratado de la pintura un año después, en 1435, y lo dedicó a Gianfranco Gonzaga, marqués de Mantua y protector de la escuela que Vittorino da Feltre, su bibliotecario, dirigía en la ciudad. Casa Giocosa era el nombre de la que llegara a ser, junto con la que fundara Guarino de Ferrara, una de las más célebres y avanzadas escuelas de la primera época del Renacimiento y para la cual, hacia 1450, el mismo Alberti, junto a Mantegna, trabajara. Una de sus particularidades era que allí la enseñanza de las matemáticas y la geometría tenía un lugar de privilegio, tanto como lo tenía la presencia de artistas, y también *pictores*: «no faltaban expertísimos gramáticos, lógicos, matemáticos, músicos, copistas de griego y latín, pintores, bailarines, cantantes, citerados y maestros de equitación», escribe un alumno, Francesco Prendilacqua: «[todos] reunidos para esta tarea por Vittorino [da Feltre] con objeto de que entre sus discípulos no se perdiese ningún talento» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 186-7).

Un lugar como este era en consecuencia un lugar propicio para la recepción de un texto como el tratado de Alberti, que no solo exigía a su eventual lector el conocimiento del latín, que era la lengua en la que estaba escrita la versión que Alberti dedicara a Gonzaga, sino además un conocimiento de los elementos de la geometría euclídeana –explicados en el Libro I con suma brevedad y a riesgo de ser poco comprendidos, según palabras del mismo Alberti–, tanto como de la técnica del dibujo y la pintura. Como se observa precisamente en el fragmento citado, buena parte del tratado, particularmente el Libro I, podía concebirse como una suerte de manual de apreciación activa orientado a alguien capaz de poner en práctica las operaciones descritas. Tal sería, en efecto, el caso de Alberti, en lo que se considera, sin embargo, una obra pictórica escasamente lograda.⁵

Hubo dos ediciones, aunque bien podrían considerarse dos versiones del tratado,⁶ la primera escrita en latín y dedicada a Gonzaga en 1435, la segunda publicada un año después, en 1436, traducida por el mismo Alberti al italiano y dedicada, precisamente, al presunto inventor de la técnica de la perspectiva, el arquitecto y escultor Filippo Brunelleschi.⁷ La dedicatoria de la versión italiana del texto, de donde cogimos la cita

segundas estaban en proceso. Tanto Masaccio como Nanni di Banco habían muerto, pero sus obras seguían frescas y conservaban su novedad en Florencia.

5 Vasari, por ejemplo, recuerda a Alberti como un humanista que «en la pintura no hizo grandes obras ni muy hermosas; siendo muy escasas y que no tienen mucha perfección; ya que se dedicaba mucho más al estudio de las letras que a los ejercicios manuales» (92). Sus obras arquitectónicas correrían más o menos la misma suerte. Entre ellas se encuentran: el Palacio Rucellai en Florencia (1445-1451); el Templo San Francisco o Templo Malatesta de Rimini (1447-1450); la Iglesia de San Sebastiano en Mantua (1460); la Iglesia de Sant'Andrea en Mantua (1472) y Santa María Novella en Florencia (1456-70), no todas efectivamente acabadas.

6 «No creo que debiéramos considerar la versión italiana, Della Pittura, simplemente como traducción del latín de *De Pictura*, sino más bien como una concepción paralela» (Kemp 29).

7 Es esta la manera en la que suele relatarse la deriva idiomática del texto de Alberti, pese a que, en rigor, no hay certeza total sobre su orden cronológico; particularmente, no la hay respecto de la fecha de la traducción del texto en lengua vulgar. Ver Rocío de la Villa, «Nota sobre la traducción» en Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*.

inicial, se acompaña de un breve excuso en el que Alberti expresa cuánto reconocimiento le merecen los nuevos artistas y pensadores de un arte y unas ciencias «de las que no se ha oído hablar y que nunca antes se han visto, sin contar con profesores o sin ningún modelo a seguir» (I 14). Está elogiando a Brunelleschi, pero también está justificando la necesidad de su texto, el cual declara expresamente haber traducido al italiano (toscano) para ofrecerlo a la lectura o relectura de su admirado amigo, por quien espera, según dice, ser corregido.

Independientemente de si esas correcciones llegaron o no, lo cierto es que Alberti ponía su texto ahora a disposición no solo de los que considerara los más grandes artistas de su época, sino además del pueblo no ilustrado, es decir, de todos los lectores no necesariamente formados en el latín humanista. Con lo cual sus pretensiones se amplían: gozando de todos los atributos del humanista, Alberti escribe sobre pintura no como un humanista cualquiera, sino como un dibujante o pintor –«pintor que habla a los pintores» (I 16)– que tiene a su alcance los recursos humanísticos pero que, sin embargo, logra traspasar los límites de esa formación, ofreciendo su tratado, justamente, «como el modelo a seguir» del que carece. En palabras de Michael Baxandall: «Alberti difería de los demás humanistas en que su objetivo al hablar de pintura era mucho más serio: partiendo de clichés y hábitos humanistas, consiguió realizar algo de consecuencias perdurables en las actitudes europeas hacia la pintura» (*Giotto y los oradores* 82).

Hábitos lingüísticos, hábitos visuales

En su libro *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Baxandall realiza una aproximación al tratado de Alberti que ilumina, aunque de costado, un aspecto central del pasaje marginal, decíamos, con que el italiano da inicio a su exposición sobre los principios prácticos de la construcción en perspectiva. Se trata, el de Baxandall, de un estudio sobre la relación entre los hábitos lingüísticos asentados en la época y los hábitos de observación visual a los que la misma época diera lugar. Más específicamente, Baxandall se pregunta por el modo en que «la gramática y la retórica de una lengua pueden condicionar sustancialmente nuestra manera de describir y, por tanto, de percibir las imágenes y otras experiencias visuales» (13), extendiendo una invitación a interrogarnos acerca de ciertas condicionantes lingüísticas y literarias dentro de las cuales se movían Alberti y los humanistas en general a la hora de expresar sus observaciones sobre pintura.

Al respecto, lo primero a tener presente es aquello que Alberti tuvo en común con el resto de los pensadores humanistas de la época, a saber, el uso del latín neoclásico, destacándose pues como un verdadero defensor de sus cualidades, crítico

agudo, según Anthony Grafton,⁸ de los malos usos de una lengua literaria que había dejado de utilizarse hacía mil años pero que resultaba, sin embargo, más precisa y más elaborada en cuanto a recursos sintácticos que las lenguas vernáculas por entonces vigentes, sobre todo cuando se trataba de hablar de arte. Como hemos mencionado, es en latín que está escrita la primera versión del tratado y de la cual citamos inicialmente, de la traducción que el mismo Alberti hace al italiano, el pasaje en el que se alude al «rectángulo de ángulos rectos» considerado como «una ventana abierta a través de la cual vemos lo que se desea pintar». Pero revisemos el mismo pasaje en la versión original:

Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino (I 19).

[First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the history to be seen: and I decide how large I want the human figures in the painting to be] (Alberti, *De pictura* s. p.).

De la versión latina del pasaje saltan inmediatamente a la vista ciertas variaciones lingüístico-semánticas no poco importantes respecto de su traducción al italiano; sin ir más lejos, donde en italiano dice «dove io miri quello che quivi sarà dipinto», en latín decía «est ex qua historia contueatur». Variaciones como esta se presentan a cada paso en el tratado y dan prueba inicial del modo en que una lengua como el latín condicionaba, efectivamente, la experiencia estética. El ejemplo ofrecido es bastante claro, y aunque haremos por ahora a un lado la relación-tensión entre mirar lo que será pintado y mirar la historia a través de una ventana,⁹ basta advertir que esta puede inscribirse en el mismo marco analítico propuesto por Baxandall, relativo a las categorías según las cuales una lengua nos fuerza a discriminar, de manera que lo que en latín quiere decirse con la palabra «historia» no encuentra traducción en italiano, por carecer este último de una palabra que se adecúe a lo que ella designa en el idioma «original». Como se ha dicho hasta el cansancio, la tarea del traductor es, por definición, un fracaso.

Ahora bien, la observación de Baxandall vuelve asimismo posible reparar en la estructura gramatical del pasaje de Alberti, acorde a primera vista a la oración neoclásica construida sobre la base del periodo. Se trataría en este caso de un periodo simple, breve, que expresa un pensamiento a través de un rodeo que consta de un inciso que, a

8 Ello explicaría, según Grafton, la no consideración que Alberti tuviera frente a los escritos de Vitruvio en su *De re aedificatoria*, en parte porque su prosa sufría de errores estilísticos de varios tipos, particularmente en el uso de términos griegos y latinos, lo que lleva a Alberti a desconfiar de su conocimiento de tales lenguas.

9 Ver, al respecto, García, en Referencias.

su vez, comprende otros pensamientos:¹⁰ primero que nada, dice Alberti, *in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo*, a lo que se agrega el inciso: *quod quidem mihi pro aperta finestra est*, primera idea, y segunda: *ex qua historia contueatur*, para luego retornar al nivel discursivo inicial: *illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino*. Lo que equivale a decir que aquí tendríamos, simplificada, la introducción a la intriga en la primera sección de la frase periódica (prótasis), y una solución de la intriga en la segunda sección (apodosis), de manera que como A, el rectángulo dibujado, así también B, una ventana abierta. Lo anterior permite establecer una suerte de paralelismo entre dos elementos simétricos que, sin embargo, pertenecen a regímenes de producción distintos: uno relativo al ámbito de la *pictura*, otro a una experiencia en principio arquitectónica –mirar a través de una ventana–, incluso si se trata de una composición muchísimo menos elaborada que otros periodos que los humanistas admiraron tanto en las composiciones de Cicerón como, por cierto, en las de Platón.¹¹ Ello no merma, a nuestro parecer, la importancia que el mismo Alberti brindó a esta peculiaridad de la sintaxis latina, con expresiones tanto más desarrolladas y refinadas en otros pasajes de su tratado. Así lo considera también Baxandall. En sus palabras, «el tratado de Alberti *De Pictura* está escrito sin pretensiones, tal y como corresponde a cualquier tratado en la materia, pero el latín de Alberti todavía conserva un carácter periódico en cuanto que está cuidadosamente compuesto de grupos de palabras, frases y cláusulas simétricas y contrapuestas» (*Giotto y los oradores* 54).

Todavía en la misma línea, podrá añadirse lo siguiente: las frases y cláusulas simétricas que componen el pasaje cuya estructura desgranamos, bien podrían enmarcarse en una retórica de la comparación. No sería raro. Gran parte de las críticas y nociones humanistas sobre las artes visuales nacieron de una tendencia a comparar, con particular afición, el arte de pintar con el arte de escribir, replicando de esa manera sus antecedentes clásicos: los escritos sobre estilística de Cicerón, Aristóteles y muchos otros autores de la antigüedad abundan en tales comparaciones, y a ellas recurriría el mismo Alberti también. Tanto es así que en el párrafo 18, justo anterior al que comentamos, se lee:

todas las cosas se aprenden por comparación. Pues hay una fuerza al comparar las cosas que nos hace comprender lo que hay de más, de menos o de igual. Por eso, decimos que es grande lo que es mayor que esto pequeño; máximo, lo que es mayor que esto grande, luminoso, lo que es más claro que lo oscuro; luminosísimo,

10 «Hay dos tipos de período: uno simple, cuando se expresa un solo pensamiento con un rodeo, otro que consta de miembros e incisos y comprende varios pensamientos... El período tiene al menos dos miembros. El número medio parece ser cuatro, pero con frecuencia también se encuentran más» (Quintiliano IC, IV).

11 Véase, por ejemplo, el tratado de Leonardo Bruni *De interpretatione recta*, escrito hacia 1420 y que con seguridad Alberti leyó. Allí, además de criticar las traducciones medievales de Aristóteles, Bruni desarrolla un análisis de la belleza de la lengua de Platón, que, dice, «dado el tipo de interrelaciones entre palabras, divertido e inteligente y que parece en su conjunto un pavimento de mosaicos, posee un encanto inigualable». (cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores* 45-50)

lo que es más claro que eso luminoso. Y así la comparación hace las cosas más conocidas de inmediato (I 18).

Este hábito comparativo enarbolado por Alberti como parte central de su sistema constructivo, y que Baxandall considera un verdadero «juego humanista», vale decir, un juego en el que los humanistas como Alberti probaban buena parte de sus destrezas, puede remitirse a lo que la retórica clásica llamara método inductivo, en contraposición al método del raciocinio, vale decir, de la lógica argumental determinada por preguntas clave a partir de las cuales se deduce la información. El método inductivo privilegia, por el contrario, las comparaciones cuyos términos están tomados de cosas que son «o semejantes o distintas o contrarias», según indica Quintiliano. De ahí que su adherencia durante el Renacimiento pueda considerarse una de las razones de que tantas veces nos perdamos en sus textos, irritados incluso por una cierta artificialidad, por un gasto de tropos y piruetas inductivas que a menudo funcionan como adorno, sin que respondan en apariencia «a ningún sistema dialéctico, ni siquiera a un sistema abstracto de creatividad retórica» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 59).

Se trata, en efecto, de un hábito comparativo que puede atribuirse a ciertos ejercicios estilísticos basados menos en reglas que en meras fórmulas, las que sin embargo resultan parte integral, tanto como la estructura oracional simétrica, de lo que ha podido denominarse el «punto de vista humanista», definido de acuerdo con «un sistema aceptado de categorías, un repertorio de estructuras sintácticas donde enmarcarlas y unas cuantas prácticas retóricas evocadoras de contenido» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 80). Alfonso Iommi, por su parte, se ha referido a esta característica del pensamiento y la escritura renacentista a propósito de las conversaciones recogidas en los diálogos de Poggio Branciolini, buen amigo y patrón de Alberti, aludiendo a su «marcado carácter antifilosófico, cuya consigna –dice– podría resumirse en dos mandamientos perfectamente complementarios: no discutas los fundamentos, no concluyas nada» (14). Sin ir más lejos, al término de la primera parte de su tratado, el mismo Alberti pide indulgencia por lo poco «elegante y ornado» que ha resultado su discurso a consecuencia de su voluntad de «privilegiar la claridad», advirtiendo que a continuación, y en comparación a la escasa «elocuencia de cuanto ha sido dicho hasta ahora», se esforzará por producir «menos tedio en el lector» (I 22).

Semejante declaración de intenciones no debe considerarse marginal: invita, por lo pronto, a pensar que la mención a la ventana no es sino una clase de figura pedagógica destinada a brindar al texto lo que Quintiliano llamaría una mayor claridad o *perspicuitas*, vale decir, un mayor grado de comprensibilidad en el discurso, incluso si no obedece ni a un deseo de ornato ni al rigor de la razón (Elkins 47).

El hecho es que con excepción de un pasaje ubicado algunas páginas antes, donde Alberti compara el plano sobre el cual los pintores deben representar las cosas vistas no exactamente con una ventana, sino con un *vetro* trasparente que permita «que la pirámide visual pueda atravesarlo, colocada a una distancia definida, con luces defini-

das y una posición definida de centro en el espacio y en un lugar definido respecto al observador» (*Tratado de Pintura* 60); con excepción de ese pasaje, decíamos, que sin duda abre paso a la *finestra aperta* que vendrá después, es efectivo que Alberti no ofrece, a lo largo de su tratado, ningún elemento que, en lo concreto, sirva de fundamento o bien de reflexión concluyente relativa a la comparación que lleva a cabo entre el rectángulo de ángulos rectos que traza al momento de proyectar un dibujo sobre un plano de acuerdo con las leyes de la perspectiva central, y una ventana abierta a través de la cual se vuelve posible ver, independientemente de qué. No vuelve a repetir la fórmula en ningún otro momento del tratado, así como tampoco vuelve a ella en el resto de su obra escrita. Lo anterior no impide que podamos considerar la mentada comparación como uno de los momentos más elocuentes del texto, ya sea porque en su economía parece jugarse no solo una conceptualización constitutiva de la experiencia estética que nos legara el Renacimiento artístico, a saber, el cuadro; ya sea porque el ejercicio inductivo que la fórmula supone no resulta en absoluto aislado respecto del sistema teórico-práctico que Alberti erige, queriéndolo o no.

Seguirle la pista a esa hipótesis obliga a interrogarnos, más allá de los hábitos humanistas que pudiesen ubicarse como punto de partida, esto es, de los hábitos retóricos –empleo de palabras y gramática latinas– que vuelven posible dicha comparación, por la dimensión, acaso, poética de esta, vale decir, por el modo en que el lenguaje se comporta, aquí, dando lugar a la creación de un concepto y una experiencia nuevos.

Figuraciones de la imaginación poética

Volvamos al pasaje en cuestión, en la versión latina:

Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino.

Lo que aquí encontramos son, para emplear las palabras de Aristóteles en relación con la metáfora, no uno, sino dos modos de percibir lo semejante: en primer lugar, está la analogía establecida entre el «rectángulo» y la «ventana»; en segundo lugar, aquella que acorta la distancia semántica entre una «ventana» y la «historia». La segunda aproximación, tanto más impertinente y disonante que la anterior, volvemos a dejarla entre paréntesis para abocarnos especialmente a la primera. ¿Qué significa que la inscripción de un *quadrangulum rectorum angulorum* pueda ser considerado como una *finestra aperta*? Más aún: ¿cómo produce sentido y significación semejante comparación? No es fácil, por lo pronto, captar la impertinencia o disonancia entre los términos. Se trata de una analogía entre elementos afines, de la misma especie: ambas, de hecho, pueden concebirse dentro del espectro sensible de lo visual. La invitación de Alberti consiste en ver un rectángulo... tal como se ve una ventana, o más precisamente, tal como se

ve a través de una ventana. Ver-como: allí se compendia, dicho sea de paso, el poder de una metáfora según Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*); el poder del «discurso poético», que transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras.

Vista de ese modo, poéticamente, se trataría esta de una comparación o analogía que, como es inherente a la metáfora, produce sentido por medio de una operación de síntesis, toda vez que resistiéndose a significar mediante un lenguaje netamente descriptivo, como es aquel que ha empleado Alberti en buena parte de lo que avanza de su tratado, invita al lector, tan habituado entonces como ahora a la tensión entre elementos impertinentes semánticamente, a la transposición del sentido propio por un sentido figurado (sentido de lo meta-fórico), equivalente, ya en términos metafísicos, a la sustitución de la comparación sensible por un sentido ideal o conceptual (Ricoeur, *Metáfora viva*).

Es cierto que, leída en clave aristotélica, una analogía como la que propone Alberti representa una de las modalidades de la comparación más simples y menospreciadas, dada la adición del «como» o elemento de relación que vuelve no solo explícito el desplazamiento de la imagen, sino también su voluntad explicativa o, más precisamente, ilustrativa. El tropo aludido sería el símil (*eikon*) que, según Aristóteles, «si estuviere bien, aparece elegante», pero que no alcanza la síntesis y economía de medios que le es propia a la metáfora (aunque también el símil, a su modo, lo es) (Retórica III 4, 10). Erwin Panofsky, sin ir más lejos, emplea el término «símil» para referirse a la operación conceptual de Alberti:

El símil de la ventana (*window simile*) que Alberti explicó, define el cuadro no sólo como registro de una experiencia visual directa, sino también, más específicamente, como representación «perspectiva». Perspectiva, dice Durero, es una palabra latina que significa una vista a través de algo; y si Alberti introduce su símil es para conducir desde él hasta lo que constituye la descripción escrita más antigua de un método que permita construir esa «vista a través de algo» sobre una base estrictamente geométrica (s. n.).

De acuerdo con Panofsky, el concepto que sintetizaría el símil propuesto por Alberti sería, ante todo, el cuadro, que no es lo mismo que la inscripción de un *quadrangulum rectorum angulorum*, así como tampoco, por cierto, es lo mismo que una *finestra aperta*; es, para decirlo nuevamente, una síntesis entre uno y otro de los elementos semejantes. «El símil –apunta Hans Blumenberg– muestra más de lo que se encuentra en aquello para lo cual ha sido elegido» (100), y ese más se juega, en este caso, en la contaminación entre una «experiencia visual directa» –la ventana– y su representación –el dibujo–.

Ahora bien, tal como precisa Panofsky, de lo que se trata es de una representación en «perspectiva», de modo que esa representación se encuentra ya contaminada por la

imagen de una ventana abierta, contaminada en cuanto que, tal como hace ver en las líneas que siguen, la sola palabra perspectiva, de origen latín, implicaría una experiencia de la mirada mediada por un marco o superficie que, sin embargo, se deja atravesar. Con lo cual la operación analógica de Alberti se complejiza, volviéndose entonces una comparación entre elementos sensibles que produce ya sea el concepto «cuadro», ya sea el concepto «perspectiva».

Configuraciones de la razón teórica

Sea como fuere, nos parece posible refrescar todavía más el entendimiento del buen símil –como diría Wittgenstein– manteniéndolo bajo el escrutinio del lente retórico-poético que venimos utilizando. Para tal efecto, volvamos a acogernos al estudio de Baxandall (*Giotto y los oradores*), cuyas indagaciones concluyen en la identificación de una relación estrecha entre la oración periódica característica de la retórica neoclásica y la noción de *composizione*, a la que Alberti dedica especialmente el libro segundo de su tratado.

La oración periódica es la expresión artística básica de los primeros humanistas. Era una prueba de destreza, un foco de críticas, la flor y nata del hacer clásico con palabras y nociones, el medio de la mayoría de los enunciados sobre relaciones, y llegó a convertirse, en un momento dado, en el modelo humanístico por excelencia de composición artística. De acuerdo con el historiador, una de las ideas más influyentes del tratado *De pictura* de Alberti, como es aquella de la composición pictórica, se acoge a una metáfora de gran precisión que transfiere a la pintura un modelo de organización derivado de la retórica. *Compositio*, explica, era un concepto técnico que cualquier alumno de cualquier escuela humanista debía aprender y aplicar en su lenguaje, y «no tenía el significado de lo que nosotros entendemos por composición literaria sino, más bien, de colocación de los elementos de cada una de las oraciones o períodos dentro del marco de una jerarquía en la que se distinguen cada uno de sus niveles» (Baxandall, *Giotto y los oradores* 189-190). Así se demuestra en el pasaje de Alberti, incluso si en rigor ofrece menos un intercambio entre una retórica y una teoría de la composición pictórica que entre una retórica de la proporción y una teoría visual consecuente con ella. Basta atender a lo que Alberti plantea inmediatamente después de comparar el *quadrangulum rectorum angulorum* y la *finestra aperta*, y respecto de lo cual, cabe destacar, el símil opera las veces como introducción.

Reproduzco una vez más:

[Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual considero una ventana abierta a través de la cual veo lo que será pintado (la historia)]. Luego decido cómo me gusta que sea el tamaño de los hombres en mi pintura. Divido la altura de este hombre en tres partes. Para mí estas partes son proporcionales a aquellas medidas que se conocen

como un braccio, pues al dimensionar al hombre promedio se ve que es de cerca de tres braccia. Con estas braccia, divido la línea base del rectángulo en tantas partes como sea posible. Para mí esta línea base del rectángulo es proporcional a la dimensión trasversal y equidistante que se observa en el pavimento (Alberti, *Tratado de pintura* 67).

Lo que Alberti está desarrollando es una teoría de la proporción para el cuadro mismo, y a ello dedica precisamente los acápites 14, 15, 16, 17 y 18 que anteceden al pasaje que comentamos, llegando a afirmar que «es necesario que el pintor entienda qué es lo proporcional», pues «en las cosas que son proporcionales entre sí, corresponden todas las partes. Pero en las que las partes son diversas y no congruentes, no habrá proporción» (I 14). Así, llegado el párrafo 19, el autor desenvuelve su teoría utilizando precisamente la figura retórico-poética que desde Aristóteles se ha servido de la metáfora de la proporción matemática para su propia definición, a saber, la analogía, que no establece sino una relación de proporcionalidad entre los términos involucrados (tanto es así que el cuarto tipo de metáfora aristotélica, por analogía, ha podido traducirse, también, como «metáfora proporcional»).

Dicho de otro modo: la analogía establecida por Alberti entre el *quadrangulum rectorum angulorum* y la *finestra aperta* operaría como una proporción, de carácter tan cuantitativo como cualitativo, que no solo otorga el marco inicial (esto = a esto) para el sistema de equivalencias proporcionales a partir de las cuales ha de «componerse» el cuadro según las leyes de la perspectiva, sino que además revelaría una atadura profunda entre el contenido de lo figurado y la figuración metafórico-analógica de que la depende. Lo que a su vez delata otro juego de proporciones, esta vez relativo a la propiedad que, según Aristóteles, debe tener un estilo para convenir al tema que trata: «la elocución tendrá lo apropiado, si fuere emotiva y también de carácter y en proporción con los asuntos expuestos», se explica en la *Retórica* (III 7). Y qué mayor proporción entre forma y contenido que la de un pasaje que se despliega como un verdadero sistema de equivalencias entre un nivel retórico (retórica de la comparación), un nivel poético (metafórico) y un nivel, digamos, teórico, vale decir, entre lo que puede considerarse una retórica de la proporción, una poética de la proporción y una teoría de la proporción, sin contar que se trata este de un pasaje inserto en un tratado que fue sometido, casi desde el origen, a un ejercicio de equivalencias lingüísticas mediante su traducción.

El pasaje daría cuenta así de una predisposición clara respecto de lo figurado en relación con la forma retórico-poética en la que se dispone, revelando una continuidad radical entre lo que Andrés Claro ha llamado «figuraciones de la imaginación poética y configuraciones de la razón teórica». En esa alianza se prefiguran los requerimientos conceptuales de una nueva praxis artística que, en adelante, «no podrá pensarse separadamente de su articulación conceptual» (Oyarzun 55), cristalizándose en torno a la figura de la ventana, precisamente, un rendimiento tan práctico y teórico como metafórico, analógico.

Pesquisar, adentrarnos en su sentido entonces, es acusar recibo de la invitación que ha formulado recientemente W. J. T. Mitchell a pensar las operaciones metafóricas que subyacen a la producción de la práctica y la teoría artística. Y, por cierto, volver a Borges, que un día se atrevió a afirmar que «no existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesores de la ciencia llaman la explicación de un fenómeno».

Referencias

- Alberti, León Battista. «De pictura». *On Painting and On Sculpture*. Trad. C. Grayson. Phaidon, 1972.
- . *Tratado de Pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante, a partir de la versión inglesa de John Spencer. Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- . *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Tecnos, 2007.
- . *De pictura*. Versiones originales del texto disponibles en: <http://www.ousia.it/> Recuperadas el 4 de abril de 2015.
- Aristóteles. *Retórica*. Trad. Arturo Ramírez Trejo. UNAM, 2002.
- Baxandall, Michael. *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350 - 1450)*. Antonio Machado Libros, 2010.
- . *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el quattrocento*. Ampersand, 2016.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Ediciones Akal, 2007.
- Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Visor, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé, 2003.
- Claro, Andrés. *Imágenes de mundo*. Bastante, 2016.
- Elkins, James. *The Poetics of Perspective*. Cornell University Press, 1996.
- García, Macarena. «La historia en la ventana: configuración y representación del tiempo en la ventana albertiana». *ALPHA: Revista De Artes, Letras y Filosofía*, vol. 1, nº 44, 2017. <https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1567>
- Grafton, Anthony. «Historia and Historia: Alberti's Terminology in Context». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 8, 1999. <http://www.jstor.org/stable/4603711>
- Iommi, Alfonso. *La orden infeliz*. Catálogo, 2016.
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte*. Akal, 2000.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Oyarzun, Pablo. *Anestésica del Ready Made*. Universidad Arcis, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el Arte Occidental*. Alianza, 1997.

- Quintiliano. *Instituciones Oratorias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra Universidad de Alicante. Disponible en <http://cervantesvirtual.com>
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, 1995.
- . *La metáfora viva*. Trotta, 2001.
- Starobinski, Jean. *Acción y reacción. Vida y aventuras de una pareja*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, 2011.

Constelaciones y parpadeos. Una aproximación a las formas de mirar la poesía chilena

Constellations and Flickers. An Approach to Ways of Looking at Chilean Poetry

Jorge Polanco Salinas
jorge.polanco@uach.cl
Universidad Austral de Chile¹

Rodrigo Eduardo Gómez Mura
Rodrigo.gomez@uach.cl
Universidad Austral de Chile

Enviado: 9 mayo 2024 | **Aceptado:** 16 mayo 2024

Resumen

El presente artículo busca «condensar» investigaciones precedentes respecto de las formas de leer los vínculos entre poesía e imagen visual. Apostando por la mirada en constelaciones, indaga una manera de aproximarse a figuras y paisajes en la poesía chilena a través de archivos, conceptos, fronteras y aparatos que dan cuenta de una sedimentación móvil de escritura y visualidad, estableciendo las posibilidades de leer materiales y técnicas en la historia de taxonomías imaginarias. El artículo sigue así dos movimientos: primero, una reflexión a partir de las formas consteladas de leer; segundo, una breve mirada acerca de los aparatos y técnicas en la poesía chilena.

Palabras clave: Constelaciones, poesía chilena, imagen visual, aparatos.

Abstract

This article seeks to «condense» previous research regarding ways of reading the links between poetry and visual image. Betting on looking at constellations, it investigates a way of approaching figures and landscapes in Chilean poetry, through archives, concepts, borders and devices, which account for a mobile sedimentation of writing and visuality, establishing the possibilities of reading materials. and techniques in the history of imaginary taxonomies. The article thus follows two movements: first, a reflection from the constellated ways of reading; second, a brief look at the devices and techniques in Chilean poetry.

Keywords: Constellations, Chilean poetry, visual image, devices

¹ Agradecimientos Fondecyt Iniciación 11190215.

«Uno puede tumbarse en la tierra y mirar un número casi infinito de estrellas en cielo nocturno, pero para contar una historia sobre esas estrellas es preciso verlas como constelaciones, deben darse por supuestas las líneas invisibles que pueden unir las».

JOHN BERGER, *PARA ENTENDER LA FOTOGRAFÍA*

1. Introducción

El presente artículo tiene un tono taxativo. Esta textura se debe a que, aparte de las características de este tipo de documentos, conforma, en primer lugar, una condensación de los resultados de investigaciones, creaciones y exposiciones que hemos llevado a cabo, a lo largo de los años, del entramado de imagen visual y poesía en Chile (apartados 2 al 6).² Al buscar dar cuenta de una forma de leer, se quiere colaborar en procesos de investigación, confiando en la enorme cantidad de trabajo por hacer en los archivos visuales de la llamada «poesía chilena». En el punto de mira que se articula sobre el «legado», se configura una posición política de las imágenes y, al mismo tiempo, la investigación colabora en los radios de lectura futura para que aparezcan nuevos tipos de creación e inscripción de obras que remuevan los campos de interpretación (como se colegirá en el texto, «obra» no se reduce al sentido artesanal). Creación, recepción y comunicación están así íntimamente ligados en la experiencia. En segundo lugar, este artículo propone de manera muy resumida una forma de leer archivos de la poesía chilena a partir de técnicas y aparatos –como hemos realizado en otras publicaciones con diferentes distribuciones–, que pretende continuarse en textos posteriores (apartados 7 al 8). Así, se sugieren taxonomías y archivos imaginados, configuraciones posibles que elaboren siluetas de constelaciones entre poesía y visualidad. Una confianza política sobre los modos de leer y mirar una cultura en movimiento articulada en procesos de creación poética.

2. Recepciones en movimiento

La lealtad respecto de una experiencia de pensamiento quizás sea uno de los aspectos más complejos de plasmar en el camino de una escritura. Usualmente el método de exposición recorre su interpretación a partir de singularidades o miradas panorámicas, desde obras o análisis generales, desde preguntas o resultados, etcétera. Estas formas de exposición tienen sus consecuencias metodológicas: por ejemplo, el privilegio de lo deductivo por sobre lo inductivo, el discurso por las imágenes, la crítica por las obras,

2 Hemos abordado el concepto «imagen visual» en diferentes textos, entre ellos: «Poéticas de la imagen visual y políticas del montaje», en Referencias.

entre otras. La posición que se adopte, sin embargo, no deja ver a menudo el continuo y las constelaciones implícitas entre los procesos de creación, investigación, pesquisa de archivos, recepción o legado. Este es un primer asunto sobredeterminado que se plantea en la aproximación a las imágenes: los procesos dialécticos de toma de distancia e inmersión que llevan consigo, desde ya, una trayectoria no lineal de pensamiento. Estas constelaciones unen hilos entre nubarrones, saltos o regresos de figuras y conceptos.

A pesar de las diferencias entre imagen fija, imagen en movimiento, elipsis poética y secuencias narrativas, quizás exista actualmente una continuidad propiciada por el acendramiento de una cultura de las imágenes que ha ampliado y sedimentado recursos que antes se percibían distantes, directamente contradictorios o leídos desde una concepción sublime-siniestra sobre el «poder visual»; mientras que hoy la mutua atracción entre imágenes y textos repercute en la continuidad entre figuras, conceptos y narraciones, así como los modos de saber entre creación, investigación y formas de comunicación.³ En relación con las imágenes, este legado de la experiencia es una discusión que Walter Benjamin enfatizaba en «La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» a propósito del quiebre que articula la expansión técnica del capitalismo en la segunda mitad del siglo diecinueve y principios del veinte, complejizando la comunicación conflictiva de las ideas en la superestructura social de la metáfora del edificio, esquematizada pedagógicamente por Marx en el citado «Prólogo» a la *Contribución a la crítica de la economía política* en los aspectos que contendrían la estructura y la superestructura en la producción material de la vida. Hasta el día de hoy, la reflexión benjaminiana sobre las imágenes y los aparatos involucra una mirada teórico-práctica acerca del legado y la enseñanza a partir de los nuevos medios tecnológicos de comunicación de las ideas.

No desacoplados, en una ida y vuelta, estos procesos conforman un camino integrado que a menudo, para ser mostrados, requieren de una escisión analítica, tal como a veces separamos las relaciones entre discursos (conceptos y proposiciones), imágenes (lingüísticas y visuales) y narraciones (relatos). Los pliegues y migraciones entre estas zonas fronterizas de figuras y conceptos pueden recorrerse como órbitas con sus atracciones. No obstante, mirados de un modo no analítico, estos aspectos próximos de la experiencia son, en cierto punto, indiscernibles. La comunicación no es necesariamente una mera transmisión, sino precisamente esos momentos frágiles de los instantes de cognoscibilidad que retoma lo expuesto *en obra*. A mediano plazo, creación, investigación y los métodos de exposición propenden a la renovación del «legado» activo entre generaciones. Es la confianza secreta del archivo: en algún momento

3 En términos de sedimentación –y no delimitación conceptual–, puede observarse que si bien no hay una bibliografía exhaustiva que oriente de manera detallada la introducción de la imagen visual en la poesía chilena, existe un registro de publicaciones pertinentes respecto de los estudios visuales que se han incrementado. Aunque no podemos detallar las referencias –ante los límites de páginas–, es posible consignar la existencia de dos fuentes bibliográficas, primaria y secundaria, y una estética filosófica que aglutinan una sedimentación de estudios visuales en la poesía chilena: a) Las fuentes de los trabajos literarios y artísticos (un archivo siempre en crecimiento); b) Las lecturas críticas o interpretativas; y c) El corpus bibliográfico de estética y visualidad.

podrá retomarse un hilo perdido, poner en circulación una obra que exige calladamente ser leída desde el presente. En lo inmediato, la investigación crea espacios de lectura y formas de inscripción que abren rumbos a la creación y, a su vez, ya con la publicación o formas de exhibición, la comunicación se presenta como momento de continuidad polisémica de la experiencia de «obra». Hacer circular una edición no considerada habitualmente modifica no solo nuestra mirada sobre el pasado, sino también de la actualidad. Así, es posible leer el vínculo de poesía y visualidad en la poesía chilena, no tanto como desgaste o crisis de la palabra en una mirada sublime-siniestra frente al dominio de las imágenes –querella planteada en parte de la poesía chilena durante la dictadura⁴–, sino más bien como una con/fabulación en las prácticas poéticas que permiten mirar desde otro lugar los vínculos de pensamiento entre visualidad y poemas. Un conglomerado que conjuga diferentes ángulos en constelación.

Desde este punto de vista, las recepciones de Walter Benjamin han propiciado en Chile –y no solo en el país– un perfil de interpretación que permite acrisolar el entramado de textos y visualidad, articulando una relación no jerárquica entre discursos y figuras.⁵ Esta forma de leer constituye una comprensión sobre la historiografía; el pasado retorna en relatos, conceptos o figuras, todo a la vez, tejiendo un recorrido que, a pesar de las lagunas o ausencias, hace de *lo sido* un pasado que no cesa de acontecer. Los saltos involucran, como señalaba Walter Benjamin, un instante de peligro (*La dialéctica en suspenso*). Visto así, el relumbrar de las imágenes puede observarse a partir del ángulo del/la lector/a, que configura sus maneras de seguir los recorridos de las prácticas poéticas en órdenes y taxonomías, siempre nuevas y por construir. En estos modos de organización se configura la política de las imágenes, gracias a la renovación de las fuerzas expresivas a través de los puntos de mira. Tal como la enciclopedia china borgeana, las múltiples clasificaciones se abren a infinitas combinaciones de acuerdo con el radio de preguntas y distribuciones del tiempo histórico de la lectura.

No obstante, las figuras que ofrecen una reinterpretación y un paisaje nuevo donde mirar las poéticas del pasado provienen de movimientos que articulan conceptos, figuras y prácticas. Es decir, el arco de las imágenes de lo considerable en poesía chilena requiere de una toma de posición. Si interrogamos sobre la vigencia de la visualidad en la escritura del siglo veinte, en vez de la usual conceptualización ya disciplinaria de «poesía visual», nos daremos cuenta de que la posición sobre una legibilidad comienza a expandir materialidades, operaciones, formatos, aparatos o técnicas, que no caben dentro de un género. Este doble rasgo entre ediciones que no ingresan en el rótulo de

4 Esta visión se acentúa en el trabajo de escombros de Juan Luis Martínez, al plantear una concepción apocalíptica de nuestra época.

5 En cuanto al ámbito de «recepciones» en Chile, durante la dictadura de Pinochet se pueden consignar las tempranas lecturas de «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», de Walter Benjamin, en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, y las lecturas de Martín Cerda sobre la ciudad, Benjamin y Baudelaire. A pesar de las críticas al término, hemos conservado en el texto la palabra «recepción», comprendiendo el lado pasivo como una manera de hospitalidad, y, a la vez, el aspecto activo a través de los movimientos de la lectura. En cierto modo, «recepción» da cuenta de dejarse afectar por una «obra» e intentar atender a su singularidad.

la disciplina y, al mismo tiempo, requieren de una forma de leer los archivos apilados en la enorme herencia de la cultura visual y escrita establecen un amasijo que convoca ordenamientos que ya no se reducen a la lucidez o, en su defecto, ceguera, sino a una especie de parpadeo que hila figuras entre los índices de una biblioteca infinita. Se trata de un doble juego: por una parte, recabar la enorme cantidad de publicaciones sin taxonomías, de pasquines, folletos, libros, revistas, panfletos, folletines, etc. y, por otra, la mirada que construye sus interpretaciones poniendo en órbita una manera de establecer tensiones y continuidades como una forma de volver a traer a presente las fugacidades del pasado. Este perfil de lectura constelada indica que lo actual y lo sido, el futuro y lo olvidado, lo indisponible y lo dispuesto se entrelazan en una experiencia del tiempo, espacio y materia, a partir de una recepción que remece lo precario y singular. La lectura enciende los silencios de la imaginación.

3. Archivos imaginados

La doble exigencia entre un horizonte inabarcable de publicaciones y la necesidad de un límite decanta en la experiencia de situar un ángulo de la mirada. El mar de publicaciones necesita de un perfil que oriente el horizonte de lectura. En cierto modo, es lo que hacemos habitualmente como seres vivos: establecemos un recorte de observación para alcanzar un mínimo marco de orientación. La enorme cantidad de publicaciones en el entramado de textos e imágenes visuales requiere la elección de los materiales. Esta es una primera dificultad: el trabajo de archivo. Si se quiere construir, por ejemplo, una heurística de las ediciones del siglo veinte, es decir, en su producción analógica, la noción de «poesía visual» –que pretendía ser abierta en sus comienzos⁶– resulta hoy estrecha. Su categoría incide en una práctica determinada que, en cierto modo, procede de una poética llana; es decir, la claridad discursiva del poeta en la conformación de sus procedimientos. Este discernimiento, en el caso chileno, no ha sido tan habitual como suele considerarse y, en cierto modo, reduce el paisaje de las lecturas posibles sobre las prácticas artísticas entre textos y visualidad. Más bien, en las mismas necesidades de exploración, la escritura poética ha conformado una especie de «argamasa» donde las imágenes y las palabras se articulan en la densa superficie editorial. Con todo, el término «poesía chilena» ayuda, en nuestro caso, como límite taxonómico de las imágenes organizadas en una biblioteca posible. Cada archivero construye su horizonte en las grillas de lectura.

La taxonomía reporta una virtuosa ambigüedad: en las clasificaciones de los materiales, la insuficiencia de archivo implica una pesquisa imposible en las institu-

6 Klaus Peter Denkler señalaba: «la poesía visual es [...] una forma de poesía óptica, que se originó a mediados del siglo veinte de la interacción entre artes plásticas y literatura, imágenes y texto, elementos figurativos y semánticos. A ello se agregó la combinación de diferentes formas artísticas en un espacio *intermedia*, la reacción perceptiva de los medios de comunicación y la información de todo tipo derivada del entorno», (41).

ciones estatales. Al no corresponder a las categorías disciplinarias e interdisciplinarias habituales (poesía visual, artes visuales, plástica, entre otras), la expansión de las rejillas que implican los conceptos desbordan los márgenes interpretativos y vuelven inútiles los diagramas de la conformación de los archivos nacionales, salvo como una enorme bodega de objetos por descubrir. Sin embargo, esta misma dificultad de extravío en el mar de escombros de las publicaciones hace que la lectura revitalice ediciones dormidas en los estantes, adquiriendo vigencia a través de la creativa manera de reordenamiento de los supuestos «objetos inútiles» que cada investigador/a *puede* llegar a reavivar, sumergiéndose en las orbitas consteladas de los archivos. Conceptualizaciones y prácticas inciden una en otra. En las relaciones de distribución entre las imágenes, materialidades y escrituras, los/as historiadores/as visuales pueden organizar sus ficheros alternativos a las taxonomías legadas, gracias a los debates que cada tiempo histórico renueva sobre los archivos pertinentes a su actualidad, que comienzan a canonizarse como modelos de lectura correcta. Cada época requiere armar y desarmar su biblioteca.

Por otro lado, el coleccionismo juega un rol fundamental en estas taxonomías. Habitualmente, las publicaciones más difíciles de encontrar, aquellas que han pasado de mano en mano, que se comentan como rumores o que se plantean como legibles por azares del/la historiador/a, provienen en Chile de bibliotecas privadas, editores/as o creadores/as que, gracias a los regalos de pares, almacenan sin saberlo necesariamente un tesoro para los/as lectores/as de imágenes. Estas «bibliotecas de las delicias» también se abren al mundo de las «ferias de cachureos» que, en el ámbito del coleccionismo, son fundamentales para encontrar publicaciones extraviadas o no valoradas en su dimensión visual. En términos metodológicos, las entrevistas a editores/as, artistas, poetas, coleccionistas, y, en general, personas que propician una circulación en el ámbito de las publicaciones, conforman un modo de pesquisar archivos heterogéneos que, en Chile, no podría llevarse a cabo por los canales institucionales habituales, como sucede en Europa o Estados Unidos, a partir de bibliotecas, museos o fundaciones. En la construcción de archivos posibles, por lo demás, se encuentran igualmente las ediciones desconocidas al haber sido publicadas fuera del ámbito metropolitano. Usualmente, estas ediciones no tienen recepción o bien la construyen en espacios pequeños gracias a referencias acotadas, como amistades o escritores/as que realizan tanto el trabajo de creación y de crítica como de recopilación local. Las bibliotecas privadas constituyen un aspecto clave en estos rastreos. Solo para citar ámbitos descentralizados, Samuel Maldonado ha registrado en sus archivos las publicaciones de Curicó y Talca; Ricardo Mendoza, en tanto editor de gran parte de la literatura del sur a partir de Editorial Kultrún, es una fuente fundamental en dicha zona del país; Patricio González, editor de Altazor, conserva un archivo relevante de Viña del Mar y Valparaíso; Fernando Rivera, en Copiapó, a partir de la Sech, conoce gran parte de las publicaciones del Norte grande; Verónica Zondek, poeta viajera residente en Valdivia, posee una biblioteca con una enorme cantidad de publicaciones de las últimas décadas, tal como Rosabetty Muñoz, en Ancud, al conservar revistas y publicaciones en el mismo periodo, entre muchos

otros. Esta fertilidad de la provincia –parafraseando a Andrés Sabella– aún busca sus archiveros en una biblioteca imaginaria que permita leer los deseos y materialidades albergadas en las diversas comunidades a lo largo del país.

4. Obras y paisajes

Los instantes de legibilidad no se modifican solamente por el cambio de taxonomías. Existen diferentes capas históricas que permiten seguir estos giros en los ángulos de lectura. Los instantes de legibilidad como los de creación pueden irrumpir a partir de saltos radicales y sobredeterminados. Nos referimos a paisajes y no a panoramas, por el carácter implícitamente constructivo y siempre en fallas del primero, en lugar del rasgo exhaustivo del segundo, asociado usualmente al registro de generaciones y la pugna sobre las dominaciones canónicas. Si bien es relevante este aspecto como frontera limada en el movimiento, nos interesa resaltar las lagunas de la mirada, su fragilidad en la interpretación histórica. Por cierto, existen muchas formas de establecer una historiografía visual, como hemos sugerido brevemente. Sin embargo, en las aproximaciones a la lectura de obras o paisajes –y sus conjuntos de problemas y figuras–, los ángulos caóticos de interpretación pueden avizorarse como una constelación, ya sea si se parte desde la lectura singular o de un conjunto de publicaciones. Estas formas de leer no se enfrentan una con otra. Por el contrario, en su mutua conexión asoman los problemas estéticos y políticos de una época; ofrecen hebras interpretativas que permiten mirar ciertas continuidades y también lagunas.

En los movimientos inconclusos de los instantes de legibilidad, una manera de articular el hilo de las poéticas en juego consiste en detenerse en uno de los puntos de estas constelaciones; la mirada que fija su visión en una particularidad o, si se prefiere, en una «obra». Es un flujo que profundiza un radio de problemas que una edición cristaliza. No se trata de pensar un «autor», sino los problemas que una escritura condensa. Un libro, una obra, un registro, un poema, una imagen, una publicación, una materialidad, en general, contienen una densa textura de pensamientos y afectos. A propósito de Marcel Duchamp –así como la experiencia del poema en Gabriela Mistral (en *Regreso y derrota*)–, Pablo Oyarzún aludía a la radical criticidad de la experiencia de arte (*Anestésica del ready made*); esta criticidad está conformada por la misma «obra», por su carácter exigente.

Al leer de esta manera un poema, un libro, las imágenes o las múltiples correspondencias que articulan los recursos expresivos, las relaciones entre visualidad y palabras son permeadas desde lo singular a lo general, o de lo general a lo singular, dicho *grosso modo*. Partiendo de una «obra», la lectura abre indagaciones históricas, poéticas, estéticas y materiales plasmadas en la misma publicación, complejizando un extraño horizonte social o epocal. Considerando esta singularidad densamente significada que cada edición contiene, es preciso, sin embargo, mirar el trabajo de una

«obra» en el hábitat en que asoma su presencia; el ambiente artístico de su época y el trabajo en conjunto con otras ediciones.⁷ La mirada en paisajes –ya no solo monográfica– incide en la discusión en torno a la relación entre estética y política. Al resaltar el «hábitat» que introduce la imagen visual en una publicación, se integran concepciones artísticas en disputa que dialogan y ponen en tensión mutuamente escrituras y visualidades. Aquí resulta fundamental no solo la época, sino el legado de formas y prácticas que articulan la presencia inquietante de una publicación, tanto en la mirada hacia la actualidad, el pasado y, sobre todo, las aperturas a campos de trabajo futuro. Quizás sea pertinente mencionar un ejemplo: la peculiar situación del surrealismo en Chile. Si bien no ha tenido la relevancia que en otros países ha suscitado, el legado de formas, modos de trabajo y los usos expandidos de la poesía surrealista sobrepasan lo enunciado o manifestado por los mismos poetas que se agruparon en sus filas (por ejemplo, las imágenes técnicas de Ludwig Zeller, *Sueños del contrabando*). Las proposiciones taxativas de los creadores no corresponden necesariamente a las prácticas de las formas que las recepciones poéticas utilizan posteriormente.

¿Cómo leer entonces una periodización? Una lectura constelada de poesía y visualidad chilena implica un descalce con las linealidades comprendidas como fronteras excluyentes; no obstante, se requiere a la vez considerar acontecimientos políticos, historias intraformas, el ingreso de nuevos aparatos técnicos, las poéticas en disputa, las creaciones desplazadas o las conformaciones de cada localidad. Visto así, el desplazamiento hacia el trabajo visual en la poesía chilena reviste diversos propósitos y exigencias, de acuerdo tanto con la lectura histórica como con la singularidad de las poéticas, sobre todo cuando las y los escritores y artistas han decidido ampliar los registros y recursos expresivos. Los paisajes artísticos chilenos entrecruzan influencias y diálogos diversos cuyo merodeo visual incita la transformación de los signos; aunque también, en algunos momentos, ha implicado la «adecuación» al tiempo de una generación. Los recortes históricos colaboran en establecer ciertas determinaciones en paisajes sobredeterminados, pero no son los únicos de considerar. Por ejemplo, en la lectura de la dictadura en Chile la violencia militar es un eje interpretativo fundamental para comprender obras como las de Jorge Torres, Rosabetty Muñoz, Elvira Hernández, Enrique Lihn, Rodrigo Lira, entre otros, pero a su vez la periodización no agota las respectivas poéticas si las relacionamos con el hábitat de cada espacio de conformación de escritura y visualidad; la herencia de discusión con el surgimiento de los cine club en los sesenta; o la relación implícita con referentes menos conocidos (Sergio Escobar, Arturo Alcayaga, Raquel Jodorowsky o el grupo cinema, etc.); o con las formas de impresión, técnicas y materialidades; o la circulación de revistas de arte contemporáneo y exposiciones; o las amistades y asociaciones artísticas ya sea chilenas o extranjeras; o bien la biografía atravesada por la violencia y la censura; entre otras capas

7 Una lectura clave de este tipo es la realizada a través de entrevistas, y anotadas luego de una investigación minuciosa, de Soledad Bianchi; en Referencias.

que sedimentan una interpretación que no responde a recortes precisos, dando cuenta de cómo las continuidades y saltos –no solo los acontecimientos– van estratificando una experiencia activa de la obra como una miniatura abierta del tiempo histórico.

5. Tramas

Si los hilos que construyen una lectura indican una temporalidad compleja, en cierto modo es porque la relación sujeto y objeto también está complejizada; la construcción histórica de una recepción detecta prácticas visuales que antes no se percibían de dicha manera. Esta forma de leer articula una mirada hacia el pasado sobre «objetos» que no ingresaban a la mirilla de una interpretación. Por cierto, estas obras existían ya «a la espera» de una recepción o casi completamente olvidadas; no obstante, muchas veces fueron publicadas sin que hayan recibido una mínima legibilidad o inscripción, en la medida en que la crítica sobre la poesía estaba circunscrita a una delimitación conceptual que permitía abrir ciertas obras y cerrar otras, como suele ocurrir en cada época. En la conformación canónica de las publicaciones de poesía y visualidad ha influido, por una parte, una construcción adánica sobre obras determinadas –un peligro de la lectura monográfica– que monumentaliza u organiza una interpretación desde el carácter original, único e inusual; modelo implícito de una forma de leer la mercancía traspasado al ámbito estético del genio, en lugar de mirar las singularidades y procesos poéticos constelados; por otra parte, las maneras de leer en «hábitat» cada publicación –con el peligro de supeditar la singularidad de una obra al panorama general–, provienen a su vez del entramado que las fuentes de los estudios visuales, poéticos, artísticos, técnicos y filosóficos fueron construyendo como pliegues interpretativos, sedimentando una mirada visual correspondiente a una expansión de las imágenes. Se requirió tiempo para leer las obras desde horizontes visuales y no como excepciones, lo que ha implicado, a su vez, una dislocación desde la versión estética sublime de la relación textos e imágenes –la crisis de la palabra como apocalipsis del lenguaje– a una naturalización de estas relaciones. Dicho de otro modo, la estética de lo sublime que repercutía en la rivalidad entre palabra e imagen visual se ha desplazado y diluido en una cotidianidad que muchas veces hace de la visualidad poesía y de la poesía visualidad. Los nuevos aparatos, que han expandido y multiplicado el anuncio evolucionista técnico de Walter Benjamin sobre el giro de la percepción audiovisual (*La obra de arte*), también han incrementado una habitualidad entre texto y visualidad, como ocurre hoy con los algoritmos y el espacio digital. Así como las obras condensan problemáticamente una época, las recepciones críticas articulan modos de leer en una mutua atracción que logra establecer correlaciones en los tejidos de mundo.

La paradoja es que la dialéctica sujeto y objeto, cuestionada desde la llamada posmodernidad y las filosofías posestructuralistas, todavía funciona en los diagramas de los modelos de investigación; y, por otro lado, las nociones de «dialéctica», «sub-

jetividad» y «objetividad» han sufrido redefiniciones implícitas que ya no permiten reducirlas a las concepciones cartesianas o hegelianas. En cierto modo, en términos epistemológicos, la «dialéctica» contemporánea no plantea una síntesis o una superación. La particularidad de las constelaciones benjaminianas y adornianas, las más recurridas conceptualmente,⁸ es que dan cuenta de una mirada sobredeterminada entre tensiones que no permiten una inclusión de una tesis en otra, sino más bien una suspensión o daño, respectivamente. Estas dialécticas, leídas como paisajes, muestran antítesis sociales, pero no una determinación uniformadora de las múltiples relaciones en la configuración de la superestructura. No hay un eje central, sino un despliegue que tensa obras, subjetividades, conceptos, sonoridades, imágenes o figuras. Al emplear el término «sobredeterminación», de cierto modo se da cuenta de una versión no ortodoxa o de «marxismo vulgar» sobre la superestructura. Como se sabe, proveniente de la lectura de Freud acerca de los sueños, el concepto «sobredeterminación» alberga la posibilidad de leer sin reducirse a la contradicción lógica; del mismo modo, una interpretación sobredeterminada en el marxismo ha mostrado que la ideología no se limita –aunque es clave– a los cimientos de la infraestructura, sino a una compleja relación de las múltiples capas de presión y circulación, que se reconfiguraron a partir de los nuevos medios y aparatos que surgieron en la segunda mitad del siglo diecinueve. Este es uno de los aportes de Benjamin y Adorno –con sus diferencias fundamentales– a la discusión sobre el complejo lugar del arte en el capitalismo.

Sujeto y objeto ya no son lo mismo en esta mutua relación en las constelaciones de lectura social. Si asoman como figuras posibles, sería en la medida de su escisión o distancia, como momentos o juegos de posición. Con suerte, «el sujeto –dice Baricco– es un terminal por el que corre el índice de una época» (49). Al dibujar un campo de vectores, no hay una esencia que ofrezca una autonomía clara y distinta, sino ubicaciones dentro de las gravitaciones desplegadas en una práctica cultural. Las líneas invisibles que son necesarias de recorrer en una historia visual –como señala el epígrafe de John Berger citado al comienzo (121)– convergen en las miradas donde se ubica el momento inventivo de una singularidad interpretativa respecto de las distintas publicaciones vistas como pequeños astros en movimiento; las órbitas se atraen y repelen, tejiendo una densa trama de poéticas materiales que hacen de las letras pictogramas y de las imágenes visuales escrituras por observar. Profundamente implicado/a, cada lector/a articula una órbita donde fijar sus centros de gravedad en la compleja trama de las constelaciones.

8 En relación con el concepto de constelación, ver: Benjamin, «El origen del "Trauerspiel" alemán» 230 y *Libro de los pasajes* 465; Adorno 177-181; Buck-Morss; y el libro-constelación de Marcela Rivera Hutinel, ya citado, entre otros (en Referencias). Sobre este concepto en Adorno, Marta Tafalla señala: «En la figura de la constelación reverbera la promesa perdida del nombre, de una forma de lenguaje capaz de decir lo más concreto sin perderlo» (32). Sobre el legado de prácticas visuales consteladas: <https://vimeo.com/763108476>

6. Coordenadas y siluetas

En estos modos de tejer las historias, una manera de perfilar la lectura resulta sugerente en términos paradigmáticos –no como modelo excepcional o ejemplo inusual–: la forma en la que George Didi-Huberman coordina las relaciones entre imagen lingüística e imagen visual. En gran parte de sus libros que refieren, de una u otra manera, a la supervivencia de las imágenes o al crisol que permite pensar la historia y pueblos a partir de visualidades, Didi-Huberman va desenmarañando las figuras a través de la continuidad de pensamiento que las poéticas despliegan sobre los trastornos del tiempo, estableciendo proximidades entre visualidad y palabras más que fronteras excluyentes. El punto que podría destacarse es cómo el pensamiento *en obra* confluye en la imaginación poética a través de textos e imágenes. Visto desde el ángulo de las expresiones verbales, sería articular los recursos expresivos de la carga de sentido a la manera de Ezra Pound –la *fanopeia*, *logopeia* y *melopeia* (Claro 418-458)– con los procedimientos de los trabajos visuales –poemas visuales, soportes, formatos, libros, etc. (hemos desarrollado en estos aspectos en «Poéticas de la imagen visual»)– por medio del pensamiento que suscitan, en un contexto determinado de obra, las distintas experiencias interruptoras y emancipadoras del arte.

He aquí un aspecto microscópico de cómo la creación, investigación y aprendizajes están imbricados en las relaciones entre discurso, figuras y comunicación (lo que hemos llamado provisoriamente «legado»). En un ámbito de discusión similar respecto de estas mutuas repercusiones entre presente y pasado, frente al tótem del autor, la obra auténtica y el prestigio del original en cierta mirada inmovilizante de la «música culta», Alessandro Baricco señalaba la importancia histórica de la interpretación: cada época deja su huella en la obra, «una constelación de hormas en las que las originales no son de hecho distinguibles de las otras» (42). El intérprete le da vida a la obra, la hace acontecer; en cierto modo, es lo que a su vez el antropólogo Roy Wagner descubriría en la invención de la cultura, así como en el jazz –según Pedro Pitarch– la improvisación y la variación se sucede en un tema base (Wagner 20). Estos pliegues temporales no solo ocurren en continuidades, también en saltos y conformaciones que retoman recursos expresivos del pasado. Más que la rivalidad entre conceptos y figuras (los primeros sintetizarían las imágenes, y las segundas plasmarían en la representación lo que el concepto no alcanza), el vínculo entre unos y otras conformaría una densa argamasa que hace del pensamiento artístico una profundización discursiva, y de la especulación conceptual una inmersión imaginativa de las visualidades, tal como puede leerse en varios pensadores –sobre todo contemporáneos– que integran en su pensamiento imágenes visuales o lingüísticas. En cuanto a filósofos «clásicos», baste mencionar el uso de imágenes a través de figuras y la importancia de definir la verdad como metáforas en Nietzsche; las imágenes dialécticas y las ilustraciones en Benjamin, sobre todo en sus reflexiones sobre los libros álbum y la infancia; los paneles de Aby Warburg –y las lecturas visuales de Didi-Huberman–; el carácter ecléctico de Pasolini en tanto

escritor de poesía, cineasta y ensayista; hasta la actualidad, donde las y los pensadores trabajan en curatorías de arte o establecen su reflexión desde las imágenes y las artes. No son representaciones de conceptos o alegorías supeditadas al logos, sino más bien recursos expresivos en sí mismos que ofrecen una radical fuerza de pensamiento. Un estremecimiento del tiempo creativo de las imágenes.

A pesar de las escisiones, en *Discurso, figura*, Lyotard indica una manera de «comprender» cómo los discursos asoman perforados en el fondo con aquello que no pueden llevar a lenguaje (86 y 118), y cómo la poesía aparece creando un espacio ilegible cuyo carácter inusitado abre un radio de lectura convocando la concreción figural, sin responder a la utilidad de lo comunicado. En cierto modo, como también muestra Auerbach, las figuras recorren los fantasmas del lenguaje, atravesando tiempos y espacios, dando saltos, continuidades y perfilando los tropos atmosféricos de una «cultura» que concreta en las imágenes sus potencias expresivas (*Dante, poeta del mundo terrenal; Figura*). Incluso los conceptos contienen un entramado sensible.⁹ La figuración incorpora las proposiciones, y estas requieren a su vez de las primeras, en un movimiento que no termina en tanto no hay domesticación o subsunción (la invitación a deslizarse por la sombra, los blancos o las siluetas, parafraseando a Rivera Hutinel y Lyotard en sus lecturas sobre Mallarmé), indicando que la invención y la realidad conjugan una con-fabulación compleja, sobre-determinada y a veces antitética –no necesariamente contradictoria– en las maneras en que la creación e investigación se unen en el/la creador/a o investigador/a en los alborotos de tiempos y espacios, legando esta heterogeneidad a generaciones presentes y futuras que pueden –o no– retomarlas en sus formas de leer.

Un lazo recorre la trayectoria entre creación, investigación y «comunicación» de una sociedad, en la medida en que sus movimientos perfilan una mutua atracción que ronda lo legible e ilegible, en una ida y vuelta que convoca discurso y figuras en las resonancias del lenguaje sin nunca concluir. Una constelación conforma un asunto de posiciones, el lugar «donde se ubica cada uno, cómo se ubica con respecto a cada uno, y cómo todos con respecto de todos» (Wizisla 50). Esta mutua dependencia y movilidad señala cómo la creación puede ser también una forma de investigación, cómo la investigación un modo de creación, cómo la historia está entrelazada con estas trayectorias, al rearticular y dar a conocer aquello que no tuvo relato o crítica. Lo ilegible convoca su lectura de lo imperformativo, y la legibilidad necesita tener presente las lagunas de aquello que no reconoce. Sin embargo, esta dialéctica frágil, material y figural permite percibir el horizonte de tensiones y relaciones. Ni lucidez ni ceguera total, sino el parpadeo inmerso en los paisajes que pueden ser descritos desde el ángulo de visión de una mirada, como si la mano recorriera el trazo de un dibujo entre puntos que se mueven.

⁹ En *Aisthesis*, un libro que sigue en cierta medida la estela de Auerbach, Jacques Rancière señala: «Este tipo de conceptos (arte, belleza, etc.) dependen en sí mismos de una mutación de las formas de la experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectados. Formulan un modo de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia» (9).

En lugar de seguir planteando el carácter excluyente del saber en la creación –desde su herencia platónica– y de la investigación como la fuerza crítica que subsume lo no expresado, y la comunicación del relato histórico como mera expresión, la frágil dialéctica da cuenta más bien de ritmos que se despliegan en los mares de una constelación sin el afán de totalidad discursiva. Este afuera del resabio, de la rémora, de lo irreductible frente al discurso universal de cierta filosofía moderna atravesada por una recepción de Hegel es la que hace, por una parte, privilegiar un lenguaje de lo sublime (como se puede sopesar en la discusión que establece Lyotard en *Discurso, figura*). Las alertas sobre aquello que no puede reducirse –como las imágenes y lo ilegible del poema– expresan a su vez el carácter epocal de una imposibilidad. Por cierto, este sublime ha tenido como clave de lectura lo siniestro en momentos históricos como la dictadura en Chile, haciendo de las imágenes una potencia gráfica como forma de respuesta. Sin embargo, la huella que indica la marca de lo ilegible convoca la persistencia de la lectura –a pesar o gracias a su labilidad– como correlato poético, político y social. El silenciamiento del trazo y el apagón cultural tuvieron como respuesta, por ejemplo, una «resistencia gráfica» (Cristi y Manzi) entre imagen visual y escritura poética. Cada época puede inaugurar tradiciones heterodoxas de prácticas de lectura que alumbren nuevos legados, historias y políticas materiales en las coordenadas que trazan las invenciones de nuevas taxonomías conceptuales y sensibles, incluso sus derrotas o, más aún, justamente en sus derrotas. La evocación radical de las figuras como un lugar no totalizante. Una constelación –señala Josep Casals– es «una forma diseminada en puntos que brillan con diversos grados de proximidad y que a veces dejan una estela que se apaga para reaparecer luego» (9).

7. Poesía de aparatos y técnicas

Como en *Un coup de dés*, de Mallarmé, las letras danzan en las constelaciones de las páginas. El desplazamiento de la mirada en las hojas en blanco con las tintas negras sugieren la negrura invertida de la noche: las estrellas brillando en el firmamento. La cámara oscura que requiere la inversión de la imagen para ser dibujada en la tela. Estas formas de leer que trazan mapas imaginarios en los infinitos de la página dan cuenta de cómo una cultura inventa figuras que singularizan la historia. Las lecturas en constelación no solo se encuentran en el trazado de tensiones y poéticas, sino también en la producción del mismo texto. El término «producción» muestra, por una parte, cómo una publicación ha requerido de las relaciones sociales y materiales que hicieron posible su circulación. Por otra, expresa la experiencia concreta con que ciertas ediciones buscaron consignar el gesto y la imagen en la conformación poética. Así, tomando en cuenta lo dicho en los acápites anteriores, es posible advertir relaciones visuales de la poesía chilena que señalan la importancia de técnicas y aparatos en la confabulación plástica de escritura e imagen. Sin pretender reducir o cristalizar de manera exhaustiva

un posible ordenamiento en el ritmo de una taxonomía posible, esta forma de abordar el denso entramado de poesía y visualidad indica el enlace que una poética determina y abre a la vez. De estas formas materiales de trabajar, destacaremos sucintamente cuatro prácticas y nombres que corresponden históricamente a las épocas de aparatos analógicos, entre muchos otros posibles de consignar.

7.1 Poesía grabada: Carlos Hermostilla

El grabado en Chile ha tenido una historia ligada a la poesía con nombres y prácticas precisas. Ya sea Pablo Neruda, Pablo De Rokha, Raquel Jodorowsky, Alicia Galaz, José Venturelli, Julio Escámez, Carlos Hermostilla, Rolando Cárdenas o Guillermo Deisler, entre muchos otros, han establecido una mutua relación entre poesía y grabado como formas expresivas que tensan y coordinan imagen visual e imagen lingüística. Esta lista podría ampliarse sumando más obras colaborativas. Lo peculiar del grabado es que ha acompañado el registro gráfico a través de soportes precarios en periodos de opresión política o escasos medios económicos.¹⁰ Esta compañía entre letra e imagen visual ha posibilitado, por una parte, un trabajo de representación gráfica en los pliegos provenientes, conflictivamente, de la construcción popular –y cierto halo anarquista de educación social–, no solo en Chile.¹¹ Por otra, ha colaborado en la experimentación visual entre técnicas que hicieron de la incisión el recurso expresivo por antonomasia, donde la representación del mundo proletario permitió pensar un Chile democrático antes del golpe de Estado y persistió frente a la dictadura.

El caso de Carlos Hermostilla es singular: da cuenta de la persistencia biográfica y visual de una colaboración permanente. Por casualidades de la historia nació un 18 de octubre, lo que daría pie desde ya a una interesante novela de formación del grabado que aborde su biografía. En cierto modo sería continuar la labor que emprendió Antonio Romera sobre Hermostilla, aunque en su caso con filiaciones españolizadas. El arte de la incisión poética de Carlos Hermostilla consta de heridas y movimientos. Su compromiso y lealtad de clase marcó al grabador desde su juventud, nacido en Valparaíso en 1905, un año antes del primer terremoto del siglo veinte que asoló a la ciudad. A los quince años, ya había vivido su primera guerra. Luego de asumir de pequeño responsabilidades familiares, debió enfrentar una larga y dolorosa enfermedad que terminó dejándolo con un brazo y una pierna profundamente dañados. Este

10 En la dictadura de Pinochet, Pedro Guillermo Jara y Oscar Galindo ocuparon una papa como medio de impresión para sus publicaciones estudiantiles contestatarias al régimen. Testimonio de Sergio Mansilla, Investigación Fondecyt.

11 Si bien no se refiere al grabado específicamente, los pliegos de la lira popular fueron valorados –según Pedro Araya– por Recabarren como participación en contingencia, un contrarritmo del poder del mundo obrero (143). Es sugerente, en este sentido, que uno de los editores más importante en Chile, Mauricio Amster, haya sido el diseñador de la *Cartilla escolar antifascista* para la educación de los trabajadores que lucharon por los republicanos en la guerra civil española. En relación con Argentina, Silvia Dolinko destaca la comprensión que se ha otorgado al grabado como difusión social y posibilidades técnicas, al mismo tiempo que el debate respecto de las concepciones estéticas de representación (en Referencias).

desastre del cuerpo lo llevó a dedicarse, casi con exclusividad, al dibujo, la pintura y la estampa. La radical experiencia personal no impidió que buscarse expresar las representaciones del pueblo; que se esforzase como maestro y sensible artista en las líneas de expresión de los rostros comunes y sus acciones cotidianas (a menudo rodeadas de épicas marxistas y proletarias). Hermosilla deseaba trascender la representación del drama personal a la lucha colectiva. En la *Pintura social en Chile*, el hermoso libro perteneciente a la colección «Nosotros los chilenos», de Editorial Quimantú, Ernesto Saúl rescata una frase del maestro: «Toda obra de arte puede considerarse lograda cuando su calidad de fondo y forma trasciende el drama creador del artista» (73). La belleza de sus composiciones, la labor pedagógica y sus capacidades como creador sugieren una sensibilidad en busca de los retratos del pueblo chileno. Con la mitad de las extremidades mutiladas, Hermosilla logra trasuntar una visión generosa de los más desposeídos y los héroes proletarios.

Formador de las imágenes y retratos de varios libros de Pablo de Rokha, entre poeta y grabador comparten una mirada que fue acompañando la construcción del trabajador chileno del siglo veinte. Ya sea desde una vertiente cristiana, en la versión de *Jesucristo 1930-1933* (1935), en la amplitud de *Idioma del Mundo* (1958) o la mirada planetaria de *Mundo a Mundo. Epopeya popular realista estadio primero Francia* (1966), estos libros totales y desmesurados de Pablo de Rokha conjugan con la gráfica de un país que fue diseñando una concepción profética de la cultura obrera. De esta manera, la poética y visualidad de estos libros pueden observarse en constelación con la gráfica de las arpilleras de Violeta Parra, los grabados de Guillermo Deisler y sus colaboraciones con poetas como Alicia Galaz, Oliver Welden, Ariel Santibañez, Rolando Cárdenas, entre muchos otros. En un momento de construcción social, el grabado y la poesía confabularon en el arte de la incisión, zahiriendo de tinta las páginas como materialización del tiempo histórico o, mejor dicho, encarnando el tiempo material.

Más que la rivalidad y sometimiento del grabado a la poesía (Justo Pastor Mellado, *Novela chilena del grabado*), lo sugerente es cómo estas fuerzas expresivas fueron articulando una colaboración en la conformación de una política popular. Rostros comunes, lavanderas colgando ropa, calles en perfiles de vértigo, pescadores en movimiento, retratos de poetas, desplazamientos de la gubia en la expansión de la matriz, propiciaron en Hermosilla una profundización gráfica y una escritura poética, en concordancia con técnicas precapitalistas en términos de reproducción, aunque insertas en la moderna impresión del libro. Esta característica hace que el reconocimiento popular pueda tener mayor repercusión que la unicidad del cuadro. La técnica de la copia, muchas veces con medios modestos como la xilografía, permitió abrir las irradiaciones de la visualidad, tal como los versos hicieron con la escritura. Memorias del corte y el trazo, la poesía grabada legó como posibilidad prometeica la danza de la página. Así como Hermosilla ilustró a varios de sus pares poetas, también cultivó el verso como en *Junto a cierto anhelo* (1979) o *Caminos al andar* (1982), entre

otras publicaciones.¹² Es interesante observar cómo la escritura pasa de un trazo a otro; cómo el antiguo rito de la caligrafía se coordina con las marcas de la gubia. El carácter artesanal del poema y del grabado conjugan en sus formas de marcar la página. Un golpe de incisión, más que de suerte, la herida que inicia la entrada al mundo a través del lenguaje en la infancia, nunca deja de renovarse gozosamente en letra y dibujo, como sucede con Carlos Hermosilla y otros poetas del grabado.

7.2 Tijeretazos: Luz Sciolla y Bruno Serrano

Las tijeras también juegan con el corte como el encabalgamiento versal de los poemas y los surcos que la gubia profundiza en la matriz. Se trata de gestos materiales como si los artistas bailaran en la página. Cortar el verso para dar con esa especie de puñalada de significaciones del poema constituye el delicado estilo que cada poeta sigue con su ritmo, escapando a la explicación y la fácil comunicación. Un gesto similar pareciera acompañar el uso de las tijeras en los recortes. A partir de la dictadura, en Chile apareció un tipo de escritura de duelo y testimonio que ha trabajado con el archivo; una poesía que documenta en la página las violencias y desapariciones. Llamada actualmente «poesía documental» (Daniela Dorfman), gran parte de estas escrituras trabajan con los recortes de noticias y la composición en las imágenes como poemas encontrados.

Entre la gran cantidad de documentos, existen en los archivos dos libros –no son los únicos– que quieren rendir justicia a través de las páginas. Aunque ambas publicaciones dan cuenta de la violencia, se distinguen en los montajes de las noticias: *Retratos hablados* (2016), de Luz Sciolla y *Exhumación del olvido* (2013), de Bruno Serrano; este último sigue una secuencia cronológica de la temporalidad en dictadura; en cambio, el primero complejiza los tiempos y los espacios que revuelven los inventarios de la violencia. Si nos quedáramos en una cómoda posición que enfatice unilateralmente lo ilegible, no tendría sentido volver a recordar a los muertos, a los desaparecidos, las torturas y articular las formas de representación de la memoria. Aun cuando predomine un relato siniestro del pasado, con su carácter sublime monstruoso –el lugar irremontable de la violencia dictatorial–, es preciso que los «encajes» de la lectura busquen procedimientos de composición para rendir justicia. El arte y el testimonio juegan un rol clave frente a los perpetradores. Bruno Serrano lo señala en la nota de introducción: «Hoy asoma el sol, humean aún los restos del siniestro, el pueblo, la gente se alza desde los escombros, los muertos son pasado» (7). Sin embargo, el libro procede como se busca un cuerpo

12 El artista Hugo Rivera Scott se refiere a las múltiples dimensiones de Carlos Hermosilla, su maestro y amigo, recordando los siguientes libros de poesía: «En 1963 aparece su poemario *Tras el sol enarbolado* que publica Andrés Sabella en los cuadernos Hacia N° 63; 1965 aparece en una antología preparada por Luis Fuentealba Lagos: *Poetas porteños* (1968); 1981 *Valparaíso a sotavento*; 1983 *Fotosonetos*; 1984 *Digame la voz*; 1988 *Eidólons, imágenes*» (Polanco, «Migraciones entre poesía y visualidad» 28).

desaparecido: exhuma el olvido, recompone los hechos, enmarca las circunstancias de los asesinatos, le da una cronología.

Los recortes con los que trabaja Luz Sciolla se expanden a las distintas formas de la violencia, desde 1973 a 2015, y no solo en Chile. Es como si el Golpe fuera el inicio del archivo que crece y crece al recabar las noticias. Un *punctum* que agrieta la manera de mirar la historia de la que se es testigo. En el enorme libro de Sciolla, los recortes e imágenes ocupan todo el radio de ambas páginas desplegadas como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg; paneles que parecieran convocar caudales de una historia entramada desde diversas partes del mundo. En el montaje de *Retratos hablados*, los inventarios ocupan un lugar fundamental: por una parte, abren un recuento y registro entre la gran cantidad de recortes y, por otra, le dan una secuencia que convierte en poemas la clara parquedad de la recolección. Sin embargo, algo murmura en las listas, un ritmo discreto y a la vez sorpresivo en la prosodia del recuento y la enumeración. Extraño fenómeno de la desmesura de la violencia.

Tanto Bruno Serrano como Luz Sciolla extraen las noticias del periodismo que cumplió la tarea de informar la opresión y asesinatos. A diferencia del rol que durante el régimen de Pinochet desarrollaron los diarios oficiales –y suelen ejercer también en democracia–, ambos poetas trabajan con los materiales que la prensa disidente empleó para contrarrestar la información oficial. Ocupando el formato tabloide para establecer los hechos y devolver a *El Mercurio* lo propiciado por este medio –uno de los principales instigadores del golpe de Estado y encubridor de las violaciones de los derechos humanos–, Serrano emplea las dimensiones de la página como una forma de memoria. La desmesura del libro de Sciolla, por su parte, da cuenta de la perduración de la violencia; el libro podría haberse continuado o ya dejar de ser una edición en formato de ejemplar. Estas publicaciones testifican cómo la visión y las manos fueron recabando una a una las imágenes, las noticias y los tijerazos de la violencia, restituyendo en las páginas la importancia de los nombres, listas, desclasificaciones y combinaciones en una poética de contragolpe.

Por otro lado, en términos de la cifra estética derivada de lo sublime kantiano, los dibujos de Susana Wald y las tijeras de Ludwig Zeller se diferencian de los recortes de Luz Sciolla y Bruno Serrano: las tijeras surrealistas de lo maravilloso y los recortes de lo siniestro, respectivamente. Dos épocas distintas que marcan las escisiones entre los collages surrealistas y los golpes de la violencia. Mixtura de códigos visuales y verbales, las tijeras de Sciolla incitan al pensamiento de las imágenes visuales como un retorno que abre el porvenir gracias al montaje. Pliegues de la historia que se aluden mutuamente: por una parte, el trabajo de Wald y Zeller antes del golpe de Estado y la elaboración de justicia y duelo de Serrano y Sciolla, publicadas cuando ya habían pasado cuarenta años del inicio de la dictadura. Las tijeras cumplen aquí un rol de recorte y justicia.

7.3 Lana de Ariadna: Hedly Navarro y Tatiana Álamos

¿Si los hilos que dejó Ariadna para salir del laberinto fueran hechos de lana? Al parecer, eso nos quisieran decir Hedly Navarro y Tatiana Álamos en las publicaciones que llevaron a cabo de manera colectiva. Las dos artistas emplean la lana para las respectivas ediciones: *Palabra de mujer* (desde 1989 a 1996), revista editada por Hedly Navarro –y Alicia Salinas, en los primeros números–, así como *Boris Vian* (1979), libro ilustrado por Tatiana Álamos. El uso de la lana para compaginar las publicaciones contrasta con el grueso alambre de cobre que empleó Pablo de Rokha en *Mundo a Mundo. Epopeya popular realista estadio primero* (1966). En la lana se materializa el gesto: el tejido con que las madres y abuelas aprendieron por generaciones a vestir a sus seres queridos. Rito precapitalista, tejer e hilar concita la concentración y la tradición oral (Benjamin, *El narrador*), junto con el ritmo familiar de la demora del mundo campesino preindustrializado que, a pesar del traslado a la ciudad, logró conservar ciertas prácticas y trabajos, como fueron la costura y las labores de cuidado en general.

A diferencia de la experiencia del mundo obrero en el siglo veinte, marcado ejemplarmente con la producción del cobre en Chile, la lana sugiere otro espacio laboral de afectos en la construcción de clase, como es el caso de las abuelas que comienzan a ejercer de cuidadoras de niñas y niños frente al empleo de padres y madres. Dentro de la división sexual del trabajo, el cuidado ha tenido una larga tradición femenina. Entre el espacio público de la fábrica y el espacio privado de la casa, cobre y lana yuxtaponen las labores de mantención. Sin embargo, esta primera entrada de lectura contrasta con las poéticas de la lana en las ediciones mencionadas. La revista *Palabra de mujer*, comenzada a fines de la dictadura y editada durante los primeros años de la transición, tenía escrito en letra cursiva –simulando la mano– el subtítulo «Una revista de poesía latinoamericana»; este dato muestra que las pretensiones de la revista no eran la reducción a la casa. Las lanas usadas con diversos colores, de acuerdo con el número de publicación, sostienen los papeles y referentes literarios, enfatizando las escrituras de poetisas mujeres, pero no excluyente en términos territoriales o de género. La construcción política es la clave de lectura donde Karl Marx, Julieta Kirkwood, Ivonne Zúñiga, Lorenzo Peirano, Emily Dickinson, Rosabetty Muñoz, entre otras y otros, se desplazan en las páginas con sendas entradas gráficas –muchas de ellas creadas por la misma Hedly Navarro– que pretendían intervenir poética y políticamente el discurso literario.

Calificada con exageración de «terrorista, perversa e ingobernable» (Simón 53), Navarro es, además de poeta, una artista plástica y reconocida militante que hizo de las materialidades una elección política: el papel kraft escogido tiene una conocida carga popular, empleado en los años sesenta por alguno poetas –como Eduardo Parra o Tito Valenzuela– para aterrizar el arte al espacio social, en la medida en que este modesto *tipo de papel* se usaba para envolver pescado. También el color del papel kraft tiene un parecido al roneo, con el cual toda una generación se educó en la educación pública, y fue empleado por grupos de poetisas para sus publicaciones (la llamada «generación del

roneo», Hugo Metzdorff); materializando con su uso la herencia afectiva con la cual la revista se identificaba. Doblados en el medio, los papeles se amarraban con la lana, dándole hilo al despliegue visual. Lana, soporte, sentido, legado, van literalmente de la mano.

En un procedimiento similar, pero con otros materiales, la publicación de *Boris Vian* (1979), ilustrada por Tatiana Álamos –tal como otros libros editados por la artista–, concreta un trabajo de diseño manual y de pequeño tiraje. Con un grueso cartón de portada y la «O» de «Boris» sobre un corazón en formato apaisado, la edición artesanal se asemeja a un cuaderno abriéndose con los poemas de Vian y los dibujos de Álamos, reproducidos e intervenidos a mano con colores fosforescentes. La gráfica es carnal, cuerpos entrelazados en posiciones sexuales y un juego sinuoso con la línea. En este aspecto, los dibujos de Heddy Navarro y Tatiana Álamos reportan ciertas similitudes: destacan las poses femeninas, juegos deseosos y cuerpos amplios, acordes con el movimiento que traza el lápiz entre figura y fondo. En *El gesto enamorado* (1980), publicado en conjunto entre Alberto Pérez y Tatiana Álamos, la técnica gráfica y dibujos continúan el mismo pensamiento material: serigrafías iluminadas a mano, las mujeres entrelazadas con otros cuerpos –ya sean masculinos, femeninos o de naturalezas achuradas que despuntan en la imagen–, conjugando con florituras terrestres. En lugar de emplear los corchetes, ambas publicaciones –la lana en *Boris Vian* y el cordel en *El gesto enamorado*– concitan el vínculo amoroso y sexual que fusiona a los seres vivos en el trasfondo de poemas y dibujo. Quizás no sea casual que tanto Navarro como Álamos emplearan la lana para sus publicaciones colectivas. La revista conforma, desde ya, una pretensión de trabajo en bloque (Hermosilla, D. 162), mientras que las publicaciones de Álamos reunieron las complicidades de poetas, artistas o traductores (como el vínculo con Tristán Altagracia, Alberto Pérez, Jean Jacquet, entre otros y otras), propiciando voces colectivas e imágenes dispuestas para la dialéctica de la mirada y el tacto. Es provocador palpar cómo la lana y las materialidades recogen una transformación del deseo a través de las páginas, desmontando la representación estereotipada del entramado que urden las palabras, el abrigo y la casa. Si el capitalismo fuera un laberinto, la lana sería el secreto hilo colectivo que rima con Ariadna para las prácticas de la ternura.

7.4 Paisajes sonoros de la máquina de escribir

En la exposición *Enrique Lihn por fuerza mayor*, montada en la Galería Gabriela Mistral de Santiago, desde el 30 de agosto al 15 de diciembre del 2023, el ingreso se encontraba enfrentado con la máquina de escribir del poeta. No se trataba solo de un fetiche anacrónico, sino más bien una aproximación a la poesía de Lihn, para quien este aparato jugaba un papel fundamental en la memoria familiar, una especie de «imaginación ágrafa» (Risco, 18). A diferencia de la historia amorosa que escribe Paul Auster sobre su compañera, *La historia de mi máquina de escribir* –ilustrada por Sam Messer (2013)–, Lihn teclea con los signos el ruido que lo remonta a las primeras huellas mnémicas y al desprendimiento maquínico que significó en *Diario de muerte* amarrarse el lápiz a la

mano. «Sin dejar más que el rastro de su resplandor en tu memoria / eso era la muerte y la muerte advino y devino / el click de la máquina de memorizar esa repugnante devoradora / acicalada en palabras como éstas tu poesía, en suma es la muerte» (15). Las letras de la máquina conformaron el signo de varias generaciones, caracterizando la imagen del escritor: su soledad frente al aparato de memoria que ya no dependía necesariamente del trazo, sino de la adecuación a la «línea», el párrafo, el calco y la cinta, «donde toda incomodidad tiene su asiento» (15).

Tecleo constante que ambientaba a través de la herramienta la pregnancia de su sonido; un ritmo a veces apabullante que resquebrajaba el silencio de una habitación. Máquina que creó a su vez el oficio de la dactilógrafa –trabajo ejercido sobre todo por mujeres¹³–, con la velocidad y el sello que las marcas hundían a través de la letra. Este rasgo maquínico ofrecía en el aparato una visión del proceso físico y material: a diferencia de los actuales computadores, el escritor podía ver el interior de la herramienta de escritura. Este es el ruido que golpeteaba en la memoria sobre el que Lihn advierte un silencio; lo que no podía alcanzar a plasmarse en el rectángulo de la página, «el sueño de la letra» que lo privaba del amor «escrito silenciosamente en el muro» (15). Esta memoria maquínica propiciaba, frente a una memoria orgánica o, quizás, más bien latente, un rastro de recuerdo que asomaba trastornado, imposible de llegar a perpetuar en el poema. No se trataba, en este sentido, del mito de la escritura del Fedro platónico: la pérdida del ejercicio oral del recuerdo, sino más bien algo más inasible que Lihn exigía a la poesía. Una especie de restitución vital, una utopía que acontezca absolutamente en la letra, un deseo amoroso que sobrepase las figuras retóricas.

Quizás justamente este rasgo de negatividad es el que el abrió en Lihn la búsqueda incesante de otras formas expresivas, ya sea el teatro, las películas, los recortes de periódico, el trabajo con fotografías, sus mismas ilustraciones y dibujos, la lectura pública, la pedagogía, la representación de la radio, la complicidad en general con otros artistas, el insaciable deseo de fuerza expresiva. «Los momentos que imprimaron la memoria» (15); esa extraña capacidad imaginativa y fáctica de los seres vivos por *recordar*, tirando la cuerda del corazón, de seguir los hilos de constelaciones poéticas. ¿Qué habría pasado si Lihn hubiera seguido la pintura, su primera motivación expresiva, cuando ingresó adolescente a estudiar bellas artes? La máquina de escribir jugó en el poeta un rol transformador; sin embargo, siguió conjugando otras complicidades visuales, sobre todo en sus últimos años. Injusto consigo mismo, tal vez, sobre el lugar de la escritura, el poeta logró ampliar los impulsos creativos sin dejar de integrar recursos como la mano del dibujo, la cámara del video, la voz del teatro y la máquina de escribir en poesía y narrativa. Esta precariedad que advertía en la escritura poética es la que, por otro lado, devoraba sus deseos; una negatividad que lo subvertía a seguir escribiendo

13 La tesis de Friedrich Kittler sobre el fin del dominio masculino en la literatura gracias a la máquina de escribir es matizado por Martyn Lyons (30). En Chile, la dactilografía se enseñaba –junto con el oficio de secretaria– hasta los años noventa en los colegios comerciales.

y a explorar fuera de la máquina de escribir, como si la suma de click alimentara el torrente de otros golpes de la imaginación con aparatos.

La impronta de la máquina de escribir sirvió también, a diferencia de la desilusión creativa de Lihn, como respuesta poética al régimen dictatorial. Gracias al uso del mimeógrafo, los grabados, los dibujos, los papeles de distinto tipo, el calco y toda la batería de materiales disponibles en la época, las revistas conformaron un tejido de articulación poética y secretamente político al denominado «Apagón cultural». La máquina de escribir no solo conformó una alusión de sorpresa –ya sea positiva o negativa– frente a sus usos, como detalla Rubén Gallo para la literatura mexicana en *Máquinas de vanguardia*, sino también una forma de uso material, ya sea en hojas de poesía, en ediciones artesanales de voluntariosa factura o publicaciones semejantes al panfleto; de estos diversos formatos, la revista *Poesía Diaria* (1984- 1988) empleó la letra típica de la máquina de escribir, incluyendo portadas con retratos de autores que colaboraron en el número.

Editada por Elicura Chihuailaf y Guido Eytel desde Temuco, *Poesía Diaria* marcaba, en cierto modo, la necesidad de la escritura como urgencia personal, social y su rasgo cotidiano –a diferencia de las exigencia de Lihn– que la poesía puede cumplir. Más cercana a la poética de Teillier –quien colaboró en algunos números–, la escritura y la lectura se necesitan como «un pan fresco» (como dice Teillier en el poema «El poeta de este mundo», *Los dominios perdidos* 93) que puede traspasarse entre unos y otros, enriqueciendo la vida a través de una experiencia hecha en comunidad. «Lectores: hay poesía para todos, su verdad última será siempre una página por escribir» (*Poesía Diaria*, nº 10, p. 3), señala la editorial de presentación. El diseño de la máquina de escribir da cuenta de este rasgo sencillo de las publicaciones de poesía frente a la dictadura; incluso contrasta con ciertas formas que comenzaron a efectuarse en otras esferas del arte con papeles como el cuché o recursos más prestigiosos. Pero también caracteriza las técnicas de época. Guido Eytel, entrevistado por Horacio Eloy, indica: «para que los textos quedaran marginados a ambos lados (Elicura) se daba el trabajo de contar los espacios de cada línea y después repartirlos. Aparte de eso también se repasaba a máquina dos veces cada poema» (Eloy 190). Casi como un pie forzado, pareciera que la máquina condensa y formaliza en la página lo que puede entrar en la edición, inclusive la laboriosa corrección. Quizás este rasgo sea el que Juan Luis Martínez sintonice en la página con la carta mecanografiada de Ezra Pound al censor del campo de detención en Pisa (146), así como las lágrimas que el papel secante invierten de la máquina fotográfica en «Portrait a Lady» (140-141). Ambos aparatos, máquina de escribir y máquina fotográfica, imprimieron la memoria, tejiendo la imaginación y el testimonio que recorren las letras e imágenes visuales. Pies forzados que hacen del click un paisaje sonoro para la memoria material.

Justo cuando se estaba acabando el siglo de la máquina de escribir (1880-1980, según Lyons 34), las ediciones de poesía chilena marcaban la importancia de estas publicaciones ante un régimen que pretendía modernizar el país; curiosamente, sin

embargo, al usar estos recursos analógicos daban cuenta de una «desublimación» del arte. La máquina de escribir recoge el testimonio de materiales precarios y potentes de la poesía; un modo de responder que concita en la revista y talleres de los años ochenta una manera de agruparse y comenzar a organizar un tejido de comunidad. Es lo que se puede ver también en uno de estos trabajos colectivos: el taller literario, folletos y cuadernos *Ariel*, quienes publicaron a mano la primera edición de una joven poeta chilote: Rosabetty Muñoz. *Canto de una oveja del rebaño* (1981) constituye un ejemplo de estas bellas ediciones a máquina de escribir; publicación confeccionada desde Santiago por esta asociación de escritores, Luis Alejandro Iglesias denomina a esta labor un «esfuerzo mutuo» en la nota introductoria a esta primera edición (s. n.). Con las típicas hojas de roneo de la época, al hojear la publicación afirmada con dos pequeños corchetes, los títulos subrayados y las letras de la máquina cristalizan ya en su materialidad la generosidad de las personas que editaron el libro. La producción colectiva artesanal, junto con la circulación y difusión manual de poesía, adquiere así una lectura política en el tecleado que timbra las páginas de roneo. Su sola presencia en una biblioteca concita admiración por la resistencia gráfica.

8. Consideraciones finales

En estas prácticas descritas, la configuración entre poema e imágenes visuales entretejen relaciones singulares y complejas. Los aparatos y técnicas pueden seguir constelándose, ya sea profundizando las mencionadas obras o agregando otras en la historia de las tecnologías. Solo para citar dos posibilidades sobre las que falta una detención mayor en el rastreo de aparatos en las lecturas sobre poesía en Chile, la fotografía y los fotopoemas han ingresado al itinerario de los recursos de escritura (*Una revisión del fotolibro en Chile*, 2018); sin embargo, a pesar de las hermosas ediciones de este tipo de formatos –como los de Osvaldo Rodríguez (*Estado de emergencia*, 1972) o Sergio Marras (*Fotopoemas*, 1986)–, quizás el cine y los medios audiovisuales sean los que más reportaron una influencia en la imaginación visual del siglo veinte. Como señaló Guillermo Riedemann (entrevista Fondecyt), los escapes a la sala de cine después del colegio consistieron en una actividad importante de formación en el ocio, sobre todo para aquellos/as jóvenes poetas de la segunda mitad del siglo veinte que empezaron a escribir. La poesía incorporó el fenómeno de la experiencia de estos medios masivos, ya sea en los íconos de actores y actrices (Jorge Teillier o Maha Vial, por ejemplo), cierta forma ajustada de escribir en imágenes precisas (Gonzalo Millán, por ejemplo) o los métodos de composición del libro (Sergio Escobar, por ejemplo); en diferentes planos, la influencia del cine puede observarse como experiencia de espectador, como modo de producción o el rasgo que reporta la imagen visual en las huellas de la memoria colectiva creada a través de personajes, aparatos, objetos y mobiliarios. La pose de escritor o escritora pareciera estar influenciada hasta el día de hoy por la historia

de las estrellas de cine. Las imágenes en movimiento han configurado una manera de comprender las formas de subjetividad. Dibujantes como Germán Arestizábal o el mismo Lihn exploraron fuentes del cine de los cincuenta, incluso este último alcanzó a realizar películas en los ochenta; Pedro Guillermo Jara escribió sus propios western desde el sur de Chile; Maha Vial, poeta y actriz, encarnó en sus performances y actitud de vida una imagen que remontaba sus acciones a los filmes, integrando la corporalidad en una escena feminista; entre otras maneras de advertir composición e imagen en movimiento que podrían seguir explorándose.

Otra mirada que puede advertirse en el ámbito de la tecnología es la influencia que los trenes han revestido en la imaginación poética. La usual fotografía de Jorge Teillier al borde de una línea férrea en Lautaro, empleada a su vez en el documental *Nostalgias del Farwest* (1987/2007) dedicado al poeta, junto con los dibujos de Germán Arestizábal que juegan con ferrocarriles en *Petit Teillier Ilustré* (2010) o *Un lugar aparte* (2024), muestran una imaginación común sobre un país que se construyó hasta el golpe de Estado gracias a durmientes, acero, sindicatos, funcionarios y cierta expectativa de industrialización. La carpeta de poesía *Tren del sur* (1989), de Raúl Mellado, que incluye un plegable con un dibujo «infantil» de una locomotora dividido en clases, creado por Guillermo Deisler, poetiza el embarque de la vida proletaria y sencilla de un país soñado. Raúl Mellado agradece la grabación en cassette, para el sello Raíces, a Aladinia Lara Cerda, Carlos Hermosilla Álvarez, Santiago Sánchez, y en la parte gráfica de la edición de la carpeta y el libro, a Luis Henríquez Rojas (Mico), Guillermo Deisler, Doris de La Cuadra (Cuqui) y Fulvio Hurtado. Esta edición, con múltiples dimensiones, puede vincularse al trabajo colaborativo de la hermosa publicación de *Altocopa. Cantata en 144 versos y una sed* (1970), donde participaron Andrés Sabella, Hans Stein, Pedro Olmos y Gustavo Becerra, en un formato que incluía poemas, dibujos y un disco de vinilo. Persistencia colectiva de imágenes y poesía, y un salto de sonido en aparatos.

Las figuras de poesía y técnicas dan cuenta no solo de la codeterminación de la escritura en relación con las materialidades históricas; también condensan un relato posible de las máquinas en las expectativas que abren los deseos, los afectos comprometidos, las maneras en que los sentidos van extendiendo las posibilidades de la escritura, imbricadas en estas experiencias táctiles, visuales y sonoras. En la liza de fuerzas y taxonomías, la lectura en constelación configura un movimiento siempre por diseñar, infinito en las exploraciones, perfilando un presente que puede ver en el pasado expresiones factibles de leer y mirar, entre la ceguera de nuestro conocimiento pleno y el parpadeo de los saberes que intentamos remontar; sumergidos en las imágenes, en los paisajes de la memoria, en una política de *lo posible* por crear.

Referencias

- Adorno, Th. W. *Introducción a la dialéctica*. Eterna Cadencia, 2013.
- Álamos, Tatiana. *Boris Vian*. Autoedición, 1979.
- Álamos, Tatiana y Tristán Altagracia. *Santiago Espiritual en el Nuevo Extremo de la Vida*. Autoedición, 1987.
- Auerbach Erich. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Acantilado, 2008.
- . *Figura*. Trotta, 1998.
- Araya, Pedro. *Ficciones críticas. Antropologías, literaturas, visualidades*. Komorebi, 2023.
- Arestizábal. *Un lugar aparte. Curriculum de Germán Arestizábal*. Réplica, Uach., 2024.
- Arestizábal y Teillier. *Le petit Teillier Illustré*. Étnika /GrilloM, 2010.
- Auster, Paul. *La historia de mi máquina de escribir*. Ilustraciones de Sam Messer. Seix Barral, 2013.
- Baricco, Alessandro. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela, 2016
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1993.
- . *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzun Robles. Arcis-LOM, 2000.
- . *Libro de Los pasajes*. N. Akal, 2005.
- . «El origen del “Trauerspiel” alemán». *Obras*, Libro 1, vol.1. Abada, 2006.
- . *El narrador. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun*. Metales Pesados, 2016.
- Berger, John. *Para entender la fotografía*. Gustavo Gilli, 2015.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelos para armar*. Alquimia, 2019.
- Buck-Morss, Susan. «El método en acción: la construcción de constelaciones». *Origen de la dialéctica negativa*. Eterna Cadencia, 2011.
- Casals, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Anagrama, 2015.
- Claro, Andrés. *Las vasijas quebradas*. Universidad Diego Portales, 2012.
- Colectivo del cabo Astica. *Nostalgias del Farwest*. Documental. 1987/ postproducción 2007. <https://cinechile.cl/pelicula/nostalgias-del-far-west/>
- Cristi, Nicole y Javiera Manzi. *Resistencia gráfica - Dictadura en Chile. APJ - Tallersol*. Lom Ediciones, 2016.
- De Rokha, Pablo. *Jesucristo. 1930-1933*. Ilustrada por Carlos Herмосilla. Antares, 1936.
- . *Idioma del Mundo*. Ilustrado por Carlos Herмосilla. Multitud, 1958.
- . *Mundo a Mundo. Epopeya popular realista estadio primero Francia*. Grabados de Carlos Herмосilla. Multitud, 1966.
- Denkler, Klaus Peter. «Joan Brossa: letra→ objeto». *Bverso Brossa, Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Instituto Cervantes, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. J. Calatrava. Abada, 2009.
- . *Soulèvements*. Gallimard/ Jeu de Paume, 2016.
- . *Desear obedecer. Lo que nos levanta, I*. Trads. J. Calatrava y A. Vignoto. Abada, 2020.

- Dolinko, Silvia. «Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina», en repositorio Conicet: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/198456/CONICET_Digital_Nro.fafeed99-63bf-4908-a600-518454d04d21_C.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Dorfman, Daniela. «Denied in Toto. Poesía documental y colectivización de archivos en Chile». *Aisthesis*, n° 72, 2022, pp. 359-382. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812022000200359
- Eloy, Horacio. *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*. Piso Diez, 2014.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia*. Sexto Piso, 2015.
- Hermosilla, Carlos. *Caminos al andar*. Autoedición, 1982.
- . *Junto a cierto anhelo*. Autoedición, 1979.
- Hermosilla, Daniela. *Revistas de artista. Reflexiones desde su legado documental*. Metales Pesados, 2023.
- Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Universitaria, 1989.
- Lyons, Martyn. *El siglo de la máquina de escribir*. Ampersand, 2023.
- Lytard, Jean-François. *Discurso, figura*. La Cebra, 2014.
- Marras, Sergio. *Fotopoemas. Sobre textos de Nicanor Parra*. Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
- Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Ediciones Archivo, segunda edición, 1985.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo Veintiuno editores, 2008.
- Mellado, Justo Pastor. *La novela chilena del grabado*. Economías de guerra, 1995.
- Mellado, Raúl. *Tren del sur*. Claridad impresores, 1989.
- Metzdorff, Hugo. «Thomas Harris y la «generación del roneo». *La Mañana*, p. 6.
- Muñoz, Rosabetty. *Canto de una oveja del rebaño*. Ariel, 1981.
- Oyarzún, Pablo. «Regreso y derrota». *Revista Nomadías*, n° 3. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura en América Latina. Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . *Anestésica del ready-made*. Arcis-LOM, 2000.
- Pérez, Alberto, y Tatiana Álamos. *El gesto enamorado*. Autoedición, 1980.
- Polanco, Jorge. «Poéticas de la imagen visual. Familiaridades y migraciones en la poesía chilena». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 9, n° 1, mayo 2018, pp. 115-149.
- . «Migraciones entre poesía y visualidad». *Revista de Poesía, Ensayo y Crítica W40*, n° 6, Valparaíso, invierno, 2023.
- Polanco, Jorge y Rodrigo Gómez. «Constelaciones». <https://vimeo.com/763108476>. 20 mayo 2024. 15:41.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial, 2013.
- Riedemann, Guillermo. Entrevista Fondecyt Iniciación 1190215, Migraciones visuales entre artes visuales y poesía en Chile, durante el periodo 1973-1989. (2019-2022)
- Rivera, Marcela. *Figuras anómalas de la lectura*. Ediciones Macul, 2024.
- Risco, Ana María. *Luces equidistantes. Enrique Lihn y las artes visuales*. Mundana, 2022.

- Rodríguez, Osvaldo. *Estado de emergencia*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Romera, Antonio. *Carlos Hermosilla*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile, 1959.
- Sabella, Andrés. *Altocopa. Cantata en 144 versos y una sed*. Editorial Universitaria, 1970.
- Saúl, Ernesto. La pintura social en Chile. Colección Nosotros los chilenos. Quimantú, 1972, p. 73.
- Sciolla, Luz. *Retratos hablados*. Eds. Luz Sciolla y Constanza Jarpa. 2016
- Serrano, Bruno. *Exhumación del olvido*. Ceibo, 2013.
- Simón, Francisco. «La guerrilla femenina: estrategias de emancipación política en la poesía de Heddy Navarro y Teresa Calderón». *Universum* [online], 2022, vol. 37, n° 1, pp.49-65.
- Tafalla, Marta *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Herder, 2003.
- Teillier, Jorge. *Los dominios perdidos*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- VV. AA. *Revista Poesía Diaria*, 1984.
- VV. AA. *Palabra de mujer. Revista de poesía latinoamericana*, 1989.
- VV. AA. *Cartilla Escolar Antifascista*. Manuel Rodríguez Rivero, 1997.
- VV. AA. *Una revisión al fotolibro chileno*. Fundación Sud Fotográfica, 2018.
- Wagner, Roy. *La invención de la cultura*. Nola editores, 2019.
- Wizsla, Erdmut. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Paidós, 2007.
- Zeller, Ludwig. *Sueños del contrabando*. Bordelibre, 2020.

ARTÍCULOS

DIEGO LIZARAZO

EZEQUIEL IVÁN DUARTE

NATALIA CALDERON

ALBA L. DELGADO

SIMÓN HENAO

ARIEL MARTÍNEZ

GUILLERMO SUZZI

PAULINA FABA

JUAN CARLOS SKEWES

BÁRBARA BUSTOS

PABLO ELINBAUM

MIGUEL ALFONSO BOUHABEN

JAVIER TEOFILO SUÁREZ-TREJO

SARA BATTISTA

Mirada matriz y potencia oscura de la mirada

Matrix Gaze and Dark Power of the Gaze

Diego Lizarazo
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
diegolizarazo@hotmail.com

Enviado: 9 mayo 2024 | **Aceptado:** 30 mayo 2024

Resumen

Derrida y Agamben proponen el origen del arte en una negatividad: la ceguera en un caso y la potencia-de-no en el otro. Esta confluencia me permite proponer el concepto de potencia oscura de la mirada para dar cuenta del lugar prolijo y siempre abierto de la mirada que no se agota en sus realizaciones históricas. Con ello planteo tres cosas que fundamentan una perspectiva estética y política de la mirada: 1. la mirada es una estructura simbólica y matricial que organiza las formas de ver de una cultura o una sociedad; 2. las formas históricas de ver se encuentran gobernadas por fuerzas estéticas y políticas dominantes del sentido a las que llamo mirada matriz; 3. ante la mirada matriz se erigen, persistentemente, formas de contramirada y miradas disidentes que propugnan por romper sus hegemonías y que definen la transformación y el dinamismo de la mirada.

Palabras clave: Estética de la mirada, mirada matriz, potencia oscura de la mirada.

Abstract

Derrida and Agamben propose the origin of art in a negativity: blindness in one case and the «being able to not do» in the other. This confluence allows me to propose the concept of dark power of the gaze to account for the inexhaustible and always open place of the gaze that is not exhausted in its historical achievements. With this I propose three things that base an aesthetic and political perspective of the gaze: 1. The gaze is a symbolic and matrix structure that organizes the ways of seeing of a culture or a society; 2. Historical ways of seeing are governed by dominant aesthetic and political forces of meaning that I call the matrix gaze; 3. Before the matrix gaze, forms of counter-gaze and dissident gazes persistently arise that advocate breaking their hegemonies and that define the transformation and dynamism of the gaze.

Keywords: Aesthetics of the gaze, matrix gaze, dark power of the gaze.



FIGURA 1.

Anónimo, *Allegoria della Pittura*, (1620-1630).

Fuente: <https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Gentileschi-allegoria.jpg>



FIGURA 2.

Joseph-Benoît Suvée,

L'invention du dessin, 1791.

Fuente: [https://journals.](https://journals.openedition.org/perspective/29536)

[openedition.org/perspective/29536](https://journals.openedition.org/perspective/29536)

La *Allegoria della Pittura* [figura1] y *L'invention du dessin* [figura 2]¹ contienen una conexión interior sustantiva, que va más allá de que la primera simbolice el arte de pintar, y la segunda su origen. Ambas obras establecen una relación profunda entre ver y no ver, que constituye el fundamento de la pintura. La *Allegoria* se atribuyó tradicionalmente a la pintora barroca Artemisia Lomi Gentileschi, aunque más recientemente dicha

¹ La obra de Joseph-Benoît Suvée es conocida como «L'invention du dessin», en español «La invención del dibujo», aunque también se ha conocido como «La invención de la pintura» e incluso «La invención del arte». Allí no se detienen las variaciones del nombre, dado que en algunas referencias en francés aparece como «Dibutade ou l'Origine du dessin», por ello la pintura también se conocerá, abreviadamente, como «Dibutade».

autoría ha sido cuestionada; *L'invention*, por su parte, es de Joseph-Benoît Suvée, un pintor flamenco seducido, como casi toda su generación, por el neoclasicismo francés. En la *Allegoria* la mujer desnuda que yace en el suelo, al parecer dormida, representa la pintura en su conexión metonímica con los pinceles, el compás y la paleta de colores que la acompañan. No pasa desapercibida la relación paradójica entre la inminencia del ojo como órgano y fuente de creación pictórica, exigido de estar atento y abierto, y la condición cerrada y ausente de los ojos de la durmiente. Ante la pregunta por esta paradoja Giorgio Agamben asevera que el alegorista desconocido establece con ella un puente entre la pintura y el sueño, no exento, sin embargo, ya en el orden de la representación, de mantener la paradoja:

La pintura [...] tiene que ver con las fantasías y los fantasmas del sueño, es sueño. Contrasta, empero, con esta hipótesis, sin duda verosímil, el tratamiento decididamente realista de la desnuda, la ejecución cruelmente realista del seno que rebosa y cae, el encarnado y las sombras de la espalda y de los muslos (Agamben, *Studiolo* 25).

Pero después, dejando atrás esta hermeneusis, planta su tesis: la obra elabora, a su modo, una interpretación de la pintura desde la doctrina aristotélica de la potencia. Se sabe que la obra fue realizada a mediados del siglo xvii por un autor napolitano desconocido, y Agamben señala que «Acerca del Alma» formaba parte de la cultura letrada en ese tiempo. En dicho texto Aristóteles usa la comparación del sueño con la potencia, y de la vigilia con el acto. Para Aristóteles, «La potencia se define esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio», lo que implica «su poder permanecer en estado durmiente». Estar dotado de una *héxis*² potencia no genérica, sino propia de quien cuenta con la habilidad y el saber para hacer algo, significa que puede llevarla al acto o dejarla suspendida. Pero como no se trata de pintar un acto específico de pintar, sino de dar cuenta de la potencia del pintar (de pintar *el pintar*), el alegorista referido la adormece, es decir, la deja en suspenso (como pura potencia).³ Así la pintura no está en su acto, sino justamente en el poder de no llegar al acto. «Significa que la maestría suprema

2 El filósofo ruso-estadounidense Jacob Klein, especialista en Platón, considera la *héxis* como una posesión de cualidades (1965), H. Rackham, traductor británico de *La ética a Nicómaco*, *La política*, la *Ética Eudémiana* y *Virtudes y vicios* (1981), la entiende como «estado», y Joe Sachs (1999) como «estado activo» a diferencia de las pasiones consideradas como estados pasivos del alma, o de las capacidades puramente naturales. *Héxis* (ἕξις) es una categoría griega para dar cuenta de lo que se posee, no como detentación de un objeto, sino de contar con una cualidad (en un sentido que rebasa la pura condición natural), una virtud o una capacidad para hacer algo (quien posee la voz educada que le permite cantar, quien tiene los conocimientos y las destrezas para jugar ajedrez, quien tiene la formación y la experiencia que le hace posible diseñar un navío). Podría decirse también que una *héxis* es una *disposición*, en el sentido de que ciertas destrezas, conocimientos y habilidades, están ordenadas para permitir la realización de un acto no como aquello que cualquiera podría hacer, en el sentido genérico de «cualquier niño puede volverse ingeniero aeronáutico», sino de quien, ya formado como tal, dispone de la potencia de diseñar dicho vehículo.

3 No olvidemos que la suspensión, dejar algo en suspenso, no solo refiere a la potencia de no hacer lo que se puede hacer, sino que también tiene cierto lazo de relación con la noción escéptica clásica de la *epojé* como técnica de no aplicar juicio o prejuicio, opinión o creencia sobre algo, para hacer posible observarlo con nitidez. Aquí la suspensión opera en su forma negativa: suspender es retrotraer la capacidad de juicio, sustraerla volitivamente.

no puede consistir solo en la representación de un objeto, sino, representando un objeto, en el presentar, junto a este, la potencia con el cual ha sido pintado» (Agamben, *Studiolo* 28), lo que le permite concluir: «Y como la poesía es suspensión y exposición de la lengua, de igual modo la pintura es dormición y exposición de la mirada» (28).⁴

Derrida y la ceguera constitutiva de la imagen

Con *L'invention* se remite al mito (registrado por Plinio el Viejo) según el cual la hija de Butades, un famoso alfarero corintio, trazó sobre una pared la silueta de su amante, quien dejaría la ciudad en un viaje, probablemente, sin regreso. El dibujo realizado por la joven reúne en un mismo lugar el vacío de lo que no está, y el llamado a su retorno. El trazo es pretensión de traer la presencia, y a la vez recordatorio de la ausencia. La línea recorta una pura sombra que, en el artificio ideado por la amante, es todo lo que quedará de él, lo que se refugiará como huella de memoria. Esta huella está conectada con el momento en que su presencia hace posible el trazado sobre la pared, pero, a la vez, será constancia de irresoluble pérdida. Derrida dice entonces, sobre esta obra:

Que Dibutade [...] persiga el trazo de una sombra o una silueta, que ella dibuje en la superficie de la pared o de un velo, en todos estos casos hallaríamos que una *skiagraphia*, esa escritura de las sombras, hace nacer el arte del encegucimiento. Desde el origen la percepción pertenece al recuerdo. Ella escribe, ella ama, entonces, en la nostalgia (*Mémoires d'aveugle* 54).⁵

A diferencia de la concepción tradicional que imagina la pintura en el orden de lo luminoso y de la visión plena (la visión del artista que ve con lucidez diáfana), Derrida muestra el no-ver constitutivo que hay en ella. La figura extrema de ese no-ver es la de la ceguera, que aparece en dos grandes sentidos: ceguera de lo que se elimina al pintar y ceguera del modelo al realizar el trazo. En el primer sentido, Derrida señala que toda pintura (como toda imagen) proviene de un punto de vista, lo que significa que tiene

4 Podemos plantear ahora ya no la reiteración de la impotencia subyacente a la potencia que tan denotadamente expresará Agamben, o, en sus otras implicaciones, la conexión de lo inoperante (Agamben, *La comunidad*) con la comunidad desobrada de Nancy (2001), asunto que no desarrollaré aquí, sino más bien, dos cuestiones fundamentales, no señaladas por Agamben, pero de alguna manera concitadas por la pintura que ha puesto en juego: a) que las posibilidades de mirada del pintor están rodeadas, de alguna manera, por un campo de sombra o un campo invisible que no logra advertir, al igual que su modelo; y b) así como la ceguera –probablemente momentánea en el cerrar de sus ojos, o quizás permanente, no sabemos– de la modelo es retratada por el pintor, habría también una ceguera del pintor, pintada en un marco más amplio, que él no advierte porque a ello está cegado. Lo que pone en juego una dinámica de mirar / cegar en la que está inmersa no solo la mirada del pintor, sino también la nuestra. Esta hermenéusis de la pintura nos mostraría entonces que esa dinámica no es exclusiva de esta pintura, ni siquiera de este pintor, sino que abarca la condición de toda mirada.

5 Reúne el filósofo en este párrafo todos los elementos con los que busca construir una visión del dibujo (y con ella de la pintura, y con ella del arte, y con ella de la imagen): la esquiografía, la sombra, la ceguera y la memoria. La esquiografía, esa técnica de pintar con sombras atribuida a Apolodoro, el pintor de la antigua Grecia, que define la imagen en el campo desplegado entre la oscuridad y la luz, por lo cual la sombra ocupa un lugar principal en el nacimiento de la imagen.

una perspectiva que implica, necesariamente, un conjunto de elecciones, una forma de apreciar y valorar las cosas según la cual algo es excluido:

Hablar de perspectiva quiere decir que siempre vemos las cosas, que siempre interpretamos las cosas desde cierto punto de vista, según un interés, dividiendo un esquema de visión organizada, jerarquizada, un esquema siempre selectivo que, entonces, debe tanto a la ceguera como a la visión (Derrida, *Artes de lo visible* 63).

No hay forma de generar una imagen de algo sin, simultáneamente, negar en otra cosa la posibilidad de serlo. Ver algo es no ver lo que, en ese acto, queda remitido como invisible. Ello implica que la perspectiva que ve es también una perspectiva que no ve: «La perspectiva debe volverse ciega ante todo lo que esté excluido de la perspectiva; para ver en perspectiva, hay que ser negligente, hay que volverse ciego ante todo el resto» (Derrida, *Artes de lo visible* 63). El campo invisible o campo de la ceguera, podemos decir, es una suerte de telón de fondo, necesariamente más vasto que el campo de lo visible o de la visión. La ceguera es, así, «condición de organización del campo de lo visible».

La segunda ceguera constitutiva de la pintura es la que viene del trazo. Cuando el artista traza deja de ver a su modelo, y cuando ve a su modelo, no traza. El trazo es un acto de ceguera, trazar es enceguercerse: «El trazo del dibujo avanza en la invisibilidad» (Derrida, *Artes de lo visible* 141). ¿Qué guía, entonces, ese trazo ciego?: la memoria. El trazo pende más de la memoria que de lo visible. No hay así trazo totalmente dado a su presente, sino que en él está actuando siempre la memoria (reciente o remota) del modelo.⁶ El dibujante ve el objeto, su percepción capturadora procura guardarlo en la mente y hasta entonces procede la mano a realizar el trazo al momento en que los ojos, desprendidos del objeto, se fijan ahora en la superficie de inscripción. Todo queda, en ese punto, entre la mano y la memoria. Además de esta memoria inmediata, vinculada a la operación productora del trazo, hay una memoria nostálgica, más amplia, que Derrida advierte en la pintura de Suvée: la memoria añorante de la hija de Butades. En ese sentido quizás hay, en toda relación con la imagen, una dosis de nostalgia dada por el reconocimiento de la distancia con lo puesto en ella (asunto que, como sabemos, Roland Barthes llevó hasta la relación con la muerte). Por otra parte, Derrida repara en dos cuestiones significativas: la vinculación entre el trabajo de anticipación tanto de la mano como de la vista, y la autorrepresentación del artista en el modelo de la ceguera.

⁶ Es posible pensar en esa participación de una memoria, de una preimagen en la imagen, incluso cuando estamos frente ya no a esquiografías pictóricas o del trazo. La preimagen está en las técnicas de registro automático como la fotografía, el cine o el video. No solo en el sentido de la primera ceguera constitutiva tal como lo señaló Derrida, dado que tomar una foto o emplazar una cámara de cine o video (incluso un *smartphone*) es siempre la elección de uno o varios puntos de vista, sino también en el segundo sentido si lo entendemos en el campo más amplio de lo que ahora llamo «preimagen», es decir, esa imagen anterior a la imagen, que conecta la imagen en producción con las imágenes producidas que le dan su oriente y su *locus* de enunciación. Toda imagen proviene de imágenes previas, así como todo enunciado proviene de enunciados previos: sin campo de enunciación no hay enunciados, sin campo de imágenes no hay imagen. Con ello es posible pensar en una segunda ceguera constitutiva (continuando con la metáfora de Derrida) que no se amarra solo a la ceguera anticipatoria del dibujo o la pintura (con ello yendo más allá de Derrida), y que puede ser reconocida como la experiencia anticipatoria de imagen, sobre la cual se produce toda imagen.

**FIGURA 3.**

Antoine Coypel, *Studio de un ciego*,
Louvre Museum.

Fuente: <https://commons.wikimedia.org>

**FIGURA 4.**

Antoine Coypel, *El error*, Louvre Museum.

Fuente: <https://www.deficienciavisual.pt/imagens-Derrida/image08.jpg>

Los dibujos de Coypel [figuras 3 y 4] muestran la actividad de la mano como instrumento de navegación en el que confía el ciego para abrirse camino en el espacio insondable (tales dibujos forman parte de la exposición «Memorias de ciegos» que Derrida curó para el Museo de Louvre). El ciego emprende un camino atisbando con su mano un lugar invisible que debe explorar, siempre en el riesgo de la caída (como en la *Parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel), apostando por una anticipación adecuada [figura 5]:

El ciego avanza con aprehensión, es decir, con una especie de inquietud que consiste en coger de antemano la cosa que necesita o de la que necesita protegerse. Así pues, la vista también es aprehensión [...] están ahí para prevenir, mediante la anticipación, mediante la preconceptualización, mediante la percepción: para ver venir lo que viene (Derrida, *Artes de lo visible* 60).

Vista y mano como recursos para abrirse camino ante el espacio, pero ambas en condición de ceguera. La mano, tanto en el ciego como en el dibujante, es lo que se moviliza para dar cuenta, en su riesgo, del espacio.⁷ El retrato de ciegos es también un autorretrato de artista.

⁷ En ello está la fascinación de identidad del dibujante con los ciegos: «Ve también a alguien que, no viendo, se sirve de sus manos para orientarse [...] para trazar un camino, y todo pasa entre el ojo y la mano, de manera que la estructura general de esa situación de dibujo de ciego es que el dibujante, cuando dibuja a un ciego [...] siempre se está dibujando a sí mismo, está dibujando lo que puede sucederle, y, así pues, está en la dimensión alucinada del autorretrato» (Derrida, *Artes de lo visible* 156).



FIGURA 5.

Pieter Brueghel el Viejo, *La parábola de los ciegos*, 1568.

Fuente: <https://historia-arte.com>

Dado que el artista que retrata a un ciego es un ciego que se autorretrata, es posible entonces ver en el autorretrato del artista el modelo del ciego que se mira.⁸ Quien se autorretrata no puede mantener la vista tanto en su modelo (él, viéndose en el espejo), como en el dibujo que está haciendo: «El ojo del dibujante, fijado en la búsqueda de su propia mirada que le devuelve el espejo, se parece al ojo de un ciego. Se ciega a sí mismo, no viendo sino un ojo que no ve nada. Por ello, el autorretrato es por excelencia el lugar de la ceguera del artista» (Derrida, *Artes de lo visible* 137).

Potencia oscura de la mirada

El lazo advertido inicialmente entre estas dos pinturas es también, como se ha visto, lazo de las interpretaciones entre estos filósofos, no opuestos, pero sí disímiles: para ambos la pintura emerge de una negatividad, en el caso de Derrida, del campo de ceguera que anticipa toda visión, en el caso de Agamben, de la potencia-de-no en la que se distiende la pintura. Potencia y ceguera, naturalmente, nos llevan a una articulación enuncia-

⁸ Entre lo dibujado y el objeto del dibujo hay una distancia dada por la ceguera y llenada por la memoria, una heterogeneidad: «La heterogeneidad permanece entre la cosa dibujada y el trazo dibujante, vista como la cosa representada y su representación, o como el modelo y la imagen» (Derrida, *Mémoires* 50).

tiva: potencia de la ceguera que, sin perder el sentido ciego aludido, prefiero llamar *potencia oscura de la mirada*.⁹ La articulación propicia ceguera/potencia dada por los excursos filosóficos aludidos no es un asunto solo nominativo, tanto porque Agamben inicia su interpretación dando cuenta de los ojos cerrados que lo llevarán a reconocer la potencia no ejercida o potencia de no, como porque en Derrida, al no establecerse ceguera y visión como opuestos, hay más bien una conciencia de su codependencia, o mejor aún, de su proceder una de la otra: «Esta ceguera no es sencillamente opuesta ni puede oponerse a la visión» (Derrida, *Artes de lo visible* 141).

Pero no hay aquí solo una correlación de interpretaciones sobre la condición de la pintura (o del dibujo), más bien lo que esto nos permite es disponer el camino hacia una filosofía no tanto de la imagen como de la mirada. No de la imagen, sino de aquello que la hace posible, de su condición: las posibilidades de la mirada como fuente de toda imagen y como destino de ella. El lugar en que la imagen se gesta, puesto siempre en el orden de una mirada¹⁰ que, como ha sido suscitado, se juega en la potencia de, emergiendo de una ceguera o de un campo oscuro, posee el impulso que le permite hacer imagen en la cual verse y darse a ver. Pero también en el lugar en que la imagen se recibe, ese espacio posible de allegada que, en el sentido de apelar al campo más amplio posible, está también más allá de los recortes específicos de un acto u otro, una idiosincrasia, una tradición u otra de ver, en el campo ciego u oscuro (más

9 Por razones que daré más adelante, y que refieren fundamentalmente a procurar evitar la asimilación que en *La potencia del pensiero* (2005) realiza Agamben entre impotencia y potencia de no, la cual rechazo.

10 No son contraejemplos ni la imagen automática que se produce en los sistemas cibernéticos de visualización al estilo de Google Earth o Google Street View, ni las imágenes producidas con inteligencia artificial. En el primer caso porque las cámaras satelitales o las de terreno se encuentran (como toda cámara) programadas: Google Earth se ha constituido como el sistema de información geográfica dominante de la sociedad contemporánea en la medida que presenta una representación virtual del planeta, alimentado con imágenes satelitales, fotografías aéreas, fotografías de calles y espacios diversos, así como información geográfica tomada de datos SIG de todo el mundo, y modelos computacionales, que permite hacer cartografías inmediatas de cualquier punto de localización. Esta tecnología combinada y en capas permite un amplísimo cubrimiento, y por la fuerza corporativa de Google, son accesibles, a través de la red, para computadoras de todo tipo, así como tabletas y teléfonos inteligentes, de todo el mundo. Los mapas de Google Earth se diseñan desde una mirada: no solo es que sus mapas respondan a la convención que en 1569 creó Mercator para proyectar en un planisferio rectangular la esfera achatada en los polos que es nuestro planeta (creada para auxiliar la navegación), sino porque en ellos, como señala el historiador de la cartografía, Jerry Brotton, se despliega la condición de los cartógrafos que, no obstante su aspiración de objetividad, crean mapas desde alguna posición: desde una mirada cultural, y a veces, desde los intereses de un poder específico. «Sin embargo, cuando se trata de Google Maps, la realidad es que se están produciendo en Occidente». Si los cartógrafos medievales pretendían trazar sus mapas hacia lo que pensaban que era la localización del Jardín del Edén, lo que prevalece en la cartografía de Google Earth son las localizaciones, espacios, instancias, empresas, ciudades, que tienen mayor poder comercial: «Para mí, parece claro que Google Maps está impulsado por la rentabilidad comercial multinacional». Por esta razón las zonas mejor cubiertas del planeta son las que responden a las grandes urbes metropolitanas: «Es revelador que algunos municipios de Sudáfrica sean sólo espacios en blanco en el mapa... La cartografía se está privatizando, ni siquiera los estados tienen los vastos recursos necesarios para competir, e inevitablemente el problema habitual es que África ocupa un lugar muy bajo en la jerarquía» (Brotton, en Referencias). Como señala James Wan: «...imaginemos si todos los datos y la capacidad de programación de Google estuvieran repentinamente en manos de un agricultor namibio, un nómada del Sahel o una pescadora senegalesa: los mapas que evocarían serían completamente diferentes. Bien podrían priorizar los tipos de suelo sobre los Starbucks, los pozos sobre los Walmart y el estado de degradación de la tierra sobre las vistas panorámicas de las calles de las ciudades estadounidenses» (s. p.). Respecto a la imagen producida con la inteligencia artificial, hay dos lugares en los que está la mirada que la crea: en las bases de datos elegidas por los sistemas de creación de la IA (y en los lenguajes visuales que allí se decantan), y en el prompt o instrucción con la cual se ordena a la herramienta generativa la producción de la imagen. No hay, en realidad, imagen automática sin mirada.

amplio) donde todo es posible. Con esto accedemos a una figura tentativa, una imagen o conceptualización inicial dada en un desplazamiento hacia lo que podemos llamar *el campo de la mirada* (desplazamiento porque ya no es el territorio de la imagen pictórica o del dibujo, sino, abriendo hacia atrás –en un *Dolly back*–, el ámbito más amplio en el que imagen pictórica, cinematográfica, cibernética, o cualquier otra clase de imagen, se instala: *el ámbito general de la mirada*). Dicho campo (ver/hacer imagen) presenta una condición básica: la de ser campo oscuro, o campo de todos los posibles del mirar. Es necesario reconocer, de inmediato, que dicho campo, como posibilidad abierta o como potencia, rebasa las formas en que la mirada concreta, históricamente dada, se organiza. Si no fuera así, si no hubiera esa distancia entre la potencia oscura del mirar y las miradas concretas, no habría más que una forma de mirar, no habría pues, historicidad del ver y todos los mundos históricos verían de la misma manera. Es posible distinguir entre el campo oscuro del mirar y las formas históricas de organización de la mirada. Podemos decir: hay una diferencia entre estructuraciones sociohistóricas de la mirada y la potencia siempre abierta del campo oscuro de la mirada. Es así porque toda mirada es concreta, tiene delimitaciones, focos principales de atención, saberes, técnicas, esquemas de organización, axiologías, principios de distinción de los visibles y también principios de diferenciación entre lo visible y lo invisible. La mirada se organiza y responde a lo que podemos llamar una *matriz de mirada*, es decir, un esquema generador que delimita y gobierna la mirada, que define y acota el campo del ver sobre el cual se ejerce.¹¹ Entre los trabajos contemporáneos en torno a la cuestión de la mirada, es quizás el de Hans Belting uno de los que de manera más nítida ha logrado mostrar esa historicidad de las estructuras del ver. Sin que Belting haya reparado en la cuestión de la mirada matriz, ni en la politicidad que procuraré mostrar en la siguiente sección, su abordaje de la producción de la perspectiva entre Oriente y Occidente, a las puertas del Renacimiento, señala con gran fuerza tanto las variantes histórico-culturales del ver como la posibilidad de entender el campo de la mirada como algo que no se agota en ninguna de estas dos matrices.

En *Florenzia y Bagdag* Belting, desde un marco neokantiano (en el que no hace mención de Panofsky), da cuenta de que la cuestión en las artes plásticas florentinas que despiertan el Renacimiento no es solo la invención de una imagen perspectivista, sino especialmente la cuestión de una mirada convertida en imagen. Lo que la invención de la perspectiva permite es, fundamentalmente, la introducción de la mirada en el marco de la imagen: «Pero ya con la pintura que empleaba la perspectiva se consideraba que ésta reflejaba o duplicaba nuestra percepción. La *mirada icónica* que la perspectiva induce no es un mirar iconos sino una *mirada convertida en imagen*» (Belting 20). Al hacerlo se producen dos efectos trascendentales: 1. La imagen adquiere apariencia realista (denominada de muchas maneras: naturalista, ilusionista, figurativa,

11 Doy una explicación del concepto de mirada matriz en dos libros recientes: *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno* (2022) y *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica* (2024).

analógica)¹² fundada en la interpretación plástica de la experiencia de percepción visual de los objetos en un espacio imaginario trazado desde el lugar formal del espectador, respecto a un punto de fuga. 2. Al trazarse según la interpretación de la percepción visual, el ojo del espectador queda incluido como parte primordial de la estructura icónica. De inmediato quiero señalar que no se trata solo de que la mirada se haga imagen, sino también, y esto es algo que no está del todo planteado en Belting, que, al erigirse un sistema perspectivo como norma de representación de lo visual, la propia perspectiva captura la mirada. En otros términos: aunque los renacentistas creyeran que la perspectiva daba cuenta de la naturaleza de la percepción visual, no fue más que un artificio (algo que, naturalmente, Belting sabe), pero dicho artificio contribuyó a la generación de un estándar de la mirada. Se volvió parte nuclear de la matriz renacentista del mirar y con ello inoculó de forma consistente a la modernidad.

Potencia-de-no como potencia oscura de la mirada

En «La potencia del pensamiento» Giorgio Agamben, a partir de su exégesis de *De Anima* y del libro *Theta* de la *Metafísica* de Aristóteles, hace tres planteamientos que resultan significativos para la estética de la mirada que aquí procuro abordar. Los presento sintéticamente, y posteriormente me posiciono críticamente ante ellos:

1. Distingue entre la «potencia genérica» y lo que podemos llamar *potencia como héxis* (Agamben no le llama de dicha manera, pero formularlo así permite categorizar mejor la diferencia). La primera (potencia genérica) refiere a las posibilidades abiertas que tiene un viviente de llegar a ser capaz de hacer alguna clase de cosas, si vive ciertos procesos de transformación, que lo capaciten para hacer tales cosas. Es el sentido en que se dice, por ejemplo, que una niña o un niño pueden ser arquitectos, artistas, futbolistas profesionales, o cualquier otra cosa. Tienen esa potencialidad, porque sin

12 En rigor estas categorías no son equivalentes, ni tampoco exhaustivas de las diversas concepciones de la imagen realista, entre el ilusionismo y la analogía, por ejemplo, hay diferencias notables, pero lo común a todas ellas es que tienen la pretensión de aportar una representación capaz de evocar o reproducir por otros medios (la gradación entre los niveles de correlación es importante) la experiencia de percepción referencial de los objetos. En el clásico texto de Umberto Eco «Análisis de las imágenes», el semiólogo muestra que, ante las concepciones clásicas del signo icónico que lo explican sobre la base de la relación analógica, las teorías semióticas, de orden científico, solo pueden comprenderlo como signo códico. Esto significa, en síntesis, lo siguiente: las teorías analogistas (R. Barthes incluido), suponen, en última instancia, que el signo reproduce algo del aspecto óptico del objeto del cual es su imagen (datos de la apariencia o, incluso, relaciones proporcionales entre las características del objeto y las características de la representación). Ante ello las teorías semióticas (que se erigen sobre una crítica al iconismo ingenuo de las visiones anteriores) señalan que la imagen representa al objeto, es decir, que es un signo icónico, dado que un conjunto de códigos culturales establecen la relación entre tales términos. De forma sucinta, se trata de dos tipos de códigos interconectados: los códigos de la percepción visual (que organizan la percepción de los objetos en los espacios de luz) y los códigos de representación gráfica (que traducen dichos códigos de la percepción en códigos representativos, propiamente, códigos icónicos). El lugar en el que Eco desarrolla más apropiadamente este argumento es en el *Tratado de semiótica general* (2018); para verse un abordaje crítico de tal perspectiva y otras, sobre los objetos visuales, véase Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*.

ser lo uno o lo otro, pueden serlo, mediante los procesos de formación adecuados («alteración por el aprendizaje»). La *potencia como héxis* refiere, en cambio, a quien posee ya los saberes y habilidades que le permiten hacer tal clase de cosas. La *héxis* es la potencia de quien ya tiene, por ejemplo, el saber¹³ propio del arquitecto, del regente o del futbolista.

El niño, escribe Aristóteles, es potente en el sentido de que deberá sufrir una alteración por el aprendizaje; quien ya posee una técnica, en cambio, no deberá sufrir alteración alguna, sino que es potente a partir de una *héxis* (Agamben, *La potencia del pensamiento* 355-356).

2. La *potencia como héxis* lo es de actuar y de no-actuar. Poseer una potencia significa que se pueden realizar las acciones que dicha potencia avala y también que se puede no hacerlas. Propiamente solo el acróbata puede hacer acrobacias o no hacerlas. Dispone de la facultad de realizar la proeza física o de elegir no ejecutarla. Es respecto a la potencia como *héxis* que se puede decir de alguien que es un acróbata, aunque no realice ninguna acrobacia o que el ingeniero puede diseñar un puente, aunque no lo diseñe: «La potencia es definida, así, esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio, así como la *héxis* significa: disponibilidad de una privación» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 356). Agamben muestra que la *héxis* está siempre en relación con aquello que puede dejar en suspenso o de lo que puede privarse. Al no ser el acto, la *héxis* es una privación, aquello que no se lleva al acto, pero que hace posible el acto. La palabra griega «stéresis» (privación) da cuenta de lo esencial de la *héxis* para Agamben: lo que es en la privación del acto. Por ello tener una potencia es tener una privación. ¿Privación de qué?: del acto que la *héxis* permite realizar. «La potencia es, por tanto, la *héxis* de una stéresis» (355). La potencia es vista entonces, fundamentalmente, como capacidad de privación, como potencia-de-no: «La potencia es definida, así, esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio, así como la *héxis* significa: disponibilidad de una privación» (356). Pensar la potencia fundamentalmente como potencia-de-no permite dos cuestiones clave: evitar la confusión entre acto y potencia, dado que al estar la potencia en acto es menos diáfana su presencia subyacente al acto, mientras que, no estando en acto, es concebible como pura potencia. Frente a la afirmación de los megáricos de que la potencia existe solo en acto, Aristóteles replicaba que si ello fuese verdadero «no podríamos considerar arquitecto al arquitecto cuando no construye, ni llamar médico al médico en el momento en que no está ejerciendo su arte» (citado en Agamben, *La potencia del pensamiento* 356). Por otra parte, la formulación de la potencia-de-no permite advertir un campo de posibilidades aún no realizadas. Permite comprender que las posibilidades del viviente no se agotan en el acto que realiza, sino que siempre

13 Es evidente que no basta con decir que la potencia es un saber, porque también es una habilidad o una destreza, en el sentido que lo muestra cuando referimos la *héxis* de un acróbata o de un violinista. Aristóteles refiere el asunto como saber o como *tener una técnica*. La segunda opción resulta más clara a la mirada moderna, porque pensamos que tener una técnica es tanto poseer conocimientos como destrezas.

hay una suerte de rebasamiento de lo que ahora es, de lo que en el acto se realiza; una fuerza de realización nueva que está siempre patente y posible.

Si una potencia de no ser pertenece de forma original a toda potencia, será verdaderamente potente solo quien, en el momento de pasar al acto, no anulará simplemente la propia potencia de no, ni la dejará atrás respecto del acto, sino que la hará pasar integralmente en él como tal (Agamben, *La potencia del pensamiento* 366)

Las implicaciones de este planteamiento son especialmente significativas en términos del reconocimiento de las posibilidades siempre abiertas para el viviente. Las figuras posibles del ser son inagotables, frente a cualquier pretensión de cierre o de conclusión. Así la vida «debe ser pensada como una potencia que incesantemente excede sus formas y sus realizaciones» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 368).

3. En su afán de pensar la potencia en la constelación de la privación (*stéresis*) y la no ejecución, Agamben resalta la codependencia entre potencia e impotencia. Ser potente de algo es, simultáneamente, ser impotente de eso mismo. En tanto la potencia no puede reducirse a solo hacer algo, sino especialmente a poder no hacerlo, es la impotencia elemento constitutivo de la potencia: «El viviente, que existe en el modo de la potencia, puede la propia impotencia, y sólo en este modo posee la propia potencia» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 361). Para Agamben hay, entonces, una suerte de primacía de la impotencia, dado que es en la posesión de la impotencia (poder ser impotente), que el viviente es potente. La impotencia alcanza así el amplio campo en el que la potencia se inscribe, la elongación máxima de posibilidad y alcance del viviente humano¹⁴ que, ante y por la impotencia, posee la potencia. «Toda potencia humana es, cooriginalmente, impotencia; todo poder-ser o poder-hacer está, para el hombre, constitutivamente en relación con la propia privación» (362).

Es posible decir, entonces, que la *potencia oscura de la mirada* permite dar cuenta, en el campo de la visión, de la potencia-de-no. Un campo del no mirar que excede todo campo del mirar. La potencia-de-no de la mirada es entonces potencia oscura. Agamben repara en la oscuridad como una de las más prominentes figuras de la condición privativa de la potencia planteadas por Aristóteles. En *De anima* esta cuestión se aborda, justamente, en el horizonte de la visión. Aristóteles considera que la vista

14 En este punto, referente a la intrínseca relación potencia/impotencia, Agamben hace un recorte del ámbito del ser viviente al ser humano: «Los otros vivientes pueden solo su potencia específica, pueden solo este o aquel comportamiento inscripto en su vocación biológica; el hombre es el animal que *puede la propia impotencia*. La grandeza de su potencia se mide por el abismo de su impotencia» (*La potencia del pensamiento* 362). Aunque el sentido de lo planteado por Agamben es consistente, en tanto es el no-hacer o el no-ser la más amplia facultad que así despliega el viviente, hay algo en la exclusión de los vivientes no-humanos que resulta arbitrariamente restrictivo. Cuando menos en un sentido limitado, *poder la impotencia* no parece ser privativamente humano. El gato es potente del salto para atrapar la presa, pero también es potente de no hacerlo. Teniendo dicha potencia exhibe su impotencia en el acecho, en la persecución silenciosa y sigilosa de la potencial presa; deja de saltar sobre ella, en el cálculo para mejorar las posibilidades de atraparla, o incluso en el juego, de no atraparla.

posee un doble objeto: el color y lo diáfano. El segundo objeto no es usado para referir solo los cuerpos transparentes como el aire o el agua, sino para dar cuenta de cierta naturaleza que visibiliza todo cuerpo (podríamos decir la posibilidad de mirada de ver un cuerpo, la posibilidad de un cuerpo de ser visible). El punto clave del asunto, tal como lo resalta Agamben, es que el acto de lo diáfano es la luz y su potencia es la tiniebla (o la oscuridad). Así, si la luz es el color de lo diáfano en el acto, la oscuridad es lo diáfano como potencia: «Y si la luz es [...] el color de lo diáfano en acto [...] no sería entonces errar definir la oscuridad, que es la *stéresis* de la luz, como el color de la potencia» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 357).

La relación de luz como acto y tiniebla como potencia nos lleva al sentido, previamente recogido de Derrida, sobre la ceguera como potencia de la pintura (o del dibujo), que procuré ampliar al campo de la mirada, mediante el concepto de *potencia oscura de la mirada*. Y si Aristóteles, tal como Agamben resalta, considera que la visión es algo, en cierto sentido «coloreado» (en tanto la visión es la facultad del color), entonces «La oscuridad es verdaderamente el color de la potencia, y la potencia es esencialmente disponibilidad de una *stéresis*, potencia de no-ver» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 359). Me quedo entonces, aprovechando la alusión a Aristóteles hecha por Agamben, con la propiedad de hablar de potencia oscura de la mirada, para señalar su potencia máxima, o su plenitud total... aquella en que es posible la emergencia de cualquier mirada.

La segunda distinción, la que realiza Agamben entre potencia de actuar y *potencia de no*, me permite, respecto a una estética de la mirada, dar cuenta del aspecto más básico: la mirada no se agota en las formas concretas del ver. En otros términos: atrás de los ejercicios concretos de la mirada, o de las prácticas del mirar, hay un campo más amplio, un campo sin prácticas del ver, que, sin embargo, constituye su horizonte de potencia. Atrás de toda mirada hay entonces una mirada oscura que la abarca o la envuelve.

La primera distinción, la que realiza Agamben entre la potencia genérica y lo que he llamado la potencia como *héxis*, me permite hacer una problematización crucial que, en un punto, pondrá las cosas en una politicidad no advertida por Agamben. Toda *héxis* de la mirada *se forma*. Aristóteles reparaba, según vimos, en la *héxis* como la alteración por el aprendizaje, cuya figura más emblemática en la sociedad moderna sería la formación de la mirada especializada (la mirada del científico) o la mirada del tecnólogo, definida por la incorporación de un saber y una técnica: en el doble sentido de adquirir una técnica para ver o de ser inoculado por un sistema y/o un dispositivo técnico que obliga y permite ver. Este último sentido nos lleva a una nueva formulación, aprovechando la noción de dispositivo no solo en su sentido técnico, sino también en su sentido foucaultiano, de modo de organización del cuerpo, las tecnologías, los saberes, las relaciones y las experiencias. La *héxis* es una forma de mirar social e históricamente configurada. La mirada no estaría así, digamos, en estado puro. No habría un momento de pureza del mirar, porque ella

está siempre en la disposición que un complejo sistema de dispositivos históricos organiza. No hay momento, para nosotros, seres témpicos, digámoslo así, de potencia genérica del mirar, porque siempre el mirar (y esta es la condición de politicidad no señalada por Agamben) es ya una potencia como *héxis*. Esto implica no solo que la mirada como *héxis* tiene potencia y potencia de no (ver o no ver), sino que, además, el establecimiento mismo de la *héxis* de la mirada es ya un acontecimiento previo de demarcación de un ver/no -ver, en el que ciertas potencias de ver y no ver ya han sido excluidas. En otros términos, la mirada como *héxis* del médico, de la publicista, del estratega militar o de la arquitecta, está anticipada por la mirada como *héxis* del ser social. No está la mirada del ser social en condición de potencia genérica, porque sobre ella ya ha operado un sistema de configuración. Incluso se podría decir también que la potencia genérica siempre es de segundo orden, dada sobre una *héxis* que la anticipa recortando su campo de posibles (entonces la mirada del estratega militar o de la publicista son ya, también, una *héxis* de segundo orden). Si la mirada es *héxis* (es decir, si la mirada no puede entenderse como pura «potencia genérica»), dado que toda mirada está ya enmarcada, es necesario reconocer que la formación de dicha *héxis* proviene de una mirada matriz que la establece; dicha matriz de mirada define y ejerce un acotamiento de las posibilidades de la potencia del mirar. Pero esa mirada matriz, y esto es fundamental, es también histórica. A ella refieren, de alguna manera, aunque en lenguajes muy distintos y con objetivos diferenciales en mira, Belting o Butler. El primero cuando contrasta la mirada de Bagdag frente a la mirada florentina, es decir, aquella que da cuenta de la perspectiva de la luz como su geometría abstracta (propia de una cultura iconoclasta), y la mirada florentina para la cual todo se trata de figurar y organizar los objetos como entes visibles en un campo icónico geometrizado para ser aprehensible (en una cultura iconofílica); Butler, por su parte, da cuenta del encuadre como estructura reglada según principios civilizatorios y de racialización, que entonces ponen marcos que diferencian entre seres, aquellos que dichas reglas, a través del marco consideran humanas, y aquellas que no.

Con esto, se puede mostrar que no es posible pensar la potencia oscura del mirar sin establecer la conexión que ello tiene con las matrices del mirar que definen los procesos de configuración de la *héxis* de mirada. Tales fuerzas de establecimiento conforman particularmente la potencia política de las matrices de mirada que gobiernan un tiempo y un mundo histórico, y que, siendo históricas, resultan a la vez, antelares de los ejercicios concretos de la mirada. Pero, y esto es fundamental, esta condición antelar (nacemos en un mundo que ya mira), no significa la negación de su historicidad: siempre pueden transformarse las formas de ver, es decir, las miradas pueden entrar en conflictos y quebrarse.

Impotencia como ocusión de la potencia

Finalmente, el tercer planteamiento de Agamben sobre la cuestión de la potencia no es una distinción, sino más bien una *indistinción* que quiero cuestionar. Agamben identifica potencia-de-no e impotencia, a partir de la exégesis que realiza de Aristóteles. En ello pasa por alto un diferencial semántico sin el cual la estética de la mirada perdería en fuerza epistemológica. La potencia-de-no es potencia que no se ejerce, o potencia que no se agota en el acto. Tanto en la actuación como en el acto hay una potencia que persiste o sobrevive. Es, sin ejercerse, una potencia. Agamben yerra en este punto porque la impotencia no puede entenderse de la misma forma, como potencia no ejercida o potencia persistente, porque justamente la impotencia es no potencia, es ausencia de potencia que impide tanto realizar algo como no realizarlo. La impotencia no abre la disposición de poder dar cuenta de alguno de los cuernos de la disyuntiva: hacer o no, ser o no, pensar o no, sentir o no. La potencia-de-no radica justamente en que el acceso a cualquiera de las posibilidades está abierto, en la impotencia todos están cancelados. El pianista, en la potencia-de-no *no* toca el piano, pero *sí* puede hacerlo; el acróbata no realiza la maroma, pero es su potestad. El no pianista como el no acróbata nada tiene que elegir. No pueden ni hacer ni dejar de hacer. Son impotentes. Están excluidos del campo de la potencia. Incluso, podría decirse también que en la impotencia (a diferencia de la potencia-de-no en la que siempre hay una potencia disponible), la potencia se ha perdido o, y esto es de suma relevancia, que en la impotencia la potencia está capturada, atrapada, ocluida, atascada, o incluso arrebatada, por lo tanto, no está a disposición.

Sin detenerme en el prolífico análisis que Agamben realiza de «Bartleby, el escribiente» (el cuento de Herman Melville), hay dos asuntos que debo anotar: en primer lugar, el esfuerzo de identificación que realiza el filósofo entre el pensamiento y el no pensar, como ámbito de su pura potencia. Por ello realiza el erudito análisis de la primera parte del texto sobre las relaciones entre pensamiento, escritura y creación divina. La tablilla infinita para escribir, la lisura de la superficie de cera no tocada por el estilógrafo, la hoja en blanco son imágenes de la potencia-de-no como potencia del pensar en tanto, al no contener trazo, letra marcada o contenido alguno, dan cuenta de su plenitud: «No el pensamiento, sino la potencia del pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco: esto es lo que la filosofía no quiere de ningún modo olvidar» (Agamben, «Bartleby o de la contingencia» 105). Así el escriba, como el pensador, como la propia divinidad (en la rica referencia que Agamben hace a la teología medieval y antigua), se realizan en quien pudiendo hacer, no hace: «El escriba que no escribe (del cual Bartleby es la última figura y más extrema) es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación» (102). Destaco de esto la cuestión del lugar de plenitud de la potencia: aquel en el cual no hay marca, movimiento, figura alguna, pero en el cual todo puede emerger. El segundo asunto, es el valor que Agamben otorga al *I would prefer not to*. El «preferiría no hacerlo» del escribiente que, después de trabajar afanosamente en su tarea de copista para el

abogado anónimo, se va decantando, progresivamente, hacia el rechazo de todas las solicitudes que su jefe le realiza. En ello hay, para Agamben, un claro lazo con esta potencia de creación que había sido caracterizada ya como la capacidad de la vida de exceder siempre sus realizaciones. En *Bartleby* esa potencialidad de exceder la vida (que en la obra de Melville juega con la proximidad al nihilismo, incluso, de la muerte) está dada por la continua apelación a preferir no hacerlo (una suerte de *preferencia de no*). El abogado le pide a Bartleby que le ayude a revisar un documento, a lo que el empleado responde, respetuosamente, que preferiría no hacerlo; posteriormente le pide que, junto con sus otros empleados, revise cuatro títulos, a lo que Bartleby responde nuevamente, y con la misma cortesía, que «preferiría no hacerlo». Ya desconcertado, el jefe le pide que le cuente algo sobre sí mismo, a lo que Bartleby responde «preferiría no hacerlo». El abogado insiste: «¿Pero qué objeción razonable puede tener usted para no hablar conmigo? Le estoy ofreciendo mi amistad... ¿Cuál es su respuesta, Bartleby?... Por ahora, prefiero no responder». Esta escalada de *la preferencia de no* abarca cada vez más ámbitos hasta el punto de darse una especie de inacción generalizada que lo lleva al abandono, al encarcelamiento, a la inanición (prefiere no comer) y, con ello, a la muerte. Con ello se despliega aquí una cuestión que me parece crucial: Bartleby no está en la situación del exceso de realizaciones de la vida, como remitía Agamben respecto a aquello que la potencia-de-no pone en juego, sino más bien en su signo contrario: está en la disminución, en la retirada, en la desactivación progresiva de las realizaciones exigidas por las formas institucionalizadas de la vida. Lo que fascina a Agamben de Bartleby es el desmontaje suave, recesivo, casi silencioso de los sucesivos dispositivos de gobierno del sujeto. Bartleby figura a quien puede soslayar los dispositivos jurídicos, políticos, comunicativos, teológicos, científicos, técnicos... que subjetivan al sujeto, que lo disponen de ciertas formas. Puede *no disponerse*. Bartleby opera una desubjetivación progresiva de todos estos arreglos, de todos estos montajes; o, de otra forma, una subjetivación en la *adynamia*, en la potencia-de-no. Pero ¿excede las realizaciones, al *preferir no* a las realizaciones? En la semántica que Agamben ha dado a la impotencia, la escalada de Bartleby sería una espiral de impotencia que le permite un sustancial desmontaje de todo el aparato de disposición del sujeto. En la restitución semántica que he propuesto, Bartleby no es un impotente, es más bien un potente de potencia-de-no. Ello porque no podemos dejar pasar por alto que a la *adynamia* no prosiguen las realizaciones de nuevas figuras de la vida que pondrían en jaque las anquilosadas retículas que la gobiernan, la *adynamia* lleva al colapso de las posibilidades de la vida por el abandono subsecuente de cualquier montaje, pero *de camino hacia la muerte*. Si de un lado es reconocible la potencia-de-no verse capturado por los dispositivos de las formas instituidas de la vida, por otra parte, es notoria la renuncia a nuevas *heuristicas* de la vida, y la inclinación hacia el nihilio. No hay afluencia en él. Bartleby es la contrafuerza ante los sistemas de reticulación, pero simultáneamente, es la disolución de las posibilidades. Ante ello, entonces, puede preferirse no asumir la

identificación semántica de la impotencia y de la potencia-de-no, sino establecer una distancia crítica entre las dos nociones del filósofo que permita pensar una filosofía o una estética de la mirada con nuevas posibilidades.

Antes de concluir, hago un apunte terminológico necesario: hablo de potencia oscura de la mirada y no de potencia ciega o de ceguera, no obstante, la referencia a la ceguera constitutiva de la imagen planteada por Derrida, porque, al articularla con la teoría de la potencia-de-no de Agamben es preciso, para mí, impedir que caiga en el ámbito de ser pensada como impotencia. Respecto a su posibilidad de ver que la ceguera es impotente, en quien nace ciego o en quien pierde la vista, la posibilidad de ver se ocluye; entonces ya no estamos ante potencia-de-no, sino ante impotencia de ver. De inmediato señalo que la condición de ceguera ha de abordarse como una mirada, en el plural campo de las miradas históricas, colectivas y singulares. Es decir, que la mirada de ciego está en el orden de las singularidades de mirada que convocan *esthesis* y campo de vida, como lo será la mirada amazónica, o la mirada múltiple y vertiginosa de quien, en una urbe, elabora unas formas de ver y se halla también normado por las delimitaciones y retículas de las matrices de mirada (con los cruces posibles y las retículas del esfuerzo e interés analítico que puede hallar, por ejemplo, mirada amazónica ciega o mirada queer urbana). Evgen Bavčar, el fotógrafo ciego, además de, con sus obras y su filosofía, apelar al conflicto visual entre quienes ven y quienes no, y además de mostrar el derecho de imagen de la invidencia, nos permite reconocer que se puede ser ciego y tener mirada o que se puede no ver, pero ser capaz de mirar.¹⁵ El ciego dotado está para hallarse y actuar en la condición de quien está constreñido por la mirada matriz, o de quien puede confrontarla (como en el caso de Bavčar), justo por que posee mirada. No ve, pero mira.

La mirada se encuentra así en el horizonte de tensiones entre la potencia oscura de la mirada (como potencia-de-no de la mirada que, por decirlo así, es una reserva de *heuristicis* del mirar), y las matrices de mirada que, puedo decir ahora, ponen en juego un campo de potencia en el que puede mirarse o puede mirarse-no, y un campo de impotencia en el que las posibilidades del mirar que rebasan o contravienen la mirada matriz están capturadas y ocluidas. Es decir:

1. Las matrices históricas del mirar hacen una apropiación siempre parcial y relativa del campo oscuro de la mirada (como campo total del mirar).

15 Mirar y ver no son lo mismo. Entiendo ver como el acto de captación óptica de las estructuras de *sense-data* que constituyen la experiencia visual del mundo. Ver se halla, así, en el orden de los procesos fisiológicos y perceptivos de captación óptica. Mirar refiere, en cambio, a la organización simbólica, histórica y axiológica del ver y del no ver. La mirada retícula, organiza y da sentido al ver, distingue entre lo visible y lo invisible, y define las jerarquías, los procesos y los significados de todo ello. No hay ver sin mirada, pero es posible la mirada sin el ver, justo en el campo de la ceguera. Los ciegos no ven (no obstante, por procesos específicos, pueden llegar a ver con las manos, con los oídos o con la piel), pero se miran a sí mismos y a los otros y lo otro. Incluso puedo decir, en otra laja de sentido, que, por ejemplo, no podemos ver los átomos, pero hay toda una mirada sobre ellos. Al punto de que, en el antiguo mundo griego había una mirada del átomo que no coincide con la mirada que la ciencia moderna tiene de este. Hay entonces, dos miradas históricas, epistemológicas y estéticas de un objeto que no se ve.

2. Nunca la apropiación del campo oscuro de la mirada es total y agotadora. Siempre hay *heuristicas* posibles, ninguna matriz cancela las posibilidades de renovación de la mirada.
3. Las matrices de mirada, construcciones históricas de generación de las miradas, producen un campo de potencia del mirar: organizan los sistemas de la mirada de tal forma que definen las formas del ver y con ello disponen para ver (y para no-ver, en tanto siempre puede no verse lo visible). Es decir, las matrices de mirada son productoras de campos de visibilidad y con ello ponen en juego, fundamentalmente, una potencia de ver (siempre de cierta forma, siempre en una *héxis* de mirada).
4. Las matrices de mirada son productoras también de una impotencia de la mirada. Hacen que la mirada sea impotente de ver más allá de las delimitaciones y las jerarquías que establecen. Desactivan las fuerzas de *heuristicas* del mirar que mina, cuestiona, contravía o rebasa sus sistemas de visibilidad. En ese sentido las matrices de mirada son también fuerzas de producción de impotencia de ver. Su tarea clave radica en devastar la potencia de mirar que las rebasa o confronta. Son así coordinación de dispositivos de vigilancia de los márgenes de lo visible y dispositivos de desactivación de las *heuristicas* desbordantes de la mirada. En un sentido, la potencia de mirada inscrita en el campo de gobierno de las matrices del ver es también impotente. Lo es, dado que su capacidad de ver y no-ver está constreñido en el marco que la matriz impone. Por eso sus fuerzas de generación son limitadas.
5. Ante la mirada matriz se erigen, resistentes y recurrentes (a veces como retornos), miradas de rompimiento, contramiradas, miradas disidentes, miradas negras, miradas indias, miradas contrapatriarcales, miradas descoloniales, miradas anti-sistémicas... en las que, además de su fuerza de confrontación de la matriz, están también algunas de las *heuristicas* del ver que pueden emerger de la potencia oscura de la mirada y en las cuales es impotente la mirada matriz.

Referencias

- Agamben, G. *La comunidad que viene*. Pre-Textos, 1997.
- . *La potencia del pensiero*. Neri Ponza editore, 2005.
- . «Bartleby o de la contingencia». *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos*. Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Pre-Textos, 2011.
- . *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo Editora, 2018.
- . *Studiolo*. Adriana Hidalgo Editora, 2021.

- Belting, H. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Akal / Estudios Visuales, 2012.
- Brotton, J. *A History of the World in Twelve Maps*. Viking Press, 2012.
- Butler, J. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- Derrida, J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- . *Artes de lo visible (1979-2004)*. Eliago Ediciones, 2013.
- Eco, U. *Tratado de semiótica general*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Klein, J. *A Commentary on Plato's Meno*. University of North Carolina Press, 1965.
- Lizarazo, D. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI, 2004.
- . *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*. Secretaría de Cultura - Gobierno de México, Centro de la Imagen, 2022.
- . *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica*. UAM - Gedisa, 2024.
- Nancy, J. L. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001.
- Wan, J. «Why Google Maps gets Africa wrong». *The Guardian*, 2 abr. 2014. <https://www.theguardian.com/world/2014/apr/02/google-maps-gets-africa-wrong>

La flor cósmica: bifrontalidad y terceridad en *Amapola* de Jorge Acha

The Cosmic Flower: Bifrontality and Thirdness in Jorge Acha's *Amapola*

Ezequiel Iván Duarte
Universidad Nacional de La Plata
ezequiel.duarte@perio.unlp.edu.ar

Enviado: 30 mayo 2022 | **Aceptado:** 18 agosto 2023

Resumen

El artículo se propone analizar la estructura de personajes del guion cinematográfico *Amapola* de Jorge Acha trazando un paralelismo con la estructura cosmológica tricotómica propuesta por Charles Sanders Peirce. Asimismo, se recuperan las metafísicas vegetales de Maurice Maeterlinck y Emanuele Coccia, sobre todo en su concepción de la flor como elemento mediador entre lo terrestre y lo aéreo, y lo que esta hipótesis tiene de semejanza con la concepción peirceana y, por lo tanto, según es nuestra propuesta, con la del guion de Acha. Así, se procede metodológicamente por la explicitación y argumentación de similitudes entre las cosmologías del texto analizado y de las fuentes filosóficas propuestas. De este modo, el ensayo busca mostrar cómo el guion posee una forma basada en oposiciones con continuidad entre sus partes que lo acercan, en ese sentido, a la estética barroca y lo diferencian de las oposiciones sin continuidad que estructuran el pensamiento y la cosmovisión dominantes en Occidente.

Palabras clave: Jorge Acha, cine argentino, guion de cine, análisis literario, metafísica.

Abstract

The article aims to analyze the structure of characters in the film screenplay *Amapola* by Jorge Acha drawing a parallelism with the tricotomic cosmological structure proposed by Charles Sanders Peirce. Likewise, the vegetal metaphysics of Maurice Maeterlinck and Emanuele Coccia are recovered, especially in their conception of the flower as a mediating element between the terrestrial and the aerial, and what this hypothesis has of similarity with the Peircean conception and, therefore, according to our proposal, with that of Acha's script. Thus, we proceed methodologically by explaining and arguing the similarities between the cosmologies of the analyzed text and the proposed philosophical sources. In this way, the essay seeks to show how the script has a form based on oppositions with continuity between its parts that bring it closer, in that sense, to the baroque aesthetic and differentiate it from the oppositions without continuity that structure the dominant thought and worldview in the West.

Keywords: Jorge Acha, Argentine cinema, film screenplay, literary analysis, metaphysics.

Introducción

Jorge Luis Acha fue un destacado artista plástico nacido en Miramar, provincia de Buenos Aires, Argentina, en 1946. Incursionó desde temprano en el cine: en los años 60 realizó varios cortometrajes en su ciudad natal, tanto documentales como ficciones, mayormente en 8 milímetros y sin sonido. Radicado con posterioridad en la Ciudad de Buenos Aires, dirigió tres largometrajes sonoros en 16 milímetros: *Habeas Corpus* (1986), *Standard* (1989) y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (1996). Los dos primeros no contaron con guiones escritos. Todos fueron realizados con fondos propios, sin aportes estatales o privados.

Amapola es uno de los seis guiones cinematográficos que Jorge Acha escribió a principios de la década del 90 y que han sido publicados en dos volúmenes de *Escritos póstumos*. Solo uno de estos guiones, *Homo-Humus*, fue transformado por el autor en un largometraje, el ya mencionado *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, finalizado por sus colaboradores poco después de la muerte de Acha en 1996. Por lo tanto, el cine de Acha es anterior al Nuevo Cine Argentino de los 90, una de cuyas posibles fechas inaugurales es, justamente, 1996, año tanto del estreno comercial de *Rapado* de Martín Rejtman (vista como innovadora en el contexto del cine argentino tras su primera exhibición en 1992) como de la aparición de *Historias breves*, película integrada por cortometrajes dirigidos por cineastas jóvenes (entre ellos, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro), financiados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a la luz de la modificada Ley de Cine de 1994 (Aguilar 13-14).

Podríamos sostener, en consecuencia, que la producción cinematográfica central de Acha, concentrada en los tres largometrajes mencionados y en los guiones, pertenece al periodo del «cine de los 80» de la Argentina, a cuyas búsquedas alegóricas y de reflexión sobre el «ser nacional» vino a oponerse el Nuevo Cine Argentino (Aguilar 23-25).

No será nuestra intención aquí llevar a cabo un análisis pormenorizado de cada uno de los detalles del texto. Nos concentraremos en aquellos aspectos que vayan en consonancia con nuestra hipótesis: que *Amapola* está constituido según un esquema que se asemeja al desarrollado por Charles Sanders Peirce para explicar la naturaleza del universo, y que este esquema se relaciona con la concepción metafísica de la flor elaborada por Maurice Maeterlinck y Emanuele Coccia. Tampoco será nuestro objetivo extraer conclusiones especulativas de la interpretación del guion.

Amapola se estructura, en principio, según dos polos opuestos, encarnados por dos personajes centrales: Jorge y el Lagarto. Ya desde sus nombres se establece una analogía con la leyenda de San Jorge y el dragón. La primera de las 25 escenas en las que se encuentra dividido el guion introduce al personaje de Jorge y a los atributos que le están asociados. El muchacho surge, desnudo, de las aguas de un tanque australiano de forma ovalada, aguas en las que, en los instantes previos, se reflejaba el cielo con tal nitidez que no es hasta que Jorge emerge que percibimos que se trata de un reflejo y no del cielo en sí mismo. Es blanco y rubio. Sus movimientos son suaves y lentos.

A continuación, su madre, que acaba de levantarse de la cama, apenas vestida con una enagua de seda, lo llama a los gritos: «¡*Mi santo!*». Jorge aparece ya vestido, carga una mochila repleta de flores. «Las flores tapan toda la escena» (Acha 100). Aprendemos que es floricultor y que debe dirigirse a la ciudad a repartir en las florerías su mercadería.

Tenemos entonces, ya en la primera escena, los atributos de Jorge: el cielo, el agua, la santidad, la blancura, la pulcritud, la flor.

La segunda escena presenta a su antagonista. En «una casona derruida, húmeda y penumbrosa» (Acha 100) viven varias personas en recintos separados por cortinas. Abundan las paredes descascaradas, los vidrios rotos, las «telas colgantes» separan «la frágil privacidad» de «varias escenas humanas» (Acha 100), lo que da nota de la promiscuidad del ambiente. Lo mismo ocurre con la banda sonora, referida en párrafo aparte y en cursiva: «*Los sonidos se mezclan. Alguien habla, un niño llora, un perro ladra, una letanía de radio*» (Acha 101).

En un camastro de mantas desarregladas encontramos a dos jóvenes desnudos y transpirados en una posición similar a la de la *Pietà* de Miguel Ángel. Uno de ellos le limpia el trasero al otro con una toalla sucia, que luego utiliza para secarse el sudor a sí mismo. Por las palabras que intercambian sabemos que el muchacho en actitud pasiva es el Payasito (por el disfraz que utiliza para trabajar de vendedor en la calle), y el otro es el Lagarto. Este se viste con una «camisa floreada, pantalón verdoso y zapatillas rojas desteñidas» (Acha 101). Antes de irse, juega a ahorcar y a apretarle los genitales al Payasito. Este pequeño gesto de violencia erótica ya da cuenta de la tensión contradictoria que abundará en el relato.

Al marcharse, el Lagarto pasa junto a un grupo que ensaya rutinas circenses. Toma una botella del suelo y la usa para escupir fuego. Su camisa flamea como «estandarte florido» (Acha 102). Más adelante, lo veremos integrar un trío sexual con una prostituta y un marinero bengalí, donde el Lagarto asume una actitud sexual tanto activa (respecto de la mujer) como pasiva (respecto del marinero).

Tenemos así los atributos asociados al Lagarto: la tierra, el fuego, la perfidia, la lujuria, la oscuridad, la suciedad, la flor. Este último elemento es el único que comparte con Jorge. Acha anticipa, de este modo, la figura de conexión entre ambos polos opuestos.

Bifrontalidad

Así, Jorge y el Lagarto alegorizan varias oposiciones: santo-demonio, agua-fuego, aire-tierra, castidad-lujuria. Adrián Cangi explica que la alegoría es el «procedimiento operatorio» (72) típico del barroco según Walter Benjamin. También es barroco el subrayado de rasgos con fines didácticos (Sarduy 6) que encontramos en la claridad con la que son definidos los rasgos opuestos de ambos personajes centrales.

Sostenemos aquí que esta dualidad alegórica de tipo barroco tiene como particularidad que los polos de la oposición no son discontinuos, separados ontológicamente –que es la

forma dualista dominante en el pensamiento occidental al menos desde la Modernidad (Graham cap. IV.1; Hui cap. 2)–, sino que son opuestos en continuidad, la diferencia entre ellos es de grado antes que de sustancia. El sostenimiento de dos ideas opuestas como verdaderas al mismo tiempo ha sido señalado por el escritor y cineasta Eugène Green como característico del barroco (Pinkerton párr. 10); Graham (cap. IV.1) y Hui (Introduction § 4; cap. 2) también lo señalan como típico del pensamiento chino del Dao.

En este sentido, la investigadora Karolina Romero, a partir de la caracterización del barroco de Bolívar Echeverría, indica que, en una película de los 80 como *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés, el mestizaje entre lo europeo y lo indígena funciona barrocamente como «un modo de ser que involucra una relación de tensión entre mestizaje - puesta en escena - excedente» (46), donde, agregamos aquí, el mestizaje es el tejido conectivo, el tercero incluido, entre los opuestos en tensión. El barroco, de esta forma, «se constituye en la co-existencia de formas culturales contrapuestas» (Romero 49), y el cine de los 80 en América Latina, al que pertenece Jorge Acha, es abundante en esta búsqueda. De hecho, para Paul A. Schroeder Rodríguez, el cine latinoamericano de los 80 conforma un segundo ciclo barroco para este arte, tras el de la vanguardia de los años 20 y 30 (132).

Así podemos comprender por qué Jorge emerge de un tanque australiano de forma inusualmente ovalada (los tanques australianos son, en lo común, circulares): el óvalo «posee dos puntos de generación», su centro es dual en vez de único como en el círculo (Bernstein 27). Si el círculo es la figura característica del arte renacentista, el óvalo (y la espiral) lo son del arte barroco, con su conjunción de opuestos: de «movimiento y concentración, de linealidad y radiación» (Norberg-Schulz 68).

Rodolfo Kusch, por su parte, refiere que, durante el proceso de evangelización de los pueblos indígenas de los Andes sudamericanos, los sacerdotes católicos se encontraron con que los indígenas no podían concebir a Cristo y al diablo como entidades irreconciliables sino que los entendían como «hermanos» en su oposición (200).

En el mismo sentido, Acha subraya la complementariedad de ambos personajes, por ejemplo en la quinta escena, en la que Jorge y el Lagarto caminan por la calle en paralelo, moviéndose con igual ritmo, pero sin prestarse atención el uno al otro.

Hemos decidido llamar *bifrontalidad* a este tipo de dualidad cuyos polos se encuentran en relación de continuidad, para distinguirla del *dualismo* en discontinuidad predominante en la cosmovisión occidental. Así, es nuestra tesis que la bifrontalidad encarnada por Jorge y el Lagarto puede condensarse en los polos de lo ideal y de lo físico.

Primero, Segundo...

Charles Sanders Peirce propone una teoría del «desarrollo del universo» (302) a partir de tres «tonos de pensamiento» (303) que denomina como Primero, Segundo y Tercero. Define al Primero como «presente, inmediato, fresco, nuevo, iniciativo, original, espontáneo, libre» (304). Él es libertad e indeterminación, azar, «lo que Adán, al abrir

por primera vez los ojos, pensó del mundo antes de examinarlo» (294). «El Primero es aquello que tiene su ser o peculiaridad dentro de sí mismo», «no sujeto a nada que haya venido antes o que esté detrás», «fresco» es la palabra que mejor se ajusta a la «pureza virginal» de esta idea (299).

Peirce trae a colación las especulaciones de los filósofos presocráticos que buscaron en algún elemento primordial a un Primero que originaría todo lo existente. Así, afirma que «Tales supuso al agua como materia primera de las cosas; porque el mar parecía generar tantas formas nuevas». «Pero», se pregunta el autor, «¿cómo es posible que de lo igual naciera la variedad?», y sostiene que eso es posible solo por la existencia de «un principio de espontaneidad fecundo en ese material homogéneo original» al que llama «vida». «Ahora, el aliento [*breath*] ha sido reconocido como el material de la vida. En griego y en otros idiomas se emplea una misma palabra para aliento y para alma [*soul*]. En consecuencia, Anaxímenes, al ver que el *arjé* debía de estar animado, infirió que debía tratarse del aire» (296).

Agua y aire, hemos visto, son dos atributos que Acha asocia a Jorge, como también lo es la «pureza virginal» que Peirce achaca a su Primero: «podemos ver en Jorge cómo se expresa un puritano ante el deseo del amor» (Acha 116). Esta falta de carnalidad del Primero lo transforma en un polo de Idea, lo que Adán «pensó» cuando abrió los ojos por primera vez pero antes de reflexionar sobre ese primer pensamiento, es decir, un pensamiento, una idea, pero antes de ser aprehendida, una potencia. La aprehensión de la idea ya implica su puesta en relación con lo que Peirce llama un Segundo.

«El Segundo, último o término o fin, es en el hecho de otredad, relación, fuerza (no en sentido abstracto sino como uno lo siente cuando es golpeado), efecto, dependencia, ocurrencia, realidad, resultado» (Peirce 295). En el mismo sentido, «un otro es un Segundo; las relaciones subsisten entre pares» (299). Si el Primero se asocia al «sentimiento vivo» [*living feeling*], el Segundo es «hecho concreto» [*hard fact*]. Algo «completamente segundo está muerto», se trataría de materia inerte, totalmente estable, sin la frescura aportada por el campo ideal del Primero. «El *destino*, con su resultado seguro, es segundo; el *azar*, con su multiplicidad irregular, es primero. El conflicto involucra a un segundo; el *duelo* es dual». En definitiva, «el acto [*deed*], en tanto implica acción y reacción, involucra a un segundo; mientras que el pensamiento está contenido dentro del primero» (300).

Es así que la introducción del doble opuesto de Jorge, el Lagarto, configura un segundo, un polo material, asociado de forma apropiada, en este caso, al sexo, a la solidez rebajada al nivel del suelo (las paredes descascaradas, los vidrios rotos, las telas colgantes, el camastro desarreglado del lugar donde primero lo encontramos).

La estructura dual que propone Acha desde el inicio de *Amapola* se asemeja, de este modo, a la hipótesis cosmológica peirceana, aún más si tenemos en cuenta que Acha irá desplegando en el guion una versión propia de los mitos asociados de San Jorge y de Sigfrido en «una lucha fraterna entre dos *alter egos*, entre dos vástagos divinos que buscan en su encuentro un retorno a aquel tiempo perfecto capaz de restituir la comunión originaria» (Bernstein 44); es decir, ya hay una implicación cósmica en el relato.

Si la doctrina de Peirce desarrolla un cosmos continuo complementado con «chispazos» de «azar», de «vida» que permiten su evolución, esto es, su transformación, su generación de novedad, Alfred North Whitehead también propone una doctrina de la continuidad de la naturaleza «que balancee y limite la doctrina de la individualidad absoluta de cada ocasión de la experiencia» (183); cada elemento de la realidad «posee su herencia física y su reacción mental que la lleva hacia su autorrealización. El mundo no es meramente físico, ni es meramente mental» (190).

En este sentido, Jorge y el Lagarto aparecen como «bifurcaciones de un mismo ser»; ambos padecerían un «trastorno esquizofrénico» que solo puede resolverse si se reintegran «el uno con el otro» (Bernstein 26).

Germán Prósperi considera que el «sujeto esquizofrénico no se identifica con su cuerpo, al que siente extraño, ni con su alma, a la que también siente extraña. Ambos elementos constituyen, para él, un Afuera» (76). El filósofo considera que la experiencia esquizofrénica ha caracterizado a la condición humana occidental, en tanto la historia de la cosmovisión típica de esta región del mundo se divide, de manera dualista, en un «eón idealista caracterizado por una agencia incorpórea (el *nous*)», el cual es reemplazado, en el transcurso de los siglos XVII al XIX, por un «eón materialista caracterizado por una agencia corpórea (el *soma*)» (80).

En *Amapola*, Jorge Acha presenta esta escisión «esquizofrénica» encarnada en dos personajes inspirados en la mitología, y fabula una posible reunión de los polos de la idea y de la materia (del aire y la tierra, del agua y el fuego, de la castidad y la lujuria, etc.). Ahora bien, ¿cómo conseguir esa conjunción, cómo restablecer la comunicación entre esos dos polos separados por la tradición occidental? Acha no recurre a la fusión, a la homogenización. Jorge y el Lagarto no se disuelven el uno en el otro. La bifrontalidad, a diferencia del simple dualismo, requiere la introducción de un Tercero, en el vocabulario de Peirce, que permita la evolución, el devenir del sistema.

Acha recurre a tal mediación, a tal Tercero, que es también parte de la estrategia estético-política del barroco, que supone el desdoblamiento del cuerpo (aquí, en Jorge y el Lagarto) para luego «llevar a la presencia la dimensión invisible de ese cuerpo en una o varias de sus posibilidades» y, de esa manera, encarnar «un cuerpo políticamente utópico, simbólicamente sublime, que encuentra en el erotismo y en el deseo sus formas invisibles y huidizas de aparecer, o que diseña en el deseo su propia fuga» (Martínez 117).

... Tercero: la flor

Para Peirce, el Tercero

es el medio [*medium*], o aquello que media entre el primero absoluto y el último absoluto. Continuidad. Proceso. Flujo de tiempo. Simpatía. Comparación, intercambio. Modificación, compromiso [...] Signo, representante. Combinación, mixtura [*mixture*]. Mestizo [*Half-breed*]. Clavija. Coherencia. Todo [*Whole*] (295).

Asimismo, mientras el Primero y el Segundo «son duros, absolutos y discretos, como *sí* y *no*, el Tercero perfecto es plástico, relativo y continuo» (301). El Tercero es «la única concepción de la serie que es bastante realizable» (305), es decir, el Primero y el Segundo no pueden actualizarse si no es en el marco de la mediación de un Tercero que los requiere y los reúne y que posibilita, a su vez, el despliegue hacia nuevas mediaciones, la evolución, la metamorfosis, el devenir.

En la cuarta escena de *Amapola*, Acha introduce esa mediación tercera encarnada en otro personaje y en otra cifra, la de la flor. Jorge arriba a lo del florista Mauricio a vender su mercadería. Allí encuentra a una joven, a la que el florista llama Princesita, y queda de inmediato fascinado por ella. La chica es muda y trabaja en la calle vendiendo flores, específicamente violetas. Viste «un impermeable gris oscuro, muy oscuro, como su pelo»; luce «tan gris, tan pálida, tan monocromática» (Acha 103).

Jorge la persigue entre las estanterías. Ella se oculta. Finalmente, se miran entre unas ramas secas. Él le sonríe, ella se abre el impermeable y le muestra «un destellante vestido corto, un traje de bailarina fluorescente, plagado de colores y tan intenso como un rayo de luz que se refracta a través de un prisma. Jorge queda arrobado. La chica vuelve a escapar» (Acha 104).

A continuación, Mauricio, el florista, reflexiona en voz alta sobre el misterio que las violetas parecen esconder, la especie de flor que la Princesita vende en la calle y con la que, en consecuencia, queda asociada su figura. Como una flor que elige a su polinizador, la Princesa, oculta bajo una apariencia monocromática, como para no llamar la atención, decidió abrirse, revelarse ante la mirada de Jorge. Si dijimos antes que tanto Jorge como el Lagarto compartían una referencia floral (Jorge es floricultor y lleva flores para vender al florista en su mochila, el Lagarto viste una camisa floreada que flamea como un estandarte al viento), sus casos se diferencian de la Princesita en que ella, además de portar las flores que vende en la calle, es en sí misma una flor (simbólica).

El nombre del florista, Mauricio, es un homenaje de Acha a Maurice Maeterlinck, autor del libro *La inteligencia de las flores* que, en el guion, Acha coloca en uno de los estantes de su florería.

De acuerdo con Maeterlinck, la flor, órgano sexual de la planta, funciona como un medio de comunicación entre dos tendencias opuestas de la vida vegetal: la tendencia tanto a aferrarse a la tierra como a elevarse hacia el cielo. El autor asocia su funcionamiento a una forma de inteligencia cósmica que comparte la misma esfera que la inteligencia humana, aunque la precede cronológicamente (las plantas con flores surgieron en la Tierra mucho antes de la aparición del ser humano): «la mayor parte de ellas recurren a astucias y combinaciones, a asechanzas que, en punto a balística, aviación y observación de los insectos, por ejemplo, precedieron con frecuencia a las invenciones y a los conocimientos del hombre» (22); en el mismo sentido, «venidos los últimos sobre la tierra, encontramos simplemente lo que siempre ha existido y repetimos como niños maravillados la ruta que la vida había hecho antes de nosotros» (37).

La flor nos señala, en consecuencia, hacia un tiempo primigenio, que excede la escala humana, que la anticipa y que la envuelve.

Cuando la flor hizo su aparición en la tierra, no había en torno de ella ningún modelo que poder imitar; tuvo que inventarlo todo. En la época de la clava, del arco, de la maza de armas, en los días relativamente recientes en que imaginamos el torno de hilar, la polea, el cabrestante, el ariete; en el tiempo –como quien dice el año pasado– en que nuestras obras maestras eran la catapulta, el reloj y el telar, la Salvia había construido los espigones giratorios y los contrapesos de su báscula de precisión, y la Pedicularia sus ampollas obturadas como para una experiencia científica, los disparos sucesivos de sus resortes y la combinación de sus planos inclinados (Maeterlinck 62).

Maeterlinck caracteriza a esta mente cósmica representada por la flor como «Naturaleza», «Inteligencia general», «Genio universal» o «Genio de la Tierra», y nota que las ideas de belleza y de alegría que hallamos en el ser humano, al igual que sus medios de seducción y gustos estéticos son semejantes a los de las flores. Esto lleva al autor a considerar que, si la esfera intelectual que ocupa el ser humano es la misma que la de las flores, aquel no sería «ni una excepción ni un monstruo, sino el ser por quien pasan, en quien se manifiestan más intensamente las grandes voluntades, los grandes deseos del Universo» (99).

Es por ello que el conflicto ideado por Acha, más allá de la fachada mundana de una rivalidad entre tipos opuestos condensada en la disputa por una mujer (el Lagarto también posará sus ojos en la Princesita), encarna un funcionamiento cósmico similar al hipotetizado por Peirce. Y es por ello que solo podrá resolverse, al final del guion, en el campo de los sueños, de lo imaginario.

Si bien no los referencia explícitamente, creemos que Emanuele Coccia ha sabido reunir, en sus reflexiones sobre la vida de las plantas, perspectivas similares a las de Maeterlinck y Peirce. Coccia considera que «hay un cerebro material y no nervioso, un espíritu inmanente en la materia orgánica en tanto tal. En la vida, la materia puede volverse espíritu: comenzando a vivir» (cap. 13, párr. 2). Peirce ya identificaba un «alien-to», una «vida» que permitía que de la homogeneidad de un Primero se desarrollara la heterogeneidad. Del mismo modo, uno de los atributos del Tercero peirceano era la «mixtura», y es una «metafísica de la mixtura [*mélange*]» la que Coccia desarrolla a partir de la vida vegetal ya desde el subtítulo mismo de su trabajo.

En este sentido, el Tercero es un espíritu o mente, lo que media entre aquello que no existe más que como ideal (la frescura absoluta, la virginidad pura, el azar creativo) y aquello que no existe más que como material (la ley rígida, la solidez inmóvil). «Allí donde hay una forma, hay un espíritu que estructura la materia, lo que quiere decir que la materia existe y vive en tanto que espíritu. La vida vegetal no es jamás un hecho puramente biológico: es el lugar de indiferencia entre lo biológico y lo cultural, lo material y lo cultural, el logos y la extensión» (Coccia cap. 13, párr. 3).

La flor conecta la fijeza y la solidez de la tierra con la frescura y la libertad del aire y, como órgano sexual, lleva al desarrollo de la semilla. Tanto en la primera como en la última escena de *Amapola* aparece una semilla. La descripción se concentra en un «panadero», nombre común en Argentina del fruto del diente de león. Este fruto, que contiene la semilla, es desprendido de la planta por el viento, que lo arrastra a grandes distancias gracias al vilano, un conjunto de pelos plumosos que le están adheridos.

De acuerdo con Coccia, la semilla corporiza una forma de «cerebralidad», en tanto las operaciones de las que es capaz solo son posibles «si la presuponemos equipada de una forma de saber, un conocimiento, un programa para la acción» (cap. 13, párr. 2).

Esto lleva a Coccia a considerar que la razón, el *logos*, es una semilla y que, en tanto tal, no es una propiedad humana, sino una «facultad *cósmica y natural*» (cap. 13, párr. 4). Pero también asocia a la razón con la flor, la flor como «la forma paradigmática de existencia de la razón», «la facultad cósmica de la variación de las formas». El «pensamiento» sería así «el punto de reencuentro con el resto del cosmos, el espacio metafísico donde se mixtura con el mundo y se deja afectar por la mixtura, la fuerza de desviación que transforma la identidad más profunda de un ser» (cap. 13, párr. 4). Pensar es, entonces, poner a seres diferentes en contacto entre sí. Esto es lo que hará, en *Amapola*, la Princesita.

Sueño

Tras el encuentro en la florería y perderla de vista, Jorge busca a la muchacha. Cuando la reencuentra, es ella la que toma la iniciativa y la que lo guía por diferentes escenarios: «Lo toma del brazo y lo lleva con ella [...] Jorge se deja llevar» (Acha 114); «Ella va guiando el rumbo» (115). El carácter *quísmico, floral, medial* de la Princesita se nota en que reúne en ella la condición contradictoria que caracteriza al par Jorge-Lagarto. Tan pronto huye y se esconde de su pretendiente como lo guía y le muestra su mundo; asimismo, su apariencia monocromática, apagada, tímida, deja lugar a los destellos de colores atractivos del vestido que oculta bajo el impermeable. Mauricio refería, a su vez, que la violeta, la especie de flor vendida por la Princesita, no parece demasiado atractiva comparada con otras especies y, sin embargo, es muy popular entre la gente: «Yo no sé qué le ven a las violetas, pobrecitas... habiendo flores tan lindas..., yo no sé qué le ven a las violetas... Algo tendrán..., algún misterio tendrán...» (Acha 104).

Este carácter ambiguo es anticipado por un encuentro previo del Lagarto con una niña en una plaza. La niña dibuja imágenes pornográficas de su propia familia. También dibuja al Lagarto como «un dragón verdoso echando fuego por la boca, provisto de un miembro poderoso y erecto» (Acha 106-7). Esa niña, de apariencia inocente pero que, vemos de inmediato, dibuja imágenes impropias para su edad, se espeja en la Princesita. Tal es así que, en esa misma escena, luego de que la niña le mostrara sus dibujos, el Lagarto divisa a la Princesita y la aborda, pero ella logra huir.

Este tipo de anticipaciones especulares son típicas del relato achiano. Al principio, por ejemplo, notábamos que, en una escena temprana, el Lagarto participaba de un *ménage à trois* con una mujer y un hombre. Este trío anuncia y se espeja en el que pasará a conformar con Jorge y la Princesita.

El Payasito, aquel personaje que, en la segunda escena, comparte el lecho con el Lagarto, trabaja en la calle como vendedor. Su disfraz de payaso incluye una flor de amapola en el sombrero. Parte de su comercio incluye pasar unos «papelitos doblados» a sus clientes, es decir, drogas. En la escena 17, mientras la descripción visual se enfoca en la «flor roja, de amapola, [que] se mueve nerviosa en el sombrero del Payasito», la voz del personaje repite la bondad de la flor: «*narcótico para soñar y soñar*» (Acha 120-1). Recordemos que de la amapola se obtienen varios alcaloides.

En el momento en que Jorge y la Princesita recorren juntos la ciudad, el Lagarto, en complicidad con el Payasito, aprovecha para robar la motocicleta de Jorge. Tras varias peripecias y por casualidad los dos antagonistas vuelven a encontrarse en la escena 22. Al ver Jorge su vehículo en manos del Lagarto, comienzan a pelearse. La Princesita intenta ayudar a su enamorado, toma su casco e intenta golpear en la cabeza al Lagarto, pero erra y golpea la cabeza de Jorge. Este se desploma, pero, antes de caer contra el asfalto, es sujetado en brazos por su madre, quien lo ha estado buscando por toda la ciudad apenas vestida con una enagua de seda. Otro personaje, un sacerdote que es también policía (conjunción poco sutil y no exenta de comicidad que Acha emplea para asociar Iglesia y represión) se acerca y le pregunta a la mujer si «*necesita una extremaunción*» (Acha 128).

Hay tres elementos aquí que señalan hacia un campo de cierta irrealidad en el que se han venido desarrollando los hechos, pero que, ahora en conjunto, marcan un pasaje definitivo hacia un campo onírico para los hechos subsiguientes.

La madre de Jorge ya aparecía en la primera escena, como hemos descrito, en su casa, apenas levantada de la cama, vistiendo una enagua de seda. Pero en su recorrido por la ciudad en búsqueda del hijo (presiente que está en peligro) aparece siempre descalza y solo vestida con la enagua, como si continuara en la cama, durmiendo, soñando.

El cura-policía es ya una conjunción absurda desde un punto de vista realista, pero en el campo de la retórica barroca y su didáctica de los subrayados y las hipérbolos con fines explicativos y educativos (Sarduy 6), encuentra su lugar como aparente bifrontalidad que, en realidad, busca señalar la cercanía de esas dos instituciones, sobre todo en lo atinente a la represión de la sexualidad (en una escena previa, el cura-policía recorre un parque durante la noche en el que encuentra a distintas alteridades sexuales manteniendo relaciones: travestis orinando, un anciano homosexual siendo penetrado por un jovencito, etc., a quienes les ordena que «circulen» al tiempo que los insulta). Es decir, el carácter irreal (aunque metafóricamente *verdadero*) de un personaje que sea sacerdote católico pero también trabaje de policía de igual forma sugiere una pertenencia al campo de los sueños y de lo imaginario. Que le pregunte a la madre de Jorge si el muchacho necesita una extremaunción también señala un quiebre entre, o un pasaje desde, una vida real hacia un más allá de la vida irreal, fantástico, mítico, onírico.

El otro elemento que coadyuva a la sugestión de un onirismo en los momentos finales del guion está encarnado en el Payasito y su asociación a la figura de la amapola y a la provisión de narcóticos «para soñar». Es el Payasito quien entrega un alfiler de gancho al Lagarto para poder abrir el candado que sujeta la motocicleta de Jorge, lo que marca ya su rol indispensable para que se desaten los acontecimientos definitivos.

En la escena 23, el Payasito regresa a la casona derruida del principio. Se escucha su voz, que se dirige a una «señora» indefinida, una clienta arquetípica pero también el lector: «*Queda poco tiempo, señora... recién, cuando volvía, escuché la sirena del barco... ¡Quién pudiera...! ¡Siempre sueño que me voy en barco...!*» (Acha 128). A continuación, el narrador señala que «lentamente se va rindiendo al sueño» (128). En ese momento, pasa por detrás el Lagarto con la Princesita a cuestas. Ella se resiste. Jorge los persigue. «El Payasito no vio las escenas, pero es como si las hubiese visto» (128). Finalmente, «exhausto, acomoda las mantas y se apresta a dormir» (129).

Llegamos así a la escena 24, el clímax de la historia. Las barreras que separan la realidad material del sueño ideal se han derrumbado. Jorge atraviesa una puerta vestido con una armadura metálica y una lanza en la mano derecha, «guerrero medieval dispuesto a liberar a la princesa secuestrada por el dragón» (Acha 129). El Lagarto ahora es un auténtico dragón, con «cola larga y escamosa», «patas de uñas afiladas» y una boca que escupe fuego. «Le muestra la verga erecta» a la Princesa, a quien ha encadenado a una columna. Ahora el narrador se refiere a Jorge como «San Jorge» pero también como «Sigfrido» (129), mientras, en *off*, la voz de la madre pronuncia invocaciones sacras en latín. «Quienes se enfrentan ya no son dos hombres sino dos eternos seres mitológicos. La lucha es entre lo que ellos encarnan, entre lo erguido y lo que se arrastra, entre lo santo y lo pecaminoso, entre lo celeste y lo terrenal» (129).

Es aquí que la Princesita termina de materializar su rol como flor cósmica, como mente, espíritu o razón que reúne las contradicciones sin disolverlas pero trascendiéndolas en una terceridad. Emanuele Coccia sostiene que la razón, en tanto flor del cosmos, «es una fuerza de multiplicación del mundo» que no restituye lo existente a sí mismo, sino que multiplica los cuerpos, «renueva lo posible, reinicia el pensamiento, abre el espacio a un futuro inconcebible», «es la fuerza y la estructura que obliga a todas las cosas a mixturarse con sus semejantes por medio de lo desemejante para cambiar de rostro» (cap. 13, párr. 4).

Por ello, el narrador señala que, encadenada a la columna y acosada por el pene del dragón, «hay dolor» en la Princesita, pero «ella ya comienza a arder de deseo» (Acha 130). La conjunción de violencia y erotismo ya había sido anticipada en la segunda escena, cuando el Lagarto apretó el cuello y los genitales del Payasito luego de mantener relaciones sexuales.

En el momento culmen, la Princesita:

Quiere rebelarse pero a la vez no puede resistirse al ardor. Goza cuando la lengua roja y vivaz pasa sobre su rostro; y ese goce va en ascenso hasta que por fin la bestia la penetra y ella grita de placer y de vergüenza [...] El orgasmo de la bestia

verde arroja un fuego abrasador y el santo derrotado clava a destiempo su lanza entre las escamas (Acha 130).

«*Fin de la obra wagneriana*», indica el texto, en otro juego especular: en una escena anterior, un organista ensaya con mucha dificultad una pieza de Wagner en una iglesia. Esa misma música, ahora bien ejecutada, sirve de banda de sonido a este duelo final.

Pero la escena no concluye aquí. Como señala Coccia, la flor-razón «renueva lo posible, reinicia el pensamiento». Concluido el duelo mítico, San Jorge-Sigfrido vuelve a ser Jorge y el dragón vuelve a ser el Lagarto.

Liberadas de las cadenas bajan las manos de la Princesita hacia la cabeza de Jorge que dormita en su pecho. Sus pelos rubios chorrean sudor y su camisa se ve maltratada y rota. La caricia de la chica va acompasando la respiración agitada hasta que retoma su calma y es entonces la mano del muchacho la que baja lentamente por su propio pecho y sin detenerse sigue bajando por su vientre hasta dar con el vientre palpitante e insaciable del Lagarto, que sangra de una herida. La Princesita contempla a los dos jóvenes como una madre piadosa. La mano del Lagarto asciende ahora entre los pelos rubios de Jorge y los atrae hacia sus labios. Jorge lo besa. Y seguirá bajando con su boca hasta lamer la herida sangrante (Acha 130).

«*Un barco llama a la distancia*», concluye el capítulo. Vemos cómo la Princesita media entre los dos antagonistas y los hace confluír en una transformación mutua. Pero que el duelo final sea onírico y fantástico no quita que sea *racional*, en tanto restablece una temporalidad mítica que permite el reinicio, la renovación de la existencia ahora con nuevos atributos (los antagonistas ya no podrán ser como eran antes del encuentro).

Como símbolo, la Princesita *informa*, conecta, extiende, transforma y genera formas a partir de un Primero y un Segundo, de Jorge y del Lagarto, de un aspecto de profundidad, de comprensión, de idea aún no realizada (Jorge), y de un aspecto de amplitud, de extensión, de fisicidad (Lagarto). Esta conexión entre lo profundo y lo amplio es lo propio del proceso informativo de un medio de comunicación (Fuhrman 173-7), de un signo, de una *flor*.

Conclusión

En la escena final, la madre de Jorge y el marinero bengalí se encuentran en un barco que acaba de zarpar. La mujer revela su nombre: Amapola. Viste, como siempre, solo la enagua de seda. De repente señala, sorprendida, un panadero que vuela en el aire: «*¡Tan lejos de la tierra, un panadero...!*» Y, a continuación, explica: «*Es una semilla que salió de una flor... y pronto volverá a florecer...*» (Acha 131).

El guion concluye como inicia, con una descripción de la trayectoria del panadero, que gira contra un cielo «muy celeste» de nubes «muy blancas» que se refleja en el

espejo de agua de un tanque australiano, solo que el tanque no es ahora ovalado, con dos centros generativos, como al principio, sino circular.

En consecuencia, más que una vuelta exacta o retorno al principio, tenemos una transformación trascendente, una espiral que nos dirige hacia un nuevo Primero que, eventualmente, nos llevará a un nuevo Segundo (aunque, en este caso específico, ya no esté figurado en la forma del tanque) y a una nueva mediación tercera. Si «lo que solo soñamos está restringido dentro del primero» (Peirce 305) su materialización depende de su relación con una alteridad, y la *vida* de esta relación requiere la generación de un *signo* que pueda, a su vez, actuar como nuevo centro generativo para otra relación.

Es por ello que *Amapola* sugiere una serie de «comienzos» oníricos o ideales. La madre de Jorge, de nombre Amapola, parece, al mismo tiempo, un personaje que sueña y que pertenece a un sueño, siempre descalza y en camisón; el Payasito, que porta una amapola en el sombrero y vende narcóticos en las calles, se va a dormir justo cuando el relato da un giro climácico hacia la materialización del mito de San Jorge/Sigfrido y el dragón. Estos son los dos personajes asociados a la flor del título y, por lo tanto, a la potencia onírica. Pero igualmente recordemos el desmayo de Jorge luego del golpe en la cabeza, que también precede al momento del clímax.

Tendríamos así varios niveles de sueños dentro de sueños, de ficciones dentro de ficciones, de mitos dentro de mitos, de puestas en escena mestizas, mixturadas; de identidades teatralizadas (otra vez, Jorge como San Jorge/Sigfrido, el Lagarto como dragón) típicas del barroco, como señala Karolina Romero (49). Hemos tratado de mostrar aquí cómo la estructura del guion parte de una bifrontalidad, es decir, de un par de opuestos entre los que existe alguna especie de continuidad (diferenciados, por lo tanto, por una cuestión de grado antes que de esencia), cómo esa bifrontalidad es característica de cosmovisiones alternativas a la dominante en Occidente (sobre todo en la estética barroca), y cómo la bifrontalidad, a diferencia del simple dualismo, involucra la mediación de un Tercero, de un *entre* comunicativo entre los pares de opuestos. La cosmología peirceana nos ha permitido comprender este funcionamiento, así como también las cosmologías vegetales de Maurice Maeterlinck (homenajeado en el propio guion) y Emanuele Coccia.

Finalmente, podríamos sugerir que esta estructura cosmológica es propia de la obra narrativa de Acha en general. ¿Sería bifrontal la relación entre torturador y torturado en *Habeas Corpus*, con el agua, quizás, como elemento medial? ¿Y la de Salcaghua y Humboldt en *Mburucuyá*? ¿Es casual que la mburucuyá sea una planta y su flor, la flor de la pasionaria? Si continuamos el repaso por otras películas y otros guiones de Acha, encontraríamos, quizás, relaciones que sugieren bifrontalidades, primeros y segundos opuestos pero continuos gracias a medialidades terceras. No olvidemos, tampoco, que Charles Sanders Peirce, cuya cosmología nos ha guiado aquí, era estadounidense, es decir, americano. Tendemos a pensar a América Latina escindida de la América anglosajona. Las observaciones aquí presentadas, entre el barroco «latino» y el pragmatismo norteamericano, contribuyen, quizás, al «campo electromagnético» de deslizamientos

graduales de las ideas entre los polos opuestos de América anglosajona y América Latina que ha sabido teorizar Fernando Zalamea (Prefacio) y que sugiere la necesidad de leer lo americano en su totalidad como una unidad en la diferencia.

Referencias

- Acha, Jorge Luis. «Amapola». *Escritos póstumos volumen 2*. Ítaca, 2014, pp. 95-132.
- Aguilar, G. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos, 2006.
- Bernstein, Gustavo. «Prólogo: Anatemias de la anatomía». *Escritos póstumos volumen 2*, Jorge Luis Acha. Ítaca, 2014, pp. 9-94.
- Cangi, Adrián. «Historicidad y transhistoricidad del barroco». *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*, eds. Adrián Bertorello y María José Rossi. Miño y Dávila, 2017, pp. 49-78.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Payot & Rivages, 2016.
- Fuhrman, Gary. «Rehabilitating Information». *Entropy*, vol. 12, 2010, pp. 164-196.
- Graham, Angus Charles. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*, trad. Daniel Stern, rev. Flora Botton. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Hui, Yuk. *Art and Cosmotronics*. University of Minnesota Press, 2021.
- Kusch, Rodolfo. «América profunda». *Obras completas, tomo II*. Fundación Ross, 2007, pp. 1-254.
- Maeterlinck, Maurice. *La inteligencia de las flores*, trad. Juan Bautista Enseñat, 2ª edición. Taller de Edición Rocca, 2014.
- Martínez, Luz Ángela. «(Cuerpo desaparecido). Cuerpo desnudo. Cuerpo colonial». *Esto no es un injerto. Ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*, eds. Adrián Bertorello y María José Rossi. Miño y Dávila, 2017, pp. 107-24.
- Norberg-Schulz, Christian. *Baroque Architecture*. Electa y Rizzoli, 1986.
- Peirce, Charles Sanders. *Writings of Charles S. Peirce Volume 5 1884-1886*, ed. Christian J. W. Kloesel. Indiana University Press, 1993.
- Pinkerton, Nick. «Living in the Present: An Interview with Eugène Green». *Reverse Shot*, 20 mar. 2015, https://reverseshot.org/interviews/entry/2026/eugene_green
- Prósperi, Germán Osvaldo. «El lado oscuro de la luna. La esquizofrenia y el afuera imaginal del sujeto». *DasQuestões*, vol. 8, n° 2, abr. 2021, pp. 75-83.
- Romero, Karolina. «El barroco andino en *La nación clandestina*: una lectura desde la “puesta en escena de la identidad mestiza”». *Fuera de campo*, vol. 1, n° 3, 2017, pp. 40-56.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata, 2011.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. «Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco». *Valenciana: estudios de filosofía y letras*, n° 12, jul.-dic. 2013, pp. 129-154.

Whitehead, Alfred North. *Adventures of Ideas*. The Free Press, 1967.

Zalamea, Fernando. *América - una trama integral. Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2009.

La imposibilidad del retrato del Indio y la imposición del tipo humano como modo de representación

The Impossibility of the Portrait of the Indian and the Imposition of the Human Type as a Means of Representation

Natalia Calderon
Universidad de Valparaíso
natalia.calderon@uv.cl

Enviado: 5 abril 2021 | **Aceptado:** 8 agosto 2023

Resumen

Retrato y tipo son dos modos de representación de lo humano que se oponen y obedecen a lógicas completamente diversas. El retrato es un esfuerzo por poner en relieve los aspectos más característicos de un individuo, el tipo, por el contrario, rescata los aspectos comunes a varios individuos e instala una lógica de desindividualización. En el Nuevo Mundo, el tipo fue el modo privilegiado de representación del Indio puesto que el retrato fue reservado a las capas de la sociedad de origen europeo. Posteriormente, en la época de la fotografía, el Indio seguirá siendo reproducido en tanto que tipo-indígena, ya sea en tarjetas postales o en publicaciones científicas. El presente artículo es una reflexión en torno a la lógica de orden estético-político que está a la base de la instalación del tipo como modo privilegiado de representación. A su vez, analizaremos el tipo-indígena en la obra del fotógrafo Martín Chambi como un primer esfuerzo por trastocar dicha categoría.

Palabras clave: Retrato, tipo humano, perspectiva, fotografía.

Abstract

Portrait and type are two opposite ways of representing the human and obey to completely diverse logics. The portrait is an effort to highlight the most distinctive features of an individual, while the type, on the contrary, takes up what is common to various individuals, thus establishing a logic of de-individualization. In the New World, the type was the privileged representation of the Indian, since the portrait was exclusive to the social layers of European background. Afterwards, in the age of photography, the Indian will continue being shown as an indigenous type, either on postcards or in scientific publications. This paper is a reflection on the aesthetical-political logics underlying the establishment of the type as a privileged way of representing the Indian. Finally, we are analyzing the indigenous type in Martin Chambi's work, photographer who first attempted to disrupt that category.

Keywords: Portrait, human-type, perspective, photography.

Al analizar la historia de las imágenes, podemos constatar que uno de los objetos privilegiados de representación ha sido la puesta en escena del individuo. Esto se llevó a cabo principalmente a través del retrato, modo de representación capaz de vehicular las cualidades más relevantes de una persona, al mismo tiempo que las de una época determinada.

Pero en el contexto del Nuevo Mundo, es decir, en esta suerte de *tabula rasa* que intentó eliminar toda forma de representación anterior a la conquista, la relación entre retrato y representación del individuo americano es más bien compleja, por no decir opuesta a aquella de la tradición occidental. Esto principalmente se debió a que el modo privilegiado de representación de los individuos americanos, y más específicamente del Indio, no se dio bajo la forma del retrato, sino más bien bajo un formato que podemos considerar como su opuesto, a saber, el «tipo humano».

¿Cuál es el sentido de esta diferenciación representacional originaria que impidió la instalación del retrato del Indio en beneficio del tipo humano? ¿Y por qué ese modelo persiste y tiene tanta relevancia al momento de la llegada de la fotografía en América Latina?

Una reflexión que gire en torno a esta genealogía representacional de lo humano en el Nuevo Mundo es fundamental para poder comprender no solo el estatuto de esta nueva humanidad que emerge en la historia de las imágenes, sino que además nos permitirá entender cómo la fotografía en el siglo XIX se instaló en América Latina reproduciendo un modelo de representación que remonta a la época colonial.

Para analizar en profundidad la dicotomía entre retrato y tipo humano, es necesario comprender el modo de funcionamiento del retrato y del tipo. De esta manera podremos entender por qué el tipo y no el retrato se instaló como modo privilegiado de representación del Indio en el Nuevo Mundo.

¿Qué es un retrato?

Édouard Pommier, en su libro *Teorías del retrato*, realiza un recorrido por la historia del retrato poniendo en relieve las diversas transformaciones que este ha experimentado.

Es así como este autor considera que una de las ideas que más ha persistido a lo largo de la historia de la representación es aquella que plantea la simultaneidad de origen entre pintura y retrato. Así, Plinio el Viejo señala: «todos reconocen que el [el origen de la pintura] ha consistido en trazar, gracias a líneas, el contorno de una sombra humana» (cit. en Pommier 18).

Hablamos entonces de una contemporaneidad entre el origen de la pintura y el retrato. Ambos provienen de la misma fuente, a saber, la sombra: primera forma de representación, primera imagen de tipo natural. Si bien esta idea de Plinio no puede ser corroborada empíricamente, es un hecho que esta ha atravesado toda la historia de la representación en tanto que herencia conceptual.

En ese contexto, Pommier llega a señalar que el retrato se sitúa en el centro de la cuestión de la pintura y de la representación, al mismo tiempo que es el lugar donde se concentran las diferentes miradas del ser humano sobre sí mismo a través del tiempo. La idea de retrato se metamorfosea, sin embargo, hay ciertos elementos que persisten.

Ahora bien, el retrato es siempre un retrato humano, se trata de una palabra que no es atribuible a un animal o a un objeto, el retrato siempre refiere a lo humano. Pierre Richelet señala, en 1689: «Retrato. Esa palabra dicese solamente de los hombres y hablando de pintura. Es todo lo que representa a una persona según la naturaleza con colores» (cit. en Pommier 17).

Esta identidad retrato-humano se refiere a que el retrato no solo representa el aspecto exterior del individuo, sino que al mismo tiempo es capaz de revelar la totalidad de este, es decir, tanto los aspectos físicos como los aspectos espirituales y morales que lo distinguen de todo otro posible objeto de representación. En ese sentido, el retrato es la manifestación de una cierta jerarquía entre los seres, donde el aspecto espiritual propio a lo humano lo situará en lo alto de esta esfera. El retrato será así un modo de representación capaz de dar cuenta de esta especificidad humana.

En ese contexto, el retrato deberá cumplir un rol de identificación, puesto que se basa en una semejanza. Este debe asemejarse al individuo retratado considerado como único. Es así como no hay retrato sin modelo, el retrato debe necesariamente ceñirse a este y asemejarse. En consecuencia, la identificación es un elemento profundamente ligado a la idea de retrato, y en ese sentido, siguiendo las palabras de Plutarco, podemos decir que es la «presencia misma del modelo al cual substituye» (cit. en Pommier 25). Así, el retrato puede seguir existiendo incluso cuando su modelo ha desaparecido, lo que le confiere un valor memorial¹ y da cuenta de su capacidad de sustitución del individuo, actuando como su doble. Esta idea de identificación es fundamental, ya que persiste incluso luego de la aparición de la fotografía, momento en el cual esta problemática alcanza, podemos decir, su apogeo.

En resumen, el retrato posee como eje fundamental la puesta en relieve de la individualidad del retratado, su función es sintetizar en una imagen los aspectos más específicos de un individuo, desde sus características puramente físicas hasta la materialización de sus aspectos morales. El retrato se convierte así en el doble del individuo retratado, asegurando su inmortalidad, ya que persistirá en el tiempo incluso cuando el individuo ya no exista. Es la idea del retrato como recuerdo de grandes hombres y mujeres que han atravesado la historia de la humanidad dejando sus huellas. El retrato se convierte en un útil de rememoración.

1 Es necesario señalar que artistas como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel tenían una especial concepción del retrato, pues para ellos el modelo no poseía un rol esencial. Estos pintores ponen en cuestión la idea de semejanza, de identificación e incluso el aspecto memorial del retrato, puesto que para ellos el temperamento del pintor actúa como una suerte de pantalla que disminuye toda pretensión de representación fidedigna. Para estos artistas, todo retrato es un autorretrato, tal era el lema. Véase Pommier.

El tipo humano no es un retrato

El tipo humano es otro modo de representación del ser humano que difiere del retrato, a un punto tal que se le puede considerar como su opuesto. El tipo humano no es un retrato porque, a diferencia de este último, no tiene como finalidad el resaltar las características individuales de un individuo. Por el contrario, el tipo nos ofrece una visión de lo humano que tiende a su desindividualización. Se eliminan las características propias a un individuo y se privilegian los aspectos comunes a diferentes individuos. Cada individuo se transforma así en una figura estándar, en una suerte de reproducción de un modelo.

Ahora bien, en el contexto de América Latina, el Indio siempre fue relegado a su carácter de tipo, ya que el retrato fue reservado a las capas de la sociedad de origen europeo. En efecto, el problema no se da en la ausencia de representación del Indio, el que siempre estuvo presente en el imaginario americano, sino en su modo de aparición. El Indio no tuvo derecho al retrato puesto que no fue considerado en tanto que individuo.

El contexto de determinación del Indio en imagen es el de los viajes de exploradores europeos que intentaban dar cuenta de los elementos desconocidos del Nuevo Mundo. Estas imágenes fueron realizadas por naturalistas influenciados por el espíritu romántico, imágenes de carácter científico, puesto que el descubrimiento del Nuevo Continente implicó la necesidad de proceder a un análisis y a una clasificación de nuevas especies, entre las cuales se consideró que se encontraba el Indio.

La mirada puesta sobre el Indio lo concebía como formando parte de la historia natural, transformándolo en una suerte de espécimen definido por sus características físicas exteriores, su forma de vestir, su color de su piel, su estatura. Se trata, en definitiva, de un modelo reduccionista, ya que tomaba una multiplicidad y diversidad de individuos y los sintetizaba en características comunes a todos, convirtiéndolos así en un tipo humano, y en un sentido más preciso aún, en un tipo-indígena.

En ese sentido, la etimología de la palabra «tipo» nos aporta una idea más precisa:

Etimol. e Hist. A. 1. a) Fines del siglo XIV. (Aalma, ed. M. Roques, t. 2, I, 12478: tipus. **tipo**. figura. forma. similitud).

Pieza, generalmente en metal, que lleva una impresión, que sirve a reproducir huellas idénticas;

Filos. Molde, modelo ideal que determina la forma de una serie de objetos que derivan de él; concepto abstracto, donde se expresa la esencia de una cosa, considerada como un molde, un modelo (a partir de. Lal. 1968).

Conjunto de características distintivas (escogidas a partir de diversos criterios) de ciertos grupos de objetos, de individuos, permitiendo su clasificación (TLFI).

Desde ese punto de vista, el tipo es una suerte de molde hecho a partir de una síntesis de características comunes a varios individuos, todo individuo que se ajuste a ese molde pierde su individualidad y se transforma en un tipo.

En ese contexto, la cuestión esencial es saber cuál es el fundamento de la definición del Indio como tipo, teniendo en cuenta que por primera vez hay un intento por representar al Indio en cuanto tal, y ya no simplemente como formando parte de un decorado de tipo religioso-teológico, como era el caso en la pintura barroco-colonial.

Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* nos habla de una *épistémè* propia a esta época (siglos XVII-XVIII) que desplaza el acento puesto en la semejanza y la analogía hacia la identidad, el orden y la medida. Como consecuencia de este nuevo paradigma de pensamiento, Foucault habla de la necesidad de establecer un análisis y clasificación que dé cuenta de esta identidad de los objetos del mundo. Los signos que las cosas llevan en sí pueden ahora tener una significación precisa, clara (y no trascendental), y permitir así clasificar e identificar.

Pero este análisis deja de lado la importancia que los aparatos han tenido en esta construcción del saber sobre América. Podemos sin duda pensar que los naturalistas que llegaron al Nuevo Mundo tenían como modelo de pensamiento esta *épistémè* basada en la idea de una *mathésis universalis*, es decir, en una necesidad de reducir el mundo a un dato matemático. Sin embargo, no se puede dejar de lado el hecho de que estos no solo llegaban con una visión de mundo al Nuevo Continente, sino que también llegaban con aparatos.²

Es así como Humboldt dedica todo un capítulo de su relato de viaje (*Viaje 2-87*) a enumerar los diferentes aparatos de medición y observación que utilizó en sus viajes, tales como el sextante, el horizonte artificial, el lente de Caroché y el microscopio, entre otros. Esta enorme cantidad de aparatos nos dan una idea de la importancia otorgada a la exactitud en la construcción del espacio americano a través de la imagen. Podemos decir que este hecho manifiesta un quiebre con respecto al antiguo régimen representativo colonial anclado aún en el régimen medieval prerrenacentista. Por el contrario, con Humboldt se inaugura otro régimen que podemos clasificar como perspectivista, en el cual los aparatos de proyección tienen un rol fundamental.

Este cambio implica que «de ahora en adelante el mundo puede mostrarse en una vista, la cual ya no es la cara visible del texto sagrado» (Déotte, *La ligne*). El espacio y lo humano aparecen de esta manera como una *vista*, como un *punto de vista* de un sujeto que observa, calcula y proyecta ese espacio. Los aparatos utilizados por Humboldt en ese sentido hacen posible esta distanciación del sujeto que se sitúa frente a una extensión para calcularla, definirla y analizarla.

En ese contexto, la aparición del concepto mismo de paisaje debe ser considerado como consecuencia de una distanciación, de una puesta en perspectiva (Desportes). Ocurre lo mismo con el Indio, que emerge en esta época como un producto de esta puesta en perspectiva. El Indio es considerado como un Otro y es definido por su

2 Jean-Louis Déotte establece una crítica al concepto foucaultiano de *épistémè*, argumentando que la invención del aparato perspectivo está a la base de esta nueva concepción del sujeto que se inaugura en la época clásica. Para Déotte, sin aparato perspectivo, no habría sujeto ni representación. Véase *Ce que je dois à Foucault*.

otredad, ya que se diferencia del individuo europeo que lo observa desde su particular punto de vista. Es esta puesta en perspectiva del Indio y de su entorno lo que posibilita su análisis, el tipo-indígena es entonces el producto de esta distanciaci3n.

Pero para ser m3s precisos, el Indio y el espacio americano aparecen frente a los ojos de los naturalistas no como paisajes (la pintura de paisaje se desarrolla posteriormente en el siglo XIX) sino como *vistas*, lo que presenta una diferencia fundamental. Desportes se3ala que mientras el paisaje «ofrece una cierta libertad de composici3n [las vistas por el contrario] deben ajustarse a una exactitud topogr3fica» (63-64). Mientras el paisaje es una construcci3n est3tica que puede ser contemplada como un todo, la vista se refiere m3s bien a un fragmento del espacio percibido desde un punto de vista espec3fico.

Esa exactitud topogr3fica mencionada por Desportes ser3 fundamental a la hora de comprender la historia de la imagen en Am3rica Latina, ya que esa b3squeda de exactitud persistir3 hasta la llegada del aparato fotogr3fico. En ese momento, se puede considerar que esta idea llega a su paroxismo en la utilizaci3n del aparato por los gobiernos nacionales.

Llegando a este punto, estamos en condiciones de se3alar que si el tipo humano es un modo fundamental de puesta en imagen del Indio, se debe a que es el producto de los aparatos de proyecci3n entre los cuales la fotograf3a forma parte, y es a causa de ese hecho que esta 3ltima continuar3 reproduciendo el mismo modelo representacional del Indio en tanto que tipo. El aparato fotogr3fico es un aparato proyectivo, este continua con la tradici3n perspectivista que permiti3 la distanciaci3n del sujeto que observa con respecto al mundo que se presenta frente a 3l, mundo que deviene as3 objeto y, siendo m3s precisos a3n, que deviene objeto de estudio.

El punto de vista como documento

Los aparatos de proyecci3n son al mismo tiempo aparatos de c3lculo. Su aplicaci3n en el contexto de una *vista* permite la medici3n de los diversos aspectos caracter3sticos de un objeto para poder as3 clasificarlo. Podemos decir que luego de la invenci3n de la perspectiva en el Renacimiento, el sujeto comienza a apropiarse del mundo, el nuevo aparato le permite someter el mundo a las leyes matem3ticas. A modo de ejemplo, el trabajo de Durero sobre la simetr3a del cuerpo o Humboldt y su conocimiento de las teor3as de Gall sobre la frenolog3a o la fisiogn3mica de Lavater (Giacomoni, 2012). Todas disciplinas que pueden ser consideradas como primeros esfuerzos por transformar en cifra, en dato matem3tico un cuerpo determinado.

Esas caracter3sticas son fundamentales a la hora de considerar una imagen como documento, puesto que los naturalistas ten3an por misi3n la producci3n de documentos cient3ficos. En ese contexto, Domingo Faustino Sarmiento va a se3alar, a prop3sito de Rugendas, que «es un historiador m3s bien que un paisajista; sus cuadros son docu-

mentos en que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otros que él, que la raza española ha experimentado en América» (cit. en Pereira Salas 11).

Dadas esas condiciones podemos señalar que detrás de la imágenes de los naturalistas hay una voluntad de ser testigo, una necesidad de aportar «pruebas». En ese contexto las imágenes no son simples accesorios,³ ellas deben ser consideradas como pruebas de la realidad de esta nueva naturaleza, exótica, americana.

Según Hubert Damisch una imagen construida en perspectiva debe ser pensada como capaz de substituir «a la realidad y parecerá confundirse con lo «verdadero» (136). Se trata entonces de la cuestión de la sustitución entre imagen y realidad como si ambas fueran intercambiables entre sí. Es así como la imagen perspectiva se presenta como una certeza, adquiriendo un estatus de conocimiento, de saber legítimo, puesto que ella puede ser concebida como un doble de la realidad, y puede incluso sustituirla.

Se cree que fue el pintor holandés Frans Post el primero en realizar paisajes en terreno en el nuevo mundo en el siglo XVII en Brasil. Sus imágenes son un intento por dar cuenta de la geografía y topografía de ese territorio que en esa época estaba bajo dominación holandesa.

Post estaba acompañado por el pintor Albert Eckhout, quien produjo una importante colección de tipos humanos. En ese contexto las imágenes de Post y de Eckhout, al ser imágenes realizadas al natural, reflejan una búsqueda de exactitud y veracidad, lo que las diferencia de las antiguas imágenes que representaban al Nuevo Mundo, que eran una mezcla de imaginación y de mitos europeos trasladados o materializados en el nuevo continente.⁴

Pero ¿cómo este concepto de *vista* que definirá la construcción del espacio naturalista se manifiesta en la puesta en imagen de lo humano?

Plantear esta cuestión es legítimo, dado que no se habla de *vista* al referirse a la imagen de lo humano, pues es un concepto más bien ligado a la idea de espacio. Pero lo que sí está claro es que podemos concebir al tipo como un *punto de vista* sobre lo humano.

Ahora bien, la perspectiva genera una suerte de pantalla que se interpone entre el sujeto que observa y el mundo, produciendo así un fenómeno de distanciamiento donde el sujeto observa, analiza un objeto y lo transpone en una imagen. Tener un punto de vista, una cierta perspectiva de lo humano es entonces observarlo y analizarlo desde un punto de vista específico. Eso es precisamente lo que llevaron a cabo los naturalistas; y para establecer ese punto de vista desarrollaron dos principales modos de representación.

Por un lado, se representa al tipo-indígena en relación con el territorio que habita. Por ejemplo, en las imágenes de Eckhout, el Indio aparece en un primer plano recortándose de un paisaje que permite percibir una naturaleza característica (típica)

3 Es por ello que el atlas y el álbum son un modo privilegiado de archivo de estas imágenes-documentos, pues se trata de un saber visual. Véase Didi-Huberman, en Referencias.

4 Para más información sobre este tema, Rojas-Mix, 2013.

americana, todo dibujado con una precisión científica, con una línea del horizonte bien definida. Estos tipos humanos de Eckhout poseen nombres comunes que designan categorías y no individuos, a saber, «hombre Tapuya», «hombre africano», «mujer Tapuya», etcétera.

Podemos decir que hay una cierta simetría entre un paisaje de carácter típico y el humano-tipo que habita ese territorio. Esta representación intenta mostrar el vínculo entre el medio ambiente y lo humano tal como Humboldt lo va a definir:

Así como cada ser considerado aisladamente, está impreso de un tipo particular, [...] el gran problema de la física del mundo, es el determinar la forma de esos tipos o signos, las leyes de estas relaciones, los vínculos eternos con que están ligados los fenómenos de la vida y los de la naturaleza inanimada (X).

Cada territorio posee así una fisionomía que le es propia, un clima, una vegetación particular que dejarán huellas en las formas corporales de los individuos que habitan tales territorios. Puesto que, según Humboldt, el paisaje es un medio de interacciones, de relaciones entre lo humano y la naturaleza.

Es necesario agregar a esta idea que, para los naturalistas, el «individuo» americano debe ser analizado desde el punto de vista de la historia natural, es decir, debe ser considerado como perteneciendo a la misma escala del reino animal y vegetal. Idea que llega a su paroxismo en los zoológicos humanos.⁵ Rugendas llega incluso a señalar que «a excepción de algunos talentos nacidos de la sola influencia de las necesidades que la naturaleza les ha hecho sentir, su vida difiere a penas de aquella de los animales salvajes con los cuales comparten el dominio de las selvas primitivas» (1-2).

Por otro lado, el tipo humano fue representado a su vez haciendo completa abstracción del medio natural, del territorio. El tipo humano se encuentra así desprendido del paisaje que lo rodeaba y que daba cuenta de la relación humano-naturaleza. De esta manera, en tales imágenes el tipo aparece en un fondo blanco, abstracto.

La obra de Moritz Rugendas lleva a cabo los dos modos de representación del tipo humano, puesto que por un lado sus imágenes de «Gauchos» argentinos, el «Negro y Negra de Bahía», representan al tipo en su medio natural, en su contexto, al interior del paisaje al cual pertenecen y, por otro, Rugendas representa el tipo humano en un espacio que podemos denominar como abstracto. Es así como en su libro *«Voyage pittoresque das le Brésil»* (1853) representa a los «Botocudos» por medio de cinco imágenes de cabezas perfectamente dibujadas que aparecen en una misma página del libro. Aquí lo que cuenta es la precisión, la veracidad de la representación en sus más pequeños detalles; esas imágenes pueden ser consideradas como antecedentes de la fotografía antropométrica de Bertillon, puesto que el indio Botocudo aparece representado de frente y de perfil para así mostrar claramente las características del tipo.

⁵ Para más información sobre este tema, véase Bancel et al., y Báez y Mason.

Estas imágenes nos muestran que el tipo-autóctono pertenece más bien a la historia natural que a la historia de la humanidad. Se trata de llevar a cabo un análisis del humano en su pura materialidad formal, el Indio es considerado más cercano a la naturaleza, por lo tanto él puede ser clasificado, estudiado en el contexto de la historia natural.

El tipo humano en la época de la fotografía

Podemos hablar de una cierta continuidad entre el tipo humano inaugurado por la perspectiva, el de los naturalistas que llegaron a América, y el tipo humano en la época de la fotografía. Si bien el tipo es previo a la fotografía, podemos decir que este se instaló en el Nuevo Mundo como un primer ensayo que intentaba dar cuenta de la naturaleza del Indio a través de una mirada perspectivista que tenía como origen el ojo europeo, extranjero. La fotografía debe entonces ser considerada como heredera de esta visión proyectiva, y es en ese sentido que es necesario comprender la continuidad del tipo humano como modo privilegiado de representación del Indio.

La fotografía, sin embargo, aporta particularidades técnicas que deben tenerse en cuenta a pesar de esta continuidad. Se trata de un aparato capaz no solamente de dar un punto de vista sobre un objeto, como la perspectiva, sino que también inserta la representación en el contexto de la reproducibilidad y, en consecuencia, en la temporalidad de la repetición.

Desde ese punto de vista, la fotografía, al ser esencialmente reproducible, introduce una nueva dimensión temporal a la representación del tipo humano. En lugar de la temporalidad del instante capturado por la perspectiva, la fotografía introduce la repetición y la reproducción en serie. La cuestión está en saber en qué medida esta nueva temporalidad fotográfica modifica el concepto de tipo de humano y, más específicamente, el tipo-indígena. Cuestión fundamental, puesto que tanto Walter Benjamin como Gisèle Freund consideran que la reproductibilidad técnica es el origen de la emergencia del tipo.

Freund (61) argumenta que es Disdéri, más específicamente su formato tarjeta de visita, el origen de las imágenes tipificadas, pues se trata de un formato que permitió la realización de varias imágenes en una misma placa, abriendo así el campo de la industrialización del retrato. Según Freund, las imágenes de Disdéri son estereotipadas debido a que tienen como imperativo el exponer claramente la clase social a la cual pertenece el individuo.

De la misma manera, Benjamin (*El París del Segundo Imperio*) señala que el tipo emerge en medio de las masas, lugar donde toda individualidad se desvanece en beneficio del tipo. El tipo porta en sí mismo las huellas propias de la clase social a la cual pertenece, esas huellas son puestas en valor por Disdéri al fabricar imágenes-tipo producidas en cadena.

Ciertamente, el formato tarjeta de visita tiene una estrecha relación con la tipificación del individuo, ya que es el reflejo de un proceso de homogeneización de la sociedad en

la época del nacimiento de las grandes ciudades. Sin embargo, el tipo humano poseía ya una larga existencia, a un punto tal que nos es posible decir que la emergencia del Indio en la historia de la representación del Nuevo Mundo se llevó a cabo como tipo.

Ahora bien, algo que parece importante de poner en relieve es la nueva temporalidad que la fotografía aporta al concepto de tipo humano. Dado que la perspectiva hizo posible la emergencia del tipo, es la fotografía la que dará un nuevo ímpetu a esta concepción, esta vez bajo el signo de la reproductibilidad.

De esta manera, Benjamin va a entender la relación entre modernidad y tipo humano a través de una temporalidad específica que no es sino aquella de la reproductibilidad. Esta reproductibilidad puesta en obra en las fábricas y en el trabajo en cadena, pero también a nivel humano, en tanto que homogeneización de los individuos. Esto concierne a toda una época, puesto que para Benjamin los aparatos como la fotografía son capaces de modificar nuestra percepción a un punto tal que inervan⁶ nuestro cuerpo.

Si el individuo en la época de la fotografía se transforma en tipo, es porque la temporalidad fotográfica fue capaz de modificar la idea de humano. Nuestra percepción de lo humano se metamorfoseó y adoptó así un modelo reproductivo; el individuo deja de ser considerado como una unicidad y llega a ser pensado como formando parte de una serie, de una clase.

Asimismo, en la época de la llegada de la fotografía, las naciones americanas intentaban construirse como naciones modernas siguiendo el modelo europeo, pero en un contexto que dista mucho de ser similar. Es así como el proceso de desindividualización propio a la modernidad europea en la época de las masas parece ser una problemática fundamental, pero posee otros orígenes. Para comenzar, no estamos en condiciones de poder aplicar el concepto de «masa», que emerge en el siglo XIX, al contexto latinoamericano, ya que las ciudades más importantes todavía estaban en proceso de construcción, al igual que las propias naciones de las cuales forman parte.

La cuestión de las masas, teorizada por autores como Benjamin, Freud o Le Bon, no puede ser pensada en relación con la emergencia de la problemática del tipo en América. El individuo en América nace como tipo humano, no es un producto de la modernidad,⁷ por lo tanto, cuando la fotografía llega al Nuevo Continente, la adopción del tipo como representación se lleva a cabo naturalmente, puesto que era el modo habitual de representación del individuo americano y, más específicamente, del Indio.

En consecuencia, no se trata estrictamente de la problemática de la masa ni de la modernidad, pero ciertamente lo que está en cuestión es la temporalidad fotográfica,

6 El concepto de inervación en Benjamin refiere a la modificación que los aparatos imponen a nuestro cuerpo. Es decir, ellos son capaces de modificar nuestra percepción, lo que nos permite adaptarnos a las innovaciones que la técnica imprime en nuestro medio. Benjamin va así a definir al cine como una suerte de entrenamiento que nos permite adaptarnos a la vida en las grandes ciudades llenas de estímulos frente a los cuales es preciso reaccionar rápidamente. El cine, al presentarnos imágenes cambiantes que se suceden unas a otras a gran velocidad, entrenaría nuestra percepción a este nuevo ritmo propio al fenómeno de las grandes ciudades.

7 Para una interesante crítica al concepto de modernidad véase Eduardo Grüner, en Referencias.

ya que si retomamos la tesis de Ronald Kay, podemos señalar que la fotografía se instala en América sin resistencia, puesto que no había realmente una tradición preexistente frente a la cual la fotografía debía afrontarse.

Podemos proponer entonces la siguiente tesis: el individuo americano nace como tipo, es decir, como seudoindividuo, puesto que fue reducido a un modelo general que le impidió individuarse, a lo que se le añade el hecho de que su vínculo con la tradición precolombina fue eliminado. Por lo tanto, cuando la fotografía se instala, ese seudoindividuo encuentra en el aparato un modo de representación apropiado que le aporta además una nueva temporalidad. Benjamin va a señalar que la técnica de reproducción de la cual el aparato fotográfico forma parte «separa a lo reproducido del ámbito de la tradición» (*La obra de arte* 44). En el contexto americano, podemos hablar de individuos ya desprendidos de la tradición precolombina, por lo que el aparato fotográfico posee una suerte de simetría con ese tipo de individuos. La reproductibilidad puede así ser considerada como apropiada al modelo de tipo-indígena, puesto que se trata de individuos considerados «en serie», sin individualidad propia.

Asimismo, es necesario considerar que se trata de una época en la cual las naciones quieren ser modernas y para conseguirlo intentan eliminar toda relación con el mundo indígena no moderno, «no civilizado». La fotografía tuvo en ese contexto un rol fundamental, puesto que los Gobiernos nacionales adoptan el aparato fotográfico, símbolo de la modernidad, para establecer un proceso de modernización. Este hecho tuvo como consecuencia que el Indio apareciera al interior del mismo territorio como algo exótico, fuera de toda modernidad. Si anteriormente eran los naturalistas quienes representaban al Indio bajo el modelo perspectivista del punto de vista, en la época de la fotografía el indio continuó siendo representado desde el punto de vista de la alteridad, como diferencia, a pesar de habitar el mismo territorio nacional. Es así como el Indio es fotografiado en tanto que seudoindividuo exótico, y es en ese contexto que la tarjeta postal se presenta como un modo privilegiado de puesta en imagen de este.

Por otra parte, el «retrato» en estudio del tipo-indígena reproduce las mismas modalidades utilizadas por los naturalistas, pero en un medio creado artificialmente. El fotógrafo va a recrear el medio indígena, ya sea agregando sus utensilios o utilizando un telón de fondo que representa un ambiente natural. En ambos casos, se trata de recrear artificialmente las huellas distintivas de estos seudoindividuos para así ponerlos en escena en un contexto en el cual la imagen puede ser controlada.⁸ Tal y como Benjamin lo señala, aquel que es fotografiado en un estudio debe llevar a cabo su performance frente a un «gremio de especialistas» (*La obra de arte* 66), es decir, él debe plegarse a las condiciones requeridas por el aparato, como la iluminación, el tiempo de exposición, etcétera.

⁸ El trabajo de Margarita Alvarado sobre las fotografías realizadas en estudio de mapuche muestra cómo la fotografía efectúa una escrupulosa puesta en escena de las huellas que se supone que son características de esos tipos humanos. Véase Mege Rosso et al.

La fotografía de tipos humanos puede ser considerada entonces como un nuevo modo de percepción que intenta controlar la alteridad del indio que habita la misma nación. Se trata de una suerte de incorporación al proyecto nacional de un elemento que es a la vez extranjero y local.

La problemática de la huella adquiere a su vez un rol fundamental en América, puesto que el tipo es un intento por percibir las huellas del indio a través del aparato fotográfico. Si consideramos que se trata de una cultura bárbara,⁹ en el sentido benjaminiano, es decir, una cultura donde las huellas han sido borradas, podemos decir que la fotografía intenta reconstruir a partir de las ruinas de una cultura destinada a desaparecer en medio de los nuevos Estados nacionales.

Este mismo concepto puede ser aplicado a los territorios nacionales, donde el aparato fotográfico intenta recolectar las huellas distintivas de una nación que está en proceso de construcción, esforzándose por definir una identidad que no posee. De esta manera, la fotografía construye una idea de nación a partir de la recolección de imágenes-huella del territorio para constituir así una fisionomía nacional. El Indio forma parte del territorio, pero es a la vez extranjero y anónimo, por lo que es necesario analizar y clasificar sus huellas.

El territorio americano y el Indio deben entenderse como entidades que fueron despojadas de sus huellas. Su origen es un estado de barbarie, donde toda huella fue eliminada en la época de la conquista. Toda historia posterior es un intento de reconstrucción para otorgarse a sí mismo huellas que puedan constituir una nueva fisionomía. Esas huellas son la mayor parte del tiempo artificiales, de *síntesis*, como las denomina Brocchini, exportadas de Europa, ellas son el resultado de múltiples mezclas. El tipo-indígena debe insertarse en ese contexto puesto que él es percibido como un individuo que, a pesar de todo, ha sabido conservar sus huellas originarias. Él es percibido como una curiosidad que pertenece a otra época, su estudio, su clasificación, permitiría tener un acceso a una temporalidad prehistórica, salvaje.

Pero es necesario considerar que la toma fotográfica impone su propia temporalidad al objeto fotografiado, modificándolo. El Indio y su temporalidad arcaica deviene tipo-indígena, es decir, este adquiere a través de la toma fotográfica una temporalidad reproductiva. Es la toma la que da forma y estructura al objeto fotografiado. Se trata de una puesta en archivo del indio y el tipo de archivo es fotográfico.¹⁰

Podemos decir que el tipo-humano que funciona como un modo de acceso al Indio y a su temporalidad arcaica no es sino una ficción, puesto que este se incorpora más bien a través del aparato fotográfico a una nueva temporalidad, esta vez moderna, fotográfica.

9 La definición dada por Benjamin a propósito del concepto de «barbarie» puede ser entendida como aquella que define la cultura americana, es decir, como la *tabula rasa* que elimina toda tradición, toda experiencia acumulada para comenzar de cero (*Experiencia y pobreza*); véase también Sánchez.

10 Es necesario comprender el archivo en el sentido derridiano, es decir, el pasado archivado no es independiente de su modo de archivamiento, por el contrario, este va a estructurar el pasado mismo. Véase Derrida, en Referencias.

En ese contexto, el Indio puede ser analizado y clasificado de la misma manera que Bertillon cuando archivó las huellas de los delincuentes para identificarlos y controlarlos. El tipo-indígena es sometido a los mismos procedimientos, ya que pertenece a una parte un poco oculta y anónima de la sociedad, que escapa a las categorías modernas que los Gobiernos nacionales intentan de establecer. Es por ese hecho que se presentó como una necesidad la actualización del Indio a través de su incorporación a la temporalidad moderna a través de la fotografía. Esta incorporación permitiría así la recolección de sus huellas y su clasificación bajo la forma del tipo, ya que este permite la identificación de varios individuos a partir de un único modelo.

Martín Chambi o la metamorfosis del tipo-indígena

La obra de Martín Chambi es un esfuerzo por mostrar, por poner en relieve el valor del pueblo indígena, y es en ese contexto que este fotógrafo introducirá el tipo-humano. El interés de esta parte de su obra es que ya no se trata del explorador europeo que construye la imagen con una cierta voluntad científica, sino del indígena mismo que nos da una imagen de sí.

Ahora bien, a pesar de que la fotografía de Chambi se sitúa a comienzos del siglo xx, ciertos aspectos de su obra se presentan como una continuación del punto de vista fundador de la mirada europea-colonizadora en el Nuevo Mundo, a saber, la puesta en imagen del Indio como tipo. Si bien la obra de Chambi va a generar una transformación fundamental de este punto de vista, es necesario poner en relieve al mismo tiempo una cierta continuidad que se manifiesta en el tipo-humano como modelo de representación.

José Carlos Huayhuaca, a propósito de la obra de Martín Chambi, señala: «Chambi buscaba lo esencial [...] lo esencial, para él, se relaciona con el tipo, no con el individuo» (47).

Efectivamente, si analizamos las fotografías de Chambi constataremos que el tipo indígena es un elemento central de su obra, lo encontramos en sus fotografías de estudio, al aire libre en paisajes igualmente típicos o frente a muros de color uniforme, neutros, en el cual el tipo emerge con más claridad, sin distracciones. Sin embargo, hay algo en esas fotografías que nos impiden clasificarlas simplemente como tipos. Por el contrario, hay elementos que más bien nos indican que Chambi ha puesto en obra un trastocamiento de la mirada puesta sobre el Indio, trastocamiento que nos hace pensar su obra como aquella que viene a inaugurar la fotografía latinoamericana propiamente tal, esa es nuestra hipótesis.

Martín Chambi era un indígena, su lengua materna era el quechua, por lo que pertenecía a una cultura tradicional lejos de toda modernidad. Incluso si conoció la fotografía muy joven, podemos decir que estaba más cerca de aquello que Benjamin

denominó el *relato*,¹¹ es decir, de una forma de experiencia que se transmite oralmente. La cultura quechua puede ser así entendida como una tradición oral que da forma a los acontecimientos incorporándolos a la tradición, relato que cada individuo incorporará posteriormente a su propia experiencia. Se trata de una cultura anclada en la tradición que poco a poco va generando capas de experiencia a transmitir y a incorporar. Se trata de una temporalidad de la lejanía, aurática si hablamos en términos benjaminianos.

Es en ese contexto que la figura de Chambi emerge transitando desde un medio tradicional hacia la incorporación del aparato fotográfico como medio de transmisión de su experiencia.

Pero lo que nos interesa poner en relieve es, precisamente, lo más particular de la obra de Chambi, a saber, la ausencia de maniqueísmo entre, por una parte, sus orígenes quechua y, por otra, la incorporación de la modernidad del aparato fotográfico.

Chambi fotografió efectivamente tipos-humanos, pero sus tipos-humanos presentan una zona de ambigüedad que los diferencia de las otras fotografías de tipos, puesto que es necesario considerar que a la época de Chambi las imágenes de tipos eran una práctica muy común.

El medio fotográfico peruano, específicamente en las ciudades de Arequipa y Cuzco, estaba muy desarrollado (Garay). No solamente porque habían muchos fotógrafos, sino porque vemos la emergencia de fotógrafos locales. Hecho fundamental, puesto que la llegada de la fotografía en América Latina se desarrolló principalmente por europeos que llegaron a América, ya sea en el contexto de expediciones científicas, ya sea por razones económicas, construcciones de vías ferroviarias, rutas o a causa de la explotación de recursos naturales. Es así precisamente como Chambi conoció la fotografía, a través de un fotógrafo que trabajaba para la mina de oro *Santo Domingo Mining Company* en la región de Puno.

En ese contexto, la fotografía de tipos-humanos era común, al igual que la idea de fotografías indígenas en estudio, el gran maestro de Chambi, Max T. Vargas, ya lo había llevado a cabo en muchas ocasiones.

Podemos entonces pensar que Chambi ve en el tipo-humano un modo de percepción, y al igual que los naturalistas, busca una síntesis de los aspectos más característicos del indígena andino. La influencia del tipo-humano como modelo de representación parece ser fundamental en la obra de Chambi, hasta el punto en que podemos decir que es su modo privilegiado de acceso al mundo indígena. Él fotografía al Indio buscando al tipo, y podemos decir que es consciente de que se trata de un modo de conocimiento a través de la imagen.

Si analizamos las fotografías que Chambi realizó en Chile y las entrevistas que dio en la prensa local, como es el caso del diario *Las Últimas Noticias*, veremos cómo la

11 Benjamin, en sus textos *Experiencia y pobreza* y en *El narrador*, desarrolla la idea del relato como centro de la tradición que se transmite de generación en generación produciendo así una experiencia verdadera. Sin embargo, esta experiencia entrará en crisis en la modernidad principalmente a causa de la emergencia de la información, contraria al relato, puesto que impide la integración del acontecimiento en la experiencia de un individuo.

fotografía de tipos era para él un modo de conocimiento a través de la imagen. Es así como el periodista señala: «podemos llamarlo el embajador gráfico de su raza», a lo que Chambi responde: «después que haga mi exposición aquí pienso ir al sur de Chile a estudiar la vida de los araucanos» (1936).

A primera vista, la idea de ir a *estudiar* la vida de los araucanos no parece aportarnos un interés particular, pero cuando analizamos las fotografías que realizó en el sur chileno, entendemos el sentido exacto de la expresión *estudiar*,¹² a saber, un modo de observación que intenta establecer un tipo. En esas fotografías podemos encontrar al *huaso* chileno, a la *mujer araucana*, a los *araucanos* trabajando la tierra. Su obra puede ser entonces considerada como un estudio de carácter fotográfico y, más específicamente, de un estudio fotográfico del tipo.

Desde ese punto de vista, Chambi es heredero de una tradición donde el tipo es el modo privilegiado de representación del Indio, forma de conocimiento que nace con la perspectiva y con los primeros naturalistas que llegaron a América, modo de conocimiento a través de la forma exterior, la fisionomía, la superficie. Chambi continúa a desarrollar este modo de representación, y es por ello que, en un primer momento, podemos pensar que la reproducción de ese modelo implicaría la reproducción de una mirada colonialista.

En otra entrevista en la prensa chilena Chambi señala «pero, me parece que más elocuente que una opinión, son los testimonios gráficos, y por eso he emprendido esta tarea» (*Hoy*). Su trabajo refiere así al testimonio y a lo gráfico, dos elementos profundamente ligados con la problemática del tipo. Pero es también necesario poner en relieve esta suerte de jerarquía que Chambi instala al señalar que el testimonio gráfico posee una suerte de superioridad en relación con la opinión, entendiéndolo por gráfico la traducción visual de datos o en un sentido más amplio «todo procedimiento de reproducción (tipográfico, fotografía)» (TLFI).

En ese contexto, podemos señalar que los tipos humanos que Chambi fotografió en Chile forman parte de un estudio que tiene valor de testimonio gráfico. Chambi quiere demostrar (testimoniar) a través del tipo, es decir, a través de la forma, de la fisionomía de los indígenas «araucanos», de su valor en tanto representantes de una raza (palabra utilizada por Chambi en numerosas ocasiones y que reflejan el vocabulario de su época) que ha sido fuertemente despreciada. De esta manera, Chambi señala:

He leído que en Chile se cree que los indios no tienen cultura, dice. Que son bárbaros. Que tienen una inferioridad mental y expresiva notable al lado de los blancos o europeos. Yo nunca he creído en eso, porque conozco a mis hermanos de raza y a los otros. [...] Me gustaría que los testigos imparciales y objetivos

12 Es necesario señalar que las fotografías que Chambi realizó en Chile permanecen inéditas. En ese sentido este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación y digitalización FONDART «Martín Chambi en Chile: un archivo fotográfico inédito». El equipo que llevó a cabo este proyecto está conformado por Samuel Salgado y Felipe García de CENFOTO UDP, Andrés Garay especialista peruano en la obra de Martín Chambi, Teo Allain Chambi, nieto de Martín Chambi y yo misma. El proyecto digitalizó las fotografías realizadas por Martín Chambi luego de su visita en Chile en 1936.

vieran este acervo. Por eso haré la exposición en Viña, primero, y luego si es posible, en Santiago. Me siento un representante de la raza. Ella habla en mis fotografías. Helas aquí (*Hoy*).

Según las propias palabras de Chambi, su investigación del tipo-indígena es un estudio que intenta valorizar el hecho de ser indígena. Esta puesta en valor no es solamente válida para su pueblo, los indígenas del Perú, sino que es una reivindicación más extensa que engloba el contexto general de los pueblos indígenas, ya sean peruanos, chilenos o bolivianos, que son los territorios que Chambi pudo fotografiar.

Pero quizás el hecho más relevante de la obra de Chambi es que por primera vez el punto de vista se invierte. A pesar de que su obra se inserta en el contexto de una continuidad –la del tipo– en la representación del indígena, su trabajo fotográfico representa también una dislocación del orden establecido. Ya no se trata del naturalista o del fotógrafo extranjero que tiene un punto de vista del Indio, por el contrario, es el Indio mismo en tanto «representante de su raza» quien, configurado por el aparato fotográfico, proyecta un punto de vista sobre los indios, a los que él mismo pertenece.

Chambi es un indígena configurado por la fotografía, su mirada es fotográfica, por lo tanto, su punto de vista es el resultado de una particular mezcla entre mirada fotográfica moderna e indígena. Sus fotografías no son, como era el caso de las fotografías hechas por extranjeros, el resultado de una mirada fotográfica moderna que realiza una imagen de una otredad (el indio). Por el contrario, sus imágenes son el resultado de una mirada fotográfica que realiza una toma de sus contemporáneos, de los indígenas cuya temporalidad es aquella del relato, temporalidad prefotográfica, como dirá Kay.

La fotografía de Chambi plantea necesariamente la cuestión de la temporalidad, puesto que él mismo se encuentra en el entrecruzamiento de dos temporalidades de las cuales él realiza la síntesis. Chambi es moderno, ya que está configurado por la temporalidad fotográfica, pero, por otro lado, es un indígena quechua, fuera de toda modernidad.

Los autorretratos de Chambi son reveladores en ese sentido, puesto que lo vemos ya sea vestido de indígena en las alturas de los Andes o de Machu Picchu, ya sea vestido de fotógrafo en su estudio observando su propio retrato fotográfico.

La fotografía de Chambi abre así un acceso al mundo indígena y a su temporalidad, todo ello configurado por el aparato fotográfico.

Si entendemos el aparato fotográfico en los términos de Gilbert Simondon, quizás podríamos aprehender lo que la fotografía de Chambi ha podido generar. Esto dado que, si bien Simondon no considera al aparato fotográfico como un individuo técnico en cuanto tal, sino más bien como un útil,¹³ podemos decir que «gracias a la máquina

13 Simondon considera que el aparato fotográfico es un simple utensilio que solamente debe ser considerado como una prolongación de capacidades humanas. Por el contrario, si seguimos el análisis de Benjamin con respecto a la

se instituye un ciclo que va del objeto al sujeto y del sujeto al objeto: la máquina prolonga y adapta uno a otro sujeto y objeto, a través de un encadenamiento complejo de causalidades» (351). Los tipos indígenas de Chambi son así «adaptados», actualizados por el aparato fotográfico a la temporalidad moderna, pero sin perder su arcaísmo que le es propio, se trata más bien de un retorno de lo arcaico, pero no de manera artificial o estetizante. El caso de Chambi no es aquel de los nazis que «hacen arreglos con lo arcaico y la técnica y buscan por lo tanto a transfigurar lo real social y político en mundo aurático de una comunidad fantasmagórica» (Déotte, «Trace et disparition»). No se trata de generar huellas sintéticas, como las llama Brocchini. Se trata más bien de un retorno de lo reprimido hablando en términos freudianos, o de un retorno de los vencidos de la historia, hablando más bien en términos benjaminianos («Tesis»), puesto que la tarea que Chambi quiso llevar a cabo era del orden de la reivindicación, la de los pueblos originarios disminuidos y despreciados.

Así, la fotografía de Chambi posee un alcance político, lo que no se reduce a la problemática de saber si Chambi pertenecía o no al movimiento indigenista del cual era contemporáneo. Como bien lo señala José Carlos Huayhuaca, su trabajo no debe ser considerado como una «fotografía social» (38), ni como imágenes de propaganda.

Chambi intenta tornar manifiestas las huellas de un pasado que vuelve como una aparición que ronda, puesto que ese pasado es lo reprimido que define a América Latina, en cuanto *tabula rasa* que arrasó con toda tradición precedente.

De esta manera, el tipo humano recibe una metamorfosis en las manos de Chambi, no solamente porque sus fotografías inauguran el punto de vista indígena en la historia de la fotografía latinoamericana, sino porque al mismo tiempo en sus fotografías el tipo-humano no refiere ya a un tipo desde una perspectiva de información científica o pintoresca. El tipo deviene más bien portador de un retorno del pasado reprimido.

No hay que olvidar así que la fotografía de Chambi toca la cuestión política que está en el centro de la problemática latinoamericana, a saber, la necesidad de la puesta en valor de los pueblos indígenas, y esta puesta en valor es eminentemente estética dado que, según Chambi, la imagen posee un valor más alto que el testimonio.

Así como Benjamin señala que las fotografías de calles vacías de Atget deben ser consideradas como el «lugar de un crimen» (*Pequeña historia* 52) o como lugares condenados a desaparecer a causa de los cambios de la ciudad moderna, de la misma manera podemos pensar que los rostros indígenas en la época de la fotografía aparecen en las imágenes de Chambi como formando parte de un pasado que ya pasó. Los rostros de Chambi pueden ser también pensados como lugares de un crimen.

El cambio de punto de vista inaugurado por Chambi en relación con el tipo humano proviene más fundamentalmente del hecho de estar configurado por la fotografía,

fotografía, comprenderemos que el aparato fotográfico va más allá, abriendo un campo inaudito de percepción. Véase Simondon 344 y Benjamin (*La obra de arte*).

puesto que él dejó funcionar al aparato imponiendo así la temporalidad de la repetición en un contexto político.

El tipo humano de Chambi pone en escena las huellas del pasado reprimido, pues «se trata de articular percepción y memoria fuera de la cuestión de la conciencia» (Déotte, «Du déjà vu», 57). Chambi, en definitiva, examina con su aparato las capas más profundas del pasado.

Conclusión

El retrato, en cuanto medio de representación que resalta la individualidad y la subjetividad, no fue el formato utilizado para representar al indio a partir de la conquista europea. Se trata de una cuestión eminentemente estético-política, ya que el indio no tuvo derecho al retrato en la medida en que este no era considerado un sujeto. Sin embargo, el problema no es la invisibilización del indio, sino más bien la adopción del tipo como modo privilegiado de representación. El tipo-indígena se erige como modo de representación que lo hace visible, desde el dibujo y la pintura informados por la perspectiva, hasta la época de la fotografía donde el formato carta de visita tuvo relevancia en la perpetuación del tipo-indígena. A su vez, el tipo materializa un modo de percepción que busca la síntesis, dando cuenta así de un paradigma científico previo a la objetividad (Daston y Galison). El tipo no es solo un modo de representación, sino que es igualmente un modo de conocimiento, es un intento por definir lo humano y su diversidad a través de lo «típico», de lo común.

El tipo-indígena, al ser uno de los primeros modos de representación del indígena desde una perspectiva europea, implica un punto de vista sobre él desde una exterioridad, y en ese sentido es una apropiación y desubjetivación a través de la imagen.

En ese contexto, el trabajo de Martín Chambi, primer fotógrafo indígena, resulta doblemente interesante en la medida en que presenta la paradoja de continuar utilizando el tipo como metodología de estudio de lo humano, esta vez en la era de la fotografía, pero, al mismo tiempo, muestra nuevas posibilidades de utilización de dicho formato.

En Chambi, el tipo sigue desindividualizando, buscando la síntesis, buscando un ideal indígena, pero esta vez con fines reivindicatorios. Su punto de vista ya no es el de una exterioridad ni el de una apropiación, sino más bien una herramienta política donde modernidad y cultura indígena producen una suerte de híbrido que hace visible al indio como tipo, como tipo-indígena.

El tipo en Chambi como herramienta tecnoestética y tecnopolítica no busca documentar ni denunciar la realidad indígena, sino que se inserta en un modelo de conocimiento premoderno que persigue la síntesis y el ideal. El tipo-indígena es así, en Chambi, un ideal que es necesario reivindicar.

Referencias

- Báez, C. y P. Mason. *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín de aclimatación de París, siglo XIX*. Pehuén, 2006.
- Bancel, N., G. Boëtsch, E. Déroo, S. Lemaire y P. Blanchard. *Zoos humains*. La Découverte, 2004.
- Benjamin, Walter. «Tesis sobre filosofía de la historia». *Iluminaciones I*. Taurus, 1973.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, 2003.
- . «El narrador». *Obras*, libro II, vol. 2. Abada, 2007.
- . «Experiencia y pobreza». *Obras*, libro II, vol. 1. Abada, 2007.
- . «Pequeña historia de la fotografía». *Sobre la fotografía*. Pre-Textos, 2013.
- . «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». *Baudelaire*. Abada, 2014.
- Brocchini, Ilaria. *Trace et disparition. À partir de l'oeuvre de Walter Benjamin*. L'Harmattan, 2006.
- Chambi, Martín. «Grandeza del viejo Cuzco a través de la fotografía». *Las Últimas Noticias*. Santiago de Chile, 16 de marzo de 1936.
- . *Hoy*. Año V. Santiago de Chile, 4 de marzo de 1936.
- Damish, Hubert. *L'origine de la perspective*. Flammarion, 1993.
- Daston, L. y P. Galison. *Objectivity*. Zone Books, 2010.
- Déotte, Jean-Louis. «Du déjà vu». *Qu'est ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*. 2007.
- . «Ce que je dois à Foucault». *Revue Appareil*, n° 4, 2010, recuperado el 1° de octubre de 2016. <http://appareil.revues.org/913>. DOI : 10.4000/appareil.913
- . «Trace et disparition à partir de l'oeuvre de W. Benjamin d'Ilaria Brocchini». *Revue Appareil*, 2008, recuperado el 12 de septiembre de 2017. <http://appareil.revues.org/640>
- . «Le 6 juin 1944. La ligne d'horizon». *Revue Appareil*, 2013, recuperado el 30 de septiembre de 2016. <http://appareil.revues.org/1536>
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Galilée, 1995.
- Desportes, Marc. *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (XVIII-XX siècle)*. Gallimard, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Museo Reina Sofía Catálogo TF editores, 2010.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, 2010.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, 1983.
- Garay, A. *Martín Chambi, por sí mismo*. Universidad de Navarra, 2010.
- Giacomoni, Paola. «Wilhelm von Humboldt et l'anthropologie comparée». *Revue Germanique Internationale*, n° 10, 2009. <http://journals.openedition.org/rgi/319>; Doi: <https://doi.org/10.4000/rgi.319>
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, 2002.

- Huayhuaca, J. C. *Martín Chambi fotógrafo*. Tomo 52. Colección trabajos del IFEA, 1990.
- Humboldt, Alexander. «Preparativos, instrumentos». Libro Primero, capítulo primero. *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Casa Rosa, 1826.
- Kay, Ronald. «La reproducción del Nuevo Mundo». *Del espacio de acá*. Metales pesados, 2005.
- Mege Rosso, P., M. Alvarado y C. Báez. *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén, 2001.
- Pereira-Salas, Eugenio. «Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) Pintor de las Américas». *Album de trajes chilenos*. Editorial Universitaria, 1970.
- Pommier, Édouard. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Gallimard, 1998.
- Rojas-Mix, Miguel. *América imaginaria*. Pehuén, 2013.
- Rugendas, Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Engelmann et C^a, 1853.
- Sánchez, Cecilia. *El conflicto entre la letra y la escritura: legalidades/contralegalidades de la comunidad de la letra en Hispanoamérica y en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Simondon, Gilbert. «Individuation et Invention». En *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Millon, 2013.
- TLFI. Tipo. *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. <https://www.cnrtl.fr/definition/type> Recuperado el 25 de agosto de 2017.
- . Gráfico. *Centre nationale des ressources textuelles et Lexicales*. <http://www.cnrtl.fr/definition/graphique> Recuperado el 15 de septiembre de 2017.

La imagen sublevada en el audiovisual colombiano. *El caballero de la fe, Bicentenario y Pirotecnia*

The Uprised Image in the Colombian Audiovisual.
El caballero de la fe, Bicentenario and Pirotecnia

Alba L. Delgado
IEALC-UBA-GESHAL
albaedelgado@gmail.com

Simón Henao
IdIHCS-CONICET-UNLP
simon.henao@gmail.com

Enviado: 8 noviembre 2021 | **Aceptado:** 8 agosto 2023

Resumen

En el marco de una investigación mayor acerca de la duración en el arte, el cine y la literatura en Colombia, en este trabajo realizamos un estudio de caso de un corpus conformado por la videoinstalación *El caballero de la fe*, de José Alejandro Restrepo (2011), y los ensayos filmicos *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, y *Bicentenario*, de Pablo Álvarez (2020). La hipótesis que desarrollamos afirma que estas piezas audiovisuales colombianas contemporáneas, mediante un uso de los recursos técnicos disponibles puestos sobre la materialidad de lo visual, transforman, reescriben, subvierten y sublevan el sentido de las imágenes. Son obras que, por un lado, dislocan el tiempo registrado de las imágenes al intervenir en sus tiempos, en las gradaciones de su intensidad y en los movimientos de sus elementos y, a su vez, los recolocan en el tiempo proyectado como parte del proceso de sublevación de la imagen.

Palabras claves: Cine colombiano, siglo XXI, tiempo, sublevación.

Abstract

In the framework of a greater investigation about the duration in art, cinema and literature in Colombia, in this work we study a corpus made up of the video installation *El caballero de la fe*, by José Alejandro Restrepo (2011), and the filmic essays *Pirotecnia* (2019), by Federico Atehortúa, and *Bicentenario*, by Pablo Álvarez (2020). The hypothesis that we develop affirms that these contemporary Colombian audiovisual works, through a use of the available technical resources placed on the materiality of the visual, transform, rewrite, subvert and rebel the sense of the images. These are works that, on the one hand, dislocate the registered time of the images by intervening in their times, in the gradations of their intensity and in the movements of their elements, and in turn relocate them in the projected time as part of the uprising process of the picture.

Keywords: Colombian cinema, XXI century, time, uprising.

«Pero, el tiempo –hemos visto– no existe en sí; es solo una perspectiva creada por la sucesión de los acontecimientos, es decir por el vínculo de sus posiciones en relación con el cuarto eje vectorial del sistema de referencia. El tiempo es el efecto de una movilidad particular de los elementos de lo real, que se desplazan entre el pasado y el porvenir. Sin esa movilidad, no habría tiempo, y los objetos no podrían presumir de ninguna realidad temporal».

JEAN EPSTEIN, *LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA* 97-98

Imagen, duración y movimiento

El plano es bastante conocido. Al fondo se ven soldados que entran y salen caóticamente del palacio. Algunos, además de sus fusiles, cargan cuerpos heridos. El humo del incendio todavía sobrevuela negro y denso. Entre la cámara y el Palacio de Justicia, en el medio de la Plaza de Bolívar, junto al rígido cuerpo del Libertador fuera de campo, un grupo de palomas mantiene su rutina diaria, aletea, picotea el suelo, va y viene formando figuras en el aire. El humo, los cuerpos heridos, los soldados, los grupos de rescate, atrás, en palacio, no dejan de trasegar. Los tanques (dos de los cuales todavía siguen ahí) ya habían lanzado sus cañones, los militares habían entrado a sangre y fuego al palacio y las llamas habían alumbrado por completo la noche anterior el centro de Bogotá.¹ Era el 7 de noviembre de 1985. Un hombre de traje con una botella y una bolsa colgando de sus manos, de espaldas a la cámara, camina en dirección a las palomas, que aletean del lado derecho del Libertador incólume fuera de campo en su figura desde que el escultor Pietro Tenerani la fundiera en Múnich en 1844. Les lanza alimento y ellas se acercan. Revolotean. El hombre de traje, al poco tiempo, limpiándose las mangas de la chaqueta y exhibiendo su corbatín, camina de frente a la cámara, como quien vuelve por donde vino.

Decir «al poco tiempo» como expresión sincopada de lo temporal para referirse a una característica de la imagen en movimiento supone tanto una valoración del tiempo transcurrido como la pluralidad de los tiempos múltiples y contradictorios que hacen

1 Carrigan, al reconstruir el «evento conocido ahora en Bogotá como “El holocausto del Palacio de Justicia”» (32), del 6 y 7 de noviembre de 1985, describe: «Una mañana de noviembre de ese año [1985], 35 guerrilleros fuertemente armados del movimiento revolucionario M-19 invadieron el Palacio de Justicia en el corazón de la histórica Plaza de Bolívar. El Ejército colombiano respondió de inmediato con un asalto militar con tanques, vehículos blindados, explosivos, bombas y más de mil soldados. Mientras el combate se libraba dentro y fuera del Palacio de Justicia, a tres cuadras, el Gobierno de entonces, reunido en el Palacio Presidencial, se hizo a un lado. Cuando los guerrilleros atacaron había más de cuatrocientas personas atrapadas en la imponente edificación, sede de la Corte Suprema de Justicia y del Consejo de Estado. Estaba allí la casi totalidad de la jerarquía jurídica del país y su personal. El combate entre el Ejército y la guerrilla duró 27 horas sin interrupción y terminó a las 2:30 de la tarde del día siguiente. Más de doscientas personas –entre ellas once magistrados de la Corte Suprema– murieron, incluyendo un teniente del Ejército y ocho policías, algunas víctimas del fuego cruzado de la propia fuerza pública. Asimismo, un desconocido número de personas “desapareció”, y el interior del Palacio de Justicia quedó reducido a ruinas debido al fuego y a los explosivos. Cuando terminó todo, como ha pasado siempre aquí, se construyó la “versión oficial” de lo sucedido y se divulgó con rapidez a los medios nacionales e internacionales» (18).

la vida social. Pero también la expresión «al poco tiempo» (y allí mismo en la descripción del movimiento que hace el hombre de traje en el medio de la plaza) supone la constitutiva movilidad particular de los elementos: los gestos por los que cada uno de los puntos que componen la imagen se distingue y a la vez se relaciona con los otros, incluso el gesto inmóvil y fantasmal de la estatua de Bolívar a la que, por estar fuera de campo, no vemos, pero sabemos que está ahí, de espaldas, pero allí.

Dicho de otro modo, «al poco tiempo» es una de las gradaciones de la intensidad con que se despliegan los elementos que componen los tiempos entrecruzados de la imagen. En la imagen acontecen múltiples relaciones, una de las cuales es con la duración. Un aspecto constitutivo de la ineludible relación entre imagen y duración es la que aparece con el movimiento, con la movilidad de los elementos, como dice Epstein al marcar enfáticamente: «Sin esa movilidad, no habría tiempo» (*La inteligencia* 98).

Esto nos lleva a preguntarnos, en torno a la imagen del hombre de traje y sus movimientos en el medio de la plaza junto a la mirada estática de Bolívar, no solo por las relaciones que se establecen entre, por un lado, imagen y duración y, por el otro, imagen y movimiento, sino además por la triple relación entre duración, movimiento e imagen.² Cuando Deleuze, retomando a Bergson, señala que el movimiento es un corte móvil de la duración y agrega que es fundamentalmente una relación entre partes (*Cine I* 63) nos está señalando a su vez que no existe una dualidad entre la imagen y el movimiento, que lo que hay son imágenes-movimiento, «únicamente imágenes-movimiento»: «es en sí misma que la imagen es movimiento, es en sí mismo que el movimiento es imagen [...] llamamos imagen a lo que aparece en tanto aparece [...]. Bergson nos dice, entonces, que lo que aparece está en movimiento» (147). Al detenernos en las relaciones entre imagen y duración podemos observar que la duración se encuentra constituida por múltiples tiempos en los que los elementos, en su movilidad, componen la imagen y expresan diferentes gradaciones de la intensidad, como «al poco tiempo». La movilidad de los elementos tiene su particularidad en el entrecruzamiento de los múltiples tiempos donde la mirada sobre la imagen será actualizada.

El foco puesto en la triada imagen-duración-movimiento se inscribe por un lado en la certeza impulsada por Harun Farocki, tanto en sus textos (v. g. *Desconfiar*) como en sus películas, de que las imágenes «sometidas a un lento proceso de experimentación [...] pueden hacer aparecer una imagen enteramente nueva» (Fernández 8-9); y por el otro, en la sospecha, también farockiana, en su desconfianza de las imágenes,

2 A propósito de la imagen como régimen de relaciones, Jacques Rancière denomina «régimen de imageneidad» al «régimen de relaciones entre elementos y entre funciones» (26). Más adelante completa esta idea señalando que «la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra “imagen”» (27). Al abordar la película *Al azar Baltazar* de Robert Bresson, Rancière discute con los postulados de Serge Daney acerca de lo visual y la alteridad de la imagen, y acota que «la imagen del film no se opone, entonces, a la teledifusión de la misma manera en que lo hace la alteridad a la identidad. La teledifusión también tiene su otro: la ejecución efectiva del escenario» (28).

de la capacidad que tienen para «“hacer ver”, para (de)mostrar, instruir e *ilustrar*» (Fernández 8). La desconfianza y la certeza farockianas están en concordancia con lo que Serge Daney, en un artículo sobre Straub y Huillet titulado «Una tumba para el ojo», menciona al hablar de la heterogeneidad fílmica, algo que bien podríamos ampliar a la problemática de la imagen. No solo porque para Farocki, al igual que para Daney, la imagen «debe ser un poco más de lo necesario y carecer de algo. Se debe tomar conciencia de que algo está faltando» (Farocki, *Pensar* s. p.), sino porque, como dice Daney, los filmes son el lecho «donde aquello que está separado, no reconciliado, no reconciliable, viene a “jugar” la unidad, a suspenderla, a simularla» (38). De ahí que, parafraseando a Daney, podamos decir que el anclaje de esta unidad, «el hecho para una imagen de no haber sido posible sino allí y no en otra parte» (39), es uno de los efectos de la triple relación entre imagen-duración-movimiento.

Es allí y no en otra parte, en el tiempo registrado de la imagen de ese hombre de traje en el medio de la plaza junto a la estatua de Bolívar, con los tanques, las palomas, los soldados, los socorristas, el humo, los heridos y el palacio, donde la certeza y la desconfianza farockianas encuentran su potencia experimental. Es en el tiempo registrado como superficie temporal, como materialidad registrada, donde se abre el proceso de experimentación. Mediante una serie de procedimientos de intervención el tiempo registrado de la tarde del 7 de noviembre de 1985 se transforma aquí y ahora en superficie temporal proyectada, en tiempo proyectado.

En esa triada imagen-duración-movimiento es donde la intervención sobre el tiempo como materialidad, como superficie temporal, expone ante la mirada, da a ver y hace presente aquello que, como en los hexámetros de Parménides citados por Borges en su prólogo a la *Historia de la eternidad*, «no ha sido nunca ni será porque es» (351). Esa intervención sobre el tiempo es, por lo demás, siempre una intervención del orden de la *techné*, es decir, se trata de un uso de los recursos técnicos puestos sobre la materialidad de lo visual (y de su tautología, en términos de Daney) que transforma, reescribe y subleva el sentido de las imágenes.

Esa actualización de la mirada, ese dar a ver, esa exhibición de lo ya sido y ese hacer presente son el efecto de la relación entre imagen-duración-movimiento que hace de la imagen un acontecer o, como diría Daney, hace que el presente de la proyección cinematográfica, lo que equivale al presente que enmarca la pantalla cuando es vista, funcione como «la instancia del “He aquí”. Se nos *da* a ver» (40). Este «He aquí» como componente del tiempo proyectado y como marca de lo contemporáneo, al decir de Boris Groys, está sujeto a un complejo juego «de dislocaciones y relocalaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones» (63). La imagen sublevada, por lo tanto, como efecto de sus relaciones con la duración y el movimiento, opera en un tiempo resistido como reverso de la representación en lo contemporáneo, esto es, en los entrecruzamientos del tiempo registrado e intervenido y el tiempo proyectado.

El caballero de la fe y el tiempo resistido

La desconfianza y la certeza con la que Harun Farocki no solo pensó, sino también experimentó e intervino imágenes múltiples en sus películas y videoinstalaciones, nos vuelve una vez más a la imagen televisiva del hombre de traje. Nos impulsa, además, a volcar la mirada a los procedimientos desplegados en algunas piezas audiovisuales colombianas que sin ser las únicas, a nuestro parecer, dislocan el tiempo registrado de las imágenes al intervenir en sus tiempos, en las gradaciones de su intensidad y en los movimientos de sus elementos, a la vez que recolocan las imágenes en el tiempo proyectado al intervenir los tiempos en las gradaciones de la intensidad que se despliegan en la movilidad de sus elementos, deviniendo en imagen sublevada, imagen-proceso que opera en un tiempo resistido. Este corpus está conformado por la videoinstalación *El caballero de la fe*, de José Alejandro Restrepo (2011), y los ensayos fílmicos *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa, y *Bicentenario*, de Pablo Álvarez (2020).

Otras piezas audiovisuales latinoamericanas que podrían ser consideradas en esta serie son *A cidade é uma só?* (2011), del brasileño Adirley Queirós; *Tierra sola* (2017), de la chilena Tiziana Panizza; *Chaco* (2020), del boliviano Diego Moncada; *Esquí* (2022), del argentino Manque La Banca, así como los ensayos fílmicos colombianos *Viaje en tierra otrora contada* (2011) o *Jiíbie* (2019), de Laura Huertas Millán; *La impresión de una guerra* (2015), de Camilo Restrepo; *Parábola del retorno* (2017) y *Revelaciones* (2020), de Juan Soto; *El renacer del Carare* (2020), de Andrés Jurado u obras que utilizan el soporte del video y el audiovisual como *Duelos* (2019), de Clemencia Echeverri, y *Otra victoria así y estamos perdidos* (2020), de Ana María Montenegro, todas ellas obras que, por su relación entre el terreno artístico y la práctica documental, pueden ser clasificadas dentro del denominado «documentartismo» (Kuéllar, *Documentartismo*) y donde el archivo no solo opera como eje articulador de la obra o como tópico que la misma obra interpela y problematiza, sino como recurso principal de la forma con que esas obras son construidas, esto es, ya no como mero repositorio de documentos, sino «como una dinámica y una herramienta de producción generativa» (Osthoff 11). En definitiva, se trata de obras que participan de lo que Anna Maria Guasch (2011) llama «paradigma del archivo» y que reinterpretan hechos del pasado, incorporando al presente materiales olvidados o poco conocidos «en un intento por singularizar, y al mismo tiempo resignificar, las lecturas del pasado, proponiendo potenciales usos en el futuro» (Costa 109).³

3 A propósito del término ensayo fílmico o film-ensayo, véase el trabajo de Josép Català donde se lee que «el denominado film-ensayo, o cine ensayo, surge, efectivamente, en el marco del cine documental, pero solo aparece cuando este abandona sus límites clásicos y se abre a las hibridaciones típicas del poscine. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la mayoría de film-ensayos contemporáneos no se realizan con el formato fílmico de base fotográfica, sino que apelan al medio digital, y que existe también una gran cantidad de obras de este tipo que han sido efectuadas en video, con lo que ni siquiera la denominación general de film-ensayo parece ser la más adecuada. Quizás lo más efectivo sería hablar de ensayo en imágenes o de ensayos audiovisuales» (s. p.). Sobre una distinción entre un cine colombiano reciente que, como el mencionado, interpela el archivo y uno que, por el contrario, lo usa como fetiche, véase el artículo de Pedro Adrián Zuluaga («Documental colombiano reciente»).

Se trata, en muchos casos, aunque no exclusivamente, de obras que han sido vinculadas a la tradición de un cine contradiscursivo entre los cuales se encuentra aquel que Diana Kuéllar denomina, vía Rancière, documental del disenso, un tipo de documental que converge con el cine de ruptura latinoamericano y donde

la verdad es relativa y multidimensional, lo que pone en duda o sospecha los diferentes relatos sobre el mundo a la hora de debatir la historia desde el régimen tripartito [estético, político y de representación]. En este camino, son documentales que se alejan de «lo real», de un «dato que comprender» y se adentran cada vez más en «un efecto que producir» (Kuéllar, *Documental* 27).

Agrega Kuéllar que «los documentales del disenso usan elementos dislocadores que generan una trama de significados entrecruzados» (*Documental* 28). *Chircales* (1966-1971) y *Planas: las contradicciones del capitalismo. Testimonio de un etnocidio* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *¡Oiga, vea!* (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo o *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez y otras que conforman lo que Carlos Álvarez, haciendo eco a Solanas y Getino (Álvarez 95), denominó «el tercer cine colombiano» son películas heterogéneas que con distintos procedimientos, con diferentes formas de intervención y de producción de imágenes, y con distintas derivas han aportado a la configuración de una imaginación del reverso donde también pueden incluirse los nombres de realizadores como Oscar Campo, Marta Hincapié, Andrés Jurado, Claudia Salamanca, Juan Soto y Felipe Guerrero, entre otros.⁴

Además de compartir la desconfianza y la certeza farockianas, la videoinstalación de José Alejandro Restrepo y las películas que conforman este corpus comparten el hecho de que en su proceso de intervención de la imagen, en su experimentación con el archivo, con el tiempo registrado, y en su configuración de una imagen sublevada reside un tiempo resistido como aspecto de la imagen-proceso. Se trata de un tiempo resistido, ese entrecruzamiento entre el tiempo registrado y el tiempo proyectado que, similar al tiempo sufrido que define Didi Huberman, hace parte de la imagen, de su coeficiente histórico que al afectarse por un gesto de cualquiera de sus elementos, al afectarse por el movimiento, cambia.⁵ En ese cambio, como recuerda Deleuze, se pro-

4 Desde luego, la imaginación del reverso no es exclusiva del campo audiovisual. Hay en Colombia, como en toda América Latina, una amplia tradición en la búsqueda de imaginar el reverso, una voluntad de escribir por detrás de los discursos y relatos de la guerra como ficción nacional. Al mirar en la literatura del siglo xx puede observarse que *La vorágine* (1924) y *Cien años de soledad* (1967) –esas obras planetarias alrededor de las que giran las demás, como diría Seymour Menton (2007) en su clásico estudio–, son, paradójicamente, obras que en su momento, antes de que fueran fagocitadas e incorporadas al relato de la nación, fueron obras que imaginaron el reverso, que desarreglaron el archivo, novelas cuya más radical experiencia formal fue la de la construcción de una narrativa del reverso. Otras novelas muy significativas en la constitución de esta narrativa han sido *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Changó, el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella o *La ceiba de la memoria* (2007) de Roberto Burgos Cantor. En la literatura más contemporánea un caso emblemático se encuentra en *Elástico de sombra* (2020) de Juan Cárdenas.

5 Al hablar del tiempo sufrido Didi-Huberman alude a la imagen de Holger Meins, quien murió el 9 de noviembre de 1974, en la prisión de Wittlich «al día número 58 de su tercera huelga de hambre, que había comenzado para protestar contra las condiciones de su reclusión [...] una imagen calada en sí misma [...] su condición de “figura de la pasión”

duce una afectación del Todo, una afectación que involucra no solo las partes, sino el vínculo que, entre las partes, configura la imagen: «El cambio es una afección del Todo. El movimiento: relación entre partes», nos recuerda Deleuze (*Cine I* 49). Así, podemos afirmar que el tiempo resistido es un aspecto de la imagen sublevada en la que residen las fuerzas históricas que dislocan y recolocan, desterritorializan y reterritorializan sobre el presente los tiempos múltiples y contradictorios.

El caballero de la fe de José Alejandro Restrepo es una videoinstalación de 2011 en la que el artista recorta, ralentiza y modifica cromáticamente la imagen televisiva del Holocausto del Palacio de Justicia a partir, como indica la ficha misma de la pieza, de «Material de archivo de la toma por el M-19 y retoma por el ejército del Palacio de Justicia, Bogotá, Colombia. 6 y 7 de noviembre de 1985. 95 muertos, 11 desaparecidos». Cabe advertir que las imágenes del archivo televisivo y radial de los hechos del Palacio de Justicia han sido utilizadas en algunas películas ficcionales, documentales o piezas de videoarte que trabajan, de manera muy diversa y, diríamos, casi que antagónica, sobre este periodo de la historia colombiana. Entre ellas están el documental *La toma*, de Miguel López y Angus Gibson (2011), la adaptación cinematográfica de la obra teatral de Miguel Torres *Siempre viva*, dirigida por Klych López (2015), la película de Laura Mora *Antes del fuego* (2015) y el ensayo audiovisual de Claudia Salamanca *La catástrofe del presente* (2015).

En el 2017 *El caballero de la fe* fue una de las doce obras que conformaron la muestra *Religión catódica* que tuvo lugar en la Fundación OSDE de Buenos Aires. La proyección de seis minutos y medio que allí se expuso inicia con una «Conversación entre un capitán y un coronel sobre “falsos positivos”» el 10 de junio de 2008.⁶ Lo que escuchamos aparece transcrito y proyectado en la pantalla con letras blancas sobre un fondo negro:

Coronel: Cuénteme, ¿cuántos muertos van?

Capitán: Casi me pelan, más bien.

Coronel: ¿Casi lo matan?

Capitán: Casi me quiebran.

Coronel: Entonces, ¿no lo mató?

Capitán: ¿Ah?

Coronel: ¿No mató a nadie?

Capitán: No pierda la fe, mi coronel.

Coronel: No, hermano...

que, sin embargo, aparecía inscrita en la imagen como *tiempo resistido*, como el *tiempo sufrido* por este pobre cuerpo» [cursivas en el original] («Prólogo» 16).

6 «Falsos positivos» es la caracterización mediática que tuvo la práctica criminal estatal de lo que la Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas de la Jurisdicción Especial para la Paz denominó como «muertes ilegítimamente presentadas como bajas de combate por agentes del Estado». La investigación que adelanta esta Sala considera que «durante el periodo comprendido entre los años 2002 y 2008 aproximadamente 6.402 personas fueron muertas ilegítimamente para ser presentadas como bajas de combate en todo el territorio nacional» (Sala de Reconocimiento 6).

Capitán: No, no, no pierda la fe.

Capitán: No pierda la fe.

Unos segundos después de este diálogo aparece la imagen del hombre de traje en la Plaza de Bolívar, con una botella y una bolsa colgando de sus manos, de espaldas a la cámara. En su trayecto hacia el grupo de palomas, y durante el poco más de los seis minutos de *El caballero de la fe*, aparecen sobre la pantalla fragmentos dispersos de *Temor y temblor* de Søren Kierkegaard, esa obra de 1843 donde el filósofo danés retoma el relato bíblico de Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac. Este mito bíblico es un tópico que ha sido trabajado por José Alejandro Restrepo en varias de sus obras, por ejemplo, en *Variaciones sobre el sacrificio* (2012), una serie en la que el videoartista parte de la suspensión de lo ético y de variaciones ligadas a la violencia política «para señalar ese estado de excepción donde dar muerte sería para Abraham un acto sagrado y no un acto criminal profano» (Restrepo y Murphy Turner s. p.). Al respecto dice Restrepo:

Tengo 18 variaciones que abordan este sacrificio desde diferentes ópticas, re-insertando el mito en contextos locales y contemporáneos, en nuestra historia ya sin conexiones míticas, crueldad sin connotaciones sacrificiales, crimen sin mediación ni divinidad, violencia ni curativa ni preventiva, rituales impuros que nada purifican, que no expulsan la violencia, sino que perpetúan la venganza (Restrepo y Murphy Turner s. p.).

En *Religión catódica*, el texto que acompañó la muestra *Variaciones sobre el purgatorio* en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá en el 2011, el artista escribió:

Temor y temblor, admiración y espanto, es lo que Kierkegaard siente al reflexionar sobre el incomprensible pedido que Dios hace a Abraham: sacrificar su hijo. El filósofo insiste en que gracias a la fe, y solo por eso, Abraham soportó la dura prueba. Este hombre de la fe es *el caballero de la fe*, un hombre sencillo que no duda en obedecer los designios de Dios, aun si le parecen excesivos. Todo por la fe. La fe hizo que ese acto sacrificial fuera diferenciado de un simple asesinato (Restrepo s. p.).

Kierkegaard utiliza la figura del caballero de la fe para sugerir una suspensión de lo ético y un paso a la dimensión de lo religioso. Con esta figura, incorporada en el título por Restrepo, Kierkegaard propone un héroe «que en procura de la verdad se presenta a la multitud como un loco. Incomprendido, cae en un silencio angustioso que solo puede ser sosegado por el amor a Dios» (Romero Barragán 315). A propósito de la conversación entre el coronel y el capitán, ha dicho Restrepo:

El coronel es también un caballero de la fe. Sin embargo parece perderla por momentos. El capitán lo alienta... no hay que desfallecer, la misión de mantenerse en la fe supone duras pruebas. El coronel duda pero finalmente persiste en la fe, fe en la impunidad del crimen por venir, fe en la motivación que lo mueve que

es superior al deber, superior al acto de servicio, superior a la ley, superior a la moral. Su reino y su ley no son de este mundo (Restrepo s. p.).

Romero Barragán agrega que «Restrepo ha notado en estas prácticas paradójicas un discurso que demuestra hasta qué punto las predicciones sobre la sociedad moderna hechas por Kierkegaard se han cumplido en el fondo de esos simulacros y esas máscaras teatrales de cristianos convertidos y de santos sicarios» (599).

Ahora bien, más allá de la deriva filosófica-teológica que la obra de Restrepo experimenta desde hace décadas, Cuauhtémoc Medina anota que en Restrepo la investigación es «un intento por establecer un terreno de operación, es decir, una táctica político-visual, que, lejos de celebrar la continuidad cultural del catolicismo latinoamericano, busca subvertirlo» (Medina s. p.). El recorte y la ralentización como procedimientos con los cuales Restrepo interviene el registro original televisivo extraído del material de archivo supone por lo tanto una intervención en la duración, un uso de los recursos técnicos disponibles puestos sobre la materialidad de lo visual. Allí, tiempos múltiples y contradictorios intervenidos impactan en las gradaciones de su intensidad. Se trata de un impacto que modifica el gesto de los elementos que, como el hombre de traje en la imagen temblorosa registrada en el plano secuencia, se intensifican y contraen cuando se nos revela, se nos hace presente y se nos da a ver la profundidad de campo.

De acuerdo con Deleuze la profundidad de campo «asegura la contracción de un campo y de un contracampo o de lo que podría haber sido presentado a través de otros procedimientos bajo la forma de dos momentos sucesivos [...]. Lo que atribuyo a la profundidad de campo es operar contracciones temporales que no podrían operarse con otros medios» (*Cine I* 528). Agrega Deleuze en *La imagen-tiempo* que en la profundidad de campo «debe verse no solo la conquista de un continuo sino el carácter temporal de ese continuo: es una continuidad de duración que hace que la profundidad desenfrenada sea tiempo, no más espacio» (*La imagen-tiempo* 147). Las contracciones temporales son las que hacen aparecer lentamente, en otra escala de tiempo, en otra gradación de su intensidad, en ralenti, el tanque, el humo, los cuerpos heridos, los soldados, los grupos de rescate, atrás, en palacio, con el Bolívar esculpido fuera de campo. Es el tiempo registrado donde está ocurriendo la retoma, la transmisión en vivo, el espectáculo. El ralenti, como una intervención técnica, como una forma de operar sobre la imagen, muestra, como anotaba Epstein en 1947,

que el tiempo no tiene valor absoluto, que es una escala de dimensiones variables. Demostración extremadamente convincente ya que, de una parte, se dirige a la vista y de otra parte, produce variaciones de duración en la propia duración. Ella inscribe un movimiento en otro, un tiempo en otro. Compara velocidades diferentes pero de igual cualidad, sin salir de esa cualidad, relacionándolas con su eje específico de coordenadas referenciales (*El cine del diablo* 65).

En *El caballero de la fe* el entrecruzamiento entre el tiempo registrado e intervenido y el tiempo proyectado, la confluencia de los tiempos, genera simultáneamente una desconfianza y una dislocación de la imagen y una certeza y una recolocación de la imagen. En este proceso es generada una imagen nueva cuyo efecto no solo lo producen los procedimientos de intervención cromática como la transformación del color al blanco y negro, el recorte temporal y la ralentización de la pieza original, sino además la intervención sonora de la «Conversación entre un capitán y un coronel sobre “falsos positivos”» con que inicia *El caballero de la fe*. El tiempo registrado de esta manera no pierde su pasado, se acumula, es tiempo resistido, es tiempo proyectado que también acontece y que se hace presente mediante el efecto de la imagen sublevada.

Pero en esta imagen sublevada de *El caballero de la fe* algo muy significativo ha quedado fuera de campo. Si bien la intervención técnica sobre la imagen del archivo televisivo revela aquello que no estaba en las imágenes originales, y nos da a ver eso que en la velocidad original y a color no estaba al alcance de la vista, hay algo que se sostiene entre lo que aparece y lo que no aparece. Ese algo, precisamente, es lo que queda fuera de campo, eso que Jacques Aumont, al hablar del encuadre, define como su medida temporal, ya que «es en el tiempo donde se despliegan los efectos del fuera de campo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: el lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente» (25). Volvamos a la imagen del hombre de traje, al palacio incendiado, a los cuerpos heridos, a los soldados que entran y salen del Palacio de Justicia. Lo que no se ve, aun cuando sabemos que está ahí, es la estatua de Bolívar posada en la plaza céntrica de Bogotá.

Bicentenario y la imagen sublevada

Donde sí se ve este Bolívar rígido, estático, monumental, y aun así fantasmagórico, y con ello móvil y dinámico, es en el medimetro *Bicentenario*, de Pablo Álvarez, que, según su director

es la tercera de tres películas siguiendo la ruta de Simón Bolívar por Colombia en su travesía libertadora de 1819. Las primeras dos partes, que están en desarrollo, nos llevarán desde los llanos orientales del país donde Bolívar armó su ejército libertador, hasta uno de los pueblos que vemos al principio de *Bicentenario*. Las tres películas buscarán a través de relatos orales y de intervenciones en cada lugar los legados del paso de Simón Bolívar, haciendo una reflexión política, ambiental y cultural. El proyecto es algo así como una psicogeografía de la ruta tras doscientos años de historia (Álvarez y Delgado s. p.).

Bicentenario es un ensayo filmico del 2020 que pone en relación imágenes extraídas del archivo visual y sonoro, radial y televisivo de los hechos del 6 y 7 de noviembre de 1985 en el Palacio de Justicia con imágenes captadas durante las conmemoraciones del

bicentenario en el 2019 en espacios, algunos emblemáticos, del trayecto seguido por el ejército libertador en 1819. A través de estas imágenes «la cámara emprende un viaje hacia los interiores de Colombia que sigue la ruta del libertador, filmando paisajes, habitantes y los trazos de Bolívar en todos los poblados» (Pinto s. p.).

Los trazos de Bolívar y de la gesta independentista en *Bicentenario* son elementos heterogéneos que comparten un mismo eje de referencia e incluyen, además de la escultura de Pietro Tenerani, el imponente monumento a los Lanceros del Pantano de Vargas esculpido en 1969 por Rodrigo Arenas Betancur en homenaje al «evento bélico más importante de la Guerra de Independencia» (Rodríguez Cuenca y Borrero 68), que, con sus 33 metros de alto y sus 100 de largo lo hacen ser el monumento más grande de Colombia; los bustos del Libertador emplazados en diferentes pueblos colombianos, entre ellos los del altiplano cundiboyacense que recorre la película; los actos escolares en donde la nación es representada (y disfrazada) como el producto de un accionar heroico, patriótico y bélico; los relatos orales y las versiones ilustradas de procedencia popular como el Bolívar pintado en la tapia de una tienda sobre el cual se promociona la venta de merengón.

El efecto particular que producen estos elementos en el medimetraje de Pablo Álvarez opera a través de una serie de procedimientos vinculados a su registro sonoro y visual, a la intervención del color, particularmente del rojo. Hay en *Bicentenario* un procedimiento desplegado, hasta cierto punto artesanal, que se intensifica por las relaciones entre la materialidad granítica de la imagen captada mediante una cámara Bólex de 16 mm y el diseño sonoro que acompaña estas imágenes. Esta es una intervención técnica que, como forma de operar sobre la imagen, refuerza el carácter espiritista que atraviesa el filme. Dice Pablo Álvarez al respecto que

el trabajo sonoro de *Bicentenario* se basa en la psicofonía, que es la impresión de oír o discernir voces en registros electrónicos. De una manera muy directa, el tratamiento sonoro guió [sic] el tratamiento visual. La idea de psicofonía trascendió el simple hecho de escuchar voces en el sonido y se convirtió en una motivación creativa para entender más profundamente los espacios, los tiempos y las imágenes, asumiéndolos de una manera muy concreta, política y maleable [...] Cuando hice entrevistas o más bien cuando grabé conversaciones en el campo, las hice siempre en marcha sobre el camino de Bolívar, ya que era importante imprimir la necesidad de asumir los territorios y la oralidad de una manera activa. El montaje entonces fue constantemente explorando cómo el sonido afecta la percepción de la imagen, o más bien como [sic] la percepción del sonido se acerca a la percepción de la imagen. De este modo es como la psicofonía se vuelve la lógica creativa y el filtro político de la película (Álvarez y Delgado s. p.).

La relación entre los elementos heterogéneos que comparten el eje de referencia de la gesta de Independencia y los trazos de Bolívar inscriben, a su vez, una primera gradación de la intensidad de la temporalidad que expresa una concepción monumental del

pasado configurado en un presente conmemorativo, protocolar y patriótico; un presente instituido sobre un relato de la nación como hecho heroico y bélico; un presente, en definitiva, instituido sobre la monumentalidad del pasado.

Una segunda gradación de la intensidad de la temporalidad inscrita en el filme está vinculada a la intervención del material de archivo televisivo y radial de noviembre de 1985, que con la espectacularización propia de la televisión y la radio impacta, disloca y desterritorializa la imagen ya no conmemorando, sino recortando y con ello acentuando el carácter traumático de una memoria en donde la violencia bélica ha dejado huella, una memoria marcada por la cicatriz con la que el pasado, en su prolongada duración, se inscribe en el presente. Se trata de una materialidad del pasado que en su proyección hacia el presente acumula la forma traumática de la guerra. El entrecruzamiento de estas dos gradaciones de la intensidad de la temporalidad, esto es, entre la monumentalidad del pasado y el acento traumático de la memoria, hace de *Bicentenario* una pieza audiovisual que recoloca y reterritorializa la imagen en un tiempo resistido y deviene, así, en imagen sublevada.

La desconfianza farockiana de las imágenes en *Bicentenario* se expresa a través de un desmontaje y una dislocación del discurso dominante –oficial, militar, patriótico y heroico– de nación. Mediante procedimientos de intervención del color se materializa la certeza de una imagen nueva, particularmente mediante la incorporación del rojo. Esta imagen nueva surge en el contacto de las gradaciones de la intensidad, donde el rojo opera como una marca, una inscripción de lo espectral en el tiempo resistido: «El rojo es sin duda el color de la guerra. El color de la vida que se escapa de un corazón roto es el de una gota de sangre roja. Sagrado corazón de Jesús [...] El rostro de la Esfinge estaba pintado de rojo» (Jarman 65, 71).

El entrecruzamiento entre el tiempo registrado y la atmósfera que se produce en el tiempo proyectado en la película de Álvarez opera fantasmagóricamente. Recordemos que «la fantasmagoría –dice Adorno– surge cuando, bajo las restricciones de sus propias limitaciones, los más novedosos productos de la modernidad se acercan a lo arcaico, cada paso hacia adelante es, al mismo tiempo, un paso hacia el pasado remoto» (Oubiña, *Una juguetería* 11), lo cual explica que *Bicentenario*, en los vínculos que establece entre el registro sonoro y visual, recurra al espiritismo, que funcione como médium, como punto de contacto entre el tiempo registrado y el tiempo proyectado, entre ese allí en el que Bolívar, de quien se convoca su espíritu en el mediometraje, realiza la travesía de la gesta de Independencia en 1819, pero también ese allí en que Bolívar, rígido y estático, observa, incólume, el holocausto del Palacio de Justicia en 1985, ahora, ya no ralentizado como en la videoinstalación de José Alejandro Restrepo, sino intervenido fantasmagóricamente, veladamente, con la materialidad del color rojo como inscripción del procedimiento.

El contacto espiritista con el Libertador como proceso de sublevación, como gesto sin fin, produce un efecto de mediación crítica hacia el pasado. Este efecto se hace presente y se nos da a ver en por lo menos tres aspectos. En primer lugar, puede observarse en la

figura misma de Simón Bolívar, en esa condición inmaterial, fantasmagórica, espectral de su figura que la película busca encontrar siguiendo sus pasos, haciendo el recorrido de la campaña de independencia de una figura que se instaura como articuladora de la nación y poniéndola en contacto con los hechos de noviembre de 1985 en la Plaza de Bolívar. El dinamismo de la travesía que marca la ruta de *Bicentenario* está inscrito, como señala Pedro Adrián Zuluaga, dentro de una serie de películas latinoamericanas que convoca textos originarios «para cuestionar los fundamentos que nos constituyeron como naciones, las invenciones detrás de las nacientes comunidades imaginadas» («Ritos de paisaje» 113) y son películas que, como *La nueva Argerópolis* (2010) de la argentina Lucrecia Martel o *Tierra sola* de la chilena Tiziana Panizza (2017), asumen que el «paisaje, el territorio y el cuerpo son lugares desde los cuales se problematiza la textualidad del pasado, en donde se exhiben las consecuencias de un relato histórico (basado en textos principalmente pero no únicamente) que operó como otra forma de violencia» (Zuluaga, «Ritos de paisaje» 113); películas donde «un determinado paisaje/territorio entra en disputa con un relato histórico dominante» (114).

Es en esa problematización de la textualidad del pasado donde *Bicentenario* se posiciona como un medio de representación ya no de la indagación colectiva por la identidad nacional, como aparece en gran parte de la cinematografía colombiana del siglo xx (Puerta Rodríguez 13, 65; Zuluaga, *Cine colombiano*), sino más bien de las posibilidades estéticas y del gesto político con los cuales sean desmontadas y sublevadas esas construcciones con que las identidades han sido constituidas. La revisión del archivo, el uso de sus materiales, la intervención sobre su propia materialidad, la reorganización de fragmentos que se mantienen anacrónicos, su desmontaje y su remontaje son todos elementos y herramientas del campo de las sublevaciones que, en su potencialidad infinita (Didi-Huberman, *Sublevaciones* 24), apelan a una mediación crítica hacia el pasado.

El efecto de hilvanar con rojo aquello que ha sido separado, eso que ha sido vaciado por la historia, esto es, el efecto de la mediación crítica hacia el pasado, se hace también presente en la operación de desmontaje del discurso dominante con que ha sido construido lo nacional. La película de Álvarez vela la articulación de este discurso que la figura de Bolívar entreteje y de la cual es emblema, esa misma figura que permanece fuera de campo en la intervención que Restrepo hace de las imágenes del hombre de traje. La operación de velar en *Bicentenario* interviene y recoloca la monumentalización del pasado que, como gradación de la intensidad de la temporalidad, constata el interés enfático por los monumentos, por las estatuas, por lo estático. Nos las hace ver, nos las muestra. Nos las resalta con rojo. El procedimiento técnico de velar como un recurso disponible puesto sobre la materialidad de lo visual, al poner en contacto las gradaciones de la intensidad de lo temporal, inicia un proceso que subleva la imagen, la recoloca, la reterritorializa. La forma, el color, el sonido y la experiencia de lo sensible se transforman en un dispositivo de desmontaje que vela, en el sentido fúnebre, pero también en el sentido de la mirada, esas estatuas, esos monumentos, ese discurso dominante sobre la nación.

A lo largo de la película de Pablo Álvarez la crítica a la monumentalización del pasado le permite desmontar y dislocar la rigidez del discurso dominante del que *Bicentenario* busca salirse, señalando esa «pulsión de muerte» que Derrida llama «mal de archivo» cuyo uso no hace más que repetir lo ya sucedido. El tiempo resistido, el entrecruzamiento entre el tiempo registrado y el tiempo proyectado, por el contrario, opera fantasmagóricamente y como forma traumática de un pasado proyectado hacia el presente, al igual que ese Bolívar espectral de Pietro Tenerani velado en rojo que en medio de la plaza ve arder el Palacio en noviembre de 1985, «imágenes de la pantalla [que] conservan algo del mundo, algo material y, no obstante, es algo transferido, transformado en otro mundo: el fantasma material» (Pérez 47). La película deviene así en un conjuro espiritista, en una imagen sublevada.

Imaginar el reverso con *Pirotecnia*

Al buscar identificar los procedimientos desplegados en algunas piezas audiovisuales colombianas contemporáneas nos hemos encontrado con imágenes reescritas, imágenes hechas de inscripciones, imágenes intervenidas, imágenes desconfiadas, imágenes que en su proceso de experimentación, de sublevación, dislocan el tiempo registrado a la vez que recolocan el tiempo proyectado porque ha sido inscrita sobre ellas su intervención. El hombre de traje ralentizado y la figura de Bolívar coloreada de rojo son imágenes intervenidas, imágenes sublevadas, imágenes-proceso que operan en un tiempo resistido.

Las formas de dar a ver el proceso de sublevación de la imagen en el lenguaje audiovisual colombiano reciente tanto en *El caballero de la fe* como en *Bicentenario*, y podríamos decir lo mismo de las películas de Juan Soto, Laura Huertas Millán, Camilo Restrepo o Felipe Guerrero, entre otros, es que comparten una preocupación por un uso de la imagen que da cuenta de la materialidad con que se expresa la constitutiva movilidad de los elementos que componen los tiempos entrecruzados de la imagen, los gestos por los que cada uno de los puntos que componen la imagen se distingue y a la vez se relaciona con los otros y rompe un determinado presente actualizando la mirada. Sublevarse, nos recuerda Didi-Huberman (*Sublevaciones*), es un gesto y, como tal, es potencialmente infinito.

El uso de los recursos técnicos puestos sobre la materialidad de lo visual que transforman, reescriben y sublevan el sentido de las imágenes en piezas audiovisuales como *El caballero de la fe* o *Bicentenario* revela una preocupación por la imagen a partir de los efectos que ella produce y por los cuales es transformada, intervenida, dislocada, reterritorializada. Allí las imágenes de los hechos del Palacio de Justicia conforman una referencia común, aunque no necesariamente única.

Al ser intervenida, la imagen no es ya sí misma, la imagen se hace otra: se hace lo otro, ya que en ella, en la intervención, con ella y por ella, se transforma la experiencia del tiempo. La intervención, así, es a la vez la transformación del pasado tanto como la

apertura en el reverso de ese pasado. Al ser intervenidas, las imágenes y las gradaciones de la intensidad de su temporalidad quedan expuestas, es exhibida la parte de atrás de la historia, el revuelo que no deja intacto el pasado haciéndolo volver para transformarlo. El reverso es huracanado, sublevado, «como cuando decimos “se levanta tormenta, se encrespan las aguas” [...] Las sublevaciones serán comparadas a menudo con huracanes o con olas rompientes. Porque es entonces cuando se desencadenan los elementos (de la historia)» (Didi-Huberman, *Sublevaciones* 29).

Pirotecnia (2019), de Federico Atehortúa, aun cuando en ella no aparece la referencia a los hechos del Palacio de Justicia, se integra a este grupo de piezas audiovisuales que, como *El caballero de la fe* y *Bicentenario* despliegan procedimientos que dislocan los múltiples tiempos registrados de las imágenes al intervenir en sus tiempos a la vez que recolocan las imágenes en un tiempo proyectado. En *El caballero de la fe* los movimientos del hombre de traje ralentizados en el medio de la plaza de Bolívar son la energía que desencadena el proceso de sublevación de la imagen y en *Bicentenario* el tiempo resistido, teñido de rojo, opera fantasmagóricamente.

En *Pirotecnia* el procedimiento que disloca es el montaje, una operación que hace visible los entrecruzamientos de tiempos contradictorios «que afectan a cada objeto» (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* s. p.), una operación que interviene las imágenes al revelarnos que ellas son una suplantación verosímil (González 99), unas puestas en escena que hacen las veces de que recrean, ficcionalizan, imitan, teatralizan o copian eventos. Así, la película de Atehortúa da a ver la intervención de los tiempos registrados y con ella la condición de artefacto de la imagen. Pone su total desconfianza sobre el archivo de la guerra a través de sus imágenes. Dice Federico Atehortúa sobre el montaje que en *Pirotecnia* hay una relevancia mayor al que se le asigna comúnmente. No se trata en su película de

unir escenas y planos separados para componer una serie de acciones en función del desarrollo dramático de un guion. En este caso, el montaje de imágenes se encuentra en el interior mismo de la propuesta dramática y narrativa de la película. Quizá en este sentido la película tiene un procedimiento inverso al de otras. Las imágenes son opacas, pero las operaciones de montaje son visibles, son transparentes y están allí para ser notadas por el espectador (F. Atehortúa 42).

Pirotecnia, en efecto, es un ensayo audiovisual que mediante el montaje «encuentra puentes improbables entre las implicaciones del proceso de representar la guerra en Colombia, las mentiras u opacidades de la imagen y un súbito mutismo de su madre que termina por socavar las relaciones de su familia» (Barón s. p.). La puesta en relación de los usos de las imágenes vinculados a múltiples elementos y distintas temporalidades y gradaciones de su intensidad incluyen el mutismo de la madre del narrador; el intento de asesinato al entonces presidente de Colombia Rafael Reyes, su relato en la prensa y la recreación fotográfica del evento hecha por el fotógrafo Lino Lara en 1908; la película perdida de los hermanos di Domenico sobre el asesinato del

líder liberal Rafael Uribe Uribe en 1915; el documental francés *Río chiquito* de 1965 en el que Jean-Pierre Segel y Bruno Muel filman en las montañas a la guerrilla de las FARC y su lucha insurgente contra el gobierno colombiano; el archivo de las primeras imágenes televisivas del fútbol colombiano; el archivo familiar que muestra al narrador, de niño, disfrazado de guerrillero teatralizando la Operación Marquetalia de 1964 que hace parte del mito fundacional de las FARC, entre algunos otros elementos y puestas en escena o recreaciones que pueden considerarse como parte de las imágenes de la historia de una guerra que corren en simultáneo.

Estos elementos puestos en relación conforman un archivo cuyo trabajo, como acota Jerónimo Atehortúa, productor y coescritor de *Pirotecnica*, «no está en tratar de entender cuál fue el uso histórico que se le dio a una imagen en su momento de creación, o en tratar de repetir su historia, sino que está en volver al origen para buscar un nuevo camino, una nueva verdad que las determinaciones de su tiempo impidieron desarrollar» (J. Atehortúa s. p.). Uno de los tiempos registrados que hace parte de ese archivo y sobre el que interviene *Pirotecnica* es el del falso documento en torno a las representaciones y puestas en escena de las ejecuciones extrajudiciales, a las que la voz en off que acompaña la película se refiere como falsos positivos.⁷ Como nos recuerda Patrick Vauday «la imagen es superficie y faz, que en el orden de lo visible da figura, configura y reúne elementos inconexos; antes de ser una reproducción o una proyección, es un plano de conexión que *hace* la relación entre los elementos que la componen» (28 [cursiva en el original]). Esta reunión de elementos inconexos en el plano de la conexión, que no están demarcados por jerarquía alguna, es lo que permite, por intervención del montaje en el entrecruzamiento de los tiempos (registrado, intervenido y proyectado), actualizar la mirada, hacer ver una imagen nueva, imaginar el reverso. De ahí que, como señala Federico Atehortúa, *Pirotecnica* puede ser visto como

un artefacto óptico que por un lado filtra la luz y que por el otro permite una mirada oblicua [actualiza la mirada, imagina el reverso] sobre los episodios de violencia. Un filtro compuesto por imágenes opacas, imágenes pobres, pixeladas, de baja resolución, texturadas, imágenes ruidosas que no son claras [tiempos registrados e intervenidos]. Pero al mismo tiempo, a través de su montaje, pareciera que estas imágenes componen un juego de espejos en los que la luz rebota de una superficie a otra hasta producir una trama [tiempo resistido] que permite dar cuenta del objeto [tiempo proyectado] (s. p.).

Mediante múltiples operaciones sobre los tiempos registrados en las que la mirada se actualiza en el tiempo proyectado, *Pirotecnica* se pregunta por los efectos que produce la imagen, nos recuerda que mediante las imágenes no vemos el mundo, vemos su

7 Las ejecuciones extrajudiciales han sido tematizadas en el audiovisual colombiano, tanto en películas de ficción como en documentales o piezas experimentales. Cabe mencionar la película *Silencio en el paraíso* (2011) de Colbert García, el documental *Violencia* (2015) de Jorge Forero, el cortometraje documental *Besos fríos* (2016) de Nicolás Rincón Guille o el video *No los dejaremos dormir* (2016) de Fátima Correa.

intervención. *Pirotecnia* desmonta el estatuto y presupuesto de una transparencia de las imágenes, desconfía farockianamente de ellas y de la historia de la guerra que es también la historia de sus imágenes, desconfía de la capacidad que ellas tienen para «“hacer ver”, para (de)mostrar, instruir e *ilustrar*» (Fernández 8). Así, las relaciones entre el archivo familiar y la memoria nacional no funcionan tanto como elementos de representación de una realidad, sino como elementos que conforman un artefacto visual que disloca los modos con que ha sido relatada la guerra en Colombia.

Hilvanando conexiones entre los múltiples tiempos que da a ver, *Pirotecnia* irrumpe en una guerra que, como todas, es también la historia de sus imágenes. Advierte que la producción de imágenes como historia de la guerra, que la historia oficial con que esa guerra no solo ha sido contada sino con la que diaria, televisiva, espectacular y domésticamente es construida, puede ser revertida a través del montaje, a través de la acción de imaginar el reverso, o de escribir por detrás para exponer así su contralado, como diría Bruno Mazzoldi (s. p.). Ahí está la certeza. Operaciones técnicas que hacen posible la alteración como forma de lo existente que, como dice García-Hípola al hablar de los proyectos arquitectónicos de Peter Eisenman, «al utilizar elementos que son fragmentos artificiales transhistóricos como herramientas de proyecto, el acto crítico consiste en una descomposición de fragmentos una vez que han superado su historia gracias a su remontaje» (18).

Pirotecnia en el entrecruzamiento de los tiempos mediante el desmontaje y remontaje de imágenes pone en funcionamiento una gramática de relaciones que opera como acto crítico, como gesto. El entrecruzamiento de los tiempos revela un tiempo resistido donde ninguno de sus elementos ha perdido su pasado, la recreación de las imágenes de Lara y Reyes en 1908, la película perdida de los di Domenico, las imágenes del guerrillero campesino Manuel Marulanda en el documental francés, la teatralización del mito fundacional de la guerrilla en Marquetalia, el mutismo de la madre del narrador y el archivo televisivo del fútbol colombiano, entre otros tiempos registrados inscritos en diferentes pasados que, como el del hombre de traje en la plaza de Bolívar, antes que diluirse se potencian en el tiempo proyectado por la serie de procedimientos de intervención con los que el montaje activa el proceso de sublevación de la imagen como una de las formas de imaginar el reverso.

A manera de conclusión

Tanto *Pirotecnia* como *Bicentenario* y *El caballero de la fe* integran un espacio particular del campo audiovisual colombiano donde se encuentran piezas de distinta naturaleza que participan de las formas de imaginar el reverso, donde la imagen al ser intervenida se hace otra. En la intervención se transforma la experiencia del tiempo. El montaje en *Pirotecnia*, el ralentí de *El caballero de la fe* y el rojo fantasmagórico de *Bicentenario* son ejemplos de procedimientos que, como uso experimental de los recursos técnicos

puestos sobre la materialidad de lo visual: 1) intervienen en la movilidad de los elementos desplegados, 2) operan en un tiempo resistido que revela su propia materialidad intervenida y 3) activan, como gesto crítico, el proceso de sublevación de la imagen.

La intervención es a la vez la transformación del pasado como la apertura en el reverso de ese pasado. Las imágenes y las gradaciones de la intensidad de su temporalidad al ser intervenidas en las piezas audiovisuales de José Alejandro Restrepo, Pablo Álvarez y Federico Atehortúa exhiben la parte de atrás de la historia, el revuelo que no deja intacto el pasado haciéndolo volver para transformarlo, para sublevarlo, para hacer posible imaginar el reverso.

Referencias

- Álvarez, Carlos. «El tercer cine colombiano». *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Universidad Nacional de Colombia, 1978, pp. 91-104.
- Álvarez, Pablo y Delgado, Mónica. «Berlinale 2021: Entrevista con Pablo Álvarez Mesa sobre su film *Bicentenario*». *Desistfilm*, 2020. <https://desistfilm.com/berlinale-2021-entrevista-con-pablo-alvarez-mesa-sobre-su-film-bicentenario/>
- Atehortúa, Federico. «El montaje en *Pirotecnia*». *Cuadernos de Cine Colombiano*, n° 30, 2020, pp. 40-51.
- Atehortúa, Jerónimo. «Notas para un uso utópico del archivo». *Ministerio de Cultura*, 2020, s. p. https://mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Documents/Publicacion_TCCC_2020.pdf.
- Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós, 1995.
- Barón, Sergio. «Una década en apuntes». *Cero en conducta*, n° 8, 2020, s. p. <https://www.revistaceroenconducta.com/revistas/una-decada-en-apuntes/>
- Borges, Jorge Luis. «Historia de la eternidad». *Obras completas I*. Emecé, 1996.
- Carrigan, Anna. *El Palacio de Justicia. Una tragedia colombiana*. Ícono, 2009.
- Catalá, Josep M. «El film-ensayo en el ámbito de una epistemología en crisis». *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Universitat de València, 2014, s. p.
- Costa, Flavia. «Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo». *Arte, archivo y tecnología*, eds. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Universidad Finis Terrae, 2012.
- Daney, Serge. «Una tumba para el ojo». *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos, 2004, pp. 38-42.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1987.
- . *Cine I*. Cactus, 2009.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. «Prólogo. Cómo abrir los ojos». Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013, pp. 13-35.
- . *Sublevaciones*. Saénz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.

- —. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Epstein, Jean. *El cine del diablo*. Cactus, 2014.
- —. *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Cactus, 2015.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013.
- —. «Pensar en imágenes». *Revista Código*, n° 79, 2014. <https://revistacodigo.com/harun-farocki-entrevista/>
- Fernández, Diego. «Prólogo». *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Metales Pesados, 2014, pp. 7-11.
- García-Hípola, Mayka. «Permanencia alterada. Las ciudades de excavación artificial de Peter Eisenman». *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 4, 2011, pp. 16-29.
- González, Miguel. «Oscar Muñoz». *Colombia. Visiones y miradas*. Instituto Departamental de Bellas Artes, 2002, pp. 94-101.
- Groys, Boris. «Política de la instalación». *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2016, pp. 49-67.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Jarman, Dereck. *Croma*. Caja Negra, 2017.
- Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). «Jurisdicción Especial para la Paz», 2021. <https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>
- Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor*, trad. Jaime Gringberg. Losada, 1958.
- Kuéllar, Diana. «Documentartismo». *Cine documental*, n° 14, 2016, pp. 20-41.
- —. *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2019. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/29551>
- Mazzoldi, Bruno. «Sobrevida(s): Homenaje a Jacques Derrida en su 90 aniversario». *Instantes y azares*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=WN1AJ9t78sI>
- Medina, Cuauhtémoc. «De la encarnación como dominio». *Patrimonio cultural*, 2011. <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2011/variaciones-sobre-el-purgatorio/de-la-encarnacion-como-dominio.html>
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Osthoff, Simone. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Antropos Press, 2009.
- Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial, 2009.
- Pérez, Gilberto. *El fantasma material. El cine y sus medios*. Los Ríos, 2019.
- Pinto, Iván. «Bicentenario. Sinopsis». *Márgenes*, 2020. <https://www.margenes.org/es/pelicula/5f9abdd04fdd054cd890a803>
- Puerta Rodríguez, Simón. *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Universidad de Antioquia, 2015.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Prometeo, 2011.

- Restrepo, José Alejandro. *Religión catódica*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011. <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/internas-museo/2011/variaciones-sobre-el-purgatorio/variaciones-sobre-el-purgatorio.html>
- Restrepo, José Alejandro y Murphy Turner, Madeline. «Historias del paisaje durante la colonización de América». *MoMA Magazine*, 2020. <https://www.moma.org/magazine/articles/430>
- Rodríguez Cuenca, José Vicente y Luis Daniel Borrero. «La batalla del Pantano de Vargas. 25 de julio de 1819, Paipa, Boyacá, Nueva Granada. Las otras historias del pasado». *Maguaré*, n° 28, vol. 2, 2014, pp. 65-102.
- Romero Barragán, Rocío. *Clamor de la razón; iconomía, hiperbarroco y transhistorias en la obra de José Alejandro Restrepo*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013. https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/276163/RRB_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sala de Reconocimiento de Verdad, de Responsabilidad y de Determinación de los Hechos y Conductas. «Auto N° 033. Caso 03. Asunto: Hacer de público conocimiento la priorización interna del Caso 03 denominado “muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado”». Bogotá, Jurisdicción Especial para la Paz, 2021.
- Vauday, Patrick. *La invención de lo visible*. Letranómada, 2009.
- Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine Colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá, Idartes, Instituto Distrital de las Artes y Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013.
- . «Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios». *Pajarera del medio*, 2015. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>
- . «Ritos de paisaje: territorio y archivo en tres películas colombianas recientes». *Canaguaro*, n° 1, 2021, pp. 112-117.

Filmografía

- Bicentenario*. Dirigida por Pablo Álvarez Mesa, 2020.
- El caballero de la fe*. Dirigida por José Alejandro Restrepo, 2011.
- Pirotecnia*. Dirigida por Federico Atehortúa, 2019.

Retratos en la fotografía de Lariza Hatrick. Lo abyecto como escollo radical de la representación

Portraits in the Photography of Lariza Hatrick.
The Abject as a Radical Stumbling Block to Representation

Ariel Martínez
Universidad Nacional de La Plata
amartinez@psico.unlp.edu.ar

Guillermo Suzzi
Universidad Nacional de La Plata
guillermosuzzi@gmail.com

Enviado: 20 abril 2022 | **Aceptado:** 20 septiembre 2023

Resumen

El presente artículo se interesa por los retratos fotográficos. Para ello, se considera la propuesta visual de Lariza Hatrick –artista lesbiana argentina dedicada a retratar la comunidad sexodisidente que ella misma habita–. Aquí interesa el modo en que sus retratos dan cuenta de la irrupción de los cuerpos como lugar ontológico de contestación política no reductible al plano de la significación. En esta dirección, se recorren algunos vínculos entre identidad y representación a partir del trabajo precursor de Michel Foucault, de la mirada *queer* de Judith Butler y de las conocidas fotografías de Cindy Sherman. Finalmente, se realiza un contrapunto entre estas aproximaciones teóricas y estéticas, y el registro ontológico que anida en las fotografías de Hatrick –aquí ponderadas como soporte donde reverbera lo abyecto, es decir, una alteridad radical que circula en una materialidad corporal que desborda todo marco normativo–.

Palabras clave: Retratos, representación, fotografía, *queer*, cuerpo.

Abstract

This article is interested in photographic portraits. To do this, the visual proposal of Lariza Hatrick –an Argentine lesbian artist dedicated to portraying the sex-dissident community that she herself inhabits– is considered. Interesting here is the way in which her portraits account for the apparition of bodies as an ontological place of political contestation not reducible to the level of meaning. In this direction, some links between identity and representation are explored based on the pioneering work of Michel Foucault, the queer gaze of Judith Butler, and the well-known photographs of Cindy Sherman. Finally, a counterpoint is made between these theoretical and aesthetic approaches, and the ontological register that nests in Hatrick's photographs – here pondered as support where the abject reverberates, that is, a radical otherness that circulates in corporeal materiality that goes beyond any normative framework.

Keywords: Portraits, representation, photography, queer, body.

Introducción

La obra temprana de Judith Butler ha tenido un papel protagónico en el repentino giro que tomó por asalto al pensamiento feminista y a los estudios gay-lésbicos iniciada la última década del siglo xx. En aquel encuentro, múltiples y variadas coordenadas conceptuales emergentes proliferaron en el novedoso campo de conocimiento denominado teoría *queer*. Fiel al peculiar ensamblaje entre posestructuralismo y giro lingüístico propagado en el feminismo norteamericano desde los años 80, Butler impregnó las ideas de Michel Foucault con un monismo lingüístico capaz, desde su punto de vista, de demoler la potente naturalización de identidades sexogenéricas y sexuales cisheteronormativas.

En aquellos textos gestados en este complejo contexto analítico, Butler afirma que los sujetos se construyen a través de exclusiones constitutivas (*Cuerpos* 33), también mediante la subyugación a localizaciones identitarias, es decir: la sujeción a marcos normativos que operan desde los discursos (*Mecanismos* 12). La autora también aclara que la unicidad y coherencia subjetiva requiere que lo excluido permanezca más allá del límite de lo legítimo, algo así como un exterior constitutivo. Precisamente, las identidades legítimas se apoyan en la exclusión de otras identidades devenidas ilegítimas. Butler menciona que «la formación de un sujeto exige una identificación [que] se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger» (*Cuerpos* 20).

Sobre el telón de fondo de estas consideraciones es posible entender la intencionalidad política *queer* butleriana. La autora deja entrever el anhelo de construir comunidades que persigan el horizonte ético-político de desplazar los límites de lo legítimo hasta incluir las identidades sexogenéricas y sexuales actualmente ilegítimas. Esta versión de la teoría *queer* reconoce como su campo de acción política un terreno simbólico poblado por identidades y asume la preocupación por rearticular los términos mismos de legitimidad simbólica. El campo político de disputa identifica los marcos normativos que configuran y distribuyen el reconocimiento. Para Butler, se trata de una matriz heterosexual de inteligibilidad discursiva ante la cual la resignificación configura la estrategia política para trastocar y expandir las fronteras de lo legítimo (*El género* 73).

Ante esta postura *queer*, preocupada por resignificar los marcos discursivos que producen el límite entre identidades legítimas e ilegítimas, este trabajo se preocupa por radicalizar la crítica *queer*. Para ello señalamos que tanto las identidades legítimas como las ilegítimas integran las taxonomías articuladas por la positividad que confiere lo nominable y lo susceptible de ser inscrito en los espacios discursivos. Si lo legítimo y lo ilegítimo integran lo inteligible desde el ámbito de la significación, entonces, afirmamos que todo este dominio de lo representable se apoya en la abyección de una alteridad radical, una pura negatividad imposible de ser capturada por los significados lingüísticos (Edelman 21). Preferimos denominar bajo el término *cuir* aquel registro de lo imposible de ser representado, aquella pura negatividad de lo abyecto vinculada

con la presentación¹ de la materialidad del cuerpo que escapa a la representación y a la territorialización normativa mediante la imposición discursiva de bordes identitarios (Martínez 44).

Tal como se verá, la potencia abyecta y radical que adjudicamos a lo ininteligible, imposible de ser capturada por el ámbito de la significación, nos empuja hacia la consideración de una propuesta visual *cuir*. Se trata de la fotografía de Lariza Hatrick, artista contemporánea cuyos retratos suscitan interés no porque allí irrumpen identidades no cisheteronormadas, sino porque la artista se aproxima a los cuerpos como lugar de contestación no reductible al plano de la significación. La biografía de Hatrick es un factor clave en el modo en que abordaremos la lectura de sus imágenes. La artista nació a inicios de los años 80 del siglo pasado y se asume como lesbiana. Participó en espacios de militancia desde muy temprana edad en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), cuando la sociedad de hace varias décadas mostraba profunda misoginia y lesbo-odio. En este contexto, la fotógrafa, junto a una comunidad más amplia de putos, maricas y travestis, se apoderó artística y políticamente de su marginalidad sin ansias de pertenecer ni de ser reconocida. En aquel marco cultural, y hasta el día de hoy, Hatrick opta por el fracaso, el estropicio y lo abyecto.

La artista escogida trastoca de forma radical la infraestructura representacional del orden social y subjetivo a partir de la evocación de la evanescente presencia de lo abyecto e ininteligible. Así, argumentamos que la configuración de las imágenes fotográficas de Hatrick condensa de manera súbita el impacto de un registro no lingüístico. También señalamos que, lejos de la transformación mediante la resignificación discursiva que el punto de vista *queer* de Butler promete, la fotografía de Hatrick señala un registro que parece más eficaz a la hora de derrumbar y colapsar espacios de articulación simbólica. Nuevamente, mostraremos cómo sus fotografías invaden y perturban la cuadrícula representacionalista de las identidades inteligibles.²

Bajo estas consideraciones generales, el presente trabajo se propone señalar críticamente ciertas expresiones artísticas que, interesadas en los retratos, privilegian la representación y las transformaciones asignadas a los juegos del lenguaje. A pesar

1 Con *presentación* buscamos no reducir la otredad a una producción y proyección a partir de un centro normativo. Desde el campo psicoanalítico, Isidoro Berenstein distingue la re-presentación –que concierne a la modelación psíquica que otorga existencia al otro dentro de la propia mente–, de la presentación –dimensión que da cuenta de la presencia de otro real externo y ajeno al propio escenario psíquico–. También suele apelarse al término *ajenidad* para connotar la extraterritorialidad de la otredad con respecto a la re-presentación. Aunque irreductible al lenguaje, la presentación permanece enredada con él. Aquí afirmamos que la noción de presentación es políticamente relevante, puesto que circunscribe un ámbito capaz de herir la omnipotencia del lenguaje y, concomitantemente, hiere la fuerza productiva de la normatividad y los arreglos de poder representacionalmente configurados.

2 Actualmente, los nuevos materialismos ontológicos han afianzado la crítica al representacionalismo. Karen Barad destaca desde esta perspectiva al alejarse de la creencia según la cual, por un lado, las palabras tienen el poder de representar fenómenos preexistentes y, por otro lado, no existe un ámbito de la realidad que exceda a la representación. Barad reconoce que Butler, junto con Foucault, se encuentra entre quienes han identificado y atacado el problema del representacionalismo, sin embargo, no acuerda con la vía que han propuesto para su abordaje, pues Butler nos conduce hacia un monismo lingüístico incapaz de hacer lugar a la materia. Esto deja en evidencia el carácter representacionalista de la crítica foucaultiana-butleriana del representacionalismo.

del poder transformador que suele adjudicarse al plano de la significación, aquí se enfatizan las violencias normativas que operan mediante la producción discursiva de identidades arrojadas fuera de todo reconocimiento. En este sentido, aquí se pretende avivar el quietismo político intrínseco a los anhelos de transformación que emergen de propuestas que solo adjudican agencia y potencia al lenguaje.

En esta dirección, el primer apartado se preocupa por indagar algunos vínculos entre identidad y representación suscitados a partir de las reflexiones en torno a los autorretratos. Esto permite situar, por un lado, el problemático efecto de autenticidad que la representación produce y, por otro lado, la crítica que la mirada *queer* de Butler arroja hacia tal problema. Apoyándose en la crítica butleriana a cualquier fundamento necesario de las identidades, el segundo apartado explora la raíz foucaultiana de la señalada crítica a la representación. Para ello, se alude a las consideraciones realizadas por el filósofo respecto a *Las meninas* de Diego Velázquez, las que conmueven la lógica especular de la representación que, bajo su lógica dicotómica, produce identidades identificadas con lo mismo y rechaza otredades arrojadas más allá del abismo de la diferencia. En esta dirección, el tercer apartado se enfoca en los conocidos autorretratos de Cindy Sherman, frecuentemente interpretados bajo las coordenadas foucaultianas-butlerianas construidas en los apartados anteriores. La proliferación de múltiples imágenes cambiantes en sus autorretratos cabalga sobre la crítica de identidades auténticas y, por tanto, en la posibilidad infinita de transformación. El cuarto apartado acude al itinerario fotográfico de Hatrick para señalar el carácter representacionalista de las críticas a la representación previamente señaladas. La mirada *cuir* que los retratos de Hatrick suscitan supone la presencia de lo abyecto, que aquí entendemos como la presencia de un perturbador registro no reductible a la representación. Finalmente, se concluye que la crítica al representacionalismo que nace de lo abyecto permite apreciar, por un lado, las potencias contenidas en la materialidad de los cuerpos –jamás susceptibles de ser sofocados por el ímpetu normativo del lenguaje– y, por otro, la fotografía como herramienta política –una vez que logramos conectarla con la fuerza visual de lo inarticulable mediante el significado lingüístico–.

I. Retratos e identidad

Los autorretratos han suscitado profundo interés para indagar aspectos de la representación y de la existencia del Yo. Hay diversos enfoques que abordan explícitamente el Yo en vinculación con los autorretratos. Algunos de ellos se centran en la idea de autoconciencia. Los autorretratos, al igual que los espejos, permiten que la atención se dirija y se centre en el Yo. Autores como Charles Carver y Michael Scheier consideran que el artista que se dispone a crear una imagen de sí debe pasar un tiempo considerable observándose en un espejo para amplificar un estado de autoconciencia objetiva, capaz

de capturar, incluso, estados afectivos internos o psicológicos que deben ser tenidos en cuenta para garantizar la autenticidad del retrato. Más allá de los cambios históricos, la producción contemporánea de autorretratos parece reflejar, tal como lo sugiere Erving Goffman, preocupaciones ligadas a la autopresentación donde el yo se despliega en su pretensión de exponer la verdad de sí mismo. Este gesto autoconstituyente, junto a una autenticidad aparente, señala de manera directa el sentido moderno de la búsqueda incesante de encontrar y profundizar el conocimiento del sí mismo contenido en la profundidad interna, donde yace la verdad psicológica.

El construccionismo social se aleja de las posturas que esgrimen la capacidad de la autoatención de acceder al yo mediante una autoconciencia objetiva. Ya no se trata de un sentido de sí entendido como el reflejo objetivo de un yo previo a la imagen, original, interno y auténtico que, incluso, puede objetivarse de forma autoconsciente. Autores como Kenneth Gergen afirman que entendemos el mundo a partir de artefactos sociales contruidos en intercambios históricamente situados. La autoimagen y la interpretación de la propia experiencia tampoco pueden separarse del concepto de sí mismo característico de los contextos históricos y sociales de producción.

No debiera sorprendernos que las concepciones de yo hayan sufrido cambios históricos. Krysia Yardley y Terry Honess afirman que el yo como objeto y *locus* de conciencia de un sí mismo, como individuo autónomo y esencialmente singular y único –que hoy se toma como una simple y obvia realidad fenoménica– remonta sus orígenes históricos al incremento de la preocupación por la vida interior, una invención de finales del siglo XVIII. Tal es así que los diferentes significados del autorretrato varían en función de los cambios histórico-sociales estrechamente vinculados con cambios en el concepto de sí mismo. Si bien el significado psicológico de un autorretrato es complejo, los *a priori* discursivos de ciertos momentos históricos han producido la interioridad del individuo como sitio capaz de albergar su autenticidad esencial y revelar cierta información fidedigna sobre el yo (Foucault, *Vigilar* 39).

A inicios de la década del 90 la teoría *queer* comenzó a abordar el problema de la identidad y de la representación. Isabell Lorey señala el lugar capital que adquiere la crítica a la idea de representación en el pensamiento de Butler –quien desarticula la idea de representación como relación de copia con la realidad–. Este camino conduce a Butler hacia la conflictiva relación entre materia y signo. A partir de un marco analítico exclusivamente lingüístico, Butler niega cualquier vínculo entre las identidades y esencias postuladas por fuera del lenguaje. Las identidades no representan sustancias extralingüísticas, pues no son copias firmemente sostenidas en fundamentos naturales o necesarios. Ninguna forma de naturaleza previa a la significación provee de autenticidad a algunos posicionamientos identitarios en detrimentos de otros catalogados de copias ilegítimas.

Butler desestima la existencia de cualquier correspondencia con una realidad prelingüística y la consecuencia de esta afirmación es el desmantelamiento de cualquier identidad fija y monolítica. No hay identidades legítimas o verdaderas porque ninguna

representación de género es copia idéntica de la realidad, y esto se debe a que la realidad no preexiste a la representación. En palabras de Lorey,

Las representaciones funcionan aquí como momento productivo en la construcción de realidad porque el significado se establece a través de la diferencia con otros signos, con otras representaciones, y no a través de una relación con un referente previo al proceso de significación. [...] el lenguaje no se refiere a una realidad ni de objetos ni de sujetos previos, más bien produce una ruptura con el mundo fenomenológico y, en este sentido, el lenguaje es una representación no-representante (105).

Desde el pensamiento *queer* de Butler ningún autorretrato puede considerarse copia fiel respecto de un núcleo auténtico, ninguna (auto)representación es copia de una sustancia o esencia interna. La importancia de las indagaciones teórico-estéticas de Butler, reunidas bajo la reapropiación política de la injuria y la abyección (*Cuerpos* 182), radicó en señalar que debajo de la superficie aparentemente compacta, realista y sustancial del género burbujea un fluctuante proceso estrictamente inestable.

Butler señala la base frágil de toda construcción identitaria. También postula «la dimensión crítica del inconsciente que, como un lugar de sexualidad reprimida, reaparece dentro del discurso del sujeto como la imposibilidad misma de su coherencia» (*El género* 90). Cualquier pretensión de coherencia solo puede fracasar, pues «la reaparición involuntaria de lo reprimido muestra no sólo que la “identidad” se construye, sino que la prohibición que construye la identidad no es eficaz» (90). De este modo, Butler denuncia la inestabilidad radical de cualquier categoría identitaria. Cualquier identidad se articula mediante una repetición, y a partir de esta práctica reiterativa

adquiere su efecto naturalizado y, sin embargo, en virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de esa norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición (*Cuerpos* 29).

El sentido inmutable y pétreo que rodea la concepción de identidad ligada a la metafísica de la sustancia o de la presencia instaló en Butler el interés por explicar la constitución subjetiva sin caer en sustratos esenciales ni fundamentos necesarios. Es así que el concepto de identificación, de cuño psicoanalítico, ofreció una contrapartida irónica a la noción misma de identidad, así como de su complemento político y ontológico: la idea de representación.

Las identificaciones se dirigen hacia aquellos destinos trazados por la norma social. Butler se interesa en las identificaciones porque estas nunca encuentran reposo. Si la identidad es estable, semejante a una parcela territorial delimitada de una vez y para siempre, Butler señala que en aquella aparente quietud y reposo subjetivo se aglomeran y

agitan múltiples identificaciones que, bajo el efecto de la fuerza normativa, se abigarran en los límites y fronteras corporales de las identidades convencionales. Por otra parte, Butler señala que el carácter no sustancial de las identificaciones revela la estructura fantasmática de toda identidad. Como afirma Kaja Silverman, a nivel del sujeto no existen identidades pétreas, sino identificaciones que encuentran un ordenamiento más o menos estable mediante la fuerza de los esquemas normativos o espacios discursivos (*The Threshold* 19). En cualquier caso, se trata de una matriz de subjetivación que, como tal, provee una parcela normativa que hace consistir al sujeto mediante la adjudicación/imposición de una identidad cuyos fundamentos, finalmente, son contingentes.

Las identificaciones que se aglutinan bajo las identidades de género hegemónicas encuentran su curso mediante la imposición de un tabú cultural, una amenaza al castigo que marca como sitios punibles ciertos destinos de identificación. Al respecto, Butler señala que «la identidad de género parece ser en primer lugar la interiorización de una prohibición que resulta ser parte de la formación de la identidad» (*El género* 147). También insiste en el carácter fantasmático de la identidad, pues «toda identificación, justamente porque tiene un fantasma como su ideal, está condenada al fracaso» (134), entonces «no toda identificación de género se apoya en el empleo exitoso del tabú» (147). Al diluir la materialidad del cuerpo en el lenguaje, la autora expone los fundamentos fantasmáticos, contingentes, de las identidades y, así, promete la posibilidad de transformación y huida de la égida de las normas a partir de la plasticidad y el potencial de transformación propios del lenguaje.

II. La representación especular

El problema de la representación ha sido abordado desde múltiples aristas, particularmente desde mediados del siglo xx. Tal es el caso de Foucault, cuyas observaciones sobre *Las meninas* de Diego Velázquez ha contribuido a la reflexión butleriana sobre los procesos identificatorios y sobre la forma en que la representación petrifica las identificaciones bajo el constructo normativo de identidad. Los aportes de Foucault sobre *Las meninas* se deslizan sobre la misma matriz epistemológica subyacente que estructura la mirada del espectador ante la pintura, así como del espectador que se enfrenta a su propia imagen en una fotografía o en un espejo. Él mismo afirma, respecto de *Las meninas*, que «no se trata de un cuadro: es un espejo» (*Las palabras* 16).

Es sabido que la teoría *queer*, al menos en su versión butleriana, se vertebra en torno al pensamiento foucaultiano. Por ello, la potencia disruptiva de las ideas foucaultianas en torno a la representación resuenan en los abordajes de Butler sobre las identidades. La estructura central de *Las meninas* promulga un juego especular, reflexivo, capaz de descentrar la representación como principio de autoidentificación que aglutina la mismidad de las identidades. El mismo Foucault se interroga: «¿A partir de qué a priori histórico ha sido posible definir el gran tablero de las identidades claras y distintas

que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro y como indiferente, de las diferencias?» (*Las palabras* 9). Al desobedecer las reglas de la representación pictórica clásica, Velázquez evoca una experiencia desconcertante y paradójica. El pintor crea una experiencia visual única de reflexividad ante la cual nuestra forma de subjetivación moderna responde bajo operaciones normativas que estabilizan y fijan una multiplicidad de experiencias e identificaciones dentro de los límites restrictivos de la producción de identidades.

Tal como sugiere Zdravka Gugleta, cualquier representación visual implica una estructura triádica que involucra una dicotomía sujeto-objeto: una relación constituida por la percepción visual, el espectador (el sujeto) y lo visto (el objeto). El espectador y lo observado llegan a *ser* a través y dentro de la representación visual. Así, la experiencia visual del espectador establece los términos de una relación al interior de la cual la observación se configura. El acto visual del espectador organiza lo observado en términos de representación, es decir, como reflejo de una realidad capturada por la actividad cognoscente. La representación supone la existencia de dos entidades mutuamente excluyentes. Es por este motivo que su valor heurístico solo perdura si el espectador y el espectáculo no coinciden. Todo acto de observación supone un movimiento desde el sujeto que observa hacia el objeto observado. Esta unidireccionalidad de la mirada organiza la representación de lo observado, por lo que el espectador es activo y autónomo mientras que aquello observado es pasivo y subordinado. El carácter excluyente y asimétrico entre sujeto y objeto marca indefectiblemente los vínculos entre sujeto observador, objeto observado y la observación misma.

¿Qué ocurre cuando los términos que organizan el campo de la representación se suspenden? Ciertas experiencias visuales autorreflexivas provocan perplejidad cuando parte del espectador se diluye en lo observado. Esto guarda especial interés para la teoría *queer* debido a que aquellas experiencias capaces de colisionar sujeto y objeto configuran una potente herramienta tendiente a dismantelar las identidades discretas identificadas con lo que Luce Irigaray denomina la lógica de lo Mismo, y separadas entre sí por lo que Jessica Benjamin entiende como el abismo de la diferencia. Foucault parece reconocer que las identidades son las que, finalmente, nos confieren existencia subjetiva. Ante la pintura, afirma que «quizá sea mejor fijar de una buena vez la identidad de los personajes presentes o indicados, para no complicarnos al infinito entre estas designaciones flotantes» (*Las palabras* 18). También señala que la experiencia visual del sujeto, y su pretendida coherencia identitaria, tropieza cuando algo de sí se confunde con la ajenidad y la otredad del objeto. Todas las identidades son siempre «un poco abstractas, siempre susceptibles de equívocos y de desdoblamientos» (18).

La apariencia realista y armónica de *Las meninas* esconde un territorio *queer* perturbador y ominoso. Un juego complejo de miradas deshace la apariencia discreta y autocentrada de las identidades de quienes habitan el lienzo. El mismo Velázquez nos observa desde la pintura. Él se inclina ligeramente hacia atrás para distanciarse de su objeto y apreciarlo en perspectiva antes de aplicar las siguientes pinceladas. El pintor,

atento y pensativo, se encuentra en un margen y recibe menos iluminación que otras figuras. Son varios los personajes que dirigen su mirada hacia el espectador, pero la figura del pintor adquiere una cualidad única debido a que, en ese mismo momento, se encuentra pintando lo que observa: al espectador.

Uziel Awret sitúa la presencia de la pareja real reflejada en el espejo como otro rasgo que juega un papel importante en la constitución de una reflexividad atractiva y desconcertante. Miran directamente hacia el fondo de la habitación desde un sector inexistente en la pintura. No llegamos a saber absolutamente cual es la posición que ocupan porque solo vemos la imagen reflejada en el espejo. Sabemos que se encuentran fuera del lienzo y, así, toman la misma posición que el espectador: coinciden en la parte anterior de la superficie plana de la pintura en una extraña consistencia en la ausencia.

El espectador de *Las meninas* se convierte en la pintura observada, «ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito» (Foucault, *Las palabras* 14). La pintura nos enfrenta con un acto de observación que rompe con aquella concepción de la representación que involucra a un sujeto devenido espectador en una relación unilateral y unidireccional con un objeto devenido espectáculo, pero ¿qué sucede con la representación cuando el espectador se proyecta en la superficie plana de *Las meninas* y observa que la pareja real toma, al igual que él, aquella posición que debe existir fuera de la pintura? ¿Qué sucede con la estructura o el principio de representación implicado en *Las meninas* cuando nos detenemos en la relación observada en la superficie del espejo?

Es allí donde reside la potencia *queer* capaz de desentrañar la ficción que recubre la superficie del espejo, allí donde la mirada del espectador se detiene y su propia identificación con el objeto desrealiza su consistencia como sujeto. Este segmento perturbador del cuadro desafía el horizonte de nuestra mirada o, como señala Kaja Silverman, *el umbral del mundo visible*, debido a que sugiere la exterioridad constitutiva de nuestra coherencia identitaria. En contra de lo que Susan Stryker identifica como una epistemología especular que instala la representación como la reproducción subjetiva de una objetividad que se supone fuera, Butler desmonta la idea de que el espejo refleja una imagen preexistente, verdadera, original y auténtica, sino, más bien, la produce (*Cuerpos* 116). Aunque la presencia de la pareja real en el espejo también forma parte del acto de vernos, está ausente, pues solo la vemos a través de su imagen reflejada en el espejo de la pintura. El espectador de la obra observa exactamente lo mismo que observa la pareja real: a ellos mismos en el reflejo del espejo. La idea de una representación articulada a partir de una observación original se complejiza cabalmente y tropieza la afirmación epistemológica de que el mundo es reflejado en el espejo de la representación.

III. Cindy Sherman: autorretratos como crítica *queer* de la representación

Durante el siglo xx las artes visuales han proliferado en propuestas que perturban la idea de representación como reflejo fiel, legítimo y verdadero de la realidad. Los autorretratos de Cindy Sherman resultan relevantes al respecto, pues pueden ser consideradas intervenciones *queer* que apuntan a perturbar la noción de una identidad sexogenérica/estética como representación de un original subyacente.

La obra fotográfica de Sherman se encuentra poblada por autorrepresentaciones múltiples y cambiantes. Entre sus primeros trabajos destacan dos series de fotografías en blanco y negro reunidas bajo los títulos *The Bus Riders* (1976) y *Untitled Film Stills* (1977-1980). Allí, tras disfraces y máscaras a partir de las cuales recobra la estética del cine negro norteamericano de la década del 50, la artista habita diferentes roles y estilos femeninos. Sus autorretratos no se interesan por revelar tal cosa como una identidad verdadera de la artista. Sherman estorba el propósito tradicional de este género fotográfico a tal punto que ninguno de sus personajes parece guardar relación con ella misma. Joan Copjec señala explícitamente que en estas fotografías «no queda implícito que la mascarada de la feminidad sea apenas una semblanza que oculta el ser que está debajo, sino que el ser femenino es esa semblanza o aspecto» (112).

Tal como sugiere Copjec, Sherman «se enmascara con distintos ropajes» (105), este carácter camaleónico de su trabajo enciende el interrogante: ¿hay varias mujeres diferentes en estas fotografías, o hay una solamente una, la misma mujer? Indudablemente, sus autorretratos múltiples y contradictorios interrogan concepciones sobre la representación y la verdad vinculadas con la fotografía. El hecho de que sus fotografías cuestionen la noción de autenticidad de la identidad que los autorretratos convencionalmente evocan, sugiere no solo la imposibilidad de una imagen capaz de capturar y develar de manera fidedigna una identidad esencial, sino la inexistencia de una verdadera Sherman. En franca sintonía con las consideraciones *queer* tempranas de Butler, Sherman expone en imágenes que la identidad y sus exigencias de coherencia, inmutabilidad y estabilidad son una ficción.

Anna Kérchy sitúa en Sherman técnicas de subversión posmodernas que cuestionan miradas esencialistas sobre la feminidad y el cuerpo. Incluso lee los retratos como una textualidad transgresora que tuerce, mediante una repetición paródica, la noción de la naturaleza como fundamento de las identidades fijas y estables. El ímpetu deconstructivo que sobrevuela la obra de Sherman ha sido decodificado como paradigmático del gesto político que se propone subvertir aquella representación controlada por el logos fálico que fija sus sentidos invocando las esencias detrás de los conceptos. La serie fotográfica parece instalar una repetición capaz de gestar un desplazamiento que, como no puede ser de otro modo, Kérchy vincula con la estrategia política de la parodia que Butler teoriza ampliamente. La captura repetitiva y paródica de los marcadores culturales de la feminidad expone, tal como sugiere Butler, el carácter imitativo y artificial de toda identidad sexo-generizada.

Como señalamos, la serie fotográfica de Sherman emula la estética cinematográfica norteamericana de los años 50. Esto aproxima aún más estos retratos a la teoría *queer* butleriana tendiente a «diseccionar, desestabilizar, desnaturalizar el constructo artificial de la feminidad» (Kérchy 183), pues:

1. *Sherman, la fotógrafa* hace el papel de modelo.
2. *La modelo* (interpretada por Sherman) finge ser, imita a una *actriz imaginaria*.
3. La actriz imaginaria (imitada) de las películas de los años 50 retrata, interpreta *el arquetipo, esencia de la feminidad* (siempre construida y generizada) (Kérchy 183).

En franca sintonía con el desplazamiento de miradas que Foucault observa en *Las meninas*, el prisma butleriano permite apreciar la forma en que «Sherman se hace pasar por su propia modelo actuando, interpretando a una mujer que hace el papel de una mujer que hace el papel de una mujer» (Kérchy 183).

Pensadores como Douglas Crimp y Craig Owens afirman que la estética de Sherman cabalga sobre la sensibilidad posmoderna que cuestiona la idea de representación mediante la producción de signos ambivalentes e ilegibles que, al evocar significados incongruentes y contradictorios, desmantelan la coherencia y estabilidad del significado referencial. Sin embargo, como observa Michelle Meagher, la idea de una identidad en constante construcción se anuda fácilmente con papeles o libretos que la artista es capaz de elegir de manera voluntaria. Tal es la crítica esgrimida frecuentemente contra la teoría butleriana de la performatividad de la identidad: automutaciones voluntarias de la subjetividad reinstalan al sujeto sustancial y autónomo que se pretende desechar. Las ideas de Butler respecto a la proliferación paródica de otras formas identitarias confluyen con las autotransformaciones de Sherman y su continuo deslizarse en un elenco de personajes.

Como fuere, la crítica a la idea de representación que el trabajo de Butler permite observar en Sherman es problemático. Para Butler, «la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero» (*El género* 46). Pero sucede que para Butler no existe algo verdadero más allá o por fuera de la representación. Así, su cuestionamiento de la existencia de un referente sustancial que opera como fundamento de las representaciones es acertado y políticamente relevante, pero su crítica liquida la materialidad del cuerpo en pos del poder normativo del lenguaje. Así, la representación no reconoce límites, por lo cual la variabilidad entre los personajes que componen los múltiples autorretratos configura un repertorio incapaz de aludir a posicionamientos radicalmente ajenos respecto a las ligeras variaciones sobre las identidades hegemónicas que la matriz heteronormativa produce. Sherman ofrece un elenco de personajes múltiples cuya variedad queda restringida y limitada por los bordes de lo representable. Las fotografías de Sherman son paradigmáticas de la teoría *queer* butleriana debido a que exponen el juego subversivo

al que la autora, de la mano de Foucault, apela. Mediante un juego subversivo de repeticiones, una infinidad de espejos enfrentados, Foucault y Butler deshacen la idea de un referente real más allá de los *a priori* discursivos sedimentados por el lenguaje. Sin embargo, esta crítica pone todo en la cuenta del lenguaje, y emprende una retirada hacia una representación que no reconoce un límite para las transformaciones que podrían suscitarse en los juegos de resignificación. En lo que sigue, ofrecemos una propuesta visual *cuir* capaz de socavar la representación y, así, devolver la potencia crítica que lo *queer* dilapida mediante el ingreso de sus metáforas especulares –subsidiarias de un representacionalismo implacable–.

IV. La potencia *cuir* del itinerario fotográfico de Lariza Hatrick

Como hemos señalado, existen propuestas estéticas que responden a la estrategia *queer* de descentrar la representación mediante imágenes subversivas, múltiples y cambiantes. A pesar de que, en esta línea, tanto los análisis foucaultiano sobre *Las meninas* como la factible lectura *queer* butleriana realizada sobre los autorretratos de Sherman se apoyan en críticas a la representación, ambas aproximaciones no contemplan el poder de la irrupción material. Así, echamos de menos, en el ámbito de las militancias *queer*, estrategias visuales capaces de intensificar el impacto de aquellas presencias que fracturan el poder normativo de los bordes identitarios que continúan extrayendo su poder de la representación.

Veamos nuestro contexto local para ver las resonancias de estos postulados en formas de vida *cuir*. Sin dejar de reconocer la potencia del análisis filosófico de Foucault y sus resonancias butlerianas, tanto en la magnificencia de *Las meninas* de Velázquez como en los autorretratos de Sherman, tomemos, en su lugar, como gesto político, algunas fotografías de Hatrick. Su obra evidencia un desacato a los requerimientos técnicos, una utilización de materiales que componen una superposición heterogénea de elementos dislocados, un interés por cuerpos vivos y no vivos dañados, y fluidos corporales, entre tantas otras capturas de intensidades que subvierten el cuerpo idealizado normativamente y restringidos por las representaciones que imprimen en la superficie corporal los límites de las identidades (tanto legítimas como ilegítimas).

Autorretrato

Como afirma Heidi Kellett, los retratistas se centran en el rostro a la hora de representar la identidad del sujeto. La representación de la cara, y no necesariamente de la totalidad del cuerpo, ha devenido foco privilegiado cuando se trata de delimitar la identidad, diferenciar el yo del no yo y, por tanto, cimentar el sentido del ser mediante la mimesis o copia visual de la apariencia del sujeto. Tal es así que Shearer West señala que los retratos tradicionales operan como un sustituto del sujeto representado. En este

sentido, el trabajo de Sherman –tan presto a ser interpretado desde la perspectiva de Butler–, entre otros exponentes del campo del arte contemporáneo que han intentado representar a los sujetos de manera diferente, no han podido evadir ni dislocar la trama subyacente que, sin duda, involucra los problemas propios de la representación misma.

El particular autorretrato de Hatrick, apreciado en función de su itinerario fotográfico más amplio, ofrece un giro interesante cuando se trata de desafiar el representacionalismo que el retrato captura de forma privilegiada. El autorretrato de Hatrick interrumpe desde el inicio el potencial intercambio de miradas capaz de instituir al observador como alguien observado. Este rechazo radical de la circulación de miradas descentra y aniquila la distinción entre sujeto y objeto. Hatrick no se presta a la dinámica *queer* cuyo juego transcurre por una alteración superficial de la forma en que se organiza la representación moderna. De hacerlo quedaría ella misma atrapada en aquella reflexividad que pone de relieve una observación circular envolvente. Si el análisis foucaultiano de *Las meninas* nos muestra, conceptualmente, una crítica a la representación moderna, Lariza Hatrick nos sugiere, visualmente, que aquello no es suficiente para escapar de los términos normativos que la estructuran.



IMAGEN 1.

Autorretrato (2017). Fotografía de Lariza Hatrick (archivo personal).

Cuando la atención del observador se localiza en la imagen de perfil de Hatrick, esta se transforma en el objeto observado de un modo diferente al indagado hasta el momento. Ya no hay retorno especular. Incluso si ella misma observa su foto es ella misma quien elige no ser reflejo de su mismidad. Además de señalar que su identidad no cumple con el ideal normativo (la fotografía se autodenomina como lesbiana), Hatrick se sustrae de todo circuito de reconocimiento, incluso de aquel que la localiza en el lugar de diferencia producida y denostada por la norma. Si la perspectiva *queer* foucaultiana-butleriana se alimenta del tenue juego de la circularidad representacional infinita, el enfoque *cuir* que Hatrick plasma en imágenes entiende que las existencias abyectas conforman una alteridad radical que escapa a la otredad que la representación construye. Incluso las identidades que la heteronorma produce como ilegítimas obedecen a los reflejos infinitos de lo especular. Hatrick se interesa por aquellas existencias que quedan por fuera de la representación de un modo taxativo y radical.

Puede resultar paradójico que, como ya sugerimos, Hatrick –a diferencia de la pareja real de *Las meninas*– se lance hacia una imagen de sí que no busca refracción escópica con ningún espectador. Incluso, ella se muestra totalmente renuente a que su prolífico archivo de fotografías circule. Esto se debe a que, sencillamente, no está interesada en someter su producción estético-política a la cuadrícula normativa que anida en el acto de observación y reconocimiento. Su acto de fotografiar queda invadido, de este modo, por lo propiamente *cuir*: la perturbadora irrupción de lo imposible de ser representado. Paradójicamente, sus fotografías no nos configuran en espectadores. Ella subvierte la diferencia entre el lugar de sujeto y el lugar de objeto cuando rompe la economía representacional del reconocimiento al afirmar, en un acto de repudio, que no prestará su mirada como superficie especular a ser utilizada por el espectador para contemplarse a sí mismo. Es decir, Hatrick jamás prestaría su mirada para que nos contemplemos como quienes valoramos lo *queer* a partir de la exotización de la diferencia. Así, fractura la mirada/espejo de quien es observado en la imagen, lo cual arrastra al espectador fuera de quien observa tal como es observado por sí mismo en la mirada del otro. La propuesta estética de Hatrick nos advierte de esta trampa *queer* que ordena el reconocimiento y la exclusión, y nos mantiene en un movimiento sin desplazamiento y sin cambio radical de los términos representacionales. El gesto *cuir* de Hatrick no solo la libera a ella misma de ser espejo, sino también al espectador de devenir multiplicación políticamente estéril.

A diferencia de Butler, Hatrick no se interesa por reivindicar un conjunto de identidades –exotizadas y deslegitimadas– a partir de los términos que organizan el reconocimiento normativo. La búsqueda de reconocimiento no trastorna la división sujeto-otro y tampoco conmueve la frontera que excluye formas de existencia que se resisten a ser absorbidas por los principios discursivos de inteligibilidad. La multiplicación infinita de miradas que descentran la representación moderna ha fascinado a la teoría *queer* porque esto significa verse a sí mismo desde un punto de vista ausente, incluso interrumpir el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno. Es por eso que Hatrick

quita la mirada y altera la lógica y las reglas de la representación moderna. Lorey advierte que, para Butler, toda identidad es, finalmente, una formación discursiva, como tal opera indefectiblemente a través de exclusiones constitutivas. Butler continúa adherida a la idea de Ley a la hora de explicar el modo en que se produce el *adentro* y el *afuera*. Lorey señala:

En el modelo de Butler, la ley es un modo de diferenciación, marca la línea divisoria a través de la cual tienen lugar ciertas exclusiones. Butler resalta que los mecanismos de exclusión son inevitables, porque el sistema de poder en el cual, según ella, nos movemos está estructurado de ese modo (59).

Butler parece reciclar problemáticamente un modelo jurídico-discursivo de poder, no ya ejercido de arriba hacia abajo, sino desde el centro hacia la periferia. Aunque la autora enfatiza que el poder no solo es represivo, sino también productivo, esto no basta, según Lorey, para enfatizar el poder en su versión estratégico-subversiva. El gesto estético de Hatrick constituye un rechazo radical a la búsqueda de inteligibilidad dentro de los mismos términos representacionales que organizan la línea divisoria entre lo legítimo y lo ilegítimo. La apuesta estética de Hatrick se aproxima a nuestra comprensión de lo *cuir* cuando entendemos que «la ley no debe conformar necesariamente el centro de un modelo teórico si los sujetos son concebidos como constituidos a través de las relaciones sociales de poder» (Lorey 84). Aún si admitimos que no estamos fuera de las relaciones de poder, no parece necesario admitir el privilegio absoluto de la raigambre representacional de una ley simbólica que dicta los términos de inteligibilidad social.

El itinerario fotográfico de Hatrick debe comprenderse bajo estas claves críticas. Ella interrumpe el circuito de reconocimiento con cualquier espectador, incluso con aquel autoidentificado como intelectual *queer*, pretendidamente deconstruido y lector de Butler. Hatrick no cree que una disputa entre el Yo y lo Otro –Otridad que, finalmente, como ha señalado Irigaray, constituye un doble de lo Mismo en el reflejo especular de la representación moderna– sea capaz de desplazar la estabilidad y el carácter absoluto de un sujeto que requiere de la producción, repudio y dominación de *la diferencia* para alimentar la estabilidad y coherencia de su identidad. Como ya ha dejado en claro Foucault, ante los ojos del espectador de *Las meninas*, la pareja real está allí y, sin embargo, no está allí. En el terreno de arenas movedizas de este juego infinito de ausencias y presencias, la imagen logra estabilizar una identidad, y Hatrick lo sabe. Pero también sabe que esa identidad se mantiene solo a través de una diferencia a distancia (Silverman, *The Threshold* 15). La unicidad y coherencia se sostienen solo a costa de la exclusión de la multiplicidad. El sujeto constituido bajo la lógica de las identidades es el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. [...] no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia (Foucault, *Las palabras* 53).

Por este motivo, el autorretrato de la fotógrafa alcanza su punto máximo de interés cuando ella misma se instala como alteridad radical desgajada de cualquier mirada, incluida la suya. Hatrick no supone espectador para sí. Su imagen aparece en la película de la cámara como pura revelación y manifestación del mundo no encriptada como objeto para la agencia de un otro sujeto. Es cierto, la teoría *queer* desenmascara la reflexividad constitutiva de la representación moderna y, así, nos enfrenta con la ficción propia de la inversión fluida y constante que imbrica a la imagen y al referente en un giro indecible a tal punto que se hace imposible determinar cuál cobra existencia en primer lugar. Pero ¿acaso este deslizamiento circular de la representación que no admite fijeza logra desmontar el perpetuo juego de exclusión que florece en el campo normativo? El gesto *cuir* de Hatrick es aún más radical, en tanto ni siquiera asiste a tal duplicación circular infinita habilitada por el intercambio especular de miradas –que se hacen y deshacen mutuamente–.

El retorno de sí desde fuera y la indomeñable materialidad del cuerpo

De forma lúcida, Kellett advierte que los retratos tradicionales se apoyan en, y diseminan, la idea de que los sujetos y sus cuerpos son autónomos y permanecen, de forma discreta, atados y contenidos por los límites de la piel. Esto supone que un cuerpo es idéntico a sí mismo y diferente a otros cuerpos. Además, al instaurar una diferencia taxativa entre yo y no yo, el retrato tradicional impide pensar nuestros vínculos con la alteridad, tanto a la hora de concebir diferencias dentro, así como el modo en que, continuamente, somos arrojados extáticamente fuera de nosotros mismos. Hatrick nos ofrece una serie de fotografías experimentales logradas a partir de una intervención mecánica de su cámara fotográfica. Algunos retratos seleccionados de su colección de travas, maricas y tortas nos permiten complejizar aún más nuestras especulaciones atacando la representación convencional a partir de arrastrar la identidad fuera de sí misma.

Los retratos fotográficos de Hatrick dislocan el *locus* de la representación de otro modo. Se trata de un desmantelamiento creativo de los términos que organizan el punto de vista y cualquier acto de visualización estructurado por los términos de sujeto-otro. Implementando una maniobra cambiante e impredecible, la fotografía de Hatrick obliga a las y los espectadores a cambiar incesantemente su perspectiva y a perder cualquier posición estable o absoluta. Las fotografías se desdobl原因 y superponen perturbando la idea de un referente coherente –estrategia diferente y de mayor radicalidad que la circulación sin enclave fijo de la representación–. Inevitablemente, el punto desde el cual observamos se ve alterado cuando la mismidad de quienes son retratados se derrama fuera de los pretendidos límites identitarios. Así, Hatrick cruza el abismo de la diferencia. Quien es retratado deviene diferencia multiplicada que su propio diferir produce, contamina y abraza. La fotografía experimental de Hatrick –que muchos no dudarían en connotar como errónea o fallida– señala la ficción adentro-afuera, interno-externo. Se trata de la irrupción de una presencia espectral que contamina los límites mismos entre identidad y otredad.



IMÁGENES 2, 3, 4 Y 5.

Sin Nombre (2015). Fotografías de Lariza Hatrick (archivo personal). Retratos donde Lariza Hatrick superpone y disloca imágenes a partir de manipulación técnica de su cámara fotográfica.

Shirley se mira a sí misma en el reflejo del espejo y, al mismo tiempo, irrumpe en los márgenes de sí y nos observa directamente. La superposición problemática que la artista logra al manipular la cámara fotográfica nos invita a desdoblarnos, pero no en un devenir otredad dentro de nosotros mismos, sino en un devenir nosotros mismos fuera de los límites que encierran el sentido de nuestra identidad. Al estorbar la lógica de las identidades, y no su escenificación legítima o ilegítima, Hatrick trastorna la comodidad coherente del punto en el que estamos y desde el cual observamos. A diferencia de *Las meninas*, aquí referente y espectador no se anudan especularmente en un mismo punto. Hatrick confronta al sujeto de la fotografía y al espectador en una misma situación ontológica en la que la mismidad y la coherencia son imposibles. El constante proceso por el cual la identidad se identifica consigo misma se ve socavado continuamente por una alteridad que, paradójicamente, nos involucra constitutivamente.



IMÁGENES 6 Y 7.

Sin Nombre (2016). Fotografías de Lariza Hatrick (archivo personal).
Retratos de la Romi en una fiesta travesti.

Al plasmar en imágenes la mismidad que retorna desde fuera, Hatrick nos conduce hacia una experiencia perturbadora, puesto que coloca en primer plano la agitación del cuerpo. Advertimos la irrupción de la materialidad como aquel registro que fractura radicalmente el carácter hegemónico de la representación. Cuando apela visualmente a la potencia de la materia corporal, la artista captura la vulnerabilidad de la representación de los límites del cuerpo ante aquella dinámica material indomeñable por lo simbólico. En sus fotografías, los cuerpos, externos a sí mismos, no pueden ser completamente objetivados y permanecen en el umbral entre el yo y el no-yo. En términos de Julia Kristeva, podríamos afirmar que los cuerpos que irrumpen en la fotografía de Hatrick son abyectos en tanto nos enfrentan con «aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo, distinto* de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan» (143). Lo abyecto se vincula con la contundente presencia material que borra los límites representacionales del cuerpo. Esto implica la amenaza constante de los límites del yo. Sus fotografías presentan cuerpos que alegorizan la fuerza abyecta y material de todo sustrato corporal, registro no subsumible al lenguaje en el que anida la potencia de torcer la homogeneidad social y pulverizar la identidad y las normas discursivas de inteligibilidad (de Lauretis 87).

En términos lingüísticos, lo abyecto implica una ruptura de la función comunicativa y simbólica del lenguaje y la restauración de algo más fundamental, algo que Kristeva identifica con un registro corporal primordial y denomina *lo semiótico*. Lo semiótico se vincula con lo inexpresable bajo la dimensión semántica del lenguaje. Esto implica una fuerza intensiva en relación con la materialidad del cuerpo, algo que la racionalidad ha intentado reprimir, negar y dominar a través de sus constructos normativos: aquellos casilleros discursivos estancos –a los que denominamos identidades– que operan como matrices de constitución subjetiva (Foucault, *La voluntad de saber*). En lugar del yo unificado, estable y coherente, emergente de la separación radical y la denostación del cuerpo, lo abyecto recuerda una confusión de límites que socava la autosuficiencia del sujeto falocéntrico y abstracto.

Lo abyecto abre un registro material de intensidades circulantes no reductibles a las formas de comunicación propias de los intercambios simbólicos y lingüísticos. La abyección recupera una dimensión que subyace al plano de la significación y del sentido. Lo abyecto se vincula con una fuerza material que recorre y abre intersticios en lo simbólico y su pretensión de totalidad. Lo abyecto transgrede las convenciones normales del discurso simbólico y rompe cualquier estética capturada en requerimientos normativos ideales. El poder subversivo de la abyección se conduce en destellos evanescentes que encuentran sitio en signos visuales heterogéneos a la lógica del sentido lingüístico.

La fotografía de Hatrick es *cuir* porque coloca al cuerpo deliberadamente en un estado de desborde y, desde allí, se aleja de la reivindicación de identidades como forma de desestabilizar las nociones inferiorizadas de otredad. Su estética visual sugiere que es en la potencia de la abyección del cuerpo, aquello no reductible a las identidades, donde reside la posibilidad de reconfigurar las violencias normativas que la representación

encausa. Sus fotografías ofrecen contundentemente marcas abruptas de presencias que insisten en su inmediatez respecto de la representación, configuran marcas de contaminación como alegoría de una alteridad radical que desborda cualquier límite normativo. Así nos aproxima a la posibilidad de una total desarticulación del orden del significado. En la presentación visual lo no representable, en aquel impacto no reductible a la composición discursiva de los elementos que habitan la imagen, anida el poder de lo abyecto. La fuerza abyecta y abrumadora en sus fotografías no se puede ocultar y abre un umbral donde la alteridad radical no puede ser enmascarada completamente por la positividad de los significados lingüísticos.

Hatrick nos ofrece imágenes como única vía para recuperar una zona liminal donde queda expuesta la incapacidad del yo por mantener sus límites. Nos muestra que estamos profundamente deshechos por aquella fuerza no representable que la abyección inaugura: una fuerza perturbadora que afecta nuestro sentido del yo contamina y colapsa el significado y la identidad. Para el ámbito de la representación las entrañas abyectas de la materia son insondables, insistentes y amenazantes. Después de todo, Hatrick nos enfrenta con aquella otredad absoluta que nos habita, nos hace extranjeros para nosotros mismos, aquella negatividad que inevitable y constantemente nos deshace.

La fotografía de Hatrick ilumina la alteridad dentro de cada uno de nosotros y así nos transforma a todos en extraños. Sus registros fotográficos generan la ocasión para una apertura a aquella otredad y diferencia que se resiste a ser nominada bajo la imposición de una identidad. Así, la inventiva de su propuesta estética hace latir el fracaso que desestabiliza el orden existente, y con ello invoca los límites de los marcos normativos a partir de los cuales se estructuran nuestra mirada.³ En su itinerario fotográfico vibra aquello que Edelman señala como imposible de ser nombrado, la negatividad que circula en aquellos territorios radicalmente abyectos y extranjeros, aunque próximos y constitutivos. Hatrick encuentra una vía estética para no dejarse anestesiar, encerrar o dominar totalmente por la economía representacionista de «lo mismo». Así, nos anima a acoger y respetar lo extraño, dentro de cada uno de nosotros, y la negatividad de sus fuerzas que nos deshacen constantemente.

Las fotografías de Hatrick irrumpen como viciosamente inmorales y políticamente objetables. La potencia abyecta de su itinerario fotográfico no se conduce mediante eslóganes políticos que reclaman reconocimiento para identidades carentes de legitimidad y reconocimiento. Su apuesta es a una estética del fracaso que nos enfrenta con la estructura fallida, con la negatividad que yace en el fondo material de toda subjetividad y, desde allí, perturba y hiere la pretensión de dominio del sujeto

3 Jack Halberstam apela al fracaso como escenario de resistencia a la heterorreproducción y la sionormatividad. El fracaso, desde su punto de vista, concierne a formas alternativas de corporeidad y deseo, al carácter malogrado de los modelos que legitiman las jerarquías sociales y condensan el éxito. El fracaso alude a la revuelta contra las formas sociales e instituciones hegemónicas que Halberstam identifica en la heterosexualidad reproductiva, el capitalismo y el individualismo. En nuestra propia utilización del término, fracaso alberga la idea de una dimensión irreductible a la inteligibilidad y, por lo tanto, radicalmente ajena con respecto a cualquier forma de identidad.

racional, voluntaria y libre cuya arma más potente es la dilución del mundo, y de sí mismo, al plano de la significación. El impacto de la heterogeneidad visual de sus imágenes socava la autoridad de la nominación soberana y la univocidad de cualquier enunciado que se proponga dar cuenta de ellas. El poder de abyección nos enfrenta con el estado de desamparo y de desesperación que invaden al yo una vez que se ve arrojado a las fuerzas oscuras de la irracionalidad. La abyección embriaga al lenguaje, la deconstrucción y transgresión de los límites categóricos y la contaminación de las oposiciones binarias es un efecto evidente. Las fuerzas negativas de lo abyecto echan por tierra las pretensiones subjetivas de trascendencia y la retórica de la autenticidad y la revelación propia de la representación.

Si la representación lingüística no es, definitivamente, el sitio donde anida lo abyecto, el lenguaje visual se muestra como un sitio factible para la proliferación de la presentación inquebrantable de esta alteridad radical no subsumible a ninguna nominación lingüística. Ajenidad que, paradójicamente, nos involucra desde nuestras entrañas.

Reflexiones finales

Nada más lejos de los supuestos *queer* butlerianos que la propuesta fotográfica de Hatrick, embarcada en la negatividad *cuir*. El interés de Hatrick, y de este trabajo, por lo abyecto no corresponde a la positividad de las identidades ilegítimas devenidas Otredad por los arreglos discursivos que distribuyen el reconocimiento. Lo abyecto refiere a un grado de exclusión radical que recorta una alteridad inarticulable bajo los términos discursivos con los que contamos. Esta fuerza se vuelve contra la pretensión de clausura de todo significado e identidad (de Lauretis 53). Lo abyecto es el fracaso de todo proyecto que persigue la totalización y clausura de cualquier campo. La propuesta estético-política de Hatrick abraza el fracaso, el derrumbe y el tropiezo de cualquier identidad. En suma, la mirada *cuir* de Hatrick no romantiza el juego de la representación, más bien opta por la potencia crítico-disruptiva de aquella negatividad que derrumba toda pretensión de silenciar la materialidad corporal en la cual indefectiblemente nos realizamos.

Ante miradas representacionistas preocupadas por tornar inteligible lo ininteligible, hemos presentado aspectos de retratos pertenecientes al itinerario fotográfico de Hatrick como una potente herramienta que permite pensar una crítica radical a la representación. Su lenguaje visual entrona lo abyecto y la negatividad como registros que fracturan cualquier intento por arrastrar dentro de las matrices discursivas la alteridad radical que nos habita. Así, Hatrick nos empapa visualmente con la potencia de lo ininteligible, la extrañeza con la que siempre lidiamos, aquello que queda radicalmente al margen de reconocimiento normativo. Desde nuestro prisma, la potencia de retratos de artistas contemporáneas como Sherman, próximos a la teoría *queer* butleriana, es aparente, pues la crítica a la idea de representación que desde allí se desprende encubre ideales de autotransformación. La circulación infinita que el representacionismo promete

opera como soporte de la ilimitada ansia posmoderna de libertad humana respecto a la determinación del cuerpo. Esta fantasía ubica en el lenguaje el poder omnimodo de desafiar los límites que impone la propia materialidad del cuerpo.

Hatrack no pretende cumplir con requerimientos técnicos, lo que se traduce, como hemos visto, en morfologías superpuestas e inquietantes. Este aspecto anamórfico o deformante, esa ambigüedad formal muy sutil, *cuiriza* los bordes normativos corporales e identitarios sedimentados en la mirada convencional. Las formas en que los cuerpos fantasmagóricos dislocados e invertidos se cruzan entre sí aluden a algún tipo de distanciamiento respecto a una interioridad coherente y estable. En las fotografías de Hatrick, la crítica a la idea de representación subyacente a los retratos no se reduce a marcar la potencia del carácter contingente y contradictorio de los significados inscritos sobre la superficie del cuerpo.

Hatrack va más lejos que aquella crítica a la representación que podemos advertir en la pintura de Velázquez o en los autorretratos de Sherman. Hatrick no reduce la potencia de sus imágenes visuales a los intentos por cuestionar la representación de una identidad auténtica. Más que desdibujar masculinidad y feminidad, o reivindicar la legitimidad de otras identidades no cisheteronormadas, Hatrick altera lo interno y lo externo. Allí reside el impacto de su estrategia visual puesto que interno y externo resultan convenciones que participan en la articulación de las representaciones que tornan inteligibles los cuerpos y las identidades. El afecto emergente del espectador es un sentido abyecto e inquietante de lo indefinido, del espectro de lo ininteligiblemente existente, aunque irrepresentable. Así alude a aquellas existencias parias que pululan en la zona liminal entre la norma y lo abyecto, entre la identidad y la alteridad que la deshace.

El montaje técnico a partir del cual se realiza la superposición de imágenes también alude a la irreductibilidad de la presencia material del cuerpo respecto del representacionalismo sobre el que cabalga la lógica de las identidades normativas. Junto al rechazo de esta lógica dicotómica y opuesta, considera lo abyecto de toda existencia como contaminación ineludible de los marcos normativos y, al mismo tiempo, como motor de conflicto continuo. Aquello que representamos de nosotros mismos se encuentra continuamente herido por fuerzas indomeñables. Contra esto, la lógica de la identidad exige salvaguardar la mismidad a partir de la exclusión de las diferencias que nos habitan. Afortunadamente, Hatrick señala en imágenes que no se puede exterminar la alteridad sin abolirnos a nosotros mismos. Esta posibilidad de pensar *diferencias dentro* (Braidotti 195) implica que la alteridad es eliminable solo a costa de algún tipo de derrumbe subjetivo.

Finalmente, es preciso señalar que, tal como señala Dawn Wilson, la fotografía da al artista acceso a lo inesperado e inaccesible. Proporciona formas de ver el mundo que de otro modo no están disponibles para el umbral de lo inteligible normativamente sedimentado en nuestra mirada. En contra de toda concepción de los retratos fotográficos como captura representacionalista de una esencia de la realidad (Silverman, *The*

Miracle 15), Hatrick nos expone la presencia imposible de ser representada capaz de desarticular la pretendida eficacia totalizante de la producción cisheteronormativa de las identidades. No importa cuánto defendamos y reivindicemos aquellas identidades ilegítimas, las violencias rodarán con la contundencia ya conocida por colectivos abyectos si no se identifica el potencial político y subversivo de aquel registro que hiere mortalmente el proceso mismo de representación. Hatrick y su cámara fotográfica nos aproximan a retratos en los que aquellas inefables y oscuras fuerzas deshacen la coherencia representacional de nuestra clausura identitaria.

Referencias

- Awret, Uziel. «Las Meninas and the Search for Self-Representation». *Journal of Consciousness Studies*, vol. 15, n° 9, 2008, pp. 7-34.
- Barad, Karen. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs*, vol. 28, n° 3, 2003, pp. 801-831.
- Benjamin, Jessica. *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Paidós, 1997.
- Berenstein, Isidoro. «El vínculo y el otro». *Psicoanálisis APdeBA*, vol. XXIII, n° 1, 2001, pp. 9-21.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Cátedra, 2001.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, 2008.
- Carver, Charles y Michael Scheier. *Attention and Self-Regulation*. Springer, 1981.
- Copjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Crimp, Douglas. «Pictures». *October*, vol. 8, 1979, pp. 75-88.
- De Lauretis, Teresa. *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 1968.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2002.
- . *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Siglo XXI, 2008.
- Gergen, Kenneth. «The Social Constructionist Movement in Psychology». *American Psychologist*, vol. 40, n° 3, 1985, pp. 266-275.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, 2012.
- Gugleta, Zdravka. «Michel Foucault's (Mis)Interpretation of *Las Meninas*. Or, Pure Representation as the Tautologous Structure of the Sign». *Facta Universitatis*, vol. 9, n° 1, 2011, pp. 1-12.

- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Egales, 2018.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Akal, 2007.
- Kellett, Heidi. «“Skin Portraiture” in the Age of Bio Art: Bodily Boundaries, Technology and Difference in Contemporary Visual Culture». *Body & Society*, vol. 24, n° 1-2, 2018, pp. 137-165.
- Kérchy, Anna. «The Woman 69 Times: Cindy Sherman’s “Untitled Film Stills”». *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 9, n° 1, 2003, pp. 181-189.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Catálogos, 1988.
- Lorey, Isabell. *Disputas sobre el sujeto. Consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico: Judith Butler*. La Cebra, 2017.
- Martínez, Ariel. «Hacia una cartografía erógena y política del cuerpo: aportes del psicoanálisis para un análisis queer antisocial del itinerario fotográfico de Lariza Hatrick». *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. XLIX, n° 1, 2020, pp. 31-52.
- Meagher, Michelle. «Improvisation within a Scene of Constraint: Cindy Sherman’s Serial Self-Portraiture». *Body & Society*, vol. 13, n° 4, 2007, pp. 1-19.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. University of California Press, 1992.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Routledge, 1996.
- . *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part I*. Stanford University Press, 2015.
- Stryker, Susan. «(De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies». *The Transgender Studies Reader*, eds. Susan Stryker y Stephen Whittle. Routledge, 2006, pp. 1-17.
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press, 2004.
- Wilson, Dawn. «Facing the Camera: Self-Portraits of Photographers as Artists». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n° 1, 2012, pp. 55-66.
- Yardley, Krysia y Terry Honess. *Self and Identity: Psychosocial Processes*. Wiley, 1987.

El devenir animal en el cine documental. *La cueva de los sueños olvidados* (2010) de Werner Herzog

Becoming Animal in Documentary Film.
Werner Herzog's *Cave of Forgotten Dreams* (2010)

Paulina Faba
Universidad de Chile
paulinafaba@uchile.cl¹

Juan Carlos Skewes
Universidad Alberto Hurtado
jskewes@uahurtado.cl

Bárbara Bustos
Universidad Alberto Hurtado
bbustos@uahurtado.cl

Enviado: 15 junio 2022 | **Aceptado:** 10 noviembre 2023

Resumen

¿Cómo problematiza el cine la relación humano-animal? Este artículo desarrolla esta pregunta a través del análisis de la película *La cueva de los sueños olvidados* (2010). En este filme, el cineasta alemán Werner Herzog (1942-) se interna en uno de los descubrimientos más fascinantes de todos los tiempos: el del arte rupestre de la cueva de Chauvet (30.000 a 32.000 AP). El texto propone que, por medio del involucramiento físico del público espectador, del foco en los afectos y del entrelazamiento de la realidad y la ficción, el documental desarrolla un campo de intensidades que permite vislumbrar un devenir animal a través del cine.

Palabras clave: Herzog, documental, Chauvet, devenir animal.

Abstract

How does film problematize the human-animal relationship? This article develops this question by analysing the film *Cave of Forgotten Dreams* (2010). In this film, German filmmaker Werner Herzog (1942-) delves into one of the most fascinating discoveries of all time: the art of the Chauvet Cave (30.000 to 32.000 BP). The text proposes that, through the physical involvement of the viewing public, the focus on affect and the intertwining of reality and fiction, the documentary develops a field of intensities that allows us to glimpse a becoming animal through film.

Keywords: Herzog, documentary, Chauvet, becoming animal

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto Fondecyt Regular - ANID n° 1211877.

Introducción

«No hay reino, ni de hombre ni de bestia, sólo pueden ser pasajes, soberanías sigilosas, oportunidades, filtraciones, encuentros».

JEAN-CHRISTOPHE BAILLY 12

¿De qué manera el cine documental problematiza la dicotomía humano-animal? ¿Cuáles son los recursos cinematográficos que utiliza para desarrollar dicho problema? Este artículo profundiza en estas preguntas a partir del análisis de *La cueva de los sueños olvidados* (2010) de Werner Herzog (1942-). Este cineasta ha problematizado la relación humano-animal en casi todos sus documentales, entre los que destacan *Land of Silence and Darkness* (1971), *Grizzly Man* (2005) y *Encounters at the End of the World* (2007). El estudio de estos filmes muestra que el trabajo de Herzog se sale de la tradición canónica del documental, al focalizarse en las trayectorias de afectación que comprende la relación humano-animal y desarrollar formas inéditas de entrelazamiento entre lo virtual y lo real.

A partir del análisis de los recursos visuales y sonoros, así como del examen de los antecedentes de la filmación y de los discursos e ideas que sustentaron la realización de *La cueva de los sueños olvidados*, este artículo se propone explorar cómo el documental desarrolla un campo de intensidades que nos invita a problematizar la dicotomía humano-animal a través del cine. Por medio de la focalización en los distintos testimonios del equipo de especialistas que estudia la cueva, así como en las sensaciones y la experiencia que el entorno del río Ardèche produce, el filme se introduce en el universo de los deseos e interrogantes planteadas por el arte de Chauvet, cuyas trayectorias de sentido se han perdido en la oscuridad del tiempo.

Al involucrar físicamente al público espectador en la exploración de las imágenes de la cueva y borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, el documental desmantela las formas convencionales de percepción y comprensión de la relación humano-animal. En este marco, los aportes de la filosofía de Gilles Deleuze (Deleuze y Guattari, *What is Philosophy?*) sobre el devenir animal y la relación entre lo actual y lo virtual son enriquecedoras, pues insisten en la superación de lo humano, a partir del advenimiento de una nueva sensibilidad.

Por medio del estudio de los elementos retóricos y visuales del documental, este artículo profundiza en el concepto de devenir animal y la teoría de los afectos desarrollada por Deleuze (Deleuze y Guattari, *What is Philosophy?*). La exploración del «devenir animal» nos permite ir más allá de la dicotomía humano-no humano, pues dirige el análisis a la producción cinematográfica de intensidades. La intensidad no puede explorarse a través de la lógica de la representación pues no es algo que adquiera una forma fija, sino que se trata de un proceso. La intensidad fluye y, sin anclarse por completo en los cuerpos, los transita y los afecta de manera de dejar una huella.

Con el propósito de profundizar en las formas en las que el cine problematiza la relación humano-animal y las maneras en que pone en relación imágenes, discursos y afectos que interpelan e involucran el cuerpo del observador, primero revisamos la trayectoria documental de Herzog y las ideas que sustentan la redefinición de dicho género cinematográfico. Luego examinamos el concepto de devenir animal en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari (*What is Philosophy?*) y profundizaremos en las condiciones específicas de filmación de Chauvet, para finalmente realizar un análisis de las imágenes y los discursos que produce la película, en función de explorar la idea del documental como un devenir animal en el cine.

Cruzar fronteras. Aportes del devenir animal y el cine a la crítica al pensamiento dicotómico

Los planteamientos de Deleuze y Guattari han nutrido las filosofías de lo poshumano desde distintas disciplinas que han buscado problematizar los binomios naturaleza-cultura, humano-animal y humano y no-humano. La invitación devenida tanto de las reflexiones posnaturales (Escobar), como de la mirada poshumana desarrollada por Braidotti es desmontar una pieza central del ideario moderno: la separación entre naturaleza y cultura. Sea que haya mucha historia [humana] en la «naturaleza», o, más estrictamente, en lo no-humano, sea que se postule un continuo entre uno y otro término, a lo que nos enfrentamos es a una realidad que se constituye a partir de la dispersión de materialidades que, histórica y contextualmente, cobran fisonomías peculiares –como, por ejemplo, la de estar separadas las unas de las otras–. Subyacen a estas construcciones procesos de simpoiesis, esto es, sistemas de producción colectiva carentes de límites espaciales o temporales autodefinidos. En ellos, fragmentos se distribuyen entre componentes que no reconocen unidades constitutivas, quedando, pues, abiertos a continuas transformaciones (Haraway). La relación entre lo humano y lo no-humano se establece, en consecuencia, a partir de la inflexión que permite, desde una perspectiva particular e históricamente situada aproximarse a los procesos vitales, a la vitalidad del mundo en términos de Jane Bennet.

En su libro *Devenir animal. Una cosmología terrestre* (2022), David Abram, ecólogo y filósofo, plantea la necesidad de abrir una nueva reciprocidad entre el animal humano y la tierra animada, en respuesta a lo que sería un cierto malestar con visiones antropocentradas que desconocen que el espacio de la cultura humana no es más que un subconjunto dentro de un conjunto mayor y, en este sentido, es posible plantear que el mundo humano está necesariamente sostenido, rodeado e impregnado por un «mundo más que humano». Esto implica pensarnos como una amplia comunidad de vida extensa que incluye a los humanos y sus culturas, pero que les sobrepasa. «Estamos nosotros y los demás animales, al igual que los líquenes y las rocas talladas por el río, todos implicados en este mundo íntimo extrañamente infinito» (Abram, «Lecturas»).

Su obra es una invitación a deconstruirnos como humanos. «Prácticamente todas nuestras experiencias nacen entre nosotros y lo que encontramos cuando nos movemos en el mundo» (Abram, «David Abram en primera persona»). Su trabajo de campo junto a los pueblos indígenas del sureste de Asia y las Américas es una de las inspiraciones para el desarrollo de su pensamiento. Parafraseando a Abram, las culturas indígenas siempre han entendido que viven en un mundo donde todo está vivo, todo está despierto, donde la mayoría de las cosas están despiertas de maneras muy distintas a la nuestra. Para vivir en tal mundo es necesario negociar relaciones con todas las cosas, con las distintas animalidades y sensibilidades que pueblan el mundo, con las montañas, con los ríos, con las nutrias, con los bosques, practicando con todos los aspectos del entorno. Vivir en tal mundo, requiere devenir animal, esto es, volvernos completamente humanos, lo que, a su vez, requiere volvernos animales, promulgando la participación recíproca de nuestros cuerpos animales en el cosmos terrenal. (Mickey).

Teniendo en cuenta estos antecedentes ¿Cómo pensar la problematización de la dicotomía humano-animal a través del cine? Y, ¿cómo pensarla en la relación entre el cine y el arte paleolítico? Para desarrollar estas preguntas consideramos necesario profundizar en el potencial del concepto del devenir animal y su eventual diálogo con las formas de operar del cine de Herzog.

El devenir animal recorre toda la última obra –*Mil mesetas*– de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Más que la forma de designación de algo, el concepto «animal» en Deleuze y Guattari constituye una manera de atraer la mirada a un problema: ¿Cuál es el significado de un futuro animal, si admitimos que el humano también es un animal? ¿Podemos convertirnos en lo que ya somos? En resumen, ¿cuál podría ser el sentido de la palabra «animal»? Algunas pistas a estas interrogantes las encontramos en el libro *Franz Kafka. Pour une littérature mineure* (1975).

En la literatura de Kafka, el animal se presenta como aquel «otro» totalmente desconocido. El animal encarna lo impensable que reconocemos dentro de nosotros, la diferencia dentro del yo que no puede ser expresada a través de los regímenes de significación de lo humano. En este sentido, Deleuze y Guattari muestran cómo, en la obra de Kafka, el devenir animal es agenciado de manera a huir las determinaciones de lo humano, tales como las relaciones familiares y sociales. En la literatura de Kafka, cualquier intento de determinación categorial entre lo animal y lo humano constituye un intento fallido. Los «ejemplos» de devenir-animal de Deleuze y Guattari no ejemplifican nada animal *per se* (ni de un individuo ni de una especie), sino aprehensiones humanas de afectos de animalidad o intensidades despojadas de modos de percepción antropocéntricos humanos.

En su larga trayectoria como cineasta y desde los inicios de su carrera, Herzog se ha preocupado por las formas de afectación humano-animal, invitándonos constantemente a traspasar el umbral que entiende lo animal como lo opuesto de lo humano. Si bien en *Grizzly Man* Herzog piensa que la naturaleza no está regida por la armonía, sino más bien por el caos, la hostilidad y el crimen, la aventura de abandonar los confines de su

humanidad y afincarse en el mundo de los osos a través del documental da cuenta de un proceso de búsqueda de un encuentro primordial que, al concretarse, termina por cruzar una frontera invisible (Kover y Leuven).

Pero es fundamentalmente el silencio y la atención a los sentidos –que potencia el cine-documental de Herzog– lo que le permite des-hacerse de la frontera interna e invisible que se interpone entre humanos y no-humanos. Para Deleuze el cine permite abrir el pensamiento filosófico a una forma de pensamiento «maquínico» que incorpora al cuerpo y a las sensaciones. En sus estudios sobre cine materializados en los libros *La imagen-tiempo* (1983) y *La imagen-movimiento* (1985), el filósofo francés explora cómo este medio opera como movimiento, afecto, modulación en proceso y dinámica en un plano de inmanencia que nos obliga a pensar más allá de lo representacional. En este marco, el devenir animal no solo implica el cruce del umbral del pensamiento dicotómico, también encarna la exploración del operar de un pensamiento «maquínico» basado en las intensidades. Se trata de «alcanzar un continuo de intensidades que solo tienen valor en sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras donde todas las formas se deshacen, al igual que todos los significados, significantes y significados, en beneficio de una materia no formada de flujo desterritorializado, de signos no significantes».² (Deleuze y Guattari, *Mille plateaux* 13).

Los filmes de Herzog destacan por la necesidad de experimentar lo no representable y las intensidades, a escuchar lo no oído, a oler lo oculto; a atender al crepitar de los tallos en su floración, a lo escalofriante, a lo inolvidable, al devenir diario de la vida. Es el crepitar de esta vida, caótica, desordenada, impensable, lo que permite constituir la comunidad de lo viviente. Sus películas escogen este devenir diario de lo viviente en su relación con los afectos, pasiones y sueños de los personajes que protagonizan sus filmes. A partir de esta trayectoria se perfila una visión particular del documental, ya no como un simple medio de registro de lo viviente, sino como una puesta en relación del crepitar cotidiano de la vida con los sueños, deseos y pasiones que lo atraviesan. Herzog problematiza la relación humano-animal, desde el desarrollo de un vínculo inédito entre la realidad y la ficción, y entre la experiencia del presente y los deseos y sueños futuros de los personajes que aparecen en sus filmes. Para profundizar en el devenir animal en el cine documental, es necesario entonces explorar las formas en que Herzog pone en circulación los afectos, atendiendo a la concepción particular del documental que este busca desarrollar.

2 Traducción propia.

En búsqueda de una verdad extática

«It is not only my dreams. My belief is that
These dreams are yours as well. And the only
Distinction between me and you, it's that I can
Articulate them. And that is what poetry, painting,
literature or filmmaking is all about.
Is as simple as that».

WERNER HERZOG EN *BURDEN OF DREAMS* (1982)

Desde mediados de la década de 1950 y hasta pasado el año 1970, el cine documental predominante buscó expresar los detalles más íntimos de la experiencia cotidiana, como forma de acercamiento a una verdad. Uno de los ejemplos más relevantes de esta tendencia es la aparición del llamado *cinéma vérité* (cine de realidad) en Francia con Jean Rouch (1917-2004) y del *direct cinema* (cine directo), en Estados Unidos y Reino Unido, entre cuyos representantes están Robert Drew (1924-2014) y Richard Leacock (1921-2011).

El desarrollo del *cinéma vérité* en Francia y Estados Unidos es importante pues implicó el planteamiento de la discusión acerca de qué puede constituir una verdad en el cine y cómo este medio debería abordarla. En un documento denominado la *Declaración de Minnesota* (1999), Herzog realiza una crítica a la vertiente del *cinéma vérité* desarrollada en Estados Unidos, argumentando que sus principales exponentes conciben el rol del documental como una constatación de hechos carentes de profundidad. Para el cineasta, la noción de documental debe tomarse con cuidado, pues la idea de la verdad es elusiva y solo puede ser alcanzada a través del desarrollo de los afectos, es decir, a partir de la fabricación, la imaginación y la estilización (Herzog, *Minnesota Declaration*).

En palabras del cineasta:

Debemos preguntarnos sobre la realidad: ¿qué importancia tiene, realmente? Y, ¿qué importancia tiene, realmente, lo fáctico? Por supuesto, no podemos prescindir de lo factual; tiene poder normativo. Pero nunca puede darnos el tipo de iluminación, el destello extático, del que emerge la verdad. Si sólo los hechos en los que se fija el llamado *cinéma vérité* tuvieran importancia, entonces se podría argumentar que la *vérité* –la verdad– en su máxima concentración debe residir en la guía telefónica, en sus cientos de miles de entradas que son todas factualmente correctas y, por tanto, corresponden a la realidad. Si llamáramos a todas las personas que figuran en la guía telefónica con el nombre «Schmidt», cientos de ellas confirmarían que se llaman Schmidt; sí, se llaman Schmidt (Herzog, *On the Absolute*)³

³ Traducción propia.

Esta crítica que realiza Herzog al *cinéma vérité* ha sido acogida por diversos documentalistas de distintas partes del mundo. Desde el desarrollo del nuevo cine alemán entre 1970 y 1980, y la aparición de películas como *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) en Francia, diversos proyectos cinematográficos se han propuesto poner en escena las manipulaciones emocionales del documental para deconstruir sus convenciones e interrogar sus propias formas de inversión en la aproximación a una realidad (Rabinowitz). Nichols (*Introduction to Documentary*) describe estos cambios en las formas de pensar y hacer documentales como un giro performativo, en el sentido de que hay una deriva clara del carácter referencial que reproducen los documentales canónicos a una exploración de los afectos y un involucramiento mayor del observador.

Para Herzog (*On the Absolute*) el problema de la verdad no reside en la constatación de algo. No porque veamos o escuchemos algo, tiene que ser verdadero. Para aproximarnos y profundizar en una realidad es necesario explorar lo que hay detrás de lo que se presenta ante nuestros ojos como una verdad. Es decir, aquella experiencia que va más allá de la constatación visual o sensorial de algo. Por paradójico que pueda parecer, la manera de acceder a una verdad en el arte está teñida por la experimentación con la realidad y con la necesidad, por lo tanto, de modificarla, de manera de hacer fluir una serie de afectos y sentimientos. El desarrollo de la intensidad de una experiencia constituye un acercamiento genuino a aquello que Herzog define como «verdad extática».

La verdad extática que proclama este cineasta es una verdad interior que solo se alcanza a través de la poesía y el estilo. En palabras de Herzog, «las bellas artes, en la música, en la literatura y en el cine, es posible alcanzar un estrato más profundo de la verdad, una verdad poética, extática, que es misteriosa y que sólo puede captarse con esfuerzo; se alcanza a través de la visión, el estilo y el oficio» (Herzog, *On the Absolute*). Desde el campo de la filosofía, Gilles Deleuze ha reflexionado ampliamente acerca de la relación entre arte y afectos. Para este autor:

Los artistas son los presentadores de los afectos, los inventores y creadores de los afectos. No sólo los crean en su trabajo, sino que nos los dan y nos hacen convertirnos con ellos, nos atraen a su compuesto. Los girasoles de Van Gogh han devenido algo distinto de lo que fueron originalmente, al igual que los cardos de Durero o las mimosas de Bonnard (*What is Philosophy?* 173).

De acuerdo con Deleuze, a partir de la creación y articulación de formas de afectación, los artistas abren posibilidades de devenir animal. En su lectura de la filosofía de Nietzsche (*Nietzsche y la filosofía*), por ejemplo, el autor observa que el arte no niega la vida, sino que constituye su afirmación a través de la superación de lo humano por medio de la selección, la corrección y la intensidad.

En este marco, ¿cómo pensar el cine de Herzog? ¿Qué formas de afectación construye *La cueva de los sueños olvidados* y cuáles son las estrategias que utiliza para construir-las? A continuación, desarrollamos estas preguntas, partiendo por la comprensión de

las condiciones de filmación de la película, para luego pasar a examinar las distintas dimensiones que revelan el despliegue de campos de intensidades. Como veremos, la búsqueda de la verdad extática en los documentales de Herzog permite una nueva sensibilidad que derrumba las fronteras entre lo humano-animal. En la película *La cueva de los sueños olvidados*, esta nueva sensibilidad se basa en la articulación de los sueños de los protagonistas con aquellos que la propia cueva proyecta a través de sus imágenes. A partir de los recursos visuales y retóricos, Herzog pone en marcha una serie de campos de intensidades que buscan confrontar las formas de afectación de la cueva.

Chauvet como campo de intensidades

El interés de Herzog por el arte rupestre del Paleolítico se remonta a un sueño de adolescencia. Cuando tenía doce años, descubrió en el escaparate de una librería, un libro sobre las pinturas de Lascaux que atrajo toda su atención. Tal fue el entusiasmo que le generaron las imágenes del libro que decidió ahorrar durante medio año para comprarlo. De acuerdo con sus palabras, al contemplar el arte de Lascaux, «su estremecimiento» fue tan grande, que nunca se ha sentido «abandonado» por esta sensación (Fotogramas).

En 2010, a través de un contrato inédito que consiguió con el gobierno francés para filmar la cueva de Chauvet por dentro, el sueño de Herzog de sumergirse en las trayectorias de sentido del arte Paleolítico se concretó.⁴ En esa primavera, junto al grupo de científicos liderados por el arqueólogo Jean-Michel Geneste, el equipo de filmación compuesto por un director de fotografía, un sonidista y un asistente entraron a la cueva a grabar el interior del lugar.

El descubrimiento de Chauvet, tal como lo presenta el documental, se manifiesta como un triple hallazgo: aquel realizado por los espeleólogos franceses en 1994, aquel realizado por el propio Herzog para la filmación de la cueva y aquel que nosotros, las y los espectadores, realizamos cuando vemos la película y nos encontramos por primera vez con las impresionantes imágenes de la cueva. El entrelazamiento de estos descubrimientos marca una superposición de puntos de vista, sensaciones y afectos que construye la película como campo de intensidades y multiplicidad de perspectivas.

En efecto, el devenir animal, de acuerdo con Deleuze y Guattari (*Mille plateaux*), se traduce en el despliegue de nudos de intensificación de la mirada, el involucramiento total del cuerpo y las sensaciones que describen la superación de la idea de lo humano.

4 El sitio está cerrado al público general, debido a los daños que provoca la presencia humana en las pinturas y el material arqueológico de la cueva. Durante una reunión con la máxima autoridad del Ministerio de Cultura de ese país, Herzog se ofreció como funcionario de gobierno por un sueldo de un euro para lograr ingresar a Chauvet y hacer la filmación del documental. Como él mismo señaló «tuve mucha suerte porque el ministro de cultura francés, Frédéric Mitterrand, resultó ser un gran admirador de mis películas. Cuando lo conocí, estaba a punto de explicarle mi proyecto cuando me pidió la primera palabra y, durante diez minutos, habló sobre lo profundamente conmovido que había estado con mis películas. Entonces [era] como la niña del cuento de hadas que abre su delantal y las estrellas doradas caen en su regazo» (Wigley 173).

De acuerdo con estos autores, la intensidad es una forma de sensibilidad que se caracteriza por los flujos materiales que afectan a los sujetos de diversas maneras. Estos flujos no están constituidos por cualquier objeto, sino por elementos que evidencian formas de relación particular con los sujetos. Deleuze plantea que, a partir de la relación entre intensidad y dramatización, germinan las ideas que él define como «puntos brillantes que nos atraviesan». Estas ideas «movilizan y comprometen todo nuestro cuerpo», lo transforman, tanto en el proceso de su germinación como de su recepción. En resumen, los campos de intensidades se constituyen a partir de bloques de relación que, en el caso del arte y el cine, involucran perceptos y afectos.

En este sentido, el concepto de lo «animal» implica una invitación a la teorización y a la reflexión crítica de la relacionalidad humano-animal, animado-inanimado, entre otras dicotomías afines. Haciendo eco a la lectura de *La metamorfosis* de Kafka, estos autores subrayan que la metamorfosis es lo contrario a la metáfora, es decir, «no hay sentido propio y sentido figurado, sino distribución de estados» (*Kafka. Pour une littérature mineure* 40). No hay ningún Ser, o al menos ningún Ser que esté separado de los procesos del devenir. Nuestro mundo consiste en momentos de devenir, la mezcla de cuerpos, el encuentro de fuerzas, una constante interpenetración e interconexión de todos los fenómenos. No hay principio ni fin para este proceso. Pero ¿cómo afronta el cine estos procesos de devenir?, ¿cómo contribuye a su desarrollo?

Si analizamos la película *La cueva de los sueños olvidados*, es posible distinguir diversos nudos que la articulan como campo de intensidades: el carácter performativo que el cineasta busca restituir de la cueva, la relación entre el paisaje y lo sublime, así como la forma de presentación de las imágenes y los sueños e interpretaciones de los especialistas. A continuación, profundizamos en cada uno de estos nudos para ahondar en el concepto de devenir animal, a partir del análisis de la película.

El carácter performativo de *La cueva de los sueños olvidados*

El proceso de descubrimiento de las pinturas rupestres de Chauvet que muestra *La cueva de los sueños olvidados* puede describirse como el desarrollo y la articulación de un conocimiento encarnado. De acuerdo con Bill Nichols (*Introduction to Documentary*), el conocimiento encarnado constituye una característica que define lo que él llama «modo performativo» del documental. Este modo busca desarrollar una comprensión más profunda de los procesos en juego en nuestra relación con el mundo. Stella Bruzzi refiere que el modo performativo del documental enfatiza aquellos aspectos que generalmente se encuentran ocultos, tanto de las propias temáticas que tratan los documentales como de los realizadores y de las condiciones de filmación. En este sentido, como lo afirma Bruzzi, «la propia película es necesariamente performativa porque le da sentido la interacción entre la actuación y la realidad» (186).

En este artículo postulamos que *La cueva de los sueños olvidados* constituye un filme performativo, pues no solo se basa en las trayectorias de afectación que produce Chauvet, sino que también pone en escena el propio ejercicio de filmación de la cueva y las impresiones que esta produce. Igualmente, para profundizar en los afectos y la verdad extática relacionada con la cueva, Herzog no tiene problemas en añadir elementos de ficción al documental, como la puesta en escena del personaje del aromatólogo Maurice Morin, quien intenta reconstruir los olores de la caverna en el momento en que se plasmaron las imágenes de Chauvet.

Pero, más allá del juego constante que plantea la película entre realidad y ficción, el filme comprende un involucramiento afectivo y físico del espectador. Estos afectos e involucramiento se desarrollan a partir de la formas de presentar las propias imágenes de la cueva y su entorno. El filme muestra cómo la cueva inhibe la luz, presentando esbozos de figuras fluctuantes y en perpetuo devenir. La erosión de los bordes sugiere que las divisorias entre entidades eran más parte de la ilusión de un mundo occidental que de la realidad vivida por los demás pueblos que han habitado el planeta. La fusión de seres, cosas y espíritus es lo que entraña la atmósfera cavernosa: la biología y la física se entrecruzan con lo numinoso.

Las imágenes del filme son aturdidoras y adquieren una intensidad y dramatismo insospechados a través de la música del violoncelista y compositor holandés Ernst Reijseger (1954-). No hay quien no sea afectado al ser transportado hacia un pasado lejano al que accedemos por medio de la cámara e imagen en 3D y el misticismo de la música de Reijseger. La imagen en 3D, utilizada por primera vez por Herzog en esta película, no estuvo exenta de reparos, como los del crítico de cine Roger Ebert, quien finalmente terminará reconociendo la habilidad de Herzog para proporcionar, por este medio, una fisicalidad que toca los contornos y las cavidades de los lienzos pedregosos, acercándonos lo más posible a las obras que demuestran el despertar del alma del ser humano (Wigley 173).

En este sentido, el carácter performativo del filme también involucra un trabajo sobre los elementos táctiles y sinestésicos de la experiencia, en el cual hay una absorción de las sensaciones corporales. Cabe destacar que estas características son, a la vez, circunstanciales y voluntarias. Son circunstanciales porque, para acceder a las imágenes de Chauvet en un tiempo y espacio acotado, se tuvo que usar una cámara corriente de funcionamiento manual, lo que involucró el tránsito por estrechos pasadizos antes de llegar a las pinturas. En el filme no solo vemos al equipo de filmación arrastrándose por el suelo, sino que la cámara también da cuenta de los movimientos del equipo en las complejas trayectorias que debieron seguir camino a las pinturas. Por otra parte, las características del filme reflejan la voluntad del director y su equipo de restituir la experiencia de las imágenes de la cueva en su entorno, es decir, de hacernos sentir su carácter cinemático, al que contribuyen la relación de las pinturas con los relieves de la cueva, los juegos de luces y de sombras, así como la presencia de la pátina y las huellas de arañazos de animales que se superponen y dialogan con ellas.

El entrelazamiento de paisajes externos e internos

El paisaje juega un rol crucial en el despliegue de los campos de intensidades y las formas de problematización de la relación humano-animal en el cine de Herzog. Siguiendo a Berque (2007) y a Ingold («Building, Dwelling, Living»), hay paisajes que no se piensan, que no se enuncian, sino que se viven. La modernidad adviene con el paisaje como lo visible, lo externo, aquello que implica mirar desde fuera. Así, Milton Santos entiende el paisaje como aquel conjunto de formas resultantes de las relaciones que se forjan entre la sociedad y su medio, conjunto que se corresponde con aquello que la visión cubre y que se torna transtemporal (86). Así planteado el paisaje representa una historia congelada, como lo aspiran a ser las réplicas de la cueva de Lascaux. Sin embargo, la cueva despierta con Herzog. La suya comienza a ser una nueva historia que se activa en su relación con la historia viva de la sociedad; un paisaje que se descongela con las luces de las cámaras y el ojo intruso de nuevos visitantes, ya no forrajeros de otro tiempo, sino arqueólogos y especialistas contemporáneos.

La caverna constituye un marco de afectación por excelencia, ya que condensa el sentimiento de asombro ante el carácter inconmensurable de la realidad. Los paisajes de Herzog ofrecen la visión de una naturaleza que se presiente viva. En este marco, los animales aparecen recurrentemente en un mundo que parece ser ajeno a los sucesos humanos. En el filme *Heart of Glass* (1976), por ejemplo, las vacas que contempla Hias son mostradas tras su primera aparición sin compartir plano con el protagonista, con su pastura como única acción. En *Grizzly Bear* la cámara busca el primer plano de la mirada del oso que terminó con la vida de Timothy Treadwell, para decirnos que no hay nada en ella, más que la sola ocupación de vivir. Como lo refiere Poch, los filmes de Herzog muestran que «la naturaleza avanza por su propio camino, sin hacer caso del relato» (166).

Las primeras imágenes del filme se focalizan en los hitos del paisaje exterior de la cueva: el río Ardèche, el Pont-d'Arc –arco natural producido por el trabajo del agua sobre la masa calcárea⁵ y las mesetas del Bas-Vivarais, cuya horizontalidad contrasta con la verticalidad del cañón del río Ardèche. Esta primera parte del filme resalta la relación de la cueva con una geografía que debió haber sido significativa para quienes la escogieron como lugar de despliegue de las pinturas de diversas especies de animales. Paralelamente, durante el sobrevuelo de la geografía en la cual se emplaza la cueva, la voz de Herzog narra cómo los espeleólogos que paseaban por el lugar descubren el sitio y se encuentran con las pinturas del lugar.

La cámara sigue los campos de viñedos y abducidos por la música de Reijseger podemos simultáneamente escuchar el silencio e incluso el ensordecedor latido de la cueva y de sus visitantes. Nos sentimos invitados a un destino incierto, hasta encontrarnos

5 Cabe destacar que las gargantas de la región de Ardèche son el sitio de numerosas cuevas, muchas de ellas con alguna importancia geológica o arqueológica.

con las imágenes de los animales que aparecen como una galería de arte prehistórica en los términos de Wigley. En la trayectoria entre el paisaje exterior e interior de la cueva, las palabras de Herzog desarrollan una atmósfera de expectación y drama en torno al descubrimiento de Chauvet. Se trata de la puesta en escena de una nueva forma de descubrimiento de la cueva: aquella que no solo nos debería llevar a poner el pie en las opacidades y relieves del interior de la caverna, sino también en nuestros propios paisajes interiores, donde residen los afectos y sensaciones que nos fascinan ante las pinturas de animales, su entorno y la inconmensurabilidad del tiempo.

Durante el sobrevuelo del entorno de Chauvet, Herzog (*The Cave of Forgotten Dreams*) se detiene en el Pont-d'Arc exclamando: «Hay un alma de melodrama en este paisaje». «Podría haber sido sacado de una ópera de Wagner o de una pintura romántica alemana», una «mezcla de paisajes internos y de paisajes naturales». Radu Gabrea escribe con respecto a la manera de filmar los paisajes de Herzog, que la obra de este cineasta implica:

Una meditación sobre la relación interior/exterior, manifestada a través de la relación aquí/allá, acompaña todas sus imágenes. [...] Lo que caracteriza sus planos es una insistencia de la mirada puesta sobre los paisajes descritos, una especie de retardo de la cámara que toma aquí una función de descubrimiento (184).

La forma en que el cine de Herzog pone en escena el asombro ante los paisajes de la cueva está en el corazón de su problematización de lo humano-animal, como territorio por excelencia del principio de incertidumbre. Este mismo principio es el que emerge en otro de los nudos que despliegan a Chauvet como un campo de intensidades: los sueños, afectos y deseos.

Las imágenes de Chauvet entre sueños, afectos y deseos

La filmación del interior de la cueva de Chauvet se llevó a cabo bajo estrictas medidas de seguridad para no dañar las pinturas y el material arqueológico que ella alberga, los cuales son altamente sensibles a las pisadas y a la humedad provocada por la presencia humana. Una vez dentro de la cueva sus pinturas parecen hablarnos, atraparnos y moverse hacia nosotros para invitarnos a fundirnos con ellas en la historia. Es un ejercicio que implica vernos a nosotros mismos, en versión cromañón, hace 35.000 años y cuestionarnos sobre la animalidad y la humanidad.

En su libro sobre la cueva de Lascaux, Georges Bataille nos sugiere cómo este lugar invita a problematizar la idea de la presencia humana de hace millones de años en la relacionalidad humano-animal. Para Bataille, el poder de afectación de las imágenes de la cueva reside en que no plantean una línea divisoria entre lo humano y lo animal. «Los ojos de esos observadores distantes parecen corresponder a los de la vida animal»,

observa Bataille, al mismo tiempo que reconoce que es esta misma mirada la que tiene el poder de afectar a quienes visitan la cueva (33).

Igualmente, en Chauvet impresiona el hecho de que no encontremos representaciones del cuerpo humano, pero sí de innumerables animales que, sin embargo, parecieran encarnar aspectos de lo humano. Como señalan Deleuze y Guattari: «No estamos en el mundo, nos convertimos con el mundo al contemplarlo. Todo es una visión, un devenir. Nos convertimos en universos. Nos convertimos en animales, plantas, moléculas, nos convertimos en cero» (*What is Philosophy?* 169).

Las pinturas rupestres de esta cueva constituyen por sí mismas un marco de desarrollo de intensidades a partir de la instalación del principio de incertidumbre con respecto a su sentido y el entrelazamiento inextricable que plantean entre la vida humana y animal. Es decir, estas imágenes constituyen una intensidad visible ante lo intangible con respecto a la vida de quienes habitaron el lugar durante el Paleolítico Superior. Hay un sentimiento de inconmensurabilidad que surge de los gestos de los animales representados en la cueva. ¿Hacia dónde miran?, ¿su mirada habrá encontrado aquella de los humanos? Esto probablemente nunca lo sabremos, pero bajo el lente de Herzog lo humano y lo animal se entrelazan constantemente como dos mundos de encuentros y desencuentros.

Como lo plantea Barbara Kingler, en la presentación de las pinturas de la cueva por el cineasta es inevitable retrotraerse a la caverna de Platón al sumergirse en la oscuridad y las tinieblas. Las sombras no son fantasmas esquivos; no son sus realidades, sino sus pistas las que permiten hurgar en la incertidumbre, y de aquí la imprevista inclusión del Baile de las Sombras de Fred Astaire en *Swing Time* (1936), donde las sombras adquieren vida propia (Kingler).

¿En qué consiste la vida de la imagen de los animales representados en la cueva de Chauvet? En la caverna persiste ya no la vida, sino la impresión de su paso: una colección heteróclita de restos óseos, huellas, trazos de pintura, restos de carbón y fósiles de transeúntes que, a distintos ritmos, por treinta mil años merodearon en este enclave. No obstante, al modo en que los árboles depositan el carbono, la vida del exterior fue impregnando el interior, quedando plasmada con una intensidad tal que recuerda «El retrato oval», de E. A. Poe, donde la vitalidad de la modelo es transferida por el pintor a la tela. En Chauvet, la imagen destella la vida de quien ya no está. La intensidad de los trazos es remarcada por las generaciones ulteriores, tal como cuando, miles de años después, se pregunta a un habitante originario de Australia por qué repasa los trazos de una pintura rupestre, se limita a contestar: «No estoy pintando. Esa es la mano, la mano solamente, es el espíritu quien está pintando ahora».

En el marco del despliegue de los personajes del documental, el campo de intensidades no solo se desarrolla a partir de la presentación de personajes excéntricos como el aromatólogo Maurice Morin, sino también por el despliegue de facetas inusuales de personas que parecen estar más alejadas en sus juicios sobre la cueva, como los

arqueólogos, paleontólogos e historiadores cuyos afectos, sueños y deseos cotidianos emergen en los relatos e imágenes que despliega la película.

Uno de los relatos clave que marcan el desarrollo del filme es la del testimonio de un joven arqueólogo, extrabajador de un circo, que narra cómo, desde que comenzó a estudiar las imágenes de la cueva, no ha dejado de soñar con leones. Esta escena culmina con la pregunta irónica de Herzog sobre si antes de trabajar en la cueva se dedicaba a domar leones (Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*), a lo que el joven arqueólogo contesta diciendo que efectivamente antes de estudiar la cueva trabajó en un circo.

Finalmente, durante la película los testimonios de Herzog y de los arqueólogos Jean Michel Geneste y Jean Clottes aluden a menudo a sensaciones. Por ejemplo, el relato del cineasta trasluce su asombro al conocer en persona las imágenes: «No puedo describir qué sentí al ver las pinturas por primera vez. Fue algo simplemente increíble» (Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams*).

La insistencia de Herzog sobre las sensaciones y afectos de los personajes principales del filme, incluyendo las de él mismo, abre paso a una profundización en los campos de intensidades desarrollados por la película. Debemos recordar que la yuxtaposición de una cierta imagen a las formas materiales del entorno no excluye la vivencia del paisaje, engendrando en su interior contradicciones que hacen posible una transformación en el orden de los materiales. Esto permite dar cuenta de la dialéctica de la que habla Ingold («Building, Dwelling, Living») entre el habitar y el construir. El paisaje como matriz en tanto gramática en la visión de Berque no obsta las posibles variaciones surgidas de la práctica de los propios actores (Serge). Se trata de adentrarse en las formas en que las imágenes de la cueva afectan a una diversidad de personas, abriendo paso a un desmantelamiento de la dicotomía humano-animal a través de su puesta en relación por medio del cine.

Conclusiones

A partir de diversos estudios antropológicos sobre la relación humano-animal sabemos que los pueblos forrajeros, más que establecer fronteras las negociaron, las construyeron con los seres no humanos (Descola). La fraternidad que de ello deviene posibilita distintos tipos de ontologías que confrontan la ilusoria separación entre mundos producida por la mirada naturalista occidental. La película de Herzog sobre Chauvet nos abre a considerar esta posibilidad. En el filme devenir animal es superar lo humano, pero también lo animal, en la acepción reductora del término.

Más allá de la discusión acerca del origen y consecuencias de la transgresión de las fronteras entre lo humano-animal, los muros de la cueva de Chauvet nos invitan a profundizar en el cine como un pensamiento que trabaja a partir de las sensaciones, el cuerpo, los sueños, deseos e intensidades. La relación humano-animal se piensa en el cine de Herzog como un devenir animal, en cuanto no prima la reconstitución de la cueva

de Chauvet y de las acciones que la investigación sobre las imágenes conlleva, sino las formas en que estas nos afectan en lo más profundo de nuestros cuerpos y emociones.

El devenir animal en el cine no implica imitar lo animal o establecer una analogía entre este y lo humano, sino que conlleva profundizar en la dinámica misma de la relacionalidad de lo humano-animal como un bloque de conexiones. Dicho bloque se gesta a partir del potencial inmanente del cine como medio de articulación de los afectos, sueños y deseos. En la película de Herzog sobre Chauvet los bloques de conexiones que refiere Deleuze adquieren toda su potencia afectiva a través de la idea de que nos encontramos frente a imágenes arcaicas que solo podrán ser vistas por Herzog y su equipo durante periodos limitados de filmación. La cámara de Herzog nos traslada a la cueva ofreciendo distintas perspectivas de ella, por medio de la internación del equipo en la misma y a través de los expertos que la estudian y analizan.

En nuestro análisis sobre la película de Herzog en torno a Chauvet, los bloques de conexiones articulan las imágenes del sitio con la música de Ernst Reijseger. Música y sonido, luz y opacidad, paisaje e imagen no se despliegan como categorías fijas y separadas, sino como entidades que se afectan las unas a las otras. Desde esta perspectiva, un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. El cine de Herzog es un cine de sueños, deseos y fracasos que entreteje las miradas y sensaciones del director con aquella de sus personajes y de las y los espectadores. A través de sus películas, Herzog nos brinda un universo táctil que busca tejer aspectos de lo real con un mundo onírico plasmado en imágenes rupestres definidas por el cineasta como imágenes que remiten a «sueños olvidados».

La cueva de los sueños olvidados actualiza el problema del devenir animal a través del cine. Si bien, en una primera instancia, lo hace analizando lo que implica hoy pensar acerca de la Grotte Chauvet y la relacionalidad entre lo humano-animal, también lo desarrolla a partir de las estrategias mismas del cine: montaje, luz, sonido, música, retórica y fotografía. Esta multiplicidad viviente tiene más poder y potencial que lo humano, al menos para quienes en el Paleolítico plasmaron las imágenes de la cueva de Chauvet.

La exploración de Herzog abunda en las perspectivas humanas que se entrecruzan en el interior y en el exterior de la cueva, pero no se posa en el ángulo de cualquiera de los dibujos, no está la intención de abandonar la condición humana a fin de experimentarse en el devenir animal. No son pocas las escenas donde los protagonistas aparecen prendados en su contemplación, aunque también oprimidos: «Es un alivio salir a la superficie», señalan los protagonistas (C. Johnson 925). Las escenas de cierre concluyen, en efecto, en el exterior, subrayando así la imposibilidad de asumir el devenir animal sino de modo episódico. La frontera invisible, a diferencia de la propuesta de Herzog, no lo es del exterior, sino de la interioridad misma de un ser al que su devenir animal le es esquivo. No obstante, el director se autoriza a dejar una puerta abierta: «Acaso los cocodrilos albinos que han crecido en los invernaderos no

podrían llegar a la cueva de Chauvet. Al mirarlas, ¿qué verían en las pinturas? Nada es real», dice Herzog, «Nada es cierto».

El devenir animal a partir de las prácticas de visualización de Herzog no implica imitar lo animal o establecer una analogía entre ello y lo humano, sino que comprende pensar la dinámica misma de la relacionalidad de lo humano-animal. El cine es un medio de investigación que, a través de la relación entre imagen, movimiento, sonido, encuadre y foco, intenta descubrir valores y sentidos vinculados al mundo. Pero, es a partir de la práctica que se realiza este descubrimiento.

Es decir, es a través del carácter performativo del cine de Herzog y las características propias del cine como medio que se interroga la realidad. Las maneras en que Herzog produce estrategias narrativas y visuales de afectación abren paso, entonces, a la actualización de lo potencial y lo inmanente como formas de replantear la relación humano-naturaleza, a partir del principio de incertidumbre que rodea los sueños, deseos e imágenes que la cueva de Chauvet genera. Como lo plantea Deleuze en torno al arte, el cine participa de una captura de sensaciones, de un «paso entre las cosas»: «La vida por sí sola crea tales zonas donde los seres vivos se arremolinan, y sólo el arte puede alcanzarlas y dilucidarlas en su empresa de co-creación» (*What is Philosophy* 173).

Referencias

- Abram, David. *Devenir animal. Una cosmología terrestre*. Sigilo, 2021.
- . «Lecturas: animales ¿Dónde empieza y termina lo humano?» *La Nación*, 30 de octubre de 2021. <https://www.lanacion.com.ar/ideas/lecturas-animales-donde-empieza-y-termina-lo-humano-nid30102021/>
- . «David Abram en primera persona». Festival Internacional de Literatura, Buenos Aires, Argentina, 2022. https://www.filba.org.ar/filba-internacional/festival-internacional-2022_120/programa/david-abram-en-primera-persona-virtual_1521
- Bailly, Jean-Christophe. *Le versant animal*. Bayard, 2018.
- Bataille, Georges. *Lascaux or the Birth of Art*. Skira, 1955.
- Bennett, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Duke University Press, 2010.
- Berque, Agustin. «Lieu et authenticité». *Cahiers de Géographie du Québec*, n° 142, 2007, pp. 49-66.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Grijalbo, 2015 [2013].
- Bruzzi, Stella. *New Documentary*. 2nd Edition. Routledge, 2006.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. *Cinema 1*. Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. *Cinema 2*. Éditions de Minuit, 1985.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, 2015.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, 1975.

- —. *Mille plateaux. Capitalisme et Squizophrénie*. Les Éditions de Minuit, 1998 [1984].
- —. *What is philosophy?* Columbia University Press, 1996 [1994].
- Descola, Philippe. *Beyond nature and culture*, trad, J. Lloyd. University of Chicago Press, 2013.
- Escobar, Arturo. *El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. CEREC. Instituto Colombiano de Antropología, 1999.
- Fotogramas. «Herzog explora la cueva de los sueños olvidados», 2012. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a480112/werner-herzog-explora-la-cueva-de-los-suenos-olvidados/>.
- Gabrea, Radu. *Werner Herzog et la Mystique Rhénane*. L'Age de L'Homme, 1986.
- Haraway, Donna. J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Herzog, Werner. *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth*, 1990. Recuperado de: <https://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Herzog.pdf>
- —. *Minnesota Declaration*, 1999. Recuperado de: <https://designmanifestos.org/werner-herzog-the-minnesota-declaration/>
- —. *The Cave of Forgotten Dreams*. Producida por Erik Nelson et al., 2010. Recuperado de https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=cave-of-forgotten-dreams.
- Ingold, Tim. «Building, Dwelling, Living. How Animals and People Make themselves at Home in the World». *Shifting Context. Transformations in Anthropological Knowledge*, ed. Marilyn Strathern. Routledge, 1995, pp. 57-90.
- Johnson, Christopher. «Science in Three Dimensions: Werner Herzog's *Cave of Forgotten Dreams*». *The Modern Language Review*, n° 109, vol. 4, 2014, pp. 915-930. <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.109.4.0915>
- Kingler, Barbara. «Cave of Forgotten Dreams: Meditations on 3D». *Film Quarterly*, n° 65, vol. 3, 2012, pp. 38-43. <https://doi.org/10.1525/FQ.2012.65.3.38>
- Kover, T. R. y K. U. Leuven. «The Beastly Familiarity of Wild Alterity». *Ethical Perspectives*, vol. 14, n° 4, 2007, pp. 431-456. <https://doi.org/10.2143/EP.14.4.2028826>
- Mickey, Sam. «David Abram. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*». California Institute of Integral Studies. Pantheon Books, 2010. *Book Reviews / Worldviews*, n° 16, 2012, pp. 99-109.
- —. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001.
- Poch, Chantal. «Spirit and Matter. *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) and *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976)». *L'ATALANTE*, n° 29, pp. 165-175, 2020.
- Rabinowitz, Paul. «Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory». *History and Theory*, vol. 32, n° 2, 1993, pp. 119-137.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Ariel, 2000.
- Serge, Margarita. *El revés de la Nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. 2ª ed. Ediciones Uniandes, 2011.

Wigley, Samuel. «Out of the Darkness: Werner Herzog's Cave of Forgotten Dreams». *Werner Herzog Interviews. Conversations with Filmmakers Series*, ed. Eric Ames. University Press of Mississippi, 2011.

Obras audiovisuales

- Aguirre. The Wrath of God (Aguirre, der Zorn Gottes)*. Filme de épico-histórico dirigido por Werner Herzog, producido por Filmproduktion y Hessischer Rundfunk, 1972.
- Burden of Dreams*. Documental sobre la realización de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, dirigido por Les Blanc, 1982.
- Encounters at the End of the World*. Documental sobre la Antártica, dirigido por Werner Herzog, producido por Erik Nelson, Henry Kaiser, Phil Fairclough, Dave Harding, Julian Hobbs y Andrea Meditch 2007.
- Fitzcarraldo*. Filme de ficción escrito y dirigido por Werner Herzog, producido por Werner Herzog, Filmproduktion y Wildlife Films Perú, 1982.
- Grizzly Man*. Documental sobre el ecologista Timothy Treadwell, dirigido por Werner Herzog, producida por Lions Gate Films, 2005.
- Heart of Glass (Herz aus Glass)*. Filme de ficción escrito y dirigido por Werner Herzog, producido por Werner Herzog y Filmproduktion, 1976.
- Land of Silence and Darkness (Land des Schweigens und der Dunkelheit)*. Documental escrito, dirigido y producido por Werner Herzog, 1971.
- The Cave of Forgotten Dreams*. Documental sobre las pinturas rupestres de Chauvet, Francia, dirigido por Werner Herzog, producido por Erik Nelson y Adrienne Ciuffo, 2010.

Al otro lado del muro. Reducciones fonográficas y cartográficas del Puerto de La Plata

On the Other Side of the Wall. Phonographic and Cartographic Reductions of the Port of La Plata

Pablo Elinbaum
Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR-CONICET)
pabloelinbaum@conicet.gov.ar

Enviado: 27 septiembre 2022 | **Aceptado:** 22 agosto 2023

Resumen

La «auralidad» se centra en las propiedades materiales y simbólicas del espacio percibidas a través de la escucha, brindando una perspectiva fértil para entender lo urbano. Este enfoque desafía la dicotomía convencional entre el espacio visual y el acústico al situarse en una intersección compleja entre ambos dominios, lo que implica una revisión crítica de las concepciones tradicionales del espacio. Por un lado, evidencia las relaciones de poder del visuocentrismo de los mapas estatales; por otro, resalta la naturaleza disruptiva y no-euclidiana del espacio acústico. Desde esta perspectiva, se propone explorar la interrelación entre el espacio acústico y el visual, conceptualizando la auralidad de los lugares como una estética relacional y bicultural capaz de enriquecer la descripción del espacio urbano. Para llevar a cabo este objetivo, se utilizarán técnicas como los paseos sonoros, las fonografías y las cartografías reflexivas, mediante una investigación exploratoria centrada en el Puerto de La Plata.

Palabras clave: Auralidad, espacio urbano, cartografía, fonografía.

Abstract

The concept of «aurality» focuses on the material and symbolic properties of space perceived through listening, providing a fertile perspective for understanding the urban environment. This approach challenges the conventional dichotomy between visual and acoustic space by positioning itself at a complex intersection of both domains, implying a critical revision of traditional spatial conceptions. On one hand, it exposes the power relations inherent in visuocentrism as reflected in state maps; on the other hand, it highlights the disruptive and non-Euclidean nature of acoustic space. From this perspective, there is a proposal to explore the interrelation between acoustic and visual space, conceptualizing the aural qualities of places as a relational and bicultural aesthetic capable of enriching the description of urban space. To achieve this objective, techniques such as soundwalks, phonography, and reflexive cartography will be utilized through an exploratory investigation focused on the Port of La Plata.

Keywords: Aurality, urban space, cartography, phonography

Introducción

El estudio de la auralidad constituye un campo fértil para ahondar en el conocimiento acerca del espacio urbano, el entorno construido que habitamos y sus cambios, es decir, los procesos de urbanización. La noción de «auralidad» se refiere a las propiedades físicas, materiales y simbólicas del espacio que podemos experimentar y explorar mediante prácticas como los paseos sonoros y las grabaciones de campo (Blessner y Salter).¹ Los paseos sonoros son derivas a pie abocadas a expandir la escucha como una forma experiencial de conocer el espacio, explorar lugares y marcar territorios. Por su parte, la grabación de campo radica en registrar el sonido del medioambiente con máquinas grabadoras. El producto de estos registros se suele denominar fonografía o, en su versión más editada, paisaje sonoro. El espacio aural captado en los paisajes sonoros puede variar entre enfoques documentales y aquellos más abstractos o hiperreales (Truax 2012), donde la referencia al contexto es la variable crítica. Sin embargo, las referencias espaciales registradas en los audios tienen sus limitaciones: las señales y marcas, como las definía Murray Schafer (1977) para dar cuenta de lo que escuchamos, no están del todo delimitadas. Los elementos convencionales que se suelen utilizar para describir el espacio en un mapa, tales como las escalas, los lugares, las redes y los territorios, aparecen imbricados y diluidos; están implícitamente presentes en las grabaciones –en el espacio aural–, de forma enigmática, donde «lo misterioso» es una dimensión propia de la fonografía (Oliveros, «Quantum Listening»).

Volviendo a la cuestión de la referencialidad abierta por las prácticas de la escucha, podemos decir que el conocimiento del espacio aural se ubica de modo problemático a caballo entre el espacio visual y el acústico. Como explicaba Marshall McLuhan, el espacio visual es aquel que percibimos por los ojos, al margen de los otros sentidos. Es continuo, homogéneo y estático. En cambio, «lo acústico» se refiere al espacio propio de la naturaleza en su estado puro; es discontinuo y no homogéneo; no requiere prueba ni explicación.² Por eso McLuhan lo asociaba con el espacio de los analfabetos. Aunque, más allá de estas diferencias, pensaba que el espacio visual y el acústico podían complementarse en un potencial biculturalismo (McLuhan).³

Este cruce cultural aparece como una oportunidad para describir la auralidad de los lugares, justamente por el carácter intertextual inherente a sus formas y signos. Pero ¿sobre qué teorías se podría pensar semejante biculturalismo? Cabe en este punto

1 Tal y como lo entienden lxs autorxs, la conciencia de la auralidad involucra todas las partes de la experiencia auditiva: sensación (detección), percepción (reconocimiento) y afecto (significado).

2 En relación con esto, Christoph Cox plantea que «el sonido elude lo simbólico para dar acceso a “lo real”, a un núcleo material que no es un fundamento sino un flujo primordial del que surgen todas las señales y signos, y al que inevitablemente se dirigen».

3 Para McLuhan, lo que se dio fue un modo de percepción muy diferente: la modernización moldeó el espacio acústico a través de la radio, la televisión, las computadoras y otras tecnologías electrónicas que, al convertirse en prótesis del cuerpo, expandieron nuestro sistema nervioso, pero también lo alienaron.

mencionar dos recientes teorizaciones del arte y la cultura que podrían ser oportunas: la «estética relacional» de Nicolas Bourriaud y el «universalismo débil» de Boris Groys. La estética relacional es una teoría de la forma abocada a interpretar e inventar modelos sociales. Por eso se centra solo en las formas transitivas e inmanentes entre las personas, y entre las personas y las cosas. La estética relacional pretende superar las relaciones internas del mundo del arte –el imperativo modernista de «lo nuevo»–, poniendo el acento en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde las obras de arte resisten a la aplanadora de la «sociedad del espectáculo». Se trata además de relaciones «transparentes», en la medida en que la obra muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción (Bourriaud).

Desde un enfoque crítico similar, Boris Groys plantea que el papel del arte no solo debe dirigirse a la «transparencia» de los modos de producción, sino también a la «reducción» de la obra. A través de la creación de imágenes universalistas, la producción artística retoma la tradición epistemológica del conocimiento secular del mundo; un mundo transitorio, sujeto al cambio permanente y a la brevedad de cualquier imagen poderosa. Se trata de un arte transparente como la vida cotidiana que, gracias a su baja visibilidad, logra sobrevivir a los cortes y giros históricos. Y si lo cotidiano se vuelve una obra de arte, entonces, como sugiere Groys, ser un artista deja de ser un destino exclusivo para volverse una práctica repetitiva, una práctica débil y un gesto atemporal.

El eclecticismo y la búsqueda de la transparencia en los modos de producción que se plantea en la estética relacional deja al descubierto nuestra percepción naturalizada del espacio. No solo da cuenta del visuocentrismo imperante, sino sobre todo de la codificación utilitarista del espacio visual, en la medida en que esta reproduce relaciones de poder a través de signos fuertes como, por ejemplo, las representaciones cartográficas. Se trata de concepciones y dispositivos espaciales que sostienen el realismo del espacio estatal en las divisiones moduladas y estáticas de las jurisdicciones políticas, en la diferenciación taxativa entre el campo y la ciudad, entre lo antropizado y lo natural, lo privado y lo público, etcétera. En cambio, por su carácter no-euclidiano, el espacio acústico es siempre disruptivo y relacional. La arquitectura separa espacios y el sonido los une.

En línea con lo anterior, cabe preguntar ¿qué elementos aporta la noción de auralidad al conocimiento del espacio urbano dominado por la cultura codificada de lo visual? ¿De qué modo las prácticas de los paseos sonoros y las grabaciones de campo permiten expandir el entendimiento convencional y las representaciones codificadas del espacio visual, tales como los mapas, los paisajes y los geometales de los edificios? ¿En qué medida las formas transitorias y los signos débiles que proponen Bourriaud y Groys son oportunos para representar la auralidad de los lugares urbanos? ¿Cómo se puede cartografiar –representar visualmente– el espacio que se «informa» en las grabaciones de campo?

A partir de los interrogantes planteados, el objetivo de este trabajo apunta a contribuir al conocimiento de la auralidad de los lugares, explorando la interrelación entre los modos de describir el espacio acústico y el espacio visual, concibiendo la

auralidad como una estética relacional, bicultural, que sea capaz de expandir los medios, las formas y signos con los que contamos para representar el espacio urbano y el entorno construido.

Este objetivo general se apoya en otros dos más específicos. El primero apunta a discutir las implicancias de la estética relacional y el universalismo débil en los modos de teorizar el espacio aural. Y el segundo se enfoca en problematizar las formas y signos de las representaciones espaciales codificadas (los efectos que producen en la percepción del espacio), explorando, a través de la técnica del redibujo, formas alternativas de representar y significar el espacio aural mediante lo que Elinbaum y Barchi denominaron «cartografía reflexiva».

Estos objetivos se desarrollarán a partir de una investigación exploratoria, y en buena medida experimental, en la cual se combinan técnicas propias de los paseos sonoros, la grabación de campo y el mapeo. La representación de la auralidad de los lugares, entendida como variable teórica, se estudiará considerando tres dimensiones: la relacional, la material y la significativa. La dimensión relacional apunta a medir y evaluar los niveles de interrelación o autonomía de los territorios acústicos.⁴ Por su parte, la dimensión material involucra escuchar a través del espacio-como-medio para distinguir la distancia y la diferencia entre las cosas (Szendy).⁵ Y, por último, la dimensión significativa apunta a indagar en los niveles de referencialidad en la imagen acústica de las grabaciones, en la imagen gráfica de los mapas y en el resultado del proceso de reducción de ambos registros (Barthes, *Lo obvio*).

Tomando como caso de estudio el entorno urbano del Puerto de La Plata, en particular, para el trabajo empírico se consideraron dos sectores de estudio: la calle Nueva York, ubicada en el margen oeste del canal Santiago, en el municipio de Berisso, y el predio de la arenera del Barrio Campamento ubicada en el sector este, en el municipio de Ensenada. Las grabaciones de campo y los paseos sonoros fueron realizados entre octubre de 2021 y noviembre de 2021.⁶ Los audios se registraron con una grabadora estéreo Zoom H5 y fueron editadas con el software Ableton Live. Los mapas fueron confeccionados en diciembre de 2021 a través de la técnica del redibujo que explicaremos más adelante.

Este artículo tiene cuatro partes. Después de la introducción, en el segundo apartado, se ponen en diálogo las nociones de auralidad, cartografía, fonografía, estética relacional y universalismo débil. En el tercer apartado, se introducen los casos de

4 Tal como la define Labelle (*Acoustic Territories, Sonic Agency*), la auralidad se refiere a un espacio socialmente construido y a una agencia sónica que moviliza un proceso de territorialización sofisticado, al mismo tiempo, específico y múltiple. Flujos, ritmos, vibraciones y ecos conforman un discurso sonoro efervescente, energético e inclusivo que demanda un entendimiento relacional.

5 El sonido de lo urbano no es solo el que se produce en la reverberación de las fachadas, los volúmenes interiores y exteriores de los edificios; como plantea Peter Szendy, es también el sonido que podemos experimentar a través de la materialidad del espacio mediante la auscultación de los elementos arquitectónicos.

6 Estas actividades se enmarcaron, en parte, en el proyecto de investigación artística Monumentos de la Auralidad. <https://monumentoaural.cargo.site/>

estudio y se describen las grabaciones de campo y los mapas realizados. Por último, se discuten los resultados a la luz de los conceptos básicos, concluyendo con una serie de reflexiones acerca de la especificidad de la auralidad de los lugares urbanos.

Auralidad como espacio relacional: representaciones reducidas y subjetivadoras

Este trabajo parte de la teoría general a través de la cual Henri Lefebvre concibió el espacio como un producto social, fruto de las relaciones de producción, y como un proceso histórico materializado en formas espaciales y sociales específicas. La producción del espacio es, en este sentido, un transcurso complejo y contradictorio en el que se entremezclan cuestiones relativas a las prácticas espaciales tangibles en la materialidad del entorno construido, las representaciones simbólicas y los imaginarios sociales (Lefebvre). Partiendo del carácter dialéctico de la producción del espacio, intentaremos conceptualizar la «auralidad de los lugares» más allá de la definición amplia de «auralidad», por demás polisémica.⁷

La auralidad de los lugares –que no debe confundirse ni con acústica arquitectónica ni con arquitectura aural– se produce a partir de los sonidos del medioambiente y, sobre todo, de los sonidos amplificadas de las máquinas y los aparatos que nos rodean. Involucra no solo la historia de la ciudad moderna, sino también la historia de la tecnología: la misma tecnología que amplifica los sonidos del entorno es la que permite grabarlos. Por eso, los sonidos del medioambiente y los paisajes sonoros que podemos escuchar en una grabación son dos construcciones sociales concurrentes (Thomson). El entendimiento de la auralidad de los lugares se juega en esta simultaneidad problemática que obliga a calibrar los niveles de referencialidad del sonido, entre la escucha efectiva –la imagen acústica del sonido– y la escucha acusmática en la cual se considera que el sonido está escindido de su fuente y de su contexto. La situación de escucha que produce la auralidad de los lugares es una oportunidad para expandir el conocimiento y la experiencia del espacio urbano. Con la escucha abrimos la percepción estática del

7 Entre las varias teorizaciones en torno a la noción de auralidad, parece oportuno comenzar por su definición más esencialista –fenomenológica–, entendiéndola como formaciones sintéticas que la percepción modela sobre el sonido cuando es escuchado, tal como sugiere Rivas (2019), o su definición, desde una aproximación propia de los estudios culturales, en tanto valores sociales que se ejercen o se construyen a través de la escucha, como forma de conocimiento o control (Xil 2015; Ochoa 2014). En la misma línea, pero desde una mirada enfocada en la producción artística, Mene Savasta alude a la auralidad para referirse a los caminos del sentido que se performativizan en la escucha y, a la vez, determinan los modos en que la dimensión sonora, en cada momento y lugar, se vuelve significativa para un sujeto o tejido intersubjetivo. Por su parte, desde el campo de la comunicación, Barry Truax concibió la auralidad como una dimensión inherente del entorno social y el ambiente construido. Una dimensión que permite expandir los estudios sonoros y urbanos para indagar en cómo el sonido condiciona y delimita las subjetividades. En línea con estas teorizaciones, la noción de auralidad también puede asociarse a una serie de prácticas artísticas entre las que cabe mencionar las caminatas eléctricas de Christina Kubisch (Tittel), los reescalamientos radiofónicos de Max Neuhaus, la acústica forense de Lawrence Abu Hamdan (Mauk) y las escuchas reactivas de Sofía Balbontin y Mathias Klenner, entre otras experiencias.

espacio visual, medimos territorios desconocidos que siempre se presentan como una contemporaneidad (Nancy) y como una probabilidad de sentido (Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*), entre lo verificable, lo imaginado y lo recordado (Oliveros, *Deep Listening*). La auralidad de los lugares habilita una posición ventajosa, crítica, reflexiva y, sobre todo, política que tensa la imposición de los signos (cf. Kusch) a través de lo que Labelle (*Acoustic Territories*) denomina «política acústica del espacio».⁸ Esto se ve claramente, por ejemplo, en las concepciones formalistas del sonido y el espacio, tal como aparecen en los códigos y normas estatales, particularmente, en los mapas zonales de los sonidos admisibles en cada sector de la ciudad.

Historiadores de la cartografía como Felix Driver y Gillian Rose, entre otros, criticaron el formalismo de los mapas del Estado como una operación impune que siempre está mediada por una doble eficacia: la eficacia interna basada en un tipo de conocimiento lo suficientemente especializado como para autolegitimarse, y la eficacia externa que le permite a los cartógrafos controlar la información e influir en la opinión pública, como si actuaran «a distancia» con asepsia y neutralidad (Latour). Así funcionan las representaciones de la ciudad que hacen los urbanistas, desde que se pasó de la representación del espacio medieval (figurado y estereotipado) al régimen de representación «racional», autónomo y genérico del renacimiento, gracias al «plano geométrico» inventado por Leon Battista Alberti. A diferencia de la perspectiva, el plano geométrico no está «inclinado» hacia ningún lado. Es una abstracción sin parcialidades, sin valores subjetivos ni anecdóticos, que funciona como el doble mimético de la ciudad (Söderström). Gracias a este efecto de neutralidad, el plano geométrico se convirtió en la matriz de todos los instrumentos modernos de regulación estatal (por ejemplo, la zonificación del suelo), clausurando la «verdad» sobre el espacio urbano en un circuito cerrado que circula sin cuestionamientos.⁹

A mediados de los ochenta, este desequilibrio de poder comenzó a ser cuestionado desde las prácticas de mapeo alternativo (*counter-mapping*) abocadas a develar y cuestionar las presunciones de la cartografía oficial. Geógrafos pioneros del naciente campo de la cartografía crítica, como Brian Harley, Denis Cosgrove y John Pickles, a su vez, se apoyaron en las experiencias seminales de los sesenta, tales como el método del *way finding* de Kevin Lynch, los modos de «situarse en la ciudad» (*getting unlost*) promovidos por William Bunge y los métodos para «perderse en la ciudad» ideados

8 La política acústica del espacio como campo de investigación tiene como fin indagar en cómo la subjetividad y los hábitos socioculturales modernos se incorporan en las geografías de la escucha a través de diferentes estructuras espaciales subterráneas, domésticas, públicas, comunales, etc. Dicho de otro modo, la política acústica del espacio evidencia cómo el sonido se manifiesta en la forma de las prácticas sociales, dando cuenta de un modo específico de producción del espacio (LaBelle, *Acoustic Territories*).

9 Cabe mencionar en este punto las varias subculturas visuales o «regímenes escópicos» de lo moderno –tal como las definió Martin Jay– para matizar la preponderancia hegemónica del perspectivismo cartesiano, poniendo en valor la mirada descriptiva del arte holandés y del modelo de visión barroco. Más que establecer una nueva jerarquía, se trata de reconocer la pluralidad de los regímenes escópicos como un alegato a favor del mantenimiento creativo de todos ellos. Pluralidad de miradas que se tornan oportunas para representar el espacio urbano de las metrópolis contemporáneas.

por los situacionistas [figura 1]. Fueron estos últimos los que introdujeron los instrumentos precursores de la cartografía crítica, tales como las derivas psicogeográficas, las unidades ambientales y los desvíos concebidos para representar un tipo de experiencia y conocimiento colectivo de lo urbano distinto al de los recorridos rutinarios y preestablecidos.

En línea con las derivas situacionistas, a mediados de los setenta, junto con el auge del «urbanismo sensorial» y la «retórica del caminar» (Radicchi; Augoyard y Torgue; Careri), surgen los paseos sonoros, promovidos por Murray Schafer como un enfoque holístico de conocimiento de lo urbano y como una alternativa a la cultura dominante del visuocentrismo (Schafer). Hildegard Westerkamp, coequiper de Schafer, los definió como «cualquier excursión cuyo propósito principal sea escuchar el medioambiente dando prioridad a los oídos». Si bien las prácticas de los paseos sonoros son muy diversas, la arquitecta italiana Antonella Radicchi intentó sintetizar sus principales parámetros operativos, caracterizando los paseos sonoros como individuales o grupales, predeterminados o flexibles, rurales o urbanos, libres o guiados mediante instrucciones escritas o bien a través de audioguías.

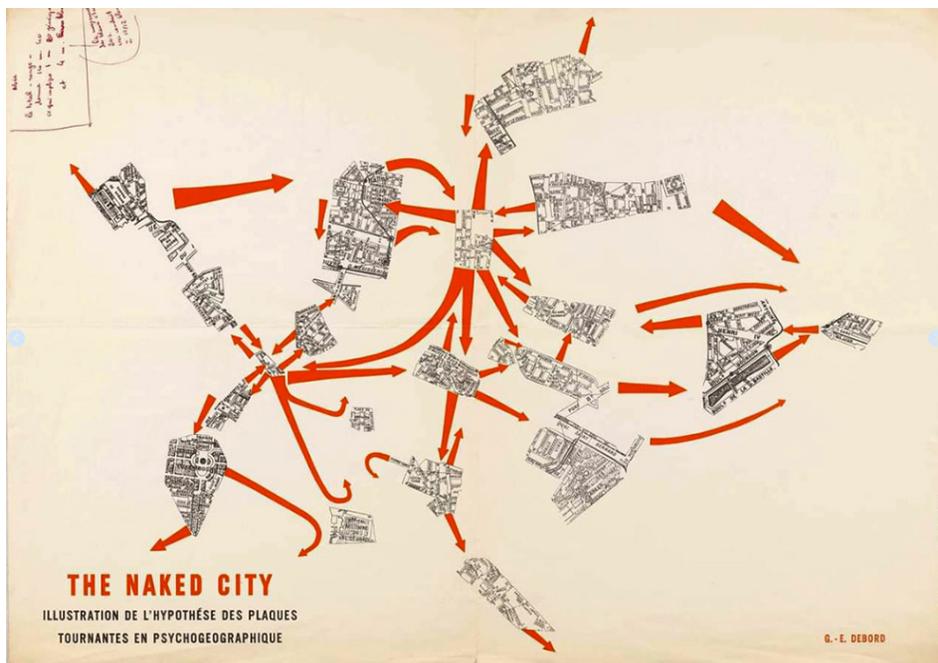


FIGURA 1.

En Naked City, uno de los dos mapas de París que realizó Guy Debord, el plano se vuelve a inclinar al recuperar la perspectiva singular y subjetiva de las derivas. Fuente: Guy Debord, 1957.



FIGURA 2.

Locación de sonidos en la ciudad de Austin. Típico «mapa sonoro» en el que se ubican los audios georreferenciados en un mapa genérico de Google.

Fuente: Rainforest Listening. Leah Barclay, 2016.

En experiencias como Rainforest Listening (2016), por ejemplo, los paseos sonoros suelen registrarse en los denominados «mapas sonoros» que son, básicamente, mapas de Google en los que se dibujan los recorridos y se ubican los puntos donde se realizaron las grabaciones. Mas allá de la georreferenciación de los audios, en estos proyectos no se ofrece ningún tipo de reflexión ni contribución acerca de los modos –formas o signos– del espacio aural [figura 2]. Lo que sí aparece, en cambio, es la alienación simbólica del medio informático atada a los modos de producción impuestos por las plataformas digitales. Vale la pena, en este punto, recuperar la esencia «situacional» de los paseos sonoros y la cartografía crítica, discutiendo su alcance conceptual a partir de dos teorizaciones clave de la reciente filosofía del arte: la estética relacional y el universalismo débil.

Tal como la define Nicolás Bourriaud, la estética relacional es un «intersticio», un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en el sistema capitalista, en sus instituciones y equipamientos (museos, universidades, auditorios, etc.). La estética relacional es, por un lado, un techo que marca el límite de los objetivos culturales y políticos del arte moderno, de su espacio simbólico, autónomo y cerrado, priorizando las interacciones humanas en su contexto social. Y, por otro lado, es un agujero en nuestro estado de sociedad regido por la ley de la ganancia y la experiencia de la proximidad forzosa. Experiencia que, como la definía Althusser, se expresa en la extensión del modelo urbano (capitalista) a la totalidad de los fenómenos culturales.

La estética relacional, asimismo, se inscribe en la tradición materialista que toma como punto de partida la contingencia del mundo (Althusser): no tiene ni origen, ni sentido que le preceda, ni razón que le asigne un objetivo. A través de este «materialismo aleatorio», la esencia de la humanidad aparece como algo puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que siempre son históricas. Por eso la estética relacional no constituye una teoría del

arte –que supondría un origen y un destino–, sino una teoría de la forma. Pero ¿qué es forma? Según Bourriaud, «forma» es una unidad coherente, una estructura (una entidad autónoma basada en dependencias internas) que presenta las características de un mundo. En este sentido, la obra de arte no es única, sino solo un subgrupo dentro de la totalidad de las formas existentes. Formas que no son «naturales» o permanentes, sino que nacen a partir del desvío y del encuentro aleatorio entre dos elementos que hasta ese momento permanecían paralelos.

Además, las formas son «medios» que ponen en cuestión la definición más convencional de forma entendida como el «contorno» que se opone al «contenido» y que deriva en su valoración plástica a partir de categorías como «belleza», «eficacia» o «resolución» formal. En cambio, Bourriaud propone hablar de «formaciones», concibiéndolas como lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo ya sea por un estilo o por una firma. En este sentido, no existen formas *a priori*, ya que es nuestra mirada la que las crea y las fija, recortándolas en el espesor de lo visible (o lo audible). Así, lo «formal» o lo «informal» cambia cuando la discusión estética evoluciona y modifica su estatuto.

Otro modo de aproximarse a la esencia «situacional» del arte, en particular de los paseos sonoros y la cartografía reflexiva, es a través del universalismo débil propuesto por Boris Groys. Al igual que Bourriaud, Groys parte del entendimiento transitivo del mundo para problematizar la obsolescencia contradictoria de las «imágenes fuertes» del arte clásico y la cultura de masas en un mundo sujeto al cambio permanente, un mundo movilizad por el mesianismo secular de la modernidad. Al recuperar la tradición de las vanguardias de principios del siglo xx, Groys propone un arte que opere por reducción produciendo representaciones atemporales, imágenes débiles y de baja visibilidad, como la vida cotidiana, capaces de acompañar –y resistir– a los abruptos cortes, giros históricos y cambios permanentes en la institucionalización del arte, sus modas, cánones y tendencias culturales. Y si lo cotidiano se vuelve una obra de arte, entonces ser artista deja de ser un destino exclusivo para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil.

Groys nos dice que el arte de vanguardia aún tiene algo que decirnos acerca del mundo moderno; que aún «podemos superar su falta de tiempo a través de gestos débiles, mínimos, que requieren muy poco tiempo o, incluso, ningún tiempo» (Groys 107). Se trata de crear un arte transtemporal, un arte para cualquier época, un arte que pueda volverse inmaterial por medio de la reducción. Reducción como la que proponía Kandinsky, a través de la repetición de los patrones de formas y colores, para trascender los cambios históricos de las imágenes; reducción como la que aparece en el *Cuadrado negro*, pintura en la que Malevich diluye la relación entre imagen y marco, entre objeto contemplado y espacio de contemplación; o reducción como la que realiza Duchamp a través del *readymade*, estableciendo un gesto que presupone lo que sea que queramos exhibir y lo que sea que queramos ver como exhibido. En definitiva, para Groys, el poder universalista de la vanguardia es el poder de la debilidad, el de la

autoborradora que solo puede consolidarse al producir imágenes y sonidos que sean lo más empobrecidos posible.

Una de las técnicas más usuales para producir sonidos débiles es la de música concreta, inventada por Pierre Schaeffer, ingeniero de la *Office de Radiodiffusion Télévision Française* de París. Manipulando primero discos fonográficos y, más tarde, cortando y empalmado cintas magnéticas de audio, Schaeffer propuso escuchar «acústicamente», sin tener en cuenta la fuente del sonido. La experiencia de escuchar el sonido grabado, aislado en el espacio y el tiempo de sus circunstancias de producción, permite la reducción acústica y, en última instancia, una mayor atención a la especificidad del sonido en sí mismo. La «escucha reducida» –fenomenológica– supone escuchar «objetos sonoros» a ciegas, ignorando quién o qué lo ha fabricado, con qué materiales o con qué propósito. Supone también escuchar los objetos sonoros repetidamente, manipulándolos de forma sistemática para ofrecer diferentes versiones de lo que originalmente era un evento único (Schaeffer). Sin embargo, la reducción va más allá de poner en primer plano la pureza, precisión y variación de los objetos sonoros. Lo que nos interesa de la experiencia seminal de la música concreta no son sus «posibilidades musicales» o el «progreso instrumental» que supone la innovación tecnológica de la grabación, sino las posibles representaciones universalistas de la auralidad de los lugares.

Como planteaba Murray Shafer, para entender los sonidos debemos pensar el mundo como un escenario constante. Esa es la esencia tanto de los paseos sonoros como de la escucha profunda de Pauline Oliveros que mencionamos antes. Sin embargo, escuchar a través de la grabadora es otra cosa. En este caso, como plantea Yan Jun, más que de objetos sonoros, deberíamos hablar de registros fonográficos. Más que de objetos (obras artísticas), deberíamos hablar de prácticas cotidianas. En esta diferencia se juegan dos cuestiones clave. En primer lugar, los registros fonográficos demandan una unidad crítica, autobiográfica, definida *ad hoc* por quien opera la grabadora, a diferencia de la unidad estereotipada e irreductible –ataque, cuerpo y decaimiento– del objeto sonoro. En segundo lugar, cambia el sentido de la repetición. En los registros fonográficos, ya no está puesta en la manipulación sistemática del sonido, sino en el acto de grabar como una actividad inmanente y transitiva. Dicho de otro modo, el registro fonográfico abre la posibilidad de superar el utilitarismo tecnológico de la grabadora –escuchar el sonido real de forma objetiva– para documentar una cotidianidad llena de ruidos imprecisos –lo que quisimos escuchar– y para descubrir/inventar patrones espaciotemporales implícitos en las grabaciones.

Además de los medios para reducir el sonido cabe mencionar las técnicas para reducir las imágenes. Una de las más usuales es el redibujo, un procedimiento antiguo y corriente que consiste en calcar una imagen (una foto, un paisaje, un retrato, etc.) redibujando solo las trazas que enfatizan sus componentes principales. Esta técnica, a simple vista mecánica y banal, surge dentro del campo de la geología como un método para medir de forma científica los cambios en la dimensión de los glaciares o la erosión del suelo. Sin embargo, el redibujo adquirió su verdadera potencialidad estética en el

campo del arte, particularmente, a través de la técnica surrealista de la «sobre-pintura». En lugar del proceso aditivo del collage, en el que los elementos se combinan, se componen y se pegan a una superficie neutra, obras como *El dormitorio del maestro* de Max Ernst (1920) muestran como la sobrepintura opera por sustracción a través del proceso de borrado [figura 3]. A diferencia de la perspectiva convencional, en la que los elementos lejanos aparecen más pequeños que los cercanos y la línea del horizonte debe permanecer constante, en la obra de Ernst los objetos (animales, muebles, plantas, utensilios, entre otros, tomados de un muestrario) aparecen simultáneamente planos y en perspectiva; son grandes cuando deberían ser pequeños, o viceversa, creando una escena inconmensurable. Rosalind Krauss asoció el carácter ilimitado de esta escena con el campo de inscripción inconsciente –que retiene permanentemente los «contenidos almacenados de la memoria»–, haciendo de la sobrepintura un mecanismo para la observación momentánea de esos «contenidos inconscientes».

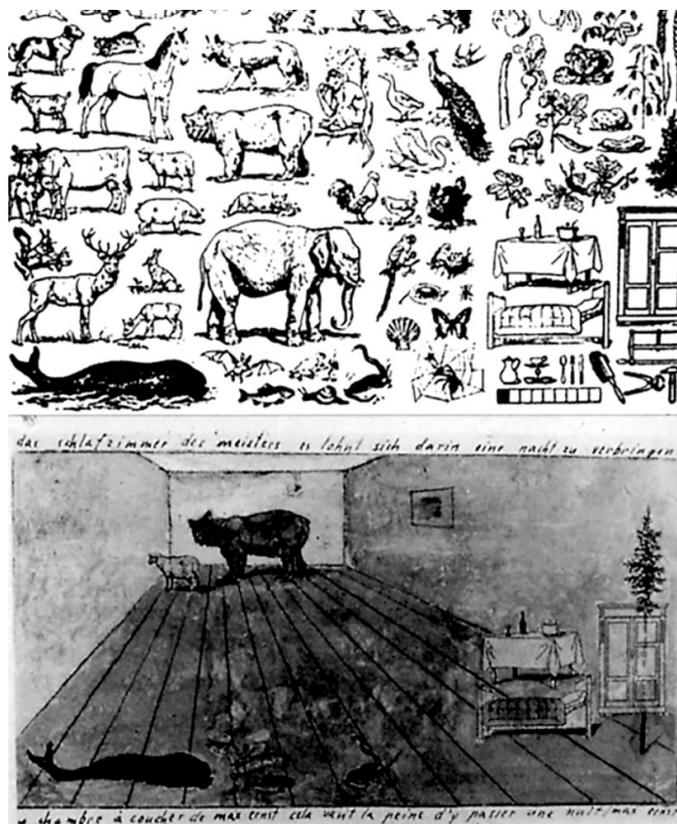
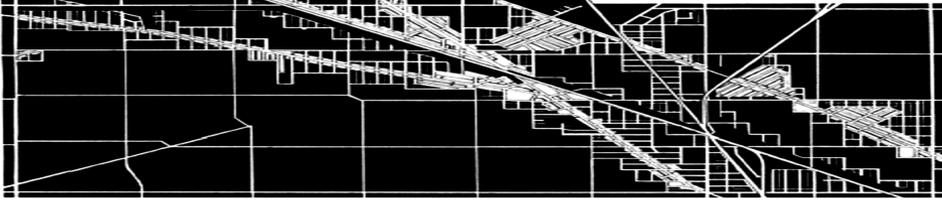


FIGURA 3.

El dormitorio del maestro. Arriba: muestrario utilizado como base.

Abajo: obra final de Max Ernst (1920).

Fuente: Gandelonas, «The City».

**FIGURA 4.**

Chicago. Diagonales desestabilizadoras de la grilla.

Fuente: Gandelsonas, *The Urban Text* .

Con la misma intensidad, el arquitecto Mario Gandelsonas introdujo estas técnicas visuales y conceptuales en su propia lectura de la ciudad, a la que denominó «campo urbano» (*urban field*). En su libro *The Urban Text*, Gandelsonas utiliza técnicas analíticas convencionales para representar los espacios que se desvían o fragmentan la grilla regular de manzanas, o bien donde se superponen múltiples cuadrículas. Estas zonas de «inscripción densa» coinciden con las áreas del campo urbano que presentan la máxima intensidad de elementos permanentes o de los cambios que dejan múltiples huellas históricas. De forma similar a la que Ernst utilizaba la sobrepintura, Gandelsonas dibuja secuencialmente solo los elementos urbanos más singulares, borrando todo lo demás, para revelar el «inconsciente urbano» como una parte distintiva de la ciudad (Gandelsonas, «The City»). Así, por ejemplo, tomando el caso de la ciudad de Chicago, caracterizada por su grilla regular de calles ortogonales, el plano urbano evidencia cómo los elementos que componen la ciudad se desarticulan y rejerarquizan, explicitando la anomalía de las «calles oblicuas», las versiones reales e ideales de la cuadrícula, y sus muros invisibles [figura 4].

En definitiva, grabar y redibujar implica algo más que crear un audio o calcar una imagen. Si bien el objetivo es similar al de la grabación de campo y la cartografía profesional, la estrategia es muy distinta. En lugar de producir sonidos e imágenes objetivas avaladas por la distancia neutral de los códigos, se trata de enfatizar el proceso de subjetivación de los lugares y subjetivación de las personas, porque la grabación y el redibujo son siempre prácticas nominales y autobiográficas. De este modo, los registros fonográficos y cartográficos permiten pasar de la descripción al acto de escritura y de representación. Permiten descubrir nuevas relaciones, inventar signos, nuevas realidades e hiperrealidades, evidenciar rugosidades y patrones socioespaciales ocultos, trazando y borrando hasta el límite de la legibilidad de la forma. Las reducciones fonográficas y cartográficas habilitan –hacen aparecer en los audios y en los dibujos– un conjunto particular de eventos, estableciendo topografías dispersas o desalineadas. Por eso, son técnicas idóneas para representar las situaciones de escucha y la auralidad de los lugares que estas producen.

A continuación, se describen dos estudios recientes de la auralidad del Puerto de La Plata a través de los cuales se intentará discutir sus implicancias formales y significantes sobre la base de los preceptos de la estética relacional y el universalismo débil. Pero antes, parece prudente describir el contexto de esa experiencia.

Nexos vedados entre la ciudad y el río en el Puerto de La Plata

El Puerto de La Plata es un espacio urbano mutante. Los canales, los diques, las viviendas obreras, las instalaciones ferroviarias, la exuberancia de las islas Santiago y Paulino contienen la memoria de su paisaje cultural como huellas específicas que dejaron los proyectos e inversiones estatales, las actividades productivas y los estilos de vida de antaño. Se trata de una memoria que no termina de definirse ni como etapa histórica superada ni como la crisis de un proceso (Vitalone et al.). Su marcado declive urbano evidencia el desinterés para la especulación inmobiliaria. El capitalismo ha dejado estos barrios portuarios a su merced. Durante este proceso, temporalmente extenso y complejo por la combinación de diferentes variables institucionales, ambientales, económicas y socioculturales se fue construyendo la llamada identidad urbano-portuaria de la región capital de la provincia de Buenos Aires que, aún hoy, admite varias lecturas e imaginarios (Vitalone et al.).

El espacio del puerto se estructura a partir del canal Santiago y dos canales laterales, Oeste y Este. El canal Oeste atraviesa algunas áreas urbanas desde el río de La Plata hasta el Barrio Campamento y, en su recorrido, se encuentra con un singular puente ferroviario giratorio que permitía el paso de los barcos. Al este del Gran Dock, se encuentra la calle Nueva York, una vía de comunicación entre dos grandes frigoríficos que se instalaron en la primera década del siglo xx: el Swift (1907) y el Armour (1915), junto a hoteles, conventillos, comercios y bares que habían sido frecuentados diariamente por los trabajadores de la carne. ¿Qué sonidos cateterizan a estos dos espacios? ¿Qué conocimiento de lo urbano podemos obtener explorando su particular auralidad?

Durante noviembre de 2021, se realizaron una serie de paseos sonoros y registros fonográficos en las inmediaciones del Puerto de la Plata, prestando particular atención a los dos sectores mencionados. Posteriormente, se editaron una serie de cartografías reflexivas y paisajes sonoros. A partir de esas derivas y sonidos encontrados, surgió un problema común de indagación: el espacio vedado del puerto, la inaccesibilidad al río y su omnipresencia en cada rincón de la ciudad. En general, el análisis urbanístico de estos «sitios históricos» se suele enfocar a través de una mirada patrimonialista, planteando tácitamente cómo debería verse la ciudad y la arquitectura, procurando la imagen nostálgica y el paisaje correcto de un lugar. En cambio, en este caso, a través de la escucha situada, se prestó atención al dinamismo de la auralidad del entorno portuario, a lo que se escucha, a lo que se escucha y no se ve, y a lo que no se escucha. De este modo, se intentó reflexionar sobre el paisaje creándolo *in situ*, en la medida que

se realizaban las exploraciones y descripciones *ad hoc*, prestando atención a la relación dialéctica entre el espacio acústico y el visual, entre el espacio físico y el percibido, entre el espacio representado y el espacio vivido en tiempo real.

Calle Nueva York

En el caso de la calle de New York, el problema se definió a partir de la desvinculación entre el funcionamiento del puerto y la actividad cotidiana de los barrios contiguos. En particular, se exploró el contraste entre el espacio visual, definido por el muro continuo que separa el predio del puerto con respecto al entorno residencial y a los territorios acústicos que vuelven a unir las actividades en un tercer espacio no-euclidiano. Para representar este cruce, y esta nueva continuidad espacial, se cartografiaron algunas huellas que persisten a un lado y al otro del muro: lógicas comunes que estructuran el suelo, las viviendas, los depósitos, las grúas, el espacio doméstico, el espacio logístico en un mismo «orden» [figura 5]. En cuanto a las grabaciones de campo, se trató de enfatizar los sonidos del espacio público, sonidos focales que dan cuenta de la materialidad atemporal de las calles rioplatenses, del adoquinado, el paso de los colectivos, las hojas secas de los plátanos, etcétera. En otra capa superpuesta, al fondo, aparecieron los sonidos del puerto, en particular, «algo mecánico» que se movía. Para enfatizar ese movimiento, se editó una muestra de sonido para exacerbar su presencia de forma hiperrealista, enfatizando su carácter más orgánico, musical y onírico.¹⁰

Arenera del Barrio Campamento

En el caso del sector de la arenera del Barrio Campamento, la escucha se enfocó en problematizar la relación entre la tierra y el agua, la ciudad y el río, la Pampa y la cuenca del Plata. Para escuchar y mapear esa separación –que no es una línea, sino un espesor–, se prestó especial atención a las infraestructuras que median entre un territorio y otro, reconstruyendo el ciclo de intercambio de materiales que suele quedar fuera del alcance de la vista. En los registros fonográficos se procuró sintetizar el tratamiento de la arena, siguiendo el proceso de extracción, deshidratación y gestión de sus residuos. En el audio, lo primero que se escucha es la arena pasando por el caño proveniente de la draga amarrada al dique ubicado dentro del puerto. Los sonidos están grabados con un micrófono de contacto pegado al tubo de hierro fundido para enfatizar la materialidad y la velocidad de los granos de arena. Más adelante, se escucha el desagüe de las tolvas durante el proceso de deshidratación. Por último, se oye el filtrado del agua sobrante que, tras pasar por un piletón metálico, surge a borbotones que parecen olas en una jornada de navegación.

¹⁰ El audio puede escucharse en este link: <https://soundcloud.com/pablo-elinbaum/calle-nueva-york?in=pablo-elinbaum/sets/al-otro-lado-del-muro>

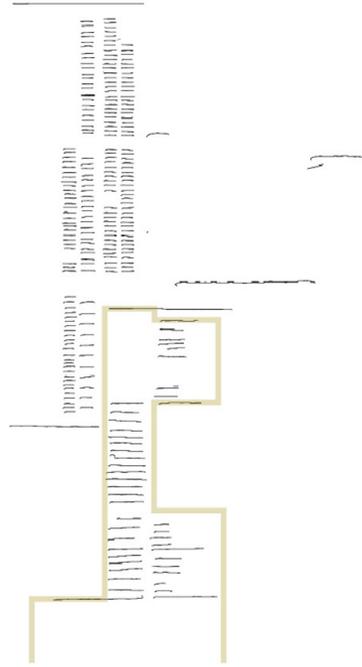


FIGURA 5.

Foto aérea y redibujó de la calle Nueva York y el Puerto de la Plata. En el redibujó solo se mapean las líneas del suelo que estructuran las actividades productivas y reproductivas en un mismo orden y sistema. La línea marrón indica el muro de separación entre ambos espacios.
Fuente: Google Earth y elaboración propia.

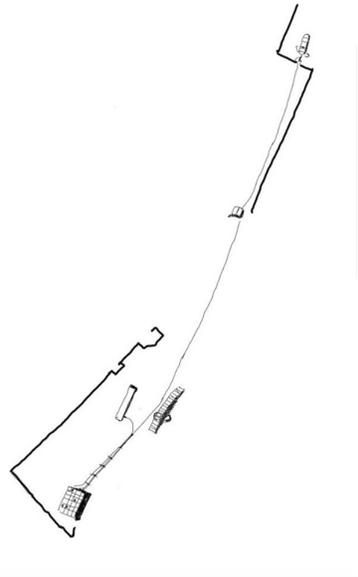


FIGURA 6.

Foto aérea y redibujó de la arenera del Barrio Campamento y el Puerto de la Plata.
Fuente: Google Earth y elaboración propia.

En cuanto al registro cartográfico, se dibujó una constelación de elementos interconectados: la draga que extrae la arena del río, los conductos que la dirigen hasta la arenera y el piletón que recibe el agua residual de la deshidratación y que, en medio de las dunas de arena, parece un barco al revés: el agua está en el interior del casco. Para enfatizar el movimiento de la arena, se representaron las infraestructuras como un sistema, pero aislándolas de su contexto, explicitando el dispositivo en sí mismo, el eslabón que ata el río y la ciudad, el agua y la tierra [figura 6]. En cuanto a las referencias al contexto, solo aparecen indicadas algunas fronteras y bordes permanentes: el muro perimetral que encierra el predio de la arenera y el muro de contención del dique donde se amarra la draga que extrae la arena. Uno contiene a la ciudad y el otro contiene al río.¹¹

El materialismo aleatorio y sereno de los intersticios urbanos y los monumentos contemporáneos

A partir de la experiencia fonográfica y cartográfica del Puerto de La Plata, en este punto parece oportuno retomar el diálogo con los conceptos de partida para discutir las implicancias teóricas y empíricas de la estética relacional y el universalismo débil, intentando relacionar su capacidad para describir la auralidad de los lugares y superar las representaciones codificadas.

El primer elemento relevante que ofrece la estética relacional al conocimiento de lo urbano es su origen en la experiencia de proximidad generalizada e inherente a la ciudad moderna: proximidad como símbolo tangible y marco histórico de nuestro «estado de sociedad» (Althusser).¹² El régimen de encuentro intensivo impuesto por la modernidad –y transformado en regla absoluta de civilización–, produjo sus respectivas prácticas artísticas. El *happening*, las derivas de los situacionistas, los paseos sonoros son formas de arte que parten de la intersubjetividad y tienen por tema central el «estar-juntos», el encuentro entre observador y obra, y la elaboración colectiva del sentido.

Si bien el arte está atado al lugar de producción de una sociabilidad específica, el conjunto de los «estados de encuentro» movilizados por la ciudad moderna abre intersticios en el estatuto de los lugares, lo que permite descubrir sociabilidades y espacialidades invisibles (Bourriaud). Algo de esto último aparece en los redibujos realizados y en los intentos por representar el espacio no-euclidiano y dinámico de la auralidad del puerto. En el caso de la calle Nueva York, se abre un intersticio a partir de los sonidos provenientes de los diques localizados del otro lado del muro perimetral del

11 El audio puede escucharse en este link: <https://soundcloud.com/pablo-elinbaum/arenera-barrio-campamento?in=pablo-elinbaum/sets/al-otro-lado-del-muro>

12 Para Althusser, el estado de sociedad urbana y moderna se opone al «estado de naturaleza» propuesto por Jean Jacques Rousseau, concebida como una situación densa y sin historias que impide cualquier tipo de contacto.

puerto. De hecho, la calle Nueva York es en sí misma un intersticio, una isla, un barrio lineal acorralado por las expansiones portuarias; un territorio sujeto a un régimen de interacción y continua confrontación con las actividades logísticas; confrontación que no es visual ni paisajística, sino sonora. En cambio, en el caso de la arenera del Barrio Campamento, el intersticio no se produce por la interacción de actividades, sino por el movimiento de materiales, por los modos de producción y las redes infraestructurales que configuran el territorio portuario y que, también, definen modelos sociales.

Es en este punto donde aparece la dimensión materialista de la estética relacional atada a la contingencia del mundo, al encuentro y a lo aleatorio, como proponía Althusser. Las formas que emergen en el redibujo no son naturales ni permanentes, sino más bien fortuitas o descentradas. Por eso, el redibujo es el modelo de un mundo viable que, en los dos espacios analizados, pone en relación crítica una serie de territorios disociados –la ciudad y el puerto, el río y la llanura–, creando nuevas materialidades híbridas. En el caso de la calle Nueva York el redibujo configura un nuevo plano en el que coexisten los espacios productivos y reproductivos. Así, la intermitencia del muro en el mapa –como si fuese una cortina o un telón– pretende superar las postales de la reivindicación patrimonialista, para exponer cómo cambia el espacio urbano con los requerimientos del capitalismo, y cómo surgen nuevas formas de alienación (el barrio obrero encerrado por la expansión del puerto, el patrón concurrente de los espacios del trabajo y del descanso, el desarrollo urbano desigual, etcétera). Por su parte, en el caso de la arenera del Barrio Campamento, el modelo que aparece en el redibujo recompone el ciclo del agua y la tierra, poniendo en tensión y atando la instantánea bucólica del paisaje rioplatense con el funcionalismo dinámico de la gestión de los recursos naturales y la extracción de materia prima.

Además del materialismo aleatorio, la estética relacional se funda en un materialismo sereno, el paradigma propuesto por Felix Guattari (*Caosmosis*), a través del cual los conceptos se territorializan en nuevos dispositivos, imágenes y diferentes modos de enunciación que habilitan nuevas posibilidades de vida. En ese proceso de concreción, estos dispositivos se enfocan en describir y, al mismo tiempo, desactivar las máquinas culturales y tecnológicas. Para Guattari, el papel principal de los dispositivos apunta a desterritorializar la subjetividad para abordar las orillas inquietantes, de lo humano y lo no humano, donde proliferan territorios existenciales en formación. Este proceso de descripción y desactivación se evidencia, por un lado, en el caso de la arenera, a través del redibujo y la construcción de un nuevo paisaje sonoro que da cuenta de las infraestructuras invisibles (conductos, excavaciones, bombas, filtros, etc.) que atan tres territorios (el río, la ciudad y la Pampa), creando una nueva naturaleza, un metabolismo continuo natural-artificial que explica el flujo invisible de los materiales. En el caso de la calle Nueva York, se describe un elemento abstracto, la parcelación del suelo, considerándola como un sistema que pone en relieve las lógicas comunes de mundos separados por el formalismo estatal: lo público y lo privado, la industria y la residencia, el puerto y las viviendas. Se trata no solo de una lógica espacial en común,

sino de una historia en común; un tiempo dialéctico que resiste a la tecnocracia y al culturalismo patrimonialista.

Esta historia en común se emparenta con los procesos de «heterogénesis» propuestos por Guattari (*Les trois*, citado por Bourriaud). Se trata de procesos que articulan universos singulares, cultivan en sí la diferencia y trazan textos en el caos del mundo a través del acto de «interpretar y evaluar», produciendo un sentido de la existencia humana opuesto a la homogeneización y a la estandarización de los modos de subjetividad. Sin embargo, el concepto de «sentido» no es anterior a la acción humana, no es la «normalidad» de las relaciones sociales basadas en la economía capitalista –ese arraigo estructural al que debemos regresar tras cada crisis inducida–. No se trata de reproducir certezas y objetos conocidos, sino de explorar el proceso que conduce desde los objetos hasta el sentido. Si bien en este enfoque estético el objeto es solo un *happy end*, un *souvenir* o un acontecimiento, como señala Bourriaud, no tiene nada que envidiar al «monumento» clásico en lo que respecta al efecto de duración a largo plazo que, en este caso, se refiere a la conmemoración de los hechos, lo perenne del recuerdo y la materialización de lo impalpable. En los dos estudios realizados a través de los paseos sonoros, los registros fonográficos y la exploración a través de los redibujos, no solo se construyó una nueva forma, una nueva estructura crítica de la situación existente, sino que también se dio cuenta de una experiencia y una interpretación autobiográfica, singular y subjetivadora, donde «lo monumental» de la auralidad surge, por un lado, de interpretar los parapetos banales que bordean el puerto como si fuese «el muro de Berisso», una permanencia arquitectónica que establece territorios acústicos cargados de dramatismo. Del lado de la arenera, por su parte, lo monumental surge del conjunto de equipamientos e instalaciones abandonadas como si fuesen ruinas de una modernidad extinguida.

Conclusión

A diferencia de la claridad y racionalidad del espacio visual –como aparece, por ejemplo, en los mapas del Estado–, el espacio acústico es discontinuo, heterogéneo y disruptivo. Por eso, en las grabaciones de campo, los elementos convencionales para describir el entorno urbano, tales como los lugares y los territorios aparecen imbricados y diluidos; están implícitamente presentes de forma misteriosa, casi mágica. Esta disyuntiva, sin embargo, es una oportunidad para concebir el potencial espacio bicultural, visual y acústico, que proponía McLuhan.

La exploración de este espacio híbrido, primeramente, se apoyó en la noción de «auralidad», noción que se refiere a las propiedades físicas, materiales y simbólicas del espacio cuando se experimenta a través de la escucha. En segundo lugar, la indagación en este espacio bicultural, visual y acústico, se apoyó en dos recientes teorizaciones del arte y la cultura. Por un lado, se consideró la estética relacional propuesta por Nicolás Bourriaud –una teoría de las formas transitivas que pone el acento en las relaciones

inmanentes y en la transparencia de los procesos de producción-. Y, por otro lado, la investigación se apoyó en el universalismo débil de Boris Groys; una teoría que también parte de transparentar los modos de producción, dirigiéndose, además, a la reducción de las representaciones a través de gestos atemporales, junto con la creación y repetición de imágenes débiles –cotidianas– que, gracias a su baja visibilidad, logran sobrevivir a los giros históricos.

Ambas teorizaciones permitieron reflexionar acerca de los modos de entender el espacio urbano y problematizar las formas y los signos espaciales codificados (los efectos que producen en la percepción del espacio), explorando, a través de las técnicas de la grabación de campo y el redibujo, formas alternativas de representar y significar el espacio aural. La construcción de fuentes primarias *ad hoc*, registros fonográficos y cartografías reflexivas del Puerto de La Plata (la calle Nueva York y la antigua arenera del Barrio Campamento), evidenciaron una serie de rasgos propios del espacio aural y de su carácter bicultural, sintetizados en las siguientes proposiciones:

1. El espacio aural es un intersticio local en el conjunto de los estados de encuentro de la ciudad moderna, un momento de lo social que evidencia relaciones invisibles entre humanos y cosas, permitiendo reinterpretarlas, integrándolas de manera más o menos armoniosa y abierta en el espacio no-euclidiano y dinámico del sistema global.
2. El espacio aural tiene una materialidad compleja. Por un lado, es un dispositivo que presenta los rasgos de un materialismo sereno capaz de desterritorializar las máquinas sociales, culturales y tecnológicas y, al mismo tiempo, describir diferentes modos de enunciación y posibilidades de vida. Por otro lado, el espacio aural se refiere al materialismo aleatorio que surge del encuentro contingente entre dos elementos o territorios disociados –como la ciudad y el puerto, el río y la llanura– creando nuevos objetos de estudio a partir de imbricaciones de espacios públicos y privados, productivos y reproductivos, de extracción y consumo, etcétera.
3. El espacio aural no solo presenta una espacialidad híbrida, sino también una temporalidad enmarañada que pone en cuestión la «Historia» a través de procesos de heterogénesis. En lugar de reproducir certezas y objetos conocidos, el espacio aural dirige la búsqueda desde los objetos hasta el sentido, a través de interpretaciones autobiográficas, singulares y subjetivadoras, muy similares a las interpretaciones que Robert Smithson les daba a las ruinas de la periferia, al considerarlas como monumentos al revés.
4. El espacio aural, registrado en las fonografías y cartografías, es un *ready-made*, una interpretación instantánea de las estructuras sociales y del espacio urbano

que, sin embargo, da cuenta del paso del tiempo explicitando lo permanente. Así, reaparece el carácter monumental de los signos débiles, evidente no solo en la huella de las trazas históricas del entorno construido, sino, sobre todo, en las formas opacas de los espacios productivos que velan las conexiones que sostienen el consumo sistemático de los recursos naturales.

Representar lo permanente –lo transtemporal–, reduciendo los signos culturales a su mínima expresión, es un proceso de borradura de las referencias contextuales (la escala, los límites jurisdiccionales, las orientaciones geográficas, etcétera) que se presenta como un acto consciente de selección de variables críticas. Estas borraduras –tal como se dan en los redibujos–, sin embargo, no deben considerarse como obras terminadas o como objetos. Por el contrario, deben repetirse una y otra vez para salvar la distancia entre lo trascendental y lo empíricamente visible, y para resistir a las imágenes fuertes de la moda, la ideología del progreso, y las promesas del crecimiento económico. Es así como el universalismo débil de la fonografía y la cartografía se inscribe en una tradición estética y en un proceso de producción continuo, descentralizado y desinstitucionalizado que se inició con las vanguardias y continúa aún hoy.

Tanto Bourriaud como Groys concibieron sus teorías partiendo de problematizar el paso de la modernidad a la posmodernidad, enfatizando los vectores de continuidad más que los de un supuesto cambio de paradigma. ¿Qué es lo que continúa?, ¿qué es lo que aún permanece en juego para investigadorxs y artistas? Quizás se trate de acelerar el proceso de descodificación, extendiéndolo a cada obra, a cada proyecto de investigación, a cada artículo. Solo este complot, que es en sí una operación altamente profesional, podrá renovar el sentido del conocimiento disciplinar producido y reproducido diariamente, dándole una necesaria perspectiva de *longue durée* y de la (in) estabilidad del mundo tal como lo vivimos.

Referencias

- Augoyard, J. F y H. Torgue. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, 2005.
- Althusser, L. *Ecrits philosophiques et politiques*. Stock, 1994.
- Balbontin, S. y M. Klenner. «El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido». *Revista 180*, n° 49, 2022, pp. 29-42.
- Barclay, L. *Rainforest Listening*. 2016. <http://www.rainforestlistening.com/rainforest-listening.html>
- Barthes, R. *Mitologías*. Siglo Veintiuno, 1980.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986.
- Blessner, B. y L. R. Salter. «Aural Architecture: The Invisible Experience of Space». *OASE Journal for Architecture*, n° 78, 2009, pp. 50-63.

- Bourriaud, N. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, 2006.
- Careri, F. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Gustavo Gili, 2002.
- Cox, C. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. University of Chicago Press, 2018.
- Driver, F. «Discipline Without Frontiers? Representations of the Mettray Reformatory Colony in Britain, 1840-1880». *Journal of Historical Sociology*, vol. 3, n° 3, 1990, pp. 272-293.
- Elinbaum, P. y M. Barchi. «Expandiendo la (in)formación urbanística a través del mapeo reflexivo. La experiencia del Diario Urbano». *Bitácora Urbano Territorial*, vol. 33, n° 1, 2023, pp. 109-123.
- Gandelsonas, M. *The Urban Text*. MIT Press, 1991.
- . «The City as the Object of Architecture». *Assemblage*, n° 37, 1998, pp. 128-144.
- Groys, B. *Going Public*. Sternberg Press, 2010.
- Guattari, F. *Les trois écologies*. Galilée, 1989.
- . *Caosmosis*, Manantial, 1999.
- Jay, M. *Campos de Fuerza*. Paidós, 2003.
- Jun, Y. «Mundos estereofónicos como arte cotidiano». *Generación Dakou*. Dobra Robota, 2020, pp. 59-57.
- Kusch, R. *Anotaciones para una estética de lo americano. Obras Completas, IV*. Editorial Fundación Ross, 2000, pp.779-815.
- Krauss, R. *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1993.
- LaBelle, B. *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. Continuum, 2014.
- . *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Press, 2018.
- Latour, B. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Harvard University Press, 1987.
- Lefebvre, H. *The Production of Space*. Blackwell, 1991.
- Mauk, B. «Does Sound Deceive? The Forensic Art of Lawrence Abu Hamdan». *Frieze*, n° 196, 2018, pp. 1-11.
- McLuhan, M. «Visual and Acoustic Space». *Readings in Modern Music*, eds C. Cox y D. Warner. The Continuum, 2004.
- Nancy, J. L. *A la escucha del sentido. A la escucha del sentido*. Amorrortu, 2019.
- Neuhaus, M. «The Broadcast Works and Audium». *Zeitgleich Symposium*. Hall/Tirol, 1994.
- Ochoa, A. M. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press, 2014.
- Oliveros, P. «Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)». *Culture and Humanity in the New Millennium: The Future of Human Values*, 2002, pp. 27-41.
- . *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. IUniverse, 2005.
- Radicchi, A. «A Pocket Guide to Soundwalking: Some Introductory Notes on its Origin, Established Methods and Four Experimental Variations». *Atmosphere & Perception*, 2017, pp. 70-73.
- Rivas, F. «Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha». *El Oído Pensante*, vol. 7, n° 2, 2019, pp. 176-193.

- Rose, G. *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Wiley, 2013
- Savasta, M. «¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea». I *Simposio Internacional Arte Sonoro*. Untref, 2018.
- Schaeffer, P. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. University of California Press, 2019.
- Schafer, M. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1977.
- Smithson, R. «The Monuments of Passaic». *Artforum*, vol. 6, n° 4, 1967, pp. 68-73.
- Söderström, O. «Paper Cities: Visual Thinking in Urban Planning». *Ecumene*, vol. 3, n° 3, 1996, pp. 249-281.
- Szendy, P. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales Pesados, 2015.
- Thompson, E. *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. The MIT Press, 2002.
- Tittel, C. «Magnetic Attacks. Christina Kubisch. Positionen». *Texte Zur Aktuellen Musik*, n° 114, 2018, pp. 43-46.
- Truax, B. «Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma». *Organised Sound*, vol. 17, n° 3, 2012, pp.193-201.
- Vitalone, C., Aversa, M. y Pane, R. *Paisaje urbano histórico barrio calle Nueva York de Berisso*. Construcción de un relato visual para su comprensión. Artículo presentado para el premio BIANUAL CAPBA 2017. Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. 2017, pp. 1-23. <https://digital.cic.gba.gob.ar/items/3c3ffef1-9867-44c3-9192-af20cc8808d8>
- Xil, X. «La fonografía más allá del fonógrafo». *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*, ed. Cantizzani. Banda Aparte Editores, 2015, pp. 112-133

Deconstruyendo a Febres-Cordero. Resignificación estético-política de los archivos visuales de *El Telégrafo*

Deconstructing Febres-Cordero.
Aesthetic-Political Resignification
of Visual Archives of the Newspaper *El Telégrafo*

Miguel Alfonso Bouhaben
Universidad Complutense de Madrid
migalfon@ucm.es

Enviado: 3 marzo 2021 | **Aceptado:** 15 junio 2023

Resumen

Se aborda la historia reciente de Ecuador centrandó la mirada en la figura del expresidente León Febres-Cordero, a partir de dos proyectos realizados con las y los estudiantes de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador. En *Delirar el archivo* se parte de la fórmula deleuziana «escribir es una forma de delirar» con el fin de releer las imágenes del pasado guayaquileño. En *Remontar la historia*, igualmente, se utiliza una metodología crítico-creativa para resignificar los archivos visuales del diario *El Telégrafo* por medio de recontextualizaciones en el espacio público. El análisis de estas piezas audiovisuales permitió la configuración de una tipología de imágenes (imagen-borramiento, imagen-mimética, imagen-entreverada, imagen-arquitectura e imagen-escultura) y una serie de principios sobre el uso de los archivos: de apertura, de intertextualidad, de multiplicidad, de reflexividad y de memoria.

Palabras clave: Estética y política, archivos visuales, memoria, historia, investigación en artes.

Abstract

The recent history of Ecuador is addressed, focusing on the figure of former president León Febres-Cordero, based on two projects carried out with the students of the Film School of the University of the Arts of Ecuador. In *Delirar el archivo* we start from the Deleuzian formula "writing is a form of delirium" in order to reread the images of Guayaquil's past. In *Remontar la historia*, likewise, a critical-creative methodology is used to redefine the visual archives of the newspaper *El Telégrafo* through recontextualizations in public space. The analysis of these audiovisual pieces allowed the configuration of a typology of images (erasure-image, mimetic-image, mixed-image, image-architecture and image-sculpture) and a series of principles on the use of files: openness, intertextuality, multiplicity, reflexivity and memory.

Keywords: Aesthetics and politics, visual archives, memory, history, arts research.

Introducción

En Ecuador, durante el Gobierno de León Febres-Cordero (1984-1988), se llevaron a cabo acciones de corte caudillista con las subsiguientes violaciones de los derechos humanos en forma de arrestos, torturas y limitaciones a la libertad de expresión. Sin duda, estas prácticas en contra de los derechos humanos se enmarcan en aquellas que ya habían sido ensayadas en las dictaduras de Chile y Argentina, y que habían sido silenciadas, como recuerda Daniel Gutman, por los medios nacionales a la vez que eran criticadas por los medios internacionales. En el caso del Gobierno de Febres-Cordero –que no podemos calificar de dictadura– se dieron desapariciones sumamente mediáticas como en los casos de la maestra Consuelo Benavides y de los hermanos Restrepo.

Ahora bien, estas violaciones de los derechos humanos, que permitieron la proliferación de centros de tortura y de escuadrones paramilitares, iban ligadas a la implementación de recetas político-económicas de corte neoliberal: «Febres-Cordero ubicó sistemáticamente el intervencionismo estatal como la principal causa de la crisis económica y su peor solución [...] los sectores empresariales y sus organizaciones gremiales no solo eran el grupo más importante en el país, sino su sector dirigente» (Montúfar 71). Pacheco escribe durante esos años una previsión que se vio cumplida: «al cabo de 4 años de ejercicio del poder por parte de Febres Cordero, este País quedará saqueado como consecuencia de las leyes de la economía social de mercado, en donde los grupos económicos más poderosos harán de las suyas, y entonces los problemas sociales y políticos se agudizarán aún más» (29).

En la presente investigación, se pretende abordar esta historia reciente de Ecuador que ha sido blanqueada en los medios de comunicación de las élites, con el fin de reconstruirla, de reimaginarla y de reescribirla estética y políticamente. Para ello, vamos a valorar las piezas audiovisuales –de documental experimental y cine-ensayísticas– realizadas por las y los estudiantes de cine de la Universidad de la Artes del Ecuador, en las asignaturas de Investigación en cine y de Filosofía y cine. Dichas piezas fueron forjadas haciendo uso de archivos fotográficos y audiovisuales históricos sobre los que implementaron tácticas de recreación, relectura y deconstrucción. En este sentido, aunque resultaba de interés que los y las estudiantes analizaran la genealogía de los archivos históricos, saber «quién los creó, por qué y cuándo, dónde son custodiados y cuáles son sus usos» (Geraci y Caswell 2), era todavía más importante reimaginarlos históricamente, esto es, hacerlos delirar y remontarlos.

La finalidad de estos trabajos, por tanto, apuntaba a reescribir la historia de Ecuador desde una perspectiva crítica con el Gobierno caudillista y neoliberal de León Febres-Cordero (1984-1988), así como su gestión posterior en la alcaldía de Guayaquil (1992-2000). Estas piezas integran dos proyectos de creación estético-política centrados en repensar el patrimonio del Ecuador: *Delirar el archivo y Remontar la historia*, ambos enmarcados en el proyecto de investigación *Artivismo Audiovisual en Ecuador* (2018-2020).

Deconstruyendo a Febres-Cordero I. *Delirar el archivo*

El proyecto *Delirar el archivo* nace como un proceso de investigación audiovisual dentro del marco de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador. El proyecto parte de una idea de Gilles Deleuze, recogida en *Crítica y clínica*, donde el pensador francés sostiene que escribir es una forma de delirar y, por ello, la escritura implica una salida de los límites impuestos por la sintaxis y la gramática: «El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar» (9).

Siguiendo y reinterpretando esta fórmula del filósofo francés, el proyecto plantea al estudiantado una metodología creativa a partir de las siguientes premisas:

- a) Registrar una serie de imágenes de la historia reciente de Guayaquil en el archivo histórico del diario *El Telégrafo*. En este punto hay que señalar que, mayoritariamente, las y los estudiantes decidieron trabajar y pensar la figura controvertida del expresidente Febres-Cordero.
- b) Diseñar una estrategia conceptual para poder releer, reformular, remontar y resignificar las imágenes del pasado de Ecuador. Esto es, hacerlas delirar. La idea es aplicar a las imágenes lo que Deleuze aplica a la lengua: extraer de ellas «nuevas estructuras gramaticales»; sacarlas de los «camino trillados»; crear «otra» imagen; tender hacia su «límite asintáctica, agramatical».
- c) Buscar una traducción estética de la estrategia conceptual formulada. Se trata de constituir actos de relectura a partir de las tácticas del *collage* y del *ready-made*, con el fin de deconstruir, experimentar, retorcer, fragmentar y alterar las imágenes del pasado histórico de Ecuador –centrando la mirada, en ocasiones, en la ciudad de Guayaquil– con fines de crítica social, reflexión o resistencia política.

A tenor de esta metodología creativa propuesta para releer la historia reciente de Ecuador (1984-2019), se interpela a los y las estudiantes a instituir una disrupción en el orden dominante de dicha historia. Las imágenes recogidas del archivo del diario *El Telégrafo* de ese periodo están configuradas desde la perspectiva de los vencedores, de quienes tenían en el pasado el poder enunciativo de la verdad. Nuestra propuesta supone una relectura de las imágenes desde la perspectiva de lo que la semiótica visual denomina «el engranaje del texto en la praxis sociodiscursiva» (Abril 17). Así, se trata de pensar el modo en el que la imagen, en tanto texto visual, es atravesado por los aspectos sociales e históricos, por los imaginarios en los que emerge y se visibiliza. En este caso, la perspectiva del Gobierno caudillista-neoliberal de Febres-Cordero –que tenía un dominio absoluto de los medios de comunicación– impregna y territorializa

ontológicamente el sentido de la imagen. De este modo, para rasgar la homogeneidad de la historia dominante, se propone a los y las estudiantes que introduzcan discontinuidades e interrupciones en esas imágenes de Febres-Cordero, esto es, se les convoca a asumir una reorganización del texto visual con fines estéticos y críticos.

A continuación, vamos a analizar las características estético-políticas de tres de los trabajos de alteración y fragmentación de las imágenes de Febres-Cordero realizados por las y los estudiantes para el proyecto *Delirar el archivo*. Cada uno de los trabajos va a forjar un tipo de praxis conceptual de la imagen que denominaremos con los nombres imagen-borramiento, imagen-mimética e imagen-entreverada.

La imagen-borramiento

En el cortometraje *A palabras necias* (Matteo Galarza, Camille Enríquez y Fernando Cunuhay, 2019) se presentan imágenes de archivo de Febres-Cordero por medio del borramiento de la mirada de todos aquellos que aparecen a su lado, cómplices y acólitos de las prácticas totalitarias del expresidente de Ecuador. Acompañando a estas imágenes-borramiento se intersectan frases de diversos discursos de Febres-Cordero en su lucha contra la delincuencia y el terrorismo: «son izquierdistas asesinados brutalmente»; «si algo se me agradece a mí es haber limpiado al país del terrorismo»; «se me critica a mí haber utilizado la ley para erradicar un mal en el país»; «ustedes me conocen, yo no me *ahuevo* jamás» o «yo jamás he torturado a nadie, jamás he ordenado torturar a nadie [...] si usted me lleva al extremo prefiero que maten a un hombre, pero que no lo torturen».

Pero olvidemos por un momento los discursos y fijemos la atención en una de las imágenes: es el momento en el que George H. W. Bush asistió a la investidura de Febres-Cordero, en 1984, cuando era vicepresidente de Ronald Reagan y con el que tenía una gran afinidad [figura 1]. El periodista español Martín Prieto llegó incluso a definir a Febres-Cordero como el mejor amigo de Ronald Reagan.

La imagen de Febres-Cordero, donde su esposa María Eugenia Cordovez y su vicepresidente Blasco Peñaherrera parecen cerrar los ojos a ese pacto con EE. UU., nos va a servir de detonante para interpretar la crítica al alineamiento político y económico de Febres-Cordero con Washington inherente a esta pieza audiovisual. Su Gobierno estuvo indefectiblemente marcado por un entusiasmado alineamiento a las políticas internacionales de EE. UU. Como resultado de este acuerdo en materia de política exterior, el Gobierno permitió que tropas estadounidenses entrenaran en la Amazonía e incluso posibilitaron que el propio embajador estadounidense Fernando Rondón interviniera en asuntos interiores del Estado ecuatoriano (Comisión de la Verdad 29). Como moneda de cambio, institutos militares de EE. UU. se encargarían del entrenamiento de los grupos antiterroristas creados por Febres-Cordero con fines represivos (Tamayo 27). Ahora bien, el alineamiento con las políticas de Washington, sobre todo, fue la piedra de toque para instaurar y desarrollar un modelo economi-

co neoliberal que tenía no tanto como objetivo la reducción sistemática del Estado, como sostienen sus teóricos, sino todo lo contrario: se trataba más bien de estatizar el neoliberalismo. Así, el *modus operandi* del exmandatario ecuatoriano para forjar las políticas neoliberales consistió en crear los resortes adecuados para favorecer a las élites empresariales y financieras incorporando a su Gobierno a ejecutivos del sector financiero y tecnócratas liberales (Montúfar 68). Estas élites, paradójicamente, ocuparon el lugar del pueblo dentro del discurso febrescorderista, conformando una suerte de pueblo-empresariado (Montúfar 91).

Volviendo a la imagen, observamos cómo todos los protagonistas que aparecen en ella ejercen un rol preciso: mientras Febres-Cordero y Bush son los sujetos activos, que sonríen y estrechan sus manos sellando, simbólicamente, el futuro acuerdo bilateral EE. UU.-Ecuador, los protagonistas secundarios de la imagen –su esposa María Eugenia Cordovez y su vicepresidente Blasco Peñaherrera– miran y asumen su papel pasivo, subrayado creativamente por las y los estudiantes con unas manchas difusas que, progresivamente, van borrando sus rostros. El título del filme, que hace clara alusión al clásico refrán «a palabras necias oídos sordos», bien podría reinterpretarse como «a imágenes necias, ojos ciegos»: así este nuevo refrán apuntaría a «ese no-mirar de las élites» en el contexto de un pacto que iba a afectar y a impactar negativamente en la economía –ya que solo beneficiaba a las élites económicas y abría una profunda brecha entre clases– y en la sociedad –ya que el neoliberalismo fue la causa de la que se derivó la política represiva y la imposición del miedo–.



FIGURA 1.

A palabras necias (Matteo Galarza, Camille Enriquez y Fernando Cunuhay, 2019).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Finalmente, ya desde el punto de vista estético, podemos afirmar que esta práctica de la imagen-borramiento tiene relación con las prácticas del tachismo y con las tácticas de raspado del cineasta experimental Stan Brakhage. Asimismo, esta imagen-borramiento tiene inequívocas conexiones con las prácticas productivas del pintor Francis Bacon, cuya metodología, como apunta Deleuze *Bacon. Lógica de la sensación*, consistía en pintar bocetos figurativos que, posteriormente, eran sometidos a la violencia del emborronamiento y de las marcas asignificantes que desconfiguraban el rostro. Dichas marcas baconianas, restos de un proceso manual de limpieza con escobillas y cepillos que exhibían en una zona no figurativa, conectan con la praxis de *A palabras necias*, donde se limpia la imagen a través de un acto de posproducción digital con orientación política. Un acto de borramiento de los rostros cómplices, rostros que se niegan a mirar la realidad política de esa época aciaga de Ecuador: todo un borramiento del orden figurativo del poder y de la historia dominante con el afán de reconstruir el porvenir y de reimaginar la memoria. Se trata de intervenir la imagen para transformar la historia frente a los niveles de poder señalados por Trouillot: el poder de la manufactura creativa de las fuentes, el poder de manufactura de los archivos históricos, el poder de la manufactura de los relatos y el poder de la manufactura retrospectiva de la historia.

La imagen-mimética

En el caso de *Cacicazgo* (Diego Andrade, 2019) se parte nuevamente de la historia de Febres-Cordero con un conjunto de imágenes de archivo –que entran en diálogo con una tensa música en cuartos de tono– que nos mantiene alerta para no olvidar lo que fue su Gobierno [figura 2]. Andrade pretende describir esa personalidad caciquil y despótica del expresidente con la intención de reencadenar, narrativamente, sus gestos autoritarios.

Esos gestos autoritarios de *Cacicazgo* se visibilizan también en sus discursos, todos ellos atravesados por una argumentación universalista que se apropia de forma violenta de la verdad, para reducir o excluir aquellas perspectivas opuestas a su modo de visión. Como señala François-Xavier Tinel, «estudiar el discurso febrescorderista como ideología es insistir en su naturaleza compleja e híbrida; es subrayar que la violencia de un discurso de autoridad se reviste de una argumentación universalista en la cual se reducen los espacios políticos para la expresión de otros discursos opuestos a dicha visión del mundo» (172).

Así, el discurso de Febres-Cordero arraiga irremisiblemente en la realidad social por medio del uso instrumental de la violencia estatal que reproduce una relación autoritaria. El 23 de mayo de 1985, el día que se crean los escuadrones volantes, el gobernador provincial Jaime Nebot –delfín de Febres-Cordero– da un discurso donde justifica y legitima el uso de la violencia por parte del Estado:

Ustedes, policías, tienen órdenes precisas, claras; tenéis el respaldo moral, legal y económico del Gobierno [...] Usad las armas porque están facultados para ello.

Ya saldrán las cotorras nuevamente a clamar por los derechos humanos, pero por los derechos humanos de los asesinos, de los delincuentes, de los terroristas, de los violadores y de los secuestradores [...] Porque si una mínima porción, ínfima porción, la porción podrida de la sociedad, tiene que caer abatida, tendrá que caer abatida.

De este modo, como apunta Eduardo Tamayo, el modelo neoliberal se implantó «por medio de una política de Estado autoritaria, que utilizó frecuentemente los recursos del miedo y el terror para paralizar y fraccionar a todos aquellos que se oponían a su proyecto» (4). Como consecuencia de estas prácticas de autoritarismo fueron perseguidos y ejecutados colectivos de lo más variopintos: líderes y militantes de la organización político-militar *Alfaro Vive Carajo* (AVC), miembros Teología de la Liberación y representantes del movimiento estudiantil. Así, cualquiera que luchaba por un mundo más justo, cualquiera que osaba a desafiar al régimen del miedo de Febres-Cordero era perseguido, detenido, torturado y, en ocasiones, ejecutado.

Teniendo en cuenta este contexto, *Cacicazgo* nos permite interrogarnos sobre cómo y por qué esas formas de autoritarismo están siendo olvidadas en la actualidad por el pueblo ecuatoriano. La estrategia que el estudiante utiliza para mostrar dicho olvido consiste en configurar una relación mimética entre las imágenes en blanco y negro de Febres-Cordero –imágenes donde se exhibe su potencial autoritario– y el fondo gris, neutro y granuloso de la mesa sobre las que se muestran y enmarcan las imágenes. Esto es lo que hemos definido como imagen-mimética: la relación mimética entre el archivo visual y su contexto, entre el gris de la fotografía y el gris de la mesa. El mimetismo de la imagen del pasado y su contexto como un gesto mimético de desmemoria. Así, podemos aducir que mientras la imagen representa la opresión en el pasado, el fondo simboliza la frágil memoria del pueblo ecuatoriano. La cuasi confusión de la fotografía con el fondo revela la dificultad para la retención en la memoria de su contenido y, por consiguiente, despierta una situación de olvido colectivo. Esto permite pensar la relación entre la fotografía y el fondo como mimesis. Recordemos que para Erich Auerbach la mimesis es el vínculo tenue entre el mundo dentro de la obra de arte y su afuera: vínculo que, en este caso, se expresa en la relación entre la imagen de Febres-Cordero y el fondo gris. Es como si en el olvido las y los ecuatorianos se identificaran con el terror del pasado, como si se mezclaran e indiferenciaran con él. Es lo que Hegel llama «la noche donde todos los gatos son pardos» (15): la identidad absoluta del oprimido con el opresor, la desmemoria como negación de la diversidad, como defensa de lo Absoluto y expresión del autoritarismo. El cacique como instancia despótica que totaliza todas las contradicciones: que sintetiza el interior de la imagen con su exterior, con su fondo. Este mimetismo, por tanto, muestra la confusión y la mezcolanza entre las imágenes de un pasado autoritario y la memoria de las y los ecuatorianos.

Desde el punto de vista estético, este mimetismo puede pensarse a partir de las teorías de la Gestalt, en particular, desde las leyes de figura-fondo que establecen los

niveles de contraste entre los datos que se presentan en una imagen. Entre la imagen autoritaria y la memoria frágil del pueblo se establece una multiplicidad en tanto que disolución de la diferencia fondo-figura. Normalmente, el fondo es el elemento homogéneo y constante sobre el que se recorta la figura, es la que ofrece un mayor nivel de contraste y significación. En *Cacicazgo*, por el contrario, ambos tienden a identificarse: las formas y bordes de las imágenes de archivo utilizadas –de sus figuras, su relieve, su tamaño y sus texturas– se van fusionando simbólicamente en el fondo indiferenciado y difuso. Se da así un proceso de asimilación y minimización de las diferencias. Se niega el contraste estética y políticamente: las figuras y formas del poder dominante, de aquellos que escriben la historia, se «informalizan» y diseminan sobre la sociedad para forjar el olvido. En suma, el interés de *Cacicazgo* radica en desvelar ese proceso de imposición totalitaria de la desmemoria a través de un proceso crítico de deconstrucción, de rememorización y de reimaginación a través del delirio de los archivos en la imagen-mimética.



FIGURA 2.

Cacicazgo (Diego Andrade, 2019).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la Carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

La imagen-entreverada

En *La basura de la política* (Josselyn Merchán, Jonathan Carchi, Jimi Vilema, Nelson Real y Santiago Núñez, 2019) se muestran imágenes de Febres-Cordero vinculadas y conectadas a imágenes de basura a través del montaje entreverado y delirante de los archivos [figura 3]. La táctica desarrollada consiste en yuxtaponer imágenes de archivo, en las que se leen las promesas de campaña, con imágenes de residuos y bolsas de basura con la finalidad de que, en la reunión de ambas, se configure la bandera de la ciudad de Guayaquil. Apuntemos que la bandera es un símbolo clave vinculado a uno de los principios articuladores de su discurso: la Patria. Tinel recoge algunos fragmentos de su discurso patriota, citemos solamente uno de ellos: «La reconstrucción nacional se ha iniciado: en ella participan los ecuatorianos de buena voluntad que no se sienten comprometidos con actitudes que no sean las de la defensa de los altos valores de la Patria» (177).

Con esta pieza audiovisual, las y los estudiantes pretenden identificar las recetas políticas neoliberales y el discurso falsamente patriótico del periodo de Febres-Cordero con los despojos, con los restos, con lo que ya no tiene utilidad. Por medio de la resignificación de las imágenes se pretende revivir la memoria de un turbio y terrorífico pasado. En lo que sigue, vamos a interpretar esta imagen-entreverada, nuevamente, desde una perspectiva política y una perspectiva estética.

A la hora de pensar la crítica política a Febres-Cordero, este trabajo hace del uso de la bandera –resultado del entreverado de las imágenes del expresidente con el de las imágenes de la basura– para mostrar la instrumentalización del concepto de patria. En cierto modo, la Patria no solo es un principio articulador nacional, sino que tiene también un fuerte calado transcendental «en la medida en que llama a la identidad del propio ser nacional» (Tinel 176). Ahora bien, para Febres-Cordero esa identidad nacional que construye la Patria está representada por el pueblo-empresariado (Montúfar 91), que es el sujeto político dominante en su proyecto nacional. Así, la lógica populista del expresidente –lógica populista que, apuntemoslo, es ajena a la defendida por Ernesto Laclau (*La razón populista*) y por Chantal Mouffe (*Por un populismo de izquierda*) y que, a diferencia del carácter elitista del populismo de Febres-Cordero, vindica una visión universalista, inclusiva, republicana y plebeya situada en las antípodas del oxímoron «pueblo-empresariado»– funciona a partir de la configuración de una dicotomía entre quienes aman la patria, el pueblo-empresariado, y quienes la odian, los Antipatria o, lo que es lo mismo, todos quienes no defienden ni se identifican con su discurso. En este sentido, la lucha contra la Antipatria es la lucha contra lo que es ajeno a la economía. Para Febres-Cordero, Estado, economía y sociedad se identifican y, por ende, todo lo que queda fuera de los límites de la economía neoliberal, todas aquellas luchas sociales que ponen en cuestión su modelo son calificadas como los Antipatria: «La *Antipatria* no era otra cosa que ese ámbito de lo extraeconómico, la franja de intermediación de lo político, la cual, impedía una relación directa, indiferenciada, entre Estado y *realidad*» (Montúfar 82).



FIGURA 3.

La basura de la política (Josselyn Merchán, Jonathan Carchi, Jimi Vilema, Nelson Real y Santiago Núñez, 2019).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Con esta pieza, las y los estudiantes expresan, plásticamente, cómo la identificación de la economía neoliberal con el sentido de la Patria es «una basura». No es la Patria lo que es «una basura», sino su instrumentalización para forjar una ficticia Antipatria y una falsa identidad con la economía. La estrategia estética del estudiantado consiste en buscar un intersticio, una imagen-entreverada de las imágenes de Febres-Cordero con las imágenes de los despojos y los residuos. Es decir, la bandera de Guayaquil se construye con los despojos de la política neoliberal en un ejercicio de intertextualidad visual que posibilita una interpretación abierta de la imagen: una «lectura entre imágenes» (Blümlinger 55). Dado que los archivos por su carácter abierto, rizomático y descentrado admiten múltiples lecturas en su intersticio, podemos afirmar que para componer la bandera de la verdadera Patria se necesita –como vemos literalmente en la imagen– eliminar la boca de Febres: borrar su discurso falsamente patriótico.

Por tanto, se necesita inventar otra sintaxis, otro montaje. Se necesita hacer delirar a los archivos. Didi-Hubermann afirma que «el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología» (3). Y, justamente, esta pieza da cuenta, a través de la relectura delirante de los archivos de Febres-Cordero del diario *El Telégrafo*, de una nueva sintaxis política que apela a una crítica a una Patria neoliberal y autoritaria haciendo uso de tácticas de *collage* y de tácticas de intertextualidad (Barthes). Así, la imagen-entreverada expresa la diferencial Febres-Cordero/basura en tanto que multiplicidad deconstructiva, rizomática y delirante del archivo, que lleva a las y los espectadores a producir en su mente el intersticio entre ambas.

En conclusión, todos estos ejercicios, estas lecturas entre imágenes, reescrituras sintácticas, choques de imágenes diversas y engranajes intertextuales remiten a la metodología que utilizaron las y los estudiantes: el «método del entre» godardiano que Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento*) describe así: «dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación» (241). Este «método del entre» supone un ejercicio de descomposición y recomposición de imágenes, textos y sonidos (Bouhaben) que ha sido de gran utilidad en los trabajos de los y las estudiantes. Asimismo, cabe destacar que las piezas del proyecto *Delirar el archivo* permitieron al alumnado la realización de un ejercicio de investigación audiovisual contrahegemónico: la exploración estético-política de las representaciones de Febres-Cordero, que les catapultó a reinterpretarlas mediante diversas intervenciones posibilitando así la reescritura –el delirio– de la historia neoliberal dominante. Los archivos históricos han sido en estas exploraciones espacios cartográficos –recordemos en este punto el principio de cartografía de Deleuze y Guattari– susceptibles de alterarse y modificarse los unos en contacto con los otros.

Deconstruyendo a Febres-Cordero II. *Re-montar la historia*

Re-montar la historia es también un proyecto de investigación audiovisual realizado por las y los estudiantes de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes. En cierta medida, supone la continuación del proyecto *Delirar el archivo* con la inclusión de algunas variantes metodológicas. Si en *Delirar el archivo* se toma un texto de Deleuze sobre la escritura como esquema conceptual del proceso de creación de las piezas audiovisuales, en *Re-montar la historia* se recogen algunas ideas de las «Tesis de filosofía de la historia» de Walter Benjamin. Para el pensador berlinés, el acercamiento al pasado era más productivo por la vía del materialismo histórico que por la vía del historicismo:

El historicismo plantea la imagen «eterna» del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única. Deja a los demás malbaratarse con la prostituta «Érase una vez» en el burdel del historicismo. Él sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el *continuum* de la historia (Benjamin 170).

Por otro lado, si en *Delirar el archivo* el objetivo era transformar los archivos mediante técnicas de montaje, por ejemplo, borrando partes del archivo, creando relaciones entre el archivo y su exterioridad, mezclando e intersectando varios archivos; en *Re-montar la historia* los archivos son transformados y recontextualizados en la esfera pública.

De este modo, para desarrollar el proyecto los y las estudiantes elaboraron diversas piezas audiovisuales partiendo de las siguientes premisas metodológicas:

- a) Elegir un espacio público, un edificio o una escultura de la ciudad de Guayaquil que tenga una carga simbólica, ya sea por ser emblemático, ya sea por ser un lugar donde hayan acontecido hechos históricos significativos.
- b) Intervenir ese espacio público con imágenes fotográficas obtenidas del archivo del diario *El Telégrafo* y de otros archivos históricos de Guayaquil, ya sea proyectándolas en el propio espacio físico, ya sea incluyéndolas *a posteriori* en la posproducción. En dicha intervención, no se trata de registrar «la imagen eterna del pasado», sino de apuntar hacia una ruptura que haga «saltar el *continuum* de la historia» entre lo significado por el espacio público y lo significado por las imágenes
- c) Re-montar la historia de Guayaquil para abordarla desde otra perspectiva, pero también de re-montarse a ese tiempo perdido. Salir de los límites impuestos por las historias oficiales con el fin de remontar y resignificar la esfera pública por medio del contrabalanceo con las imágenes. Estos actos de relectura, como en el caso de *Delirar el archivo*, son deudores de las tácticas del *collage* y del *ready-made*, y tienen la misma finalidad experimental, crítica y política.

Desde estas premisas conceptuales y metodológicas, las y los estudiantes realizaron una serie de trabajos donde una imagen de archivo, ya sea proyectada en el espacio arquitectónico, ya sea incluida en posproducción, se componía con un espacio público con el fin de cuestionarlo, pensarlo o exorcizarlo.

Veamos a continuación dos ejemplos que toman como materia prima la figura controvertida de León Febres-Cordero y que expresan dos nuevos conceptos: el concepto de imagen-arquitectura y el concepto de imagen-escultura.

La imagen-arquitectura

Francotirador (Selene Chávez, Cynthia Dávila, Vannesa Delgado y Adriana Navas, 2018) es una intervención sobre la fachada del edificio de la Municipalidad de Guayaquil, donde se proyectan imágenes de archivo de 1985 cuando el gobernador de Guayas, durante el mandato de Febres-Cordero, era Jaime Nebot. En esa imagen se muestra cómo este facultó a la policía y a los escuadrones de la muerte a disparar en casos de actos delictivos [figura 4]. Las imágenes que proyectan las estudiantes, como una suerte de francotiradoras audiovisuales, constituyen un acto artístico y poético de devolución del disparo. El objetivo de la pieza visual supone repensar la arquitectura de la Municipalidad como espacio de poder, como lugar desde donde se vivieron multitud de episodios de violencia en aquellos años. Uno de los elementos más interesantes de la obra radica en el dispositivo espacial: la Universidad de las Artes, desde donde se proyectan las imágenes, está situada en el antiguo edificio de la Gobernación y, desde allí, las imágenes impactan justo en la fachada donde estaba –hasta 2018– la oficina del

alcalde y exgobernador Nebot. De este modo, los archivos visuales son recontextualizados dentro del marco arquitectónico, dando lugar a la creación de un intersticio entre el sentido de las imágenes y el sentido del edificio de la Municipalidad de Guayaquil: un intersticio que hemos denominado imagen-arquitectura. Sin duda, el simbolismo del lugar es fundamental, ya que abre la posibilidad de repensar y transformar la historia.

Como señala el *Informe de la Comisión de la Verdad*, los escuadrones volantes fueron creados con el apoyo de la empresa privada que constituían ese pueblo-empresariado, que sostenían la Patria delirante de Febres-Cordero y que estaban al servicio de la represión de los movimientos sociales: eran «grupos especiales de policías [...] afines al gobierno que reprimieron manifestaciones estudiantiles, huelgas obreras y la toma u ocupación de tierras o instalaciones. Estos grupos fueron responsables de numerosas violaciones de los derechos humanos» (31).

Estas represiones ejercían un vínculo de autoridad sobre la sociedad civil y estaban al servicio de los intereses de las élites económicas, que finalmente financiaban a estos escuadrones. Así, Estado y empresa privada se aliaban para subvencionar a los escuadrones volantes, que utilizaban el combate contra la delincuencia para reprimir las movilizaciones sociales y las resistencias, pasando por encima de los Derechos Humanos (Tamayo 28).

Respecto a la estética de la pieza, cabe señalar que podemos ver en ella elementos ligados al cine-expandido y al *videomapping*.



FIGURA 4.

Franco tirador (Selene Chávez, Cynthia Dávila, Vannesa Delgado y Adriana Navas, 2018).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

El cine expandido supone la configuración de un «más allá» de la sala de cine que apela al carácter interdisciplinar del mensaje multimedia, así como una exploración tecnológica y una ruptura de la distancia entre la imagen y el público espectador (Youngblood 34). En este sentido, podemos afirmar que *Francotirador* asume esa ruptura espacial: la intervención sobre la fachada trasciende el espacio teatral unidireccional del cine para desterritorializarse hacia la esfera pública, lo que permite que nosotros, como espectadores, podamos contemplar el archivo audiovisual proyectado desde diversas perspectivas. De este modo, la pieza conforma una imagen-arquitectura donde se integran la imagen digital proyectada y la fachada de la Municipalidad en tanto que telón arquitectónico. Esta imagen-arquitectura es un modo expresivo vinculado a las coordenadas del cine expandido, que otros autores han calificado como «post-cinema» (Machado), transcinema (Maciel) o paracinema (Walley). Así, la obra no está concebida ni para la caverna oscura de los cines comerciales ni para la caverna luminosa del museo. La idea de las estudiantes es hacer de la calle, del espacio del común, un lugar de cuestionamiento de la historia a través de sus edificios patrimoniales: una relectura del espacio arquitectónico a través de la proyección de archivos históricos.

Asimismo, la intervención de esta imagen-arquitectura tiene ciertas semejanzas la propuesta de síntesis cine-arquitectura del *videomapping*. El *videomapping* consiste en «la utilización de tecnologías de proyección sobre objetos, irregulares o no, en los cuales se proyecta una virtualidad, video, animación o imagen; agregando una dimensión extra al objeto real y generando una ilusión óptica dinámica sobre el mismo» (Barber y Lafluf 283). A la luz de esta definición, podemos sostener que *Francotirador* no es estrictamente una práctica de *videomapping*: más que una dimensión extra al objeto real, que forja una ilusión óptica virtual, lo que hace esta obra es agregar una dimensión real histórica por medio de una proyección, justamente, para descubrir y desenterrar la ilusión política virtual de lo que representa el edificio. La imagen de alguna manera escarba y orada la arquitectura para revelar la memoria oculta tras su fachada: para remontar la historia.

Sin duda, este ejercicio de intervención pública permite recuperar, cuestionar y repensar la memoria histórica de Ecuador.

La imagen-escultura

Por su parte, *Sombras gobernantes* (Mildred Palomeque, Daniela Torres y Joshua Lozada, 2018) es un video que registra la escultura del expresidente León Febres Cordero, levantada durante el año 2014 en el malecón Simón Bolívar de Guayaquil, sobre la que se disponen, gracias al trabajo de posproducción, una serie de imágenes de los torturados, desaparecidos y asesinados por los escuadrones volantes [figura 5].

Durante el régimen de Febres-Cordero, los líderes del grupo insurgente Alfaro Vive Carajo fueron ejecutados por los escuadrones volantes sin haber tenido la posibilidad de defenderse por los canales legales. «En enfrentamientos o acribillados por la policía fallecen 10 militantes alfaristas, entre ellos los dirigentes y fundadores de AVC Fausto

Basantes, Arturo Jarrín y Hamet Vásquez» (Tamayo 51). Otros militantes del grupo fueron torturados sistemáticamente en las cárceles –golpeados, vejados y humillados– incumpliendo así con el marco legal determinado por la Convención contra la Tortura. Junto a los asesinados y torturados de AVC, la obra hace uso de archivos visuales del caso más mediático, dramático y conmovedor de la época: la desaparición en Quito, a manos de la policía, de los hermanos Restrepo, dos jóvenes de 14 y 17 años.

Sombras gobernantes trabaja en torno a estas prácticas de represión a través de la relectura del espacio público –en este caso, de la imagen escultórica, el monumento de Febres-Cordero en el Malecón 2000 de Guayaquil– por medio de archivos visuales de las imágenes de los desaparecidos, asesinados y torturados que van sepultando, poco a poco, el monumento en un ejercicio deconstrutivo de contramonumentalidad. Si bien la función de dicha escultura, erigida por su discípulo Jaime Nebot, apunta a recordar a Febres-Cordero como un hombre ilustre, por el contrario, la obra *Sombras gobernantes* pretende deconstruir ese proceso de valorización de la memoria mediante una táctica estética de intersección de la imagen y de la escultura: la imagen-escultura. En cierto modo, la obra de las y los estudiantes abre un campo de batalla en la lucha por el sentido de la historia. Sabemos que cuando la Comisión de la Verdad denunció las prácticas de terror del Gobierno de Febres-Cordero, la alcaldía de Guayaquil quiso contrabalancear dicha denuncia levantando esa escultura de grandes dimensiones. Sin duda, esto suponía un decidido desafío a dicha Comisión en la medida en que la alcaldía rendía homenaje a un régimen del miedo. Esta disputa simbólica en torno a la memoria de Febres-Cordero abre el debate sobre quién es el sujeto político que determina quién debe pasar a formar parte de la memoria colectiva de un pueblo:

La colocación del busto de Febres Cordero articula un lugar físico a la memoria, a ese lugar se le dota de contenidos simbólicos, de significados culturales y políticos que se deben rememorar y conmemorar [...] Poniendo con ello en evidencia que las disputas por la memoria implican luchas por quien se apodera del recuerdo (Solís 69).

Recordemos que el historiador del mundo clásico Jean-Pierre Vernant afirmaba que «la memoria no es reconstitución del pasado, sino exploración de lo invisible» (22). Por ello, podemos sostener, siguiendo esta premisa, que ese monumento invisibiliza el horror perpetrado por Febres-Cordero, mientras que la obra estudiantil *Sombras gobernantes*, en tanto praxis contramonumental, sí visibiliza las memorias del horror a través de los cadáveres que dejó Febres-Cordero durante su mandato. Estos cadáveres se rebelan literalmente contra el expresidente hasta enterrarlo, mostrando así como la historia del Gobierno de Febres-Cordero es una historia construida con la sangre de inocentes: una historia que hay que seguir contando para que la memoria no sea usurpada, para que las nuevas generaciones –que quizá ignoran estos hechos al observar el busto de un presidente en plena zona céntrica de Guayaquil, tratando de enaltecerlo y ocultando todo su trasfondo de horror– no olviden su pasado histórico. Por eso es



FIGURA. 5.

Sombras gobernantes (Mildred Palomeque, Daniela Torres y Joshua Lozada, 2018).

Fuente: Trabajos de la asignatura Filosofía y cine de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador.

tan importante resignificar políticamente y deconstruir poéticamente estos espacios públicos codificados por el poder de las élites de Ecuador: para remontar la historia.

En suma, las obras de *Re-montar la historia* desarrollan tácticas de intervención por medio de la inserción de archivos en el espacio público con el fin de conformar un remontaje histórico. Tanto la Municipalidad de Guayaquil como la escultura a Febres-Cordero son dispositivos arquitectónicos y escultóricos insertos en el espacio público y, por esta condición, pueden ser intervenidos por cualquier persona mediante acciones audiovisuales críticas de bricolaje y remontaje simbólico.

Conclusión

En las piezas audiovisuales de ambos proyectos se forja una crítica deconstructiva al autoritarismo de Febres-Cordero a través de una metodología estético-política que parte del uso desviado de archivos: bien a través del montaje –como en el caso de la imagen-borramiento o de la imagen-entreverada–, bien a través de su praxis en la esfera pública –como en los casos de la imagen-arquitectura y de la imagen-escultura–.

Estos dos proyectos en torno al uso de los archivos visuales en la valorización de la memoria y de la historia nos han servido para dos fines.

En primer lugar, nos han permitido establecer una pequeña y singular tipología, siguiendo en este punto la tipología de la imagen formulada por Gilles Deleuze (*La imagen-movimiento; La imagen-tiempo*), sobre los usos y posibilidades crítico-creativas

del archivo visual: la imagen-borramiento, como práctica de tachado de los ojos de las imágenes de los cómplices del expresidente; la imagen-mimética, como expresión de la fragilidad de la memoria del pueblo ecuatoriano en la relación mimética imagen-fondo; la imagen-entreverada, como síntesis diferencial entre las imágenes de Febres-Cordero y las imágenes de la basura; la imagen-arquitectura, como proyección de archivos visuales de los escuadrones volantes de Nebot sobre la fachada de su mismo despacho; y, finalmente, la imagen-escultura, como relación imágenes de archivos de muertos y torturados del Gobierno de Febres-Cordero sobre su escultura en el Malecón 2000 de Guayaquil. En definitiva, estas prácticas de investigación audiovisual contrahegemónica pretenden poner de manifiesto que nuevas formas de investigar en artes, más allá de las imposiciones del capitalismo cognitivo y neoliberal, son posibles.

En segundo lugar, el presente trabajo crítico-creativo con los archivos nos ha permitido también configurar una serie de principios constitutivos del archivo que pasamos a definir de forma genealógica.

- a) Principio de apertura. El archivo no es una esencia cerrada ni definida, sino que es un constructo abierto y móvil. Este carácter abierto del archivo conecta con la poética de la obra abierta que hace de esta un sistema de «signos no unívocos» que posibilitan la creación de un mensaje plurívoco (Eco 128). Igualmente, el archivo guarda similitudes con el concepto de rizoma, en concreto, con el principio de cartografía: «El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones» (Deleuze y Guattari 20). De igual modo, el archivo, puesto que tiene un carácter abierto, se puede conectar, componer, recomponer y modificar en contacto con otros archivos, lo que posibilita que el archivo esté atravesado por otros tantos principios: un principio de intertextualidad visual basado en las conexiones heterogéneas y un principio de multiplicidad, como resultado de las conexiones. Además, el archivo, en la medida en que no es una mera representación cerrada y unívoca, es susceptible de ser objeto de reflexión y de reconfiguración de la memoria, lo cual conlleva la existencia de otros dos principios: el principio de reflexividad y el principio de memoria.

- b) Principio de intertextualidad. La apertura del archivo es la que posibilita las interconexiones con otros archivos. El archivo tiene sus hebras de sentido abiertas, lo que permite conexiones inesperadas y no prescritas que fundan una escritura, una sintaxis novedosa (Didi-Huberman). Remontando a Roland Barthes, que afirma que todo texto es un intertexto, podemos afirmar que todo archivo es un interarchivo: en él están inscritas una multitud de posibilidades conectivas, están las huellas de otros archivos anteriores que se intersectan en su seno, siquiera virtualmente. Este principio de intertextualidad del archivo es asimismo una reinterpretación del principio rizomático de conexión y

heterogeneidad donde «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro» (Deleuze y Guattari 13).

- c) Principio de multiplicidad. Si la apertura del archivo potencia la interconexión heterogénea, la conexión heterogénea convoca a la multiplicidad. Los archivos son multiplicidades compuestas por varias fuerzas de sentido, por varias pluralidades y diferencias de archivos anteriores en las que cristaliza el tercer principio de multiplicidad del rizoma: «una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza» (Deleuze y Guattari 13). Así, un archivo –reinterpretando nuevamente los principios de la rizomática– es una multiplicidad susceptible de cambiar de naturaleza en cada contacto, en cada remontaje.
- d) Principio de reflexividad. Igualmente, el trabajo de la intertextualidad y de la multiplicidad del archivo es similar al trabajo del trapero, que recoge materiales olvidados, diversos, emborronados; desechos y jirones que conforman historias preexistentes que son montadas, repensadas y recontextualizadas para conformar otra mirada sobre la historia (Benjamin). Esta posibilidad de repensar el archivo, de volverlo a mirar una vez que nos hemos alejado de él, nos acerca a las coordenadas creativas del cine-ensayo, que funciona gracias a imágenes del pasado que son releídas desde el contexto del presente (Lopate). El cine-ensayo aborda los archivos desde un segundo nivel, los usa como representaciones base para pensar y reflexionar con/desde ellos. En definitiva, los recompone para configurar una línea de fuga reflexiva, para conformar un *remake* con una coloración ensayística. Este principio de reflexividad de los archivos posibilita una lectura entre imágenes (Blümlinger) y despliega una lógica del «entre» (Deleuze, *La imagen-tiempo*) que convoca al público espectador a construir relecturas de múltiples significados.
- e) Principio de memoria. Este encadenamiento de principios del archivo se cierra con el principio de memoria. Este principio –al igual que el principio de reflexividad– también presume el remontaje y la reelaboración del pasado con la finalidad de construir el futuro. Ahora bien, si el principio de reflexividad se aplica al trabajo subjetivo, el principio de memoria apunta al colectivo, pues implica un reinventar el pasado más allá de las censuras y los límites impuestos por la mirada dominante. En este sentido, el principio de memoria afirma el esfuerzo por sobrevivir a los olvidos y la censura del poder dominante sobre la historia y, sin duda, es la base para construir el porvenir. Por eso, el principio de memoria sostiene un proceso inacabado que siempre es reconfigurado y reimaginado (Le Goff), que siempre es una imagen-sobre-el-pasado y no simplemente una imagen-del-pasado (Rappaport).

En conclusión, esta tipología de las imágenes y estos principios del uso estético-político de los archivos históricos abren nuevas construcciones de la historia, múltiples senderos rizomáticos del pasado que tienen como finalidad última el empoderamiento de las y los estudiantes del poder enunciativo de la historia frente al relato dominante de las élites económicas forjado durante las décadas.

Referencias

- Abril, Gonzalo. «Tres dimensiones del texto y de la cultura visual». *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 9, 2012, pp. 15-35. Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/9/art_1.pdf Doi: <http://dx.doi.org/IC.2012.i01.02>
- Auerbach, Erich. *Mimesis La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Barber, Gabriela y Marcos Lafluf. «New Media Art; un abordaje al videomapping». *Blucher Design Proceedings*, vol. 2, nº 3, 2015, pp. 283-291. Disponible en: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/new-media-art-un-abordaje-al-videomapping-22330>. Doi: 10.5151/desprosigradi2015-70184
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, 1986.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Blümlinger, Christa. «Leer entre las imágenes». *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, coord. Antonio Weinrichter. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana. Colección Punto de Vista, 2007, pp. 50-63.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. «Ensayo sobre la descomposición y recomposición de las imágenes, los textos y los sonidos en *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968)». *Aisthesis*, nº 56, 2014, 11-26.
- Comisión de la Verdad. *Informe de la Comisión de la Verdad. Tomo 1. Violaciones de los Derechos Humanos*. Comisión de la Verdad Ecuador, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós, 1986.
- . *La imagen-tiempo*. Paidós, 1987.
- . *Crítica y Clínica*. Anagrama, 1996.
- . *Bacon o la lógica de la sensación*. Arena Libros, 2000.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Pre-textos, 2004.
- Didi-Huberman, George. «El archivo arde», 2007, pp. 1-13. Disponible en: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral, 1992.
- Geraci, Noah, y Michell Caswell. «Developing a Typology of Human Rights Records». *Journal of Contemporary Archival Studies*, nº 3, 2016, pp. 1-26
- Gutman, David. *Somos derechos y humanos*. Sudamericana, 2015.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Le Goff, Jacques. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Taurus, 1992.
- Lopate, Phillip. «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo». *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, coord. Antonio Weinrichter. Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana. Colección Punto de Vista, 2007, pp. 66-91.
- Machado, Arlindo. *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. La Marca Editora, 2015.
- Maciel, Katia. *Transcineemas*. Contra Capa, 2009.
- Montúfar, César. *La reconstrucción neoliberal: Febres Cordero o la estatización del neoliberalismo en el Ecuador, 1984-1988*. Editorial Abya-Yala, 2000.
- Mouffe, Chantal. *Por un populismo de izquierda*. Siglo XXI Editores, 2019.
- Nebot, Jaime. Discurso del 23 de mayo de 1985 en la creación de los Escuadrones Volantes. «El discurso que justificó una masacre política». *El Telégrafo*, 27 de febrero de 2012. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20210412180205/https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/actualidad/1/el-discurso-que-justifico-una-masacre-politica>
- Pacheco, Lucas. «La política económica del Gobierno de Febres Cordero». *Ecuador debate*, n° 8, 1985, pp. 11-32.
- Prieto, Martín. «El mejor amigo de Ronald Reagan». *El País*, 18 enero 1987. Disponible en: https://elpais.com/diario/1987/01/19/internacional/538009213_850215.html
- Rappaport, Joanne. *La política de la memoria: Interpretación indígena de la historia en los andes colombianos*. Universidad del Cauca, 2000.
- Solís, Cristina. «Post Comisión de la Verdad: expresiones artísticas y emergencia de sentidos». *Foro. Revista de Derecho*, n° 31, 2019, pp. 55-73. Disponible en: <https://revistas.usb.edu.ec/index.php/foro/article/view/805> Doi: <https://doi.org/10.32719/26312484.2019.31.3>
- Tamayo, Eduardo. *Gobierno de León Febres Cordero (1984-1988): resistencias al autoritarismo*. Agencia Latinoamericana de Información, 2008.
- Tinel, François-Xavier. *Las voces del silencio: resistencia indígena en Chimborazo en tiempos de León Febres Cordero, 1984-1988*. Editorial Abya Yala, 2008.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past. Power and the Production of the Past*. Beacon Press, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Grupo Planeta, 2002.
- Walley, Jonathan. *Paracinema: Challenging Medium-specificity and Re-defining Cinema in Avant-garde Film*. The University of Wisconsin-Madison, 2005.
- Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

Moura y Silo: los paisajes de la imaginación como salida del agujero de la violencia

Moura and Silo: The Landscapes of Imagination as a Way Out of the Hole of Violence

Javier Teofilo Suárez-Trejo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jsuarez@unmsm.edu.pe

Enviado: 26 mayo 2021 | **Aceptado:** 30 junio 2023

Resumen

El presente ensayo se enfoca en cómo las composiciones tardías de Federico Moura (1951-1988), líder de la banda argentina Virus, ofrecen una forma de lidiar productivamente con un contexto de precariedad existencial. Para llevar a cabo el análisis, serán importantes, por un lado, las propuestas de Mario Rodríguez «Silo» (1938-2010) sobre la imaginación como potencia ético-estética y, por otro lado, la conciencia de imagen de la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938). En la primera parte, a través de la descripción tanto de la conciencia de la imagen husserliana como de la psicología de la imagen siloísta, se verá cómo la imaginación se configura como una potente vía para la (trans)formación de la realidad. A continuación, y a la luz de la descripción previa, se analizará la producción de Virus desde 1985 haciendo especial énfasis en el último álbum de la banda, *Superficies de placer* (1987), que muestra la estética poético-musical tardía de Federico Moura.

Palabras clave: Imaginación, estética, psicología, Federico Moura, Mario Rodríguez.

Abstract

This essay focuses on how the late compositions of Federico Moura (1951-1988), leader of the Argentine band Virus, offer a way of dealing productively with a context of existential precariousness. To carry out the analysis, the contributions of Mario Rodríguez «Silo» (1938-2010) on imagination as an ethical and aesthetic potency in conjunction with the consciousness of image of Edmund Husserl's (1859-1938) phenomenology will be important. In the first part, through the description of both Husserlian consciousness of image and Siloist psychology of image, it will be seen how imagination is configured as a potent way for the (trans)formation of reality. Next, and based on the previous description, the production of Virus since 1985 will be analyzed, with special emphasis on the band's last album, *Superficies de placer* (1987), which shows the late poetic-musical aesthetics of Federico Moura.

Keywords: Imagination, aesthetics, psychology, Federico Moura, Mario Rodríguez.

Introducción: ¿Cómo salir del agujero interior de la violencia?

El 4 de mayo de 1969, Mario Rodríguez Cobos, más conocido como «Silo»,¹ ofrece su famosa «Arenga de la curación del sufrimiento» en la pequeña localidad de Punta de Vacas (Mendoza, Argentina), cuyo mensaje central era la necesidad de curar el sufrimiento a través de un proceso de liberación interior guiado por los principios de la fe, la alegría y el amor. Años antes, el 28 de junio de 1966, el general Juan Carlos Onganía se había convertido en presidente *de facto* de Argentina llevando a cabo una política autoritaria y represiva que tuvo que lidiar con el estallido de las revueltas de estudiantes y docentes del 29 de julio del mismo año, debido al intento del Gobierno de revocar las reivindicaciones educativas de la Reforma Universitaria de 1918. Las políticas represivas se agravarían hacia el final de la década teniendo como punto de quiebre el levantamiento popular de masas en Córdoba el 29 de mayo de 1969, que acabaría con la intervención del Ejército y la vida de dos estudiantes.

Jorge Moura, nacido un 10 de enero de 1942 y el mayor de los hermanos Moura, familia de clase media acomodada de La Plata, experimentaba las inquietudes de todo joven veinteañero que no podía dejar de ver el incremento de la violencia por parte del Estado, así como la intensificación de las luchas de la juventud y sus deseos de renovación cultural y liberación existencial. La pregunta que se adivinaba en los rostros de toda esa generación era el leninista «¿Qué hacer?». «¿Qué hacer en un contexto tan violento como este?» era la pregunta que rondaba las mentes de estos jóvenes argentinos. ¿La paz o la guerra? ¿La alegría o la violencia? O, quizás, ¿la violencia para conseguir la anhelada paz, la deseada alegría?

El fin de la década de los sesenta enfrentó a la juventud argentina a una serie de difíciles decisiones político-culturales: el pacifismo humanista de Silo era una opción; la lucha armada encarnada por el Ejército Revolucionario del Pueblo (brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores activo entre 1965 y 1977) era otra. El mayor de los Moura optó por la segunda y se unió a la lucha armada. Desaparecería el 8 de marzo de 1977 a manos de otra dictadura que se autodenominó «Proceso de Reorganización Nacional» y que persiguió sin cuartel a quienes se opusieran a la ideología anticomunista y dogmáticamente cristiana del Gobierno.

Perla Díaz, compañera de lucha y pareja de Jorge, cuenta que le preguntó, allá por el año 1973 o 1974, qué le gustaría hacer si no estuviera guerreando. El «Flaco», así era conocido Jorge, le respondió lo siguiente: «Formar una banda de rock con mis hermanos» (cit. en Anguita y Cecchini). Pocos años después de su desaparición, esa idea suelta, que reflejaba quizás un oculto anhelo de un joven que era aficionado a la

1 «Silo», seudónimo de Mario Luis Rodríguez Cobos (1938-2010), fue el tercer y último hijo de una familia de clase media en Mendoza, Argentina. A principios de los años setenta, crea la corriente de pensamiento denominada Nuevo Humanismo y funda el Movimiento Humanista como conjunto organizado que pretende plasmar en la práctica dicho pensamiento. A partir de los años ochenta hasta su muerte, en 2010, se dedicó a compartir sus ideas a través de diversas publicaciones y presentaciones públicas.

música de Luis Alberto Spinetta, otro «Flaco», se haría realidad gracias a la aparición de la banda Virus el 11 de enero de 1980, liderada por Federico Moura, el segundo luego de Jorge, junto a sus hermanos menores Marcelo y Julio.

Desde fines de la década de 1970, los hermanos Moura, con Federico a la cabeza, buscaron renovar la música argentina y latinoamericana haciendo algo que parecía imposible: hacer crítica con buen humor, recordar el dolor con alegría, hacer política a través de la estética; y será Federico Moura quien llevará esta urgencia de renovación del hermano asesinado a la esfera de la música y a su propia existencia que acabaría vencida por otro enemigo, esta vez interior, el VIH, el 21 de diciembre de 1988. Una de las urgentes preguntas que la vida y obra de Federico Moura, y del grupo Virus, intentó responder fue la siguiente: ¿cómo seguir viviendo luego de una historia de violencia política? ¿Cómo lograr que las imágenes de la violencia histórica no destruyan los deseos de transformar la realidad? ¿Cómo vérselas con el sufrimiento de forma productiva? ¿Es esto posible?

El presente ensayo se enfoca en cómo las composiciones tardías de Federico Moura (1951-1988), líder de la banda argentina Virus, ofrecen una forma de lidiar productivamente con un contexto de precariedad existencial, debido a un pasado de violencia política (la dictadura) o un presente de adversidad personal (la enfermedad), a través de la producción de imágenes capaces de lidiar con el sufrimiento. Para llevar a cabo el análisis, serán importantes, por un lado, las propuestas del pensador argentino Mario Rodríguez «Silo» (1938-2010) sobre la imaginación como potencia ético-estética y, por otro lado, la conciencia de imagen de la fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938). Se demostrará cómo las ideas del dúo Silo-Husserl ofrecen una puerta de entrada para comprender la poética que Moura, simpatizante del Movimiento Humanista fundado por Rodríguez, buscó transmitir a través de las canciones de la banda en los últimos tres años de su vida.

En la primera parte, a través de la descripción tanto de la conciencia de la imagen husserliana como de la psicología de la imagen siloísta, se verá cómo la imaginación se configura como una potente vía para la (trans)formación de la realidad. Asimismo, se mostrará que, desde una perspectiva siloísta, la imagen opera a partir de la construcción de «paisajes» personales que le permiten a la subjetividad afrontar situaciones de precariedad existencial.

En la segunda parte, y a la luz de la descripción previa, se analizará la producción de Virus desde 1985 haciendo especial énfasis en el último álbum de la banda, *Superficies de placer* (1987), que muestra la estética poético-musical tardía de Federico Moura. Se busca así ofrecer una lectura, a partir de la filosofía husserliana y la psicología siloísta de la imagen, de la estética de Moura, teniendo como punto de partida la breve militancia de este en el Movimiento Humanista luego de su salida de la escuela secundaria y antes de su ingreso a la universidad; el análisis revelará tanto las similitudes como las diferencias entre el pensador y músico argentinos.

Al final del ensayo, se verá cómo las composiciones del cantautor argentino, a la luz del análisis husserliano-siloísta de la imagen, ofrecen una praxis estética para salir del

«agujero interior» del sufrimiento a través de la construcción de experiencias estéticas para el libre ejercicio de la libertad individual y colectiva; más aún, se verá cómo estas experiencias se configuran como formas de resistencia juvenil frente a cualquier embate homogeneizador, no desde una pretendida superioridad intelectual(oide) y/o académica, sino desde la construcción de combativas e imaginativas «superficies de placer».

La estética tardía de Virus, en este sentido, se configura como una narrativa de la resistencia que se desplaza entre el yo individual y el yo colectivo (banda/familia/nación); es decir, estas composiciones ofrecen un relato acerca de cómo una subjetividad tuvo que vérselas con agentes que ejercieron violencia contra ella: las letras compuestas por Federico Moura expresan una radical narrativa de resistencia frente, en primer lugar, a la descomposición que representó para él y su familia la desaparición de su hermano; y, en segundo lugar, frente a la descomposición de su propio cuerpo debido a su condición como portador de VIH. Tomarse en serio la producción de una banda como Virus exige detenernos críticamente en las iniciativas juveniles como posibilidad de reconciliación en contextos marcados por la precariedad existencial, sea esta política y/o personal.

Entre psicología y filosofía de la imagen: Silo y Husserl

El desarrollo teórico de la imaginación como facultad que permite la curación del sufrimiento (objetivo central de la Arenga de 1969) se encuentra en *Contribuciones al pensamiento* (1990)², compendio en el que Silo expone, en clave fenomenológica, sus exploraciones en el campo de la imagen. Si en la Arenga se ofrecía una vía práctica para curar el sufrimiento mental, en las *Contribuciones*, se explica el funcionamiento de la mente entendida como experiencia intencional que se representa espacialmente a través de la imagen.

En este texto, Silo se enfoca en el «espacio de representación» en cuyo interior se dan determinados contenidos de conciencia; desde el inicio, deja de lado lo que él denomina una psicología ingenua que considera que las imágenes, en cuanto contenidos de la conciencia, son «meras copias de la percepción». De hecho, esta perspectiva ingenua sería tributaria de unas ciencias naturales de cuño positivista; si la conciencia es intencionalidad, es decir, si la conciencia es siempre conciencia-de-algo, la tarea que se propone Silo es determinar la fenomenología de ese algo y su relación con la experiencia (inter)subjetiva.

En «Psicología de la imagen», primera parte de las *Contribuciones*, se propone «dar cuenta de la imagen como un modo *activo* de estar la conciencia en el mundo, como un modo de estar que *no puede ser independiente de la espacialidad* y como un

2 Así como en el volumen *Apuntes de psicología (Psicología I, II, III, VI)* (2006) que reúne cuatro conferencias dadas por Silo en 1975, 1976, 1978 y 2006; para este ensayo, he elegido *Contribuciones* como marco teórico, ya que ofrece un panorama más ordenado de la propuesta siloísta en relación con la imagen.

modo en el que las numerosas funciones con que cumple, dependen de la *posición* que asume en esa espacialidad» (Rodríguez, *Contribuciones 2*). Se trata, entonces, de comprender el funcionamiento de las imágenes como agencia que, en relación con la experiencia sensorial, racional y emotiva, no solo da cuenta del mundo, sino que es capaz de transformarlo.

Desde la filosofía grecolatina, la imaginación (facultad humana que produce imágenes) ha tenido un papel importante en la producción de conocimiento, papel que, sin embargo, se veía como inferior al del concepto de la ciencia aristotélica y/o cartesiana. Mientras que el concepto era claro y distinto debido a su inmutabilidad, la imagen ha sido considerada, a causa de su intrínseca relación con el devenir en cuanto cambio y transitoriedad, como un grado inferior de conocimiento.

Las transformaciones en la ciencia, la filosofía y la filosofía de la ciencia a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX permitieron reformular muchos de estos prejuicios sobre la imaginación; lejos ya de una visión científica y/o filosófica que buscaba, en vano, esencias inmutables, la imaginación y las imágenes que producía ya no eran vistas como un modo de conocer inferior, sino como una entrada alternativa a la experiencia del ser humano en el mundo; entrada que no se desentendía del devenir, sino que lo incorporaba como parte característica de su estatus cognoscitivo.³

La imaginación, entonces, no era ya solo el espacio para el sueño y/o la locura que había que estudiar para conocer las desviaciones del conocimiento claro y distinto, sino que era una vía que permitía conocer la realidad en sus múltiples y complejas transformaciones. Uno de los autores de quien Silo toma el primer impulso es Edmund Husserl y su método fenomenológico⁴, según el cual la conciencia no es nunca una instancia aislada o autocontemplativa (como había soñado Descartes), sino que era una relación (intencionalidad) con aquello que no era ella misma, y que eran los contenidos producidos en tal relación los que hacían que la conciencia, saliendo de sí misma al mundo, se autoconociese como subjetividad.⁵

Para comprender el funcionamiento de las imágenes en la fenomenología husserliana es útil diferenciar entre percepción por un lado y *conciencia de imagen* por otro; la primera se refiere a la forma en la que la subjetividad conoce el objeto sensible que está fuera de ella: en líneas generales, la subjetividad no puede ver al objeto en su

3 En este sentido, la psicología de la imagen de Silo presenta sugerentes vasos comunicantes con la fenomenología de la imaginación de Gastón Bachelard y Paul Ricoeur (en Referencias).

4 Para una discusión sobre la oposición entre enfoques semióticos y perceptualistas con respecto a la imagen, así como una descripción de la posición fenomenológica de Husserl sobre esta, véase el informativo artículo de Rubio, en Referencias.

5 Husserl entiende por intencionalidad la propiedad de la conciencia de referir algo o apuntar hacia algo (una percepción es percepción de algo), y la circunscribe, específicamente, a los actos psíquicos, siendo estos el elemento básico del conocimiento; así, por ejemplo, «no solo amo, temo, me alegro, percibo y juzgo, sino que amo algo, temo algo, me alegro de algo, percibo algo y juzgo algo. Indistintamente de que hablemos de percepción, pensamiento, juicio, fantasía, duda o expectación, por citar algunos ejemplos, hay un elemento común a todas estas diversas formas de conciencia: tienen su objeto intencional, su correlato objetivo» (Escudero 18).

totalidad, pues esto implicaría la anulación tanto de la distancia entre sujeto y objeto como del tiempo. Debido a esto último, la subjetividad puede solo ver el objeto desde una perspectiva cambiante (desde diversas perspectivas a lo largo del tiempo); no es posible ver todos los lados de una caja simultáneamente, pero, si se cambia de posición (corporal), es posible ver sucesivamente los diferentes lados de la caja obteniendo así una representación de esta cada vez más completa (y no exenta de decepciones).

Asimismo, afirma Husserl, no siempre es necesario que la subjetividad se posicione de diferentes modos para ver mejor el objeto, sino que aquella cuenta con anticipaciones, es decir, si ve un lado de una caja, anticipa que esta tendrá más lados; no siempre es necesario ver todos los lados para saber que se está viendo una caja. En el ámbito de la percepción, entonces, la representación alude, siempre de forma incompleta, a un objeto de la realidad objetiva; por más incompleta que sea nuestra percepción, es innegable que hay un mundo objetivo allí afuera que estamos experimentando y compartiendo con otras subjetividades. En el caso de la conciencia de imagen, sucede algo diferente; según Husserl,

tenemos tres objetos: 1) la imagen física, la cosa de tela, mármol, etc.; 2) el objeto representante o que reproduce en imagen; 3) el objeto representado o reproducido en imagen. A este último lo llamamos *sujet*-imagen. Al primero lo denominamos imagen física y al segundo imagen representante u objeto-imagen (*Phantasie* 19).

A diferencia de la percepción, en la conciencia de imagen, se produce «la articulación de tres orientaciones intencionales» (Rubio 96): por ejemplo, si vemos una fotografía de alguien (como parece ser el caso en la canción «Superficies de placer»), se tiene, en primer lugar, la *cosa*-imagen, es decir, el material en el cual es posible percibir la imagen (el papel fotográfico).

Asimismo, se tiene el *sujet*-imagen, que no es sino aquello a lo que se refiere la imagen que vemos en el papel fotográfico, a saber, una persona. Sin embargo, existe un tercer elemento, el *objeto*-imagen, que es la imagen propiamente dicha y cuyo estatus ontológico es muy particular, ya que no es representación del material en el cual está inscrita (la imagen no es representación del papel fotográfico en cuanto aquello que existe objetivamente), sino que es imagen de una ausencia, a saber, su *sujet*-imagen, una persona. Es este carácter intermedio, que Husserl llama «neutralidad», el que otorga su especificidad cognoscitivo-experiencial a la imagen que se sustrae a la lógica del conocimiento objetivo de la realidad del proceso perceptivo descrito líneas arriba.

La imagen así entendida no depende del objeto, sino que posee una autonomía experiencial (por ejemplo, afectiva) que la subjetividad puede utilizar con una finalidad existencial (por ejemplo, la curación del sufrimiento) con implicancias éticas. Por esta razón, la construcción de imágenes cobra, para la psicología siloísta, una importancia paradigmática en términos terapéuticos luego de situaciones de violencia y es, justamente, esta potencia *estética* de la imagen el rasgo característico de la poética de Federico Moura en el último álbum de la banda, *Superficies de placer* (1987).

Luego del arrebato perceptivo en *Locura* (1985), y probablemente influenciado por su condición de portador de VIH, Moura será cada vez más consciente de que la percepción, en términos husserlianos, por más intensa que sea, siempre está atada al presente histórico (el caso paradigmático de esta intensidad sería la canción «Luna de miel en la mano», que no es sino una descripción de las imágenes producidas por el acto masturbatorio). En el último álbum de la banda, es la imagen, entonces, la que problematiza y ofrece una alternativa a las «imágenes paganas» (*Virus vivo 1*, 1986); se trata de una ilusión-proyecto para que la subjetividad siga adelante en su proceso de autoconocimiento y autocuidado (la curación del sufrimiento siloísta) en momentos de precariedad existencial (como la inminente muerte de Moura a causa del VIH) .

Coincidiendo con Husserl en la necesidad de alejarse de la representación ingenua, es decir, de los contenidos de la conciencia como copias de una realidad exterior, Silo, sin embargo, se distancia del filósofo, pues está interesado no en una reducción eidética, es decir, en conseguir un fundamento del conocimiento (aunque, para Husserl, este sea siempre un conocimiento en relación con el mundo), sino en una comprensión del funcionamiento de la psique humana como formadora de imágenes espaciales con las consecuencias éticas que esta comprensión tiene y que se remontan a la Arenga de 1969; como él mismo afirma, «Husserl nos ha colocado así en el campo de la reducción eidética y de su trabajo extraemos innumerables enseñanzas, pero nuestro interés está orientado a temas propios de una psicología fenomenológica más que de una filosofía fenomenológica» (Rodríguez, *Contribuciones 3*); en otras palabras, el énfasis se desplaza de la aproximación a la subjetividad en cuanto intencionalidad en el marco de la fenomenología trascendental (Husserl) a su comprensión en cuanto *intencionalidad productora de imágenes* que permitan lidiar con el sufrimiento (Silo) del presente de la percepción.

Silo distingue entre sensación, percepción e imagen; esta propedéutica es importante para poder acercarse a la importancia de las imágenes para la curación del sufrimiento. Luego de describir la sensación en términos fisiológicos, la define como «el registro que se obtiene al detectar un estímulo proveniente del medio externo o interno y que hace variar el tono de trabajo del sentido afectado» (Rodríguez, *Contribuciones 4*). Desde el inicio, se propone que la recepción sensorial no es transmisión, sino registro, es decir, que ya la misma experiencia sensorial exige una facultad que registre tal transmisión fisiológica.

Sin embargo, continúa el texto, el estudio de la sensación no es suficiente para comprender la experiencia de la subjetividad en tanto intencionalidad, ya que esta también «siente» sus pensamientos, sus recuerdos, sus emociones; en tal sentido, la experiencia del sentir exige una extensión de la propia sensación. El ejemplo paradigmático de esta sensación, que podría llamarse interna, es la sensación cenestésica, es decir, aquella experiencia de la propia interioridad: tanto el sentir el propio cuerpo (los latidos del corazón, la respiración, el movimiento de los intestinos y también las enfermedades) como el sentir que producen los recuerdos de las emociones.

Tanto las sensaciones externas como las internas derivan del cuerpo, pero, a medida que se alejan de la sensación exterior y primera, no se subordinan a aquel, sino que crean una compleja red de sensaciones, percepciones e imágenes que son, al mismo tiempo, dependientes (ya que no podrían existir sin él) e independientes de este (ya que, si bien comienzan con la sensación exterior, construyen una dimensión que se hace progresivamente más autónoma). Esto último explica por qué paliar el dolor (que, en la Arenga, se circunscribía a las dimensiones fisiológicas, médicas, jurídicas y políticas) no es suficiente para curar el sufrimiento existencial; pero, al mismo tiempo, recuerda la relación de derivación que las sensaciones internas, la percepción y las imágenes tienen con las sensaciones externas.

Finalmente, Silo describe la imagen como «una re-presentación estructurada y formalizada de las sensaciones o percepciones que provienen o han provenido del medio externo o interno. La imagen pues, no es “copia” sino síntesis, intención y, por tanto, tampoco es mera pasividad de la conciencia» (Rodríguez, *Contribuciones* 4). Es este el quid de la psicología de la imagen de Silo: si la sensación registra el mundo y la percepción lo estructura, la imagen *lo forma* en el más amplio sentido del verbo: *deformar, reformar, transformar*. Las imágenes, al ser las experiencias mentales que formalizan la realidad (deformándola, reformándola y transformándola), serían los agentes encargados de la curación del sufrimiento. Lejos de ser solo una forma de divertimento o ensoñación, las imágenes se convierten en herramientas para transformar la realidad.

Para Silo, las imágenes, en cuanto producción de la conciencia (o conciencia de imagen en términos husserlianos), construyen un espacio personal a través de la articulación de todas sus facultades (racionales, emotivas, perceptivas, sensoriales); dicho de otro modo, la existencia cobra sentido gracias a las imágenes que ofrecen un espacio, creado y recreado por cada subjetividad, que la pone en contacto con el mundo, con todo aquello que no es ella misma.

En tal sentido, las imágenes son el espacio idóneo para (re)construir(nos) un *paisaje personal* que nos permita hacer del mundo *nuestro mundo*; paisaje que tiene como punto de partida las sensaciones externas (recuérdese la relación de «derivación», pero no de dependencia, de la imaginación frente a la sensación) y su complejización en las estructuras de la percepción y las formalizaciones de la imaginación. Desde esta perspectiva, la dimensión sensorial y perceptiva se configuran como espacio común que permite que los paisajes personales de cada ser humano entren en relación y no caigan en la arbitrariedad del todo vale.

De hecho, no solo deben considerarse las experiencias de los tradicionales cinco sentidos (él los llama «sentidos externos»: tacto, olfato, gusto, oído, vista), sino también los «sentidos difusos»: tanto las sensaciones kinestésicas (de movimiento y posicionamiento corporal) como las sensaciones cenestésicas (registro general del intracuerpo y de temperatura, dolor, etc.), de allí que Silo afirme que

es desafortunado que se haya limitado tan frecuentemente la representación a las imágenes visuales, y además, que la espacialidad esté referida casi siempre a lo

visual cuando las percepciones y representaciones auditivas denotan también a las fuentes de estímulo localizadas en algún «lugar», así como ocurre con las táctiles, gustativas, olfatorias y desde luego con las referidas a la posición del cuerpo y los fenómenos del intracuerpo (Rodríguez, *Contribuciones* 6).

Como se verá en la siguiente sección, las composiciones de Federico Moura transforman la psicología de la imagen de Silo en una estética de la imagen⁶ que busca la curación del sufrimiento: la tristeza, la soledad, la depresión y el abandono en contextos de precariedad existencial. En este sentido, la formación de imágenes permiten, al mismo tiempo,

- a) (re)crear un mundo donde la subjetividad pueda existir sin sufrimiento o con el menor sufrimiento posible;
- b) reducir al máximo las imágenes dañinas (aquellas que causan dolor) a través de una *epojé* de la imaginación: se trata de ir reconociendo, desechando y/o transformando las imágenes que, a lo largo de nuestra historia personal, se han acumulado en nuestra conciencia y que impiden esta (re)construcción de un paisaje personal para habitar un mundo compartido; y, finalmente,
- c) comprender que esta dinámica de la estética de la imagen no es nunca una experiencia individual(ista), sino que exige transformar el mundo que se comparte con otras subjetividades; o, dicho de otro modo, se trata de reconocer que «*la estructura percepción-imagen es un comportamiento de la conciencia en el mundo, cuyo sentido es la transformación de ese mundo*» (Rodríguez, *Contribuciones* 7).

Silo se pregunta, entonces, si el *espacio de la representación* que la imaginación forma es volumétrico, tridimensional, o es que la estructura percepto-representativa de mi cenestesia se me presenta volumétricamente» (Rodríguez, *Contribuciones* 12). Se trata de lo segundo, y es gracias a ello que «estas representaciones pueden aparecer arriba o abajo, a izquierda o a derecha y hacia adelante o hacia atrás, y que la “mirada” también se ubica respecto de la imagen en una perspectiva delimitada» (12); es decir, que la imaginación construye un «paisaje» y una «escena» (ambos términos de Silo) volumétrica que puede verse desde un punto de vista delimitado; no se trata solo del caos del sueño y/o la pesadilla, sino de la formalización de un espacio personal; desde esta perspectiva, es posible afirmar que *la imaginación desea un espacio donde habitar*.

Transformar el mundo, entonces, se convierte en tarea de la imaginación en cuanto facultad que diseña paisajes habitables. Tanto la voz de un husserliano Mario Rodríguez como la de un siloísta Federico Moura saben que transformar el mundo significa transformarnos a nosotros mismos, significa reconstruirnos constantemente un espacio personalísimo y comunicable en el cual podamos ejercer libremente esa tres virtudes que, en la Arenga de 1969, Silo nos recordaba: fe (en que cambiar una

6 Estética (αισθητική) entendida no como disciplina filosófica, sino como el conjunto de operaciones de la sensibilidad que permiten que la subjetividad entre en contacto con y en el mundo.

realidad precaria y/o dolorosa es posible), alegría (que permite disfrutar el momento sin imponernos una dogmática utopía) y amor (ya que solo aceptándonos, es decir, dejando de lado esas imágenes impuestas convertidas en pesadillas históricas y persistentes formas de violencia, podremos amar a los demás).

Transición viral: entre locura de imágenes e imágenes paganas

En noviembre de 1985, Virus graba «Imágenes paganas» en los A&M Studios (California, EE. UU.); con letra de Federico Moura y Roberto Jacoby, y música de Julio Moura y Ricardo Serra, esta canción acabaría por convertirse en una de las más famosas del grupo debido a su enigmática sonoridad y misterioso sentido. Un dato curioso es que esta es una canción sin álbum, es decir, se compuso de forma independiente en 1985; en 1986, sería incluida como la única canción grabada en estudio en el álbum *Vivo 1*.

«Imágenes paganas» se inicia con una declaración de cansancio debido a un «cantar en la niebla»; la voz recorre una autopista que no es la suya; está lejos de su hogar, quizás frente al mar de California, entre «gitanos» que llevan a cabo «un ritual ignorado». El éxito imparable desde inicios de los ochenta ha cansado a la voz que cuenta que sus «propias luces ya no están», pues se han convertido en «espejismos». El sentido de esta enigmática canción podría explicarse a través del cansancio que una carrera ascendente (desde el lejano álbum *Wadu Wadu* de 1981) había producido en los miembros de la banda; los efectos del éxito (y la locura que, muchas veces, aquel ocasiona) son sopesados con unas letras que confían en el enigma lingüístico y una estructura paratáctica que deja al público oyente/lector con muchas preguntas, pero seducido por la melodía.

El éxito agota y nubla la mirada porque permite que la subjetividad se desborde dando rienda suelta a sus deseos más intensos sin pensar en las consecuencias: se trata del «tomar lo que encuentro», de los «pecados para dos» y de la «luna de miel en la mano», todas canciones del quinto álbum de la banda *Locura* (1985). Nótese que ninguna de esas canciones son escritas por Federico Moura que, en cambio, abre el álbum con su famosa y pegajosa «Pronta entrega»: «recordando tu expresión, / vuelvo a desear / esas noches de calor / llenas de ansiedad. / Sofocado por el sueño y la presión, / busco un cuerpo para amar». A diferencia de «Imágenes paganas», *Locura* es un álbum que transpira deseo, que hace uso del cuerpo para satisfacer esas ganas de vivir que todo joven ha sentido alguna vez, sin pensar en el mañana.

El álbum de 1985 se abre, entonces, no con un cuerpo frenético, sino con una voz que recuerda un rostro que despierta su deseo; el pasado que se evoca, sin embargo, está cargado de «calor» (sensación que puede aludir al espacio en el que se produjo el encuentro; por ejemplo, una discoteca) y de «ansiedad» (debido a la dificultad de que un encuentro más íntimo se produzca). El *incipit* de la primera canción de *Locura* muestra la transformación del deseo de una subjetividad para quien la satisfacción del

cuerpo se ha convertido en pretexto para la búsqueda del amor en un cuerpo particular. Desde una perspectiva siloísta, la voz, gracias a una «mirada interior» (el recuerdo), reconoce la importancia de buscar una experiencia amorosa que, lejos de cualquier abstracción intelectual, derive del cuerpo; como se verá, esta tensión entre deseo-del-cuerpo y amor-en-el-cuerpo caracteriza la producción tardía (1985-1987) de Virus.

En el caso de «Pronta entrega», el presente continuo («recordando») de la voz no se detiene en el hacer memoria, sino que se activa a través de la búsqueda; si bien el encuentro puede haber sido efímero y/o prohibido, de allí la ansiedad, la voz no olvida la posibilidad de reencontrarse con quien ha despertado el deseo de un encuentro significativo. Sería fácil caer en un biografismo crítico en este punto; especular que estas «noches de pasión» no son sino esos encuentros efímeros y furtivos que Federico Moura, poeta homosexual, llevó a cabo por varios años en los diversos lugares en los que se encontraba y que acabarían con el descubrimiento, en 1987, de que era portador del VIH; sí, una lectura así es posible y hay que mencionarla; sin embargo, la fuerza poética del Moura artista perdería mucho si nos detuviésemos solo en ese elemento biográfico.

A pesar del «sueño y la presión» que la sofocan (probable alusión a los efectos de la fama), la voz se da cuenta de que la búsqueda del amor-en-el-cuerpo es capaz de disipar los «deseos groseros» cuyas imágenes han ejercido violencia contra la propia subjetividad. Desde una perspectiva siloísta, esta búsqueda permite «desnudarse en sueños», interiormente, de las «imágenes paganas» que se han convertido en un lastre para la voz.

Luego de pedir que se le entregue ese anhelado amor-en-el-cuerpo («pronta entrega, por favor»), la voz reconoce que ni la música ni las drogas pueden reemplazar la posibilidad del encuentro. En su Arenga, Silo sostenía que las drogas no eran un camino apropiado para la curación del sufrimiento, pues era necesaria la «mirada interior»: si bien la voz sabe que el binomio arte-drogas puede intensificar la percepción ofreciendo un simulacro de satisfacción, también reconoce su carácter efímero y exterior. Lejos de conformarse con tal intensificación del recuerdo-del-cuerpo, la voz de Moura hace uso de los recuerdos (las imágenes interiores) como combustible para la búsqueda del amor-en-el-cuerpo.

Estas imágenes han sido útiles hasta ese momento porque han permitido una primera liberación de la voz frente a la represión del deseo impuesta por un contexto autoritario y católico como la Argentina de la dictadura. En un primer momento, el paganismo de la imagen es una respuesta crítica y provocadora a las imágenes católicas que el estatus imponía al deseo de las y los jóvenes argentinos y que buscaban dar forma y/o reformar los deseos de estos (es el caso de los recuerdos en «Pronta entrega»). Si el discurso hegemónico imponía la imagen de una familia heterosexual y católica, la respuesta de Virus, en 1985, era una «luna de miel en la mano» (masturbación) o un «pecado para dos» que «toma lo que encuentra» (una satisfacción del deseo capaz de evadir los fines reproductivos del poder).

Sin embargo, esta locura llega a una inflexión crítica con «Imágenes paganas» (y, como se ha visto, «Pronta entrega»); el frenesí hace un alto en el camino y anuncia el

estilo tardío de la banda que se materializará en su último álbum. La segunda estrofa de «Imágenes paganas» no hace sino confirmar este alto reflexivo en el camino: la propia imagen se convierte en un conjunto de «reflejos viajeros», es decir, en un espejismo de la propia subjetividad que se ha apartado de su propia interioridad debido a sus excesos; la conciencia se nubla en la forma de un «apagón sentimental» mientras se sigue recorriendo la autopista frente al mar.

A pesar de todo, la intensidad del deseo y la «ansiedad del cuerpo» retornan: se busca algo, pero la voz aún no puede pronunciar qué es eso que busca luego de *Locura*: frente a tal indeterminación no queda sino el «silencio». La canción termina con la repetición del estribillo: «remolino mezcla los besos y la ausencia. / Imágenes paganas se desnudan en sueños». El cuestionamiento del deseo vivido como desenfreno exige, entonces, que las imágenes, que tanto sirvieron para cuestionar el poder hegemónico de la historia (exterioridad), se desnuden de su propio paganismo (que ha pasado de ser liberación para convertirse en fantasmagoría y agotamiento). En términos de Silo, urge depurar las imágenes que el deseo ha producido para (re)construir un «paisaje interior» capaz de hacerle frente a la ansiedad del presente.

De este modo, la complejidad de esta composición radica en que el adjetivo «paganas» no es sino una dilogía, es decir, una palabra en la que coexisten dos sentidos temporal y existencialmente distintos, aunque no contradictorios: por un lado, apela a la liberación del catolicismo del deseo normado por el poder; y, por otro, indica los límites de tal liberación, a saber, la locura que se le aparece como insuficiente. En una entrevista de junio de 1988, Moura afirma lo siguiente con respecto a la transformación de Virus:

A principios de los 80 yo entendía la música activa, como algo de despabilarse, de patear. Que la gente joven empezara a tener una participación activa del pensamiento, de las cosas que suceden en la calle. Concretamente, eso pasó. Obviamente, cosas rápidas y cosas lentas vienen bien. Pero ahora veo la cosa rápida como dejarse llevar por una inercia. Y creo que ahora hay que hacer un esfuerzo grande por pensar. Estamos en una década que termina, algo nuevo que se viene y yo personalmente necesito *espacios más claros para pensar y ver hacia dónde van las cosas*» (*Submarino Amarillo*; Pintos 77; énfasis mío).⁷

En este sentido, *Locura* (1985) es un álbum transicional, pues si bien se recurre a la imaginación (que será el espacio idóneo para «pensar y ver hacia dónde van las cosas»), esta aún se subordina a la intensidad perceptiva, característica de la banda desde *Wadu-Wadu* (1981) hasta *Locura*; la transformación que se produce en este

7 Sobre la necesidad de dejar de «patear», Moura compara a Billie Holliday con Janis Joplin, quien «aún estaba de ida... Todavía golpeaba las paredes y pateaba: en cambio Billie Holliday estaba de vuelta, no ofrecía resistencia a nada, y con solo abrir la voz salía toda su vida» (agosto de 1986, revista *El Musiquero*; Pintos 80). Nótese la imagen con la que se describe el itinerario musical; se trata de un camino de ida y vuelta: mientras que Joplin se había quedado en la intensidad perceptiva (pues, debido a su prematura muerte, no tuvo tiempo para problematizar ese primer momento), Holliday sí pudo hacer ese doble movimiento; es claro, además, el deseo de Moura, en 1986, de comenzar ese camino de regreso que tiene, en «Imágenes paganas», su punto más lúcido, y en *Superficies de placer* su producto más logrado.

itinerario va desde la intensificación de la experiencia corporal, primero, como crítica capaz de desestructurar los discursos de poder de un contexto político represivo (los últimos años de la dictadura argentina) y, luego, como posibilidad de disfrute individual y colectivo en espacios de encuentro juvenil (los primeros años del retorno a la democracia). El punto de quiebre de este *crescendo* es, como se ha visto, «Imágenes paganas», que anuncia un alto en el camino y un cuestionamiento interior del tipo de imágenes que habían guiado, hasta ese momento, la poética musical de Virus así como la vida del menor de los Moura. A continuación, se analizará el itinerario poético-musical de *Superficies de placer*, último álbum de la banda, que muestra la potencia de las imágenes para producir paisajes internos capaces de lidiar con situaciones de precariedad existencial.

Virus tardío:⁸ de las imágenes paganas a las superficies de placer

Superficies de placer (1987) es un itinerario de la subjetividad que se mueve desde la intensificación perceptiva a la producción de imágenes con el fin de construir un espacio común donde no toda experiencia sea efímera, donde no todo fenómeno se desvanezca en el aire; la sola percepción, aunque llevada al límite, es insuficiente, de allí que sea necesaria otra forma de (re)encontrarse con el mundo, a saber, activar la conciencia-de-imagen (Husserl) capaz de aliviar y/o curar el sufrimiento de una subjetividad en riesgo (Silo); el álbum no es una colección de canciones, sino que se revela como drama poético-musical de la subjetividad tensionada entre lo efímero de la percepción presa del tiempo que la hace posible, y la frágil pero potente permanencia de la imagen como posibilidad terapéutica.

«Mirada Speed» es la primera escena de este drama: la voz poética siente una rápida mirada posarse sobre él; el ritmo bailable de la canción permite imaginar un lugar donde jóvenes cuerpos se encuentran para divertirse (una discoteca, una fiesta). Nótese que la seductora mirada que «intimida» al corazón de la voz no es horizontal (no se trata de un verse frente a frente), sino «diagonal»: se *desvía* para percibir al cuerpo que la atrae. Esta mirada, sin embargo, no se experimenta solo en términos de percepción sensorial, sino que, desde el inicio, la voz introduce la dimensión afectiva («mi corazón»).

8 Para Theodor Adorno, «estilo tardío» alude a la forma de una obra de arte que ya no es capaz de integrar sus medios expresivos en una síntesis armoniosa, sino que los presenta como relaciones que relativizan y cuestionan su contexto histórico al que rechazan y, al mismo tiempo, pertenecen. El estilo tardío, en este sentido, no es sino la forma más urgente a través de la cual el artista cuestiona su historia dentro de la historia misma; no se trata de escapar de la historia (a través de un gesto nihilista o terrorista), sino de buscar volverla inoperante o incluso destruirla desde adentro; véase «El estilo tardío de Beethoven» y «La obra maestra distanciada. A propósito de la Misa solemnis» en *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. La urgencia del estilo tardío de las composiciones de Moura radica en mostrar, al mismo tiempo, la disolución de una historia (el cuerpo enfermo) y producir nuevas formas de afrontar tal acontecimiento (la estética de la imagen).

Al encontrarse, las miradas construyen un fugaz ángulo intersubjetivo (diagonal-horizontal)⁹ que desencadena el deseo de moverse de quien ha sido mirado: «flotando navego / en dirección / de aquella extraña / figura de poder»; la mirada se configura, entonces, como el primer momento de la percepción sensorial que ya ofrece la «información» necesaria (mínima) para que las subjetividades se encuentren en un espacio común, a saber, la pista de baile.

En términos de la fenomenología husserliana, no es posible percibir todos los aspectos de una cosa simultáneamente; debido a su carácter temporal, la subjetividad solo percibe un aspecto de la cosa a la vez; sin embargo, «la donación completa y sin fisuras permanece como un ideal en sí mismo inaccesible, pero que condiciona y motiva el dinamismo de la vida trascendental» (Ferrer 53). Si bien esta incompletitud perceptiva puede generar una «decepción» (*Enttäuschung*), la subjetividad cuenta con dos estrategias para lidiar con ella, a saber, la anticipación (*Antizipation*)¹⁰ y la corrección (*Korrektur*): la primera no es sino la confianza en que, aunque no sea posible conocer la cosa totalmente, esta sí existe objetivamente en virtud de ciertas características genéricas (por ejemplo, la espacio-temporalidad); la segunda, por su parte, es la habilidad de la subjetividad para adaptar y/o transformar sus anticipaciones sobre la cosa si es que esta no las cumple, de modo tal que no se pierda la posibilidad del conocimiento.

Un ejemplo puede ayudar a comprender mejor este proceso: si encuentro una caja frente a mí, yo solo puedo ver uno de sus lados a la vez, pero esto no me hace dudar de la existencia objetiva del objeto, sino que siempre puedo reposicionarme para ver otro lado en otro momento, pues anticipo que seguirá siendo una caja; y, en el caso de que, luego de mi reposicionamiento, la caja resulte ser otro objeto, yo puedo corregir mis anticipaciones con el fin de seguir conociendo o incluso descubrir algo nuevo (*das Neue*)¹¹ que no me esperaba.

9 Compárese este ángulo con el que forman las miradas de los protagonistas del relato *La perfección del amor* de Robert Musil: «Empero el brazo de la esposa se apartó del tazón y la mirada que dirigía a su esposo formó con él un ángulo fijo y sólido. Visiblemente se trataba de un ángulo. Sin embargo sólo estas dos personas podían sentir ese algo distinto, casi corpóreo del ángulo. Era como si el ángulo se tensara entre ellos como un puntal del metal más duro, los mantuviera fijos en sus sitios y los vinculara, no obstante que estaban muy alejados, en una unidad que casi se podía sentir» (145; énfasis mío); a diferencia del fugaz ángulo de la canción, el del matrimonio es «fijo y sólido» y «casi corpóreo». Como afirma Jesús Ferrer con respecto al proceso de la percepción en la filosofía de Husserl, «nuestra praxis entera depende de estos puntos máximos de claridad perceptiva (el ángulo), y muchos de ellos constituyen el fundamento de experiencias de índole superior, morales, estéticas e intersubjetivas» (67); a diferencia de la solidez del ángulo de Musil, la fugacidad del de «Mirada Speed» da cuenta de la precariedad del encuentro: si bien tiene la potencia de constituir experiencias de índole superior (que el «corazón» de la voz poética desea), su transitoriedad las pone en riesgo.

10 «La percepción externa bien puede ser caracterizada como presentación intuitiva, pero es también “intención simbólica” [*symbolische Intention*], “expectativa” (*Erwartung*), “tendencia protencional” (*protentionale Tendenz*). (Mencionamos diversos términos de los cuales se ha valido Husserl para caracterizar los horizontes de intención vacía que son parte estructural de la percepción. La diferencia entre los términos es indicativa de cambios de acento y de matices profundos en distintas etapas de la fenomenología husserliana)» (Ferrer 58-59).

11 «En última instancia la determinabilidad absoluta solo es un caso-límite ideal. En algún respecto, cada serie perceptiva contrapuesta traerá una y otra vez algo nuevo, también en el caso de un objeto previamente conocido» (Husserl, *Wahrnehmung* 61, 35-38).

Algo análogo sucede en «Mirada Speed», pero con una diferencia, a saber, que la anticipación no es solo cognoscitiva, sino también afectivo-libidinal. En general, cuando alguien va a una fiesta, anticipa que habrá otras personas y que podrá conocerlas; este conocimiento no será total, pues solo será posible percibir, de modo análogo al de la caja, una faceta de ellas (su cuerpo, el sonido de su voz, su forma de bailar). No obstante, a diferencia de lo que sucede con un objeto inanimado, el proceso perceptivo de quien mira en una fiesta está mediado por la expectativa de que tal percepción sea placentera en términos psicofísicos. Más movilizador que el anhelo de una percepción completa es el *deseo de percepciones placenteras* el que desencadena el movimiento del cuerpo; el encuentro visual ofrece, entonces, una preinformación placentera sobre cada una de las subjetividades involucradas en el proceso de la seducción.

El segundo momento de la canción introduce otro elemento clave del proceso perceptivo, a saber, el movimiento de los cuerpos: «ahora lo vi en filmación / tu cuello huele delator»; el deseo de conocimiento placentero (precipitado por la mirada) provoca el encuentro de los cuerpos que, a modo de un filme, inician el ritual de la seducción que tiene en el baile su forma de expresión y estrategia; hasta este momento, no hay palabras, y el encuentro se produce en el plano de la mirada y el movimiento. El cuerpo que ha mirado, entonces, invita al otro a seguir (re)conociéndose a través de un reposicionamiento de la propia corporalidad: el cuello «delata» que desea ser más conocido aún por quien ha sido flechado por la efímera mirada seductora; se introduce así una tercera dimensión sensorial, a saber, la olfativa, que intensifica este ritual perceptivo.

La canción parece culminar cuando quien ha sido mirado reconoce que el baile ha llegado a su fin («amanecí sin ver el sol»), aludiendo, probablemente, a que no ha salido de la fiesta hasta el amanecer debido a la intensidad del baile que ha llegado a su fin («me balanceo hasta acabar»). No obstante, quien ha sido mirado reconoce que este encuentro ha permitido, aunque sea de modo efímero, que el «vacío» existencial se aleje de él; esta constatación *interior* (siloiísta en el sentido de que anhela remediar un sufrimiento) lo deja con interrogantes cuyas respuestas dan sentido y unidad a *Superficies de placer*: ¿quién es esta «mágica adolescente sin edad» que «intimidó mi corazón»? ¿Es posible conocerla más allá de una percepción sensible intensificada? ¿Es posible que este encuentro sea más permanente que una fiesta cuyos participantes buscan satisfacer, cada noche, un deseo individual(ista)?

«Danza narcótica» muestra los esfuerzos de la subjetividad por conseguir la permanencia del encuentro con la persona deseada, de modo tal que se construya un mundo compartido (esto no había sido posible en «Mirada Speed»); en consecuencia, la voz busca «toques de eternidad» a través del «tenue contacto de espíritus». Nótese que tanto en la primera como en la segunda canción del álbum existe un espacio intersubjetivo; sin embargo, en la segunda, el aspecto destacado del encuentro ya no es el perceptivo-sensorial, sino el perceptivo-espiritual(izante). La subjetividad, anhelante de (re)encontrarse con quien desea, se desplaza al otro extremo de la percepción, a saber, el de la reflexión que diseña procedimientos con el fin de transformar la fugaci-

dad del encuentro en permanencia; no obstante, la tensión que experimenta la coloca en una «encrucijada» que pone en riesgo («hay amenazas de un final») el encuentro convertido en calculada estrategia.

Si, en la primera canción, el baile es espacio de seducción efímera, en la segunda se ha convertido en deseo de permanencia de quien ha sido atravesado por una «flecha tendida al azar» (la mirada). La reciprocidad de la seducción inicial se ha perdido y entra, en primer plano, el anhelo de la voz que busca la eternización espiritual del encuentro; el problema con esta pretensión es que necesita de la dimensión perceptivo-sensorial (los cuerpos) para producirse. La «encrucijada» de la subjetividad radica en el carácter paradójico de su estrategia: la espiritualización del encuentro necesita del mismo cuerpo que impide la permanencia que tanto anhela.

En consecuencia, esta danza narcótica es siempre «tenue» y, aunque consigue «manchar las brumas de luz», su fin último no se consigue. Nuevamente, palabras como «trance» y «arrebato» dan cuenta de la decepción (*Enttäuschung*) que experimenta la subjetividad al intentar perennizar el encuentro. La canción termina en un impase («encrucijada») que exige a la subjetividad reflexionar sobre («pensar») su narcótica estrategia; lejos de liberarse, el final de esta anhelada espiritualización es un exceso de reflexión que, como se verá en «Rumbos secretos», amenaza con impedir la producción de imágenes interiores capaces de lidiar con el sufrimiento de la propia subjetividad.

«Ausencia (I'm a lucky man)» no es sino la respuesta a la decepción de «Danza narcótica»: la voz encuentra refugio en la satisfacción individualista de sus deseos; defraudada por la espiritualización del encuentro en la «aldea electrónica» y olvidando las búsquedas de las dos canciones anteriores, la voz se vuelve metonímica, es decir, en lugar de buscar la permanencia a través de rumbos alternativos, ella misma se convierte en satisfacción efímera del deseo expresada a través de la figura del viajero empedernido.

La transformación de esta subjetividad (que, voluntariamente, elige no detenerse) le permite guardar su «pesar» en el «equipaje», de modo tal que pueda seguir consumiendo experiencias fugaces que le hacen creer que es «dueño de hacer lo que pueda complacerme». De hecho, la segunda parte del título de esta canción («I'm a lucky man») es una profunda autoironía que cuestiona la evasión de la voz, pues lo que le sucede, en realidad, es que se ha convertido en consumo; y el hecho de que se exprese en inglés es, asimismo, una alusión a la economía del país, que se ha caracterizado por llevar la lógica consumista hasta sus últimas consecuencias.

En términos perceptivos, la evasión introduce a la subjetividad en un simulacro de mundo en el cual «las cosas se alejan de mí» y donde «es difícil poder tocarlas»; contraintuitivamente, a más experiencia-de-lo-efímero, menos experiencia-del-mundo experimenta la subjetividad, ya que la realidad se ha convertido en ausencia que no es sino una forma de la soledad existencial, del «vacío» que aquella rápida mirada había logrado alejar por un instante al inicio del álbum. El mundo, entonces, se convierte en sueño, y se desea el amor en la oscuridad de la noche que no ofrece sino transitoriedad;

las imágenes del sueño, nuevamente, se vuelven paganas porque se alejan de la realidad concreta y evaden el sufrimiento «dejando que las cosas se resbalen».

El itinerario de esta subjetividad continúa con «Rumbos secretos», que revela la tensión entre la pérdida de «lo esencial» (las cosas, el mundo, el amor) y el reencuentro con una «ilusión»; tensión que la voz podrá resolver gracias a una particular elección existencial. Recordando las «frases para pensar» de «Danza narcótica» (que ayudan, pero no curan), la voz afirma que la conciencia «rompe el misterio»; la racionalidad moderna, entendida desde la lógica cartesiana como la formación de conceptos claros y distintos, es un buen método para hacerle ver sus errores, pero anula el misterio de la existencia; y es, justamente, lo misterioso aquello esencial que la subjetividad está buscando.

La razón conceptual explica, pero no tiene sentido, de allí que la subjetividad tenga como alternativa el reencontrarse con la «ilusión»; la voz, entonces, se decide por este rumbo secreto dejando de lado la hiperracionalización de su sufrimiento y la ansiedad que genera. Es la cuarta canción del álbum en la que, por primera vez, aparece la imaginación como potencia capaz de mediar entre lo efímero del cuerpo («Mirada Speed») y la espiritualización del encuentro («Danza narcótica») que lo llevan a la evasión de la realidad («Ausencia»). En «Rumbos secretos», por primera vez con claridad, se menciona la música como un misterioso «continente vasto» que le ofrece «satisfacción rápida» a cambio de un «vago dolor». Nótese que, en este momento, incluso la música ofrece una experiencia efímera, pero esta satisfacción ya no es solo corporal o solo espiritual, sino que es *imaginada* (se trata de la aparición de la imaginación como aquella facultad que, en clave siloísta, permite la formación de imágenes para salir del sufrimiento).

La imaginación, es cierto, hace del mundo un lugar incierto (recuérdese que es, como la música, «vasto continente»), pero esta incertidumbre es, al mismo tiempo, posibilidad, «ilusión». La subjetividad, entonces, ya no huye, no se evade; es un «alma descubierta» que buscará *darle forma a* (es decir, imaginar) su terapéutica ilusión. Tal descubrimiento es el umbral que permite que la subjetividad experimente un «Epocalipsis», es decir, una revelación tanto personal (frente a la enfermedad) como histórica (frente al cambio de siglo).

Las siguientes canciones del álbum apuntan al urgente deseo de formar una comunidad a través de la experiencia estética (el baile, la música, la fotografía) que ofrece una alternativa a la soledad y a la muerte presentes a finales del siglo xx; de hecho, esta conciencia histórica de la soledad y el dolor, que se ve en «Epocalipsis», es algo que Moura tenía muy presente, de allí su necesidad de ir más allá de la percepción sensorial (sin caer en la espiritualización); al respecto, en 1985, afirma lo siguiente:

En las letras de Virus vas a encontrar muchas otras cosas más, aparte de la frivolidad. Y la frivolidad, por otro lado, bienvenida sea. ¿Por qué solemnidad y no frivolidad? La frivolidad es casi como un doble pensamiento: hay dos cosas juntas. Aparte, me parece coherente con un fin de siglo. Está todo mezclándose y cambiando ahí, a la vista. La muerte como terror, como decadencia, está ahí presente (Revista *Pelos*; Pintos 90).

Es este reconocimiento de la rapidez de los cambios y la omnipresencia de la muerte (tanto en sentido histórico como personal) el que se encuentra a la base del quinto álbum de la banda; reconocimiento que no es solo constatación que patalea o sufre («arrebatos de emoción»), sino pretexto para al reencuentro no efímero de los seres humanos a través del arte y las imágenes que produce; en tal sentido, la respuesta musical a la anagnórisis de «Epopalipsis» no es sino «Encuentro en el río musical».

En la séptima canción del álbum, la urgencia del encuentro se expresa en el uso del imperativo para dirigirse a un «oyente ideal» que, aunque se desconoce, se desea; la voz, finalmente, luego de un intenso proceso de autoconocimiento, reconoce que su bienestar existencial depende de la posibilidad de construir un mundo compartido a través de la *conciencia de imagen terapéutica* (Husserl-Silo), es decir, de la habilidad para producir imágenes capaces de lidiar con el sufrimiento de la subjetividad con el fin de (re)construir un mundo compartido que no se desvanezca.

El punto de partida perceptivo-sensorial para la producción de estas imágenes es la relajación del cuerpo, de allí que la voz incite a su oyente a que se «afloje» y «sonría fugazmente». Nótese que este cuerpo se ha venido transformando desde el inicio del álbum; ya no es una subjetividad que se satisface con «la luna de miel en la mano» o con los «arrebatos de pasión», sino que se reconoce la importancia de producir una imagen placentera de sí mismo («cuerpo astral») que expresa ese punto de encuentro imaginado entre la fugaz percepción sensorial de «Mirada Speed» y la espiritualización del encuentro en «Danza narcótica»; el «río musical», entonces, no es sino el imaginado *paisaje interno*¹² capaz de articular productivamente tanto la dimensión corporal como la espiritual de la experiencia perceptiva.

Esta *subjetividad imaginante*, reconociendo que las dimensiones sensorial y espiritual son insuficientes, sale a un mundo incierto con el fin de (re)encontrarse con otras subjetividades; y, en este itinerario, son las imágenes las herramientas que le evitarán perderse en el «desierto» de la soledad y construir un espacio estético intersubjetivo (por ejemplo, una canción) que le permita vérselas con una existencia precaria y/o transformarla (como afirma Silo en «Psicología de la imagen»).

La incertidumbre de la pasión activa una facultad que se vale de la fe en que aquella persona a quien se desea existe; se trata del presentimiento que, en ausencia del cuerpo deseado, produce imágenes que le permiten darle forma a este (re)encuentro. En consecuencia, la subjetividad no necesita identificar a quien desea, sino que le basta *presentir a quien se ama* a través de las imágenes que la producción estética hace posible.

Los siguientes cuatro versos definen el estilo tardío de Virus: por un lado, la reivindicación y búsqueda incansable del amor frente a los «deseos groseros» (en

12 Sobre esta noción, véase Rodríguez, *El paisaje*: «Es claro que tu paisaje interno no es sólo lo que crees acerca de las cosas sino también lo que recuerdas, lo que sientes y lo que imaginas sobre ti y los demás; sobre los hechos, los valores y el mundo en general. Tal vez debemos comprender esto: paisaje externo es lo que percibimos de las cosas, paisaje interno es lo que tamizamos de ellas con el cedazo de nuestro mundo interno. Estos paisajes son uno y constituyen nuestra indisoluble visión de la realidad» (16).

clave siloísta, los deseos que ejercen alguno de los tipos de violencia de las que hablara Silo en la Arenga de 1969); y, por otro, la importancia de la imagen como forma expresivo-comunicativa paradigmática de esta búsqueda del (re)encuentro: «de todo nos salvará este amor, / hasta del mal que haya en el placer. / Prolongaré mi sonido azul, por los parlantes te iré a buscar». No se idealiza el deseo, pues, como dijera Silo, este puede y debe ser depurado, purificado y/o transformado;¹³ y el amor se convierte en *potencia de sentido* de una subjetividad que no pierde la fe a pesar de lo incierto de la realidad que habita.

Esta búsqueda (que no es solo corporal o espiritual, sino estética) es capaz de (re) articular sensaciones externas e internas (registro del mundo), percepción (estructuración de las sensaciones) e imaginación (en cuanto formalización de las sensaciones y percepciones a través de las imágenes que dan forma a nuestro mundo; paisaje interno que, en su ser comunicable, puede transformar la realidad); la estética de la imagen se ha convertido, entonces, en la forma de una intersubjetividad capaz de construir un mundo compartido:

El río musical,
bañando tu atención,
generó un lugar
para encontrarnos.¹⁴

La posibilidad del (re)encuentro gracias a la experiencia estética exige la permanencia que solo la imagen interior permite en un contexto en el que todo parece desvanecerse (tanto la historia al final del milenio como la vida del líder de la banda). Se entiende así que «Amores perpetuos», octava canción del álbum, se inicie con un rechazo a la muerte como destino («renuncio a un horizonte gris»); de hecho, «Encuentro en el río» no es sino un canto a la esperanza que la poética de Moura tenía en las imágenes en las que ve la posibilidad de tener «una chance más».

Algo ha cambiado, sin embargo, algo que ya se anunciaba en «Encuentro en el río», y que se acentuará en «Superficies de placer», novena canción del álbum: la confianza en la potencia estética de las imágenes se fortalece con la dimensión tecnológica del arte, es decir, ya no se apela a una estética de la imagen de cuño romántico (inspiración y trascendencia), sino a una imagen tecnológica (o tecnologizada) capaz de retardar lo efímero de una experiencia cada vez más precaria (y cuyo inevitable y sabido destino será la muerte). Se entiende así que los sonidos que «saturan» de sentido (la «ilusión» de

13 Véase Rodríguez, *La curación del sufrimiento* (1969) y *La mirada interna* (1979), en Referencias, 10.

14 Este «río musical» no sería sino la «escena» en que «se dan las imágenes (y que) corresponde aproximadamente a la idea de región, limitada por un horizonte, propio del sistema de representación actuante. Veámoslo así: cuando represento el teclado, copresentemente actúan el ámbito y los objetos que lo rodean dentro de la región que, en este caso, podría llamar “habitación”. Pero compruebo que no solamente actúan alternativas de tipo material (objetos contiguos dentro de un ámbito), sino que aquellas se multiplican hacia distintas regiones temporales y substanciales y que su agrupamiento en regiones no es del orden: “todos los objetos que pertenecen a la clase de...”» (Rodríguez, *Contribuciones* 12).

«Rumbos secretos») la experiencia subjetiva no provengan de una dimensión originaria u ontológica (en el sentido del «Ser» heideggeriano), sino de *la potencia reproductiva de los medios digitales* capaces de potenciar todo tipo de arte (en el sentido de la «reproductibilidad técnica» de Walter Benjamin).

En consecuencia, la voz reconoce que los sonidos son capaces aún de «estremecer la piel» y de «saturar con intensidad la experiencia» gracias a un «programa digital»; distingue, además, entre los «fantasmas» (que no son sino esas «imágenes paganas» que lo hacían un «lucky man», pero lleno de ausencia) y las «formas» que son las imágenes capaces de remediar su sufrimiento. La tensión que atraviesa la subjetividad, sin embargo, radica en que tales imágenes son sucedáneos tecnológicos de las imágenes interiores que le permitirían habitar un espacio intersubjetivo.

La alianza entre música y tecnología es, entonces, capaz de retardar («delay») el fin de la experiencia de una voz que, a causa de su inevitable destino, sabe que no podrá (re)encontrarse con la persona amada. Si bien la tecnología es capaz de intensificar las imágenes, estas imágenes tecnologizadas no pueden ofrecer la serenidad que la subjetividad busca, de allí que el ritmo de la canción sea tenso, oscuro y, por momentos, siniestro (sobre todo al final).

Se llega así a «Superficies de placer», novena canción del álbum y producto más logrado de la poética tardía de Virus cuya praxis terapéutica consiste en la formación de imágenes placenteras capaces de remediar el sufrimiento en contextos existencialmente precarios; sobre esta praxis, en una entrevista de marzo de 1985 para la revista *Pelo*, Moura comenta que «me gusta la significación psicológica que tienen las cosas. Llega un momento en que dejo que fluya la cosa. Es concentración. Se me aparece una imagen y después me concentro. Trato de ser coherente, entendible» (Pintos 82).

La voz, lejana ya del sufrimiento, se dedica a la placentera tarea de dar forma al ser amado a través de las imágenes interiores, de allí que afirme que «lejos de sufrir mi soledad, / uso mi flash / capto impresiones». La subjetividad se ha convertido, finalmente, en *conciencia de imagen* que recupera el mundo a través de su habilidad para imaginar a quien ama, no como identidad fija, sino «dándole un rol ambivalente»; de hecho, Moura desconfiaba de la identidad debido a la facilidad con la que puede convertirse en dogma: «La gente a veces se desespera en busca de identidad. Y la identidad no se busca, se trasciende. Vos fluís y ahí aparece la identidad sola. Pero cuando uno se impone esa cosa de buscar la identidad se autolimita, se encierra dentro de uno mismo y surgen los miedos, el miedo a pensar, el miedo a fantasear» (Revista *Humor*, 1983; Pintos 89).

Este testimonio revela la importancia de la fantasía (otra forma de llamar a la imaginación) para la estética poético-musical de Moura y Virus: el peligro de la identidad como imposición es el miedo a formar imágenes interiores que hagan posible una existencia placentera. La identidad, en este sentido, no es la finalidad, sino la consecuencia temporal de una conciencia que no se dejar apresar por la desesperación

identificatoria, sino que se entrega al fluir de la imaginación. Lejos ya del dolor del «mundo enano» (*Agujero interior*, 1983), la subjetividad se potencia junto al ser que ama, captándolo en imágenes:

Me adueño así,
superficies de placer,
dejo crecer
mi tremenda timidez.

Los límites que la conciencia se había impuesto (su «timidez») se potencian al poseerse tanto a sí mismo («me adueño») como a las «superficies de placer», que no es sino otra forma de dar nombre a las imágenes en el sentido husserliano-siloísta que se le ha dado a lo largo del análisis; la voz convertida en «tremenda» mirada que registra, estructura y le da forma al mundo a través de la imaginación goza bajo un sol cuya luz no destruye la ambivalencia del ser humano (en una suerte de búsqueda de eternas esencias espirituales), sino que reconoce que la imagen (interna y fotográfica) no detiene la luz, sino que la utiliza con mayor pericia con el fin de desencadenar una infinita reproducción que muestra las constantes transformaciones del mundo, sus ambigüedades, su placentera transitoriedad.

Finalmente, la vergüenza de experimentar («espíar») el mundo en su complejidad se abandona; la voz se sabe acompañada por un misterioso «tú» en una realidad que contempla sin presiones, sin apuros, como un «voyeur en vacaciones». Esta figura muestra la praxis de una subjetividad que (re)construye un mundo con el fin de (re)encontrarse con quien ama a través de las imágenes experimentadas como «superficies de placer»; no alude a una mirada contemplativa (distante y/o idealizante), sino que expresa el placer estético (sensorio-perceptivo-imaginativo) de ese mirar que «el encuentro en el río» ha hecho posible.

Urge, entonces, experimentar el mundo a través de la mirada del *voyeur* que disfruta produciendo imágenes placenteras a partir de lo que sus sentidos internos y externos captan; esta praxis requiere un espacio distendido y sin presiones (lejos del consumismo evasor de «Ausencia») donde sea posible «generar ese lugar para encontrarnos» («Encuentro en el río»): las «vacaciones», entonces, cuestionan la exigencia de productividad de una subjetividad que busca obtener beneficios de lo que mira, y muestra una imaginación que se complace en y con el mundo en tanto fenómeno «superficial» (sin esencias fijas y/o eternas) del cual es parte y el cual comparte con otros seres. «Superficies de placer» se configura así como un manifiesto de una estética husserliano-siloísta que hace de la subjetividad una herramienta capaz de (re)construir un mundo en contextos de precariedad existencial a través de la producción de imágenes que no son meras «copias de la realidad», sino, en palabras de Silo,

un modo de acción en perspectiva cuya referencia espacial inmediata es el propio cuerpo (que) termina deviniendo prótesis de la intencionalidad humana. [...] Si las imágenes permiten reconocer y actuar, conforme se estructure el paisaje

en individuos y pueblos, conforme sean sus necesidades (o lo que consideren que sean sus necesidades), así tenderán a transformar el mundo (Rodríguez, *Contribuciones* 12).

Frente a las «imágenes paganas» y las imágenes estético-tecnológicas, la subjetividad reconoce, con claridad, que necesita otro tipo de herramientas para obtener esa serenidad-y-permanencia que tanto se ha buscado desde la rápida mirada que abre este itinerario poético-musical. De hecho, el ritmo y la melodía de esta canción indican un cambio con respecto a la anterior: ya no se está en un espacio tensionado entre permanencia y artificialidad, sino que la escena se ha desplazado a ese paisaje en el que todo río (musical) desemboca, a saber, el mar.¹⁵ Desde una perspectiva siloísta, «Superficies de placer» revela no solo una estética, sino también una terapéutica de las imágenes (musicales o de otro tipo); a propósito de esta característica de Virus, en 1985, Moura afirmaba lo siguiente:

pensamos que en lo afro hay algo de místico en la integración del cuerpo con el ritmo y la música. Por eso creo en la musicoterapia y también en las frecuencias energéticas. Además soy pitagórico en tanto que busco el orden matemático de las cosas entre sí. Trabajamos con la fantasía. Las letras plantean más el adentro que el afuera, como es el caso de «Me fascina la parrilla», incluido en el LP *Relax*. Creemos que lo divertido merece ser algo popular, para recuperar algo que nos arrebataron; esta es una muy importante filosofía (*La Nación*, 1985; Pintos 79).

Este fragmento es seminal para comprender la poética del álbum: en primer lugar, se afirma, a propósito de la cultura africana, el carácter místico de la integración entre cuerpo y arte, dando cuenta de que el ideal de la experiencia estética no puede desentenderse de las experiencias del cuerpo; en segundo lugar, se caracteriza tal integración no solo como conocimiento del objeto (dimensión cognoscitiva) o expresión de un estilo (dimensión estética), sino también como posibilidad de curación de una subjetividad (dimensión terapéutica) que ha perdido el orden (es decir, el mundo); en tercer lugar, se reconoce la importancia de la fantasía como facultad capaz de producir imágenes que promuevan un cuestionamiento interior («más el adentro que el afuera»); finalmente, y recordando el álbum *Relax* (1984), se afirma que una de las estrategias para activar tal cuestionamiento es «lo divertido» que no debe ser privilegio de una élite, sino una experiencia popular, pública (siempre como respuesta a las consecuencias de la dictadura).

De *Relax* a *Superficies de placer*, no obstante, se había producido un desplazamiento con respecto a la estrategia: si en 1984 la estética de Virus aconsejaba la alegría colectiva para relajar el cuerpo con el fin de hacer estallar, con *Locura* (1985), los discursos de poder luego de la dictadura; para 1987, la intensificación perceptiva no es suficiente para

15 De hecho, el videoclip muestra a los miembros de la banda en lo que parecen ser las *playas* de Río de Janeiro.

lidiar con la precariedad existencial; en consecuencia, se hace necesaria la producción de superficies de placer (las siloístas imágenes interiores) como estrategia para afrontar la muerte como destino del cuerpo. Además de las estrategias de la alegría (término acuñado por Roberto Jacoby) del *cuerpo*, eran necesarias las estrategias del placer de las *imágenes* como posibilidad de lograr lo impensable, a saber, que ni la propia muerte le arrebatase el mundo a una subjetividad que se sabe, tempranamente (debido a la enfermedad) transitoria; es este objetivo el que logra el díptico «Encuentro en el río»-«Superficies de placer».

El itinerario poético-musical de la subjetividad del Virus tardío llega a su fin con el que podría denominarse un díptico de la serenidad: en «Transeúnte sin identidad», la voz acepta su transitoriedad en el mundo y, al mismo tiempo, reconoce el sentido que la experiencia estética (experimentada como producción de imágenes capaces de hacer frente al sufrimiento) le ha otorgado a su existencia, de allí que afirme que «un transeúnte demuestra calidad / cuando un verso trae». Al final del álbum (de la vida), la voz recuerda con serenidad aquellas experiencias del deseo que la han llevado hacia donde se encuentra; incluso frente a la inminencia de la muerte, no pierde la fe en poder amar «contra el reloj / si mi ardor lo marca». La última imagen que la subjetividad produce la coloca en un nuevo viaje donde ya no importa quién es («sobre un barco no tengo identidad»), sino la fe en que aún será posible el deseo (la «inmediata pasión» y la «luna roja» a quien pide que lo mire).

En el último momento, la transitoriedad de la voz cede el paso a la permanencia de las imágenes que el arte es capaz de producir; lo que la subjetividad deja, su único legado frente al inevitable destino, no es sino la obra artística: ese «verso» capaz de demostrar calidad. Sin embargo, ya no le pertenece a la voz, cuyo destino es perecer, sino al mundo que ella misma ha enriquecido con sus imágenes, de allí que estas (la producción de Virus) no sean sino «impulsos aleatorios» que «mandan su señal»; son las imágenes las que le han permitido a la subjetividad lidiar con su sufrimiento ofreciéndole un sereno espacio reflexivo antes de la muerte; pero, incluso en este momento, la voz no pierde la fe en que el encuentro, deseo intenso que abre *Superficies de placer*, sea posible en lo desconocido.

El álbum se cierra así con una profunda fe en la potencia de las imágenes para afrontar creativamente el dolor existencial; *Superficies de placer* materializa así aquella convicción que le hizo decir a Federico Moura lo siguiente: «lo primero que quise en la vida fue tener un amor para toda la vida, y fue cuando fracasé en eso que me dediqué a la música» (*Clarín*, 1985; Pintos 88); esa parece haber sido la urgente búsqueda del líder de Virus, encontrar un vínculo permanente capaz de hacerle frente a la fugacidad de la mirada; y, aunque es probable que nunca la haya encontrado, su última producción expresa la potencia de la imaginación para hacerle frente a ese fracaso y no perder ni la alegría ni la fe en la experiencia amorosa y el mundo que instaura: «de todo nos salvará el amor / hasta del mal que haya en el placer».

Referencias

- Adorno, Theodor. «El estilo tardío de Beethoven». *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. Akal, 2008.
- . «La obra maestra distanciada. A propósito de la Missa solemnis». *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. Akal, 2008.
- Anguita, Eduardo y Daniel Cecchini. «La historia de Jorge Moura, el hermano guerrillero de los músicos de Virus desaparecido por la dictadura». *Infoabe.com*. 5 de enero de 2020. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/01/05/la-historia-de-jorge-moura-el-hermano-guerrillero-de-los-musicos-de-virus-desaparecido-por-la-dictadura/>
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. 1957. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Escudero, Jesús Adrián. «Introducción». *La idea de la fenomenología*, Edmund Husserl. Herder, 2011, pp. 11-56.
- Ferrer, Jesús. «Percepción, conciencia de imagen y consideración estética en la fenomenología husserliana». *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n° 10, julio 2009, pp. 52-91.
- Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Nijhoff, 1980.
- . *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*. Husserliana Band XXXVIII. Hrsg. v. Thomas Vongehr und Regula Giuliani. Springer, 2004.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos* (edición a cargo de Ana Longoni. Ediciones La Central, 2011.
- Moura, Marcelo. *Virus*. Planeta, 2014.
- Musil, Robert. *Frühe Prosa und aus dem Nachlaß zu Lebzeiten*. Rowohlt, 1978.
- Pintos, Guillermo. *Federico Moura*. Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2018.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. 1975. Trotta, 2001.
- Rodríguez, Mario (Silo). *El paisaje interno*. Bruguera, 1981.
- . *Apuntes de psicología (Psicología I, II, III, IV). Recopilación de conferencias de 1975, 1976, 1978 y 2006*. Ulrica Ediciones, 2006.
- . *Contribuciones al pensamiento*. 1990. Virtual Ediciones, 2021.
- . *La curación del sufrimiento (1969) y La mirada interna (1979)*. San José, Costa Rica, EdiNexo, 2019.
- Rubio, Roberto. «El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen». *Veritas. Revista de Filosofía y Teología*, n° 33, septiembre de 2015, pp. 89-101.
- Virus. *Agujero interior*. Main Records CBS (Sony Music), 1983. CD.
- . *Locura*. CBS Columbia, 1985. CD.
- . *Vivo 1*. CBS Columbia, 1986. CD.
- . *Superficies de placer*. RCA Ariola (Sony Music), 1987. CD.

- —. *Superficies de placer*. Video de YouTube, 4:06. Publicado el 19 de octubre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=6wEnwHvYibc>
- —. *Encuentro en el río musical*. Video de YouTube, 4:58. Publicado el 20 de septiembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=nBC6T6uvTYg>
- —. *Pronta entrega*. Video de YouTube, 4:33. Publicado el 10 de abril de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=5a_YthPacB0
- —. *Imágenes paganas* (versión estudio). Video de YouTube, 4:29. Publicado el 11 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=aArsg2SF7nM>

La activación del aprendizaje a partir de la experiencia del asombro: el sublime cognitivo

Activating Learning from the Experience of Wonder: The Cognitive Sublime

Sara Battista
Universidad de Murcia
lcpiazzacapri.battista@gmail.com

Enviado: 26 agosto 2022 | **Aceptado:** 4 julio 2023

Resumen

Este ensayo busca definir una vertiente de la categoría estética de lo sublime: lo sublime *cognitivo*. La finalidad es presentarla en el ámbito de la educación infantil, como una experiencia que genera una nueva relación con el mundo a partir de la emoción del asombro ante la realidad. Desde esta perspectiva pedagógica, este estudio se centra especialmente en los espacios ficticios de los juegos y de los cuentos infantiles, en tanto que, en ellos, el aprendizaje se lleva a cabo a través de la actividad creativa de la imaginación.

Palabras clave: Sublime, emoción estética, aprendizaje, imaginación, sublime cognitivo.

Abstract

This essay seeks to define one aspect of the aesthetic category of the sublime: the *cognitive* sublime. The aim is to present it in the field of early childhood education, as an experience that generates a new relationship with the world based on the emotion of astonishment in the face of reality. From this pedagogical perspective, this study focuses especially on the fictitious spaces of children's games and stories, insofar as, in them, learning takes place through the creative activity of the imagination.

Keywords: Sublime, aesthetic emotion, learning, imagination, cognitive sublime.

Introducción

En este trabajo investigaremos el potencial pedagógico de la reacción emocional que, en la infancia, provoca la categoría estética de lo sublime. Intentaremos mostrar cómo el asombro es una emoción clave para desencadenar procesos de aprendizaje a través del impulso de la imaginación. De este modo, buscamos describir el camino por el cual, partiendo de una experiencia estética, se llega a una experiencia cognitiva. Además de la estética, nos apoyaremos en la psicología constructivista y la reciente investigación neuroestética para delimitar lo que podemos definir como «sublime cognitivo».

En las raíces de lo sublime: Burke, Kant y Leopardi

Para Burke, uno de los filósofos de lo sublime en la estética del siglo XVIII, lo sublime es un placer negativo, el «deleite» (71-72). Entre sus fuentes, Burke enumera la vastedad de los espacios inmensos, el sentimiento de lo infinito, lo grandioso y lo excesivo, pero también su opuesto, a saber, la infinita pequeñez o la infinita divisibilidad de la materia, lo que genera en el individuo una emoción compleja como la del asombro, mezclada con la excitación, el terror, la desorientación y la maravilla (96). En lo sublime, el peligro debe ser contemplado como distante del sujeto, que así preserva su propia seguridad, aunque sea capaz de involucrarlo empáticamente. No obstante, lo sublime produce la emoción más fuerte que el alma es capaz de sentir (71).

Por su parte, Immanuel Kant describe lo sublime como un impedimento momentáneo, en el que el humano abandona su yo, a causa de un sentimiento de asombro suscitado por la desproporción del objeto contemplado. A este temor, sin embargo, le sigue un retorno a sí mismo con la consiguiente vigorización del alma debido a la comprensión de que ese objeto solo existe en la medida en que puede ser pensado por el ser humano que lleva en sí mismo las ideas de la razón, que dominan absolutamente todo objeto (305-306). Es decir, en la experiencia estética de lo sublime se despierta nuestra facultad de seres humanos pensantes, portadores de racionalidad y moralidad, por encima del estado de naturaleza.

Es así como, para Kant, lo sublime no se encuentra en las cosas de la naturaleza, sino en nuestras ideas. En efecto, si consideráramos las cosas sensibles, nada sería fuente de lo sublime; pero como en la imaginación hay un impulso de ir al infinito, en oposición al entendimiento, que, por el contrario, tiende a conocer solo las cosas reales, la conciencia une estas dos facultades y hace de lo infinito una cosa sensible.

En consecuencia, si con Burke lo sublime es causa de asombro y maravilla, puede decirse también, siguiendo a Kant, que lo sublime no es el objeto, sino la representación que la mente se hace de él a partir de una disposición del alma humana. De hecho, no todo lo que es grande es también sublime. Solo a través de la «comprensión estética» del objeto, el ser humano es capaz de retirarse de un sentimiento angustioso y renacer

con más autoestima. Por un lado, en la experiencia de lo sublime se siente desasosiego por el hecho de que la imaginación es incapaz de abarcar la grandeza, pero, por otro, siente placer, porque al descubrirnos portadores de la idea de infinito, transformamos esa sensación inicial de pequeñez física en una conciencia final de grandeza espiritual. Es lo indefinido y lo vago, que paradójicamente elude la determinación completa al negar la posibilidad de un fundamento real definitivo, lo que connota lo sublime.

Para compensar la incapacidad del intelecto de recuperar un concepto bajo el que subsumir la intuición, la imaginación asume un papel creativo y redescubre su propia autonomía. Para Kant las dos facultades encuentran un acuerdo en un «juego libre» entre las partes, casi un acuerdo en el desacuerdo (238-241). Lo sublime es un ejemplo de la posibilidad de un desacuerdo entre la imaginación y el entendimiento, un desacuerdo que no paraliza el pensamiento, sino que lo eleva.

En este punto nos acercamos al concepto de lo sublime, que podríamos definir como «cognitivo», en una síntesis entre dos esferas de naturaleza profundamente diferente, como son la percepción sensible y la forma del concepto; la imaginación media entre ellas. Si bien no se puede conocer, lo sublime se puede pensar. Precisamente el aspecto de la cognición es importante, ya que sienta las bases para apoyar la hipótesis de que, a partir de la experiencia estética de lo sublime, puede surgir el aprendizaje mediante el impulso creativo de la imaginación.

Nuestra razón llega más lejos que nuestra sensibilidad, triunfa sobre ella, requisito de la libertad, lo que da significado moral a la experiencia de lo sublime. Eso no se encuentra en las cosas de la naturaleza, sino en nuestras ideas. Kant subraya que lo sublime es en realidad un sentimiento, es decir, que debe atribuirse al sujeto y no al objeto que propicia su experiencia.

Con todo, debemos subrayar que, en la interpretación de Kant, donde lo sublime no está en el objeto, sino que se trata de una experiencia mental, la imaginación interviene allí donde no llega el entendimiento, impulsando la búsqueda de sentido o haciendo avanzar al pensamiento mismo. Más tarde, siguiendo al mismo Kant, otro importante autor, el poeta Giacomo Leopardi, destaca especialmente en su definición de lo sublime ese impulso que la imaginación presta al pensamiento, y reconoce, de manera todavía más clara, la contribución cognitiva de la imaginación en el proceso que va de la emoción del asombro a la producción de sentido.

En el Romanticismo, Giacomo Leopardi definió la experiencia de lo sublime como un proceso psicológico particular de evocación de lo infinito en la imaginación, a partir de la experiencia de lo indefinido. Para Leopardi, si la razón es incapaz de imaginar la idea de lo sublime, o la idea de infinito, es la imaginación la que interviene como vínculo entre la emoción y el conocimiento, dejando el pensamiento abierto a la posibilidad del asombro.

En línea con Kant, la contribución de Leopardi nos acerca, pues, a la determinación de la contribución cognitiva de la experiencia de lo sublime, pero enfatiza aún más el papel de la imaginación. Según Leopardi, el sujeto, ante las imágenes

interiores de la infinidad espacial, siente desconcierto. Es así como cuando hay un intento de investigación lógica, esta fracasa necesariamente porque el infinito del que habla Leopardi es una dimensión espacio-temporal que no existe en sí misma, «es un producto de nuestra imaginación» (Leopardi 2.735). El pensamiento, en este punto, parece impotente, pero es precisamente desde esta negatividad que se hace posible el sentimiento de lo sublime. De hecho, la sensación de aniquilación puede generar un sentimiento estético de placer que es posible gracias al poder de la razón, que se reaviva al pensar en un sustrato vinculado a la imaginación, donde el sujeto encuentra así su destino. La actividad de la imaginación es la única forma de percibir la sublimidad que se deriva de la idea de infinito, que es en sí misma inalcanzable, produciendo esperanza e ilusiones (38).

En Leopardi, la actividad de los poetas antiguos se describe de forma similar. La imaginación opera en estos poetas que crean poemas con palabras e imágenes indefinidas, y opera en el público lector que se complace con estas imágenes y palabras.¹ Es más, partiendo de su afirmación de que la felicidad es una ilusión y solo era posible para los antiguos y las y los niños, casi se puede decir que en el mundo moderno ser feliz solo es posible para los niños y los poetas. Los antiguos habrían vivido en una condición más feliz porque eran inconscientes, mientras que para las personas modernas eso sería imposible al no ser capaces de dejar de lado su racionalidad. En cambio, poetas y las y los niños sí pueden hacerlo y, dada su capacidad imaginativa y su propia sensibilidad, pueden comprender la realidad. De hecho, la emoción en el niño no puede encontrar su contrapartida cognitiva en un juicio evaluativo sobre el mundo, puesto que él mismo aún no se ha desarrollado en el mundo, sino que es la imaginación la base cognitiva que le permite aprender sobre la realidad a partir de emociones, como la del asombro, promoviendo, en este caso, el aprendizaje. El juego, herramienta fundamental en la educación infantil que da la posibilidad de experimentar el placer del conocimiento a través de la imaginación, es sustituido para la persona adulta por la poesía, que acerca al humano al infinito a través de las ilusiones que proporciona la imaginación.

Así podemos insistir que Leopardi, tras centrarse en el sujeto, como Kant, asigna un papel protagonista a la imaginación, que interviene como brújula cuando la idea de lo sublime nos desorienta y nos hace sentir débiles y confusos, dando valor, al mismo tiempo, a las emociones de maravilla y de asombro que, no obstante, impulsan el pensamiento y, concretamente en la infancia, el aprendizaje.

Imaginemos entonces a un niño que observa un cielo estrellado: de primeras, permanece en silenciosa contemplación. Después, cuando la grandeza de lo sublime aparece a la vista, siente una fuerte emoción, causada por una rápida alternancia de atracción hacia lo infinito y repulsión de la razón, que se protege instintivamente del miedo, hacia algo desconocido e inabarcable.

¹ La poesía moderna, en cambio, nace del conocimiento, es decir, de la verdad, mientras que la esencia de la poesía es ser generada por la falsedad, y lo aleja de las ilusiones (Leopardi 550-552).

En ese momento, podemos decir que la emoción impulsa la imaginación para comprender. El asombro, por un lado, el miedo, por otro; el niño empieza a hacer preguntas. Desde ya en una etapa muy temprana, puede desarrollar sus ganas de conocer gracias al asombro que le produce una experiencia tan elevada y a la vez tan cercana, lo sublime cognitivo, porque pasa por la esfera emocional. Para ello no necesita contar con una sólida formación, sino que se enfrenta a ello por una predisposición natural.

En este punto podemos decir que, gracias a la aportación de Burke, rescatamos en el concepto de lo sublime el importante papel de la maravilla y el asombro, que impulsan nuestro razonamiento con una gran fuerza emocional; fuerza que será fundamental para desencadenar el proceso de aprendizaje.

Posteriormente, con Kant, hemos llegado a entender que lo sublime no está en el objeto, sino que es una experiencia mental, en la que donde no llega el entendimiento, interviene la imaginación, asumiendo un papel creador.

Finalmente, Leopardi, aunque está de acuerdo con Kant en cuanto al papel que juega el pensamiento en lo sublime, destaca el impulso que le presta la imaginación, y reconoce su contribución cognitiva en el proceso que va de la emoción del asombro a la producción de sentido; todo lo cual lo ejemplifica además en la infancia. Equiparando la imaginación de las y los niños con la creación poética de los antiguos, alimentadas por emociones como el asombro y la maravilla, Leopardi subraya cómo se da lugar a una fuerza creativa capaz de ampliar los horizontes de la razón, que por sí sola fracasaría en su intención cognitiva. Efectivamente, en su proceso de aprendizaje, las y los niños, que hacen un gran uso de su imaginación, actúan bajo el impulso emocional del asombro para llegar donde el simple razonamiento falla. Aquí es donde puede irrumpir esa dimensión de lo sublime que definimos desde el principio como cognitiva.

Psicología constructivista y sublime cognitivo

Pero no solo desde la tradición estética, sino que también con la psicología constructivista es posible argumentar que la construcción de sentido es, dentro de una forma narrativa propia de la estructura y las funciones de la mente, un elemento central en la regulación de la experiencia subjetiva de lo sublime, concretamente durante la infancia.

Es decir, pretendemos ahora mostrar cómo los postulados de esta influyente corriente teórica permiten explicar que una experiencia que puede ser considerada aterradora o negativa, como lo es lo sublime, puede desencadenar una reacción entre emociones conflictivas, que lleva a una resolución productiva desde la perspectiva de la cognición. En particular, veremos cómo esta operación de elaboración de sentido en nuestra mente impulsa el aprendizaje desde la emoción mediante la imaginación. Comprenderemos mejor cómo la experiencia estética de lo sublime, aparentemente negativa, puede tener también efectos pedagógicos positivos en la niñez.

Según el constructivismo, las emociones no existen como categorías naturales y, por tanto, solo pueden ser reconocidas cuando son construidas por la mente humana. Esto es, las emociones no se consideran los elementos básicos percibidos en las experiencias subjetivas, sino que los encuentros con los demás, los intercambios y los medios de comunicación y los contextos desempeñan un papel importante en la construcción del conocimiento.

Las emociones complican y diversifican el comportamiento humano, que depende de cómo el individuo interpreta su relación con el entorno. Dentro del constructivismo y, en particular, según Lev Semënovič Vygotsky,² el comportamiento es el proceso de interacción entre el organismo y el entorno. Su planteamiento nos interesa puesto que Vygotsky se ocupó de la construcción de significados a partir de la experiencia estética e indagó en su aspecto psicológico, pero también dio un valioso apoyo a las teorías sobre el aprendizaje y la importancia del entorno en el desarrollo infantil, abriendo así también un importante giro desde una esfera puramente cognitiva a otra pedagógica.

La emoción, como los procesos cognitivos, además de tener una naturaleza biológica, también tiene una naturaleza psicológica. Aparece a nivel interpsicológico durante el desarrollo del individuo como un proceso psíquico elemental, no voluntario, determinado por la maduración orgánica del sujeto y por la experiencia con los demás.

Según este enfoque, el desarrollo mental, que se produce durante la infancia, no es una maduración biológica debida a determinantes internos del sistema nervioso, sino un proceso complejo que se sirve de la interacción entre el organismo y el entorno. En este proceso, un individuo en una situación problemática recurre a la creatividad, que surge como respuesta a la necesidad de adaptarse al entorno (Vygotsky, *Immaginazione e creatività* 20). La creatividad se identifica aquí como un proceso de reestructuración en la base del pensamiento y consta de dos aspectos: una actividad en la que reproducimos conductas con la ayuda de la memoria, y una actividad combinatoria o creativa, en la que generamos nuevas imágenes y acciones a partir de los elementos que hemos almacenado.³

Vygotsky aborda el tema de la creatividad tanto para comprender los mecanismos del fenómeno como para definir una intervención educativa y formativa que conduzca al fortalecimiento de las capacidades creativas. Desde la primera infancia vemos la manifestación de los procesos creativos por etapas, desde las formas más elementales hasta las más complejas, de las que el juego es una expresión directa. Cuando juega, el niño

2 Psicólogo soviético considerado padre de la llamada «corriente histórico-cultural», para la cual es el entorno cultural el que permite el desarrollo cognitivo (Mecacci 317).

3 Podríamos llamar a este tipo de creatividad «combinatoria», siguiendo la terminología de Margaret Boden, quien identifica tres formas de creatividad: combinatoria, exploratoria y transformadora. La primera deriva de la combinación de ideas conocidas a partir de la cual se generan combinaciones significativas. La segunda implica la generación de nuevas ideas mediante la exploración de espacios conceptuales estructurados. La tercera, en cambio, se refiere a la transformación del espacio conceptual aceptado, generando ideas que antes hubieran sido imposibles (348-349).

experimenta la realidad a través de la imaginación, que está influida por la emoción, pero también es cierto que la imaginación influye en la emoción. Todas las imágenes y pensamientos relacionados con una experiencia lúdica concreta están dominados por la emoción que se siente en ese momento y vuelven a ser un símbolo de esta.

Además, Vygotsky nos proporciona otra gran aportación desde el punto de vista pedagógico, cuando identifica una «zona de desarrollo próximo», una especie de puente entre las capacidades de desarrollo actuales del niño y las potenciales, que se obtienen mediante la interacción con una persona más experimentada (*Il processo cognitivo* 127). La zona de desarrollo próximo constituye un espacio de interacción, una zona de aprendizaje en la que aumentan las capacidades cognitivas del niño y se pueden desarrollar nuevas formas de conocimiento. Esto es relevante porque, como veremos, nos permite comprender los mecanismos que subyacen al aprendizaje a través de dos importantes herramientas como las fábulas y el juego.

En primer lugar, la ficción en la que se basa la fábula, a través del mecanismo de la identificación, se muestra capaz de modificar las actitudes del público lector. Por lo tanto, como simulación de experiencias, la fábula puede empujar el aprendizaje en la cognición social, en particular en el desarrollo de habilidades sociales. Esto puede promover la educación teórica de la competencia emocional, así como las habilidades de relación social a través de la presentación de una forma emocionalmente enfocada (Kumschick et al. 10). De hecho, los individuos, como hemos visto en la teoría de la zona de desarrollo próximo, no aprenden solo por el aprendizaje directo, sino también por el contacto u observación de la experiencia de otros, especialmente si los modelos son agentes sociales significativos, como los miembros de la familia, las y los compañeros o los personajes de las fábulas.

En segundo lugar, la otra herramienta a la que recurren los y las niñas es el juego. Para dominar de alguna manera la realidad, a través de una exteriorización de sus emociones, recurren al juego que, como la escucha de los cuentos, contribuye al desarrollo de la creatividad. En el juego, todos los objetos incorporan un aspecto particular de la personalidad inconsciente del niño, que se basa en sus experiencias concretas para crear.

Por lo dicho anteriormente, de las diversas obras artísticas consideradas sublimes, como en las fábulas de tipo poético,⁴ los relatos cortos y las tragedias –que Vygotsky analiza en *Psicología del arte*– tomaremos los primeros como ejemplo, ya que son fundamentales para demostrar nuestra hipótesis, especialmente en lo que se refiere al proceso de aprendizaje del niño, porque dan lugar a un proceso mayéutico que le permite crear su propia visión del mundo que le rodea.

4 Vygotsky distingue la fábula poética de la fábula prosaica, argumentando que mientras el segundo tipo de fábula utiliza el lenguaje prosaico de la lógica, el primero pertenece a la poesía y está sujeto a las mismas leyes de la psicología del arte. Este tipo de poesía es el objeto de análisis del psicólogo ruso: tomando en consideración las fábulas de Krylov, sostiene que en ellas se crea un mecanismo por el cual el lector es llevado a no juzgar el hecho que se narra, sino que se vuelve sensible a toda la sugestión poética. El lector, además, se siente atraído por el fuerte contraste entre las dos direcciones opuestas en las que se desarrolla el relato, que estimulan dos fuerzas emocionales contrapuestas de las que surge la experiencia catártica (Vygotsky, *Psicología dell'arte* 154).

El psicólogo ruso afirma también que el acto de creación es un proceso comparable al «acto catastrófico del parto» (*Psicología pedagógica* 43), donde la emoción, no menos que el pensamiento, es un fundamento indispensable. Es la consecuencia de la anulación de las emociones estéticas conflictivas en el acto de catarsis. En las fábulas poéticas, de hecho, el contenido emocional en la reacción estética se desarrolla en dos direcciones opuestas, pero convergen hacia un único punto final, donde llega lo que Vygotsky llama un «cortocircuito» emocional, que conduce a una clarificación del sentimiento y del estado afectivo (*Psicología dell'arte* 293-294). Según lo explica, hay dos elementos antitéticos, la forma y el contenido, cuya oposición daría lugar al efecto catártico. Más concretamente, la emoción estética suscita una reacción de fuerzas de orientación opuesta, que destruye las emociones y conduce a una descarga de energía nerviosa, que no nos lleva a actuar, sino que exige de nuestra facultad imaginativa un esfuerzo que da lugar a una nueva cognición. En esta transformación de emociones antitéticas, en la carga explosiva de su autodestrucción, reside la catarsis de la reacción estética. Así, en las obras literarias con finalidad catártica, la fuerza de lo positivo y lo negativo contenidos en la emoción estética se encuentran y producen una deflagración que inicia un impulso cognitivo, que es precisamente el de la imaginación (293-295). El autor toma como ejemplo la fábula de Krylov «El lobo y el cordero»,⁵ cuya narración se desarrolla en dos direcciones opuestas, no siendo la simple historia del fuerte que vence al débil, es decir, el lobo que mata al cordero (Vygotsky, *Psicología dell'arte* 200-201). De hecho, el cordero responde a todas las falsas acusaciones de su enemigo, demostrando que es mucho más fuerte en términos de dialéctica. El aspecto de la contradicción, que implica directamente las emociones del lector, debido a la antítesis entre el comportamiento de un personaje y el desenlace que determina, provoca una expectativa impulsada por la imaginación que oscila entre la salvación y el drama, y culmina en el momento de la catástrofe. El significado psicológico de la fábula se encuentra precisamente en este contraste emocional, que es esencial para la reacción estética de catarsis.

Para Vygotsky, si la imaginación puede ser estimulada por la producción artística, que es un complejo de signos estéticos destinados a provocar la emoción en el ser humano, es necesario analizar estos elementos para intentar rastrear las emociones correspondientes. Esto resulta útil, porque permite entender cómo se puede construir el mecanismo que lleva de la percepción de la emoción estética a la cognición en una obra literaria y, en consecuencia, cómo se puede utilizar para promover el aprendizaje del niño. Para ello, utilizaremos otro ejemplo de un cuento popular tradicional, «Caperucita Roja», de los hermanos Grimm), en el que podemos destacar un aspecto vinculado a la experiencia estética que podríamos definir como lo sublime.⁶ En el final,

5 Un lobo vio a un cordero bebiendo de un arroyo y decidió comérselo, acusándolo de enturbiar las aguas. El cordero respondió que eso no era posible, ya que él también bebía agua del arroyo. El lobo acusó al cordero de ser grosero y mentiroso, por lo que quiso comérselo y acabó arrastrándolo al bosque oscuro (Krylov s. p.).

6 No en todos los cuentos de hadas, pero sí en muchos de ellos, encontramos una dimensión de miedo vinculada a acontecimientos aterradores que estimulan en la o el niño una dimensión emocional mixta de miedo y placer, como la

el público lector experimenta la emoción del horror ante el asesinato de la abuela, y que se supera en la resolución positiva del cuento con la llegada del leñador, que abre la barriga del lobo de la que saltan, para su asombro, la abuela y la nieta. La emoción del asombro del o de la niña es como en un «nacimiento» de la fantasía que ve surgir a la niña y a la abuela, y extrae de ello un significado que aclara los aspectos interiores aterradores, presentándole una solución. Ningún final feliz llega tan repentinamente, detrás está la reelaboración creativa de la imaginación, que pasa por la aniquilación de las emociones antitéticas de lo sublime en la catarsis.

De hecho, los cuentos de hadas no ofrecen una versión edulcorada de la realidad, sino que revelan continuamente la dimensión del mal, lo que capta la atención del niño y le permite aclarar sus emociones. Esto es, le permite acercarse a los problemas que le preocupan e identificar una dirección para afrontar el tumulto de sus sentimientos. La experiencia de lo sublime desempeña un papel central para hacer que los cuentos de hadas sean atractivos y educativos, poniendo al niño en contacto directo con la naturaleza problemática de la vida, emocionándolo y asustándolo.

Sin embargo, este estado anímico caótico que suscitan no es un fin en sí mismo; al contrario, se evoca para ayudar a estructurar la construcción de sentido en la o el niño al que se dirigen los cuentos. Ahora bien, si en el sublime dinámico kantiano el miedo daba lugar a una fase inicial de vértigo y pérdida del sujeto, a la que seguía un fortalecimiento del sujeto (Kant 305-306), aquí lo podríamos comparar con la conciencia de que la lucha contra las dificultades de la vida es parte intrínseca de la existencia humana y el heroísmo se presenta como un valor ganador para mostrar al niño cómo afrontar la complejidad de su mundo interior y las dificultades de la vida.⁷ Podemos decir, además, que en lo sublime de Caperucita Roja encontramos no solo el aspecto experiencial dinámico, sino también la dimensión cognitiva, destinada a conmover al público espectador, que aprende a través de la función productiva de la imaginación a ir más allá del dato inmediato, existencial, y comienza a descubrir su ser en el mundo. El niño aprende a través del asombro y la maravilla. Todo lo que en los cuentos está relacionado con lo fantástico y lo maravilloso responde a los rasgos característicos de la mentalidad infantil.

En coherencia con lo ya dicho, la imaginación, al construir la definición de un objeto que es por naturaleza indefinido, supera el obstáculo epistemológico que representa la contradicción entre lo finito y lo infinito. Lo posible se vuelve real, el sueño, el *epos* y la lírica adquieren la dimensión y el estatuto de la experiencia, lo inexpresable se describe, asistiendo a lo que podríamos llamar una epifanía de lo sublime cognitivo en lo cotidiano.

de lo sublime. Con respecto a Caperucita Roja se puede hablar de miedo, porque el lobo se había comido a la abuela, pero en el final feliz surge placer al ver a la abuela emerger del vientre del lobo, como un renacimiento, un producto de la imaginación, que ayuda a la o el niño a entender.

7 Mientras que lo sublime «dinámico» se refiere a la comparación con el poder de la naturaleza, por ejemplo, el océano tormentoso (Kant 267), lo sublime «matemático» es todo lo que forma parte de la naturaleza como grandeza, en comparación con la cual todo lo demás es pequeño (301).

Este concepto supone la capacidad de reordenar lo que la razón ha dejado desordenado, de organizar lo que los sentidos solo han aprendido en la confusión, de regular lo que la imaginación sola podría liberar improductivamente. El misterio se revela solo a través de las emociones sentidas por una relación de implicación con el objeto, por una forma de representación del movimiento íntimo del sujeto en el acto cognitivo del aprendizaje.

Lecciones desde la neuroestética

Para completar nuestra exposición del «sublime cognitivo» podemos buscar apoyo también en la neuroestética, disciplina que trata de identificar los mecanismos neuronales que intervienen en la percepción estética de las obras de arte, con el fin de proporcionar una base empírica a las teorías que estamos tratando de demostrar. En efecto, la posibilidad de entender con qué mecanismos trabaja nuestro cerebro nos puede permitir apreciar mejor la experiencia estética de lo sublime en particular y a propósito de obras de arte como los cuentos infantiles.

En concreto, Semir Zeki hizo una importante contribución al descubrimiento de las áreas visuales del cerebro y su especialización funcional. Sus investigaciones sobre la conexión entre la función cerebral y la percepción de obras de arte lo llevaron, junto al neurocientífico Tomohiro Ishizu, a buscar pruebas neurobiológicas del placer derivado de lo sublime (Ishizu y Zeki 1).

Utilizando la Resonancia Magnética Funcional, los dos científicos localizaron con precisión la actividad cerebral de un grupo de personas voluntarias durante la percepción de imágenes relacionadas con la experiencia de la belleza y lo sublime. Demostraron que la experiencia de lo sublime activa zonas profundas del cerebro, como los ganglios basales, el hipocampo y el cerebelo, sin activar estructuras cerebrales profundas asociadas a la percepción de estímulos emocionales, como la amígdala y la ínsula. Mientras que, por otra parte, correlaciona con la experiencia de la belleza la actividad en el cuerpo del núcleo caudado y en la corteza orbito-frontal medial (Ishizu y Zeki 7-8). Las conclusiones de la investigación llevan a afirmar que la actividad de todas las áreas cerebrales mencionadas, incluso las consideradas con funciones principalmente sensoriales, puede ser modulada por experiencias como la de lo sublime que tienen un fuerte componente emocional y cognitivo al mismo tiempo.

De acuerdo con nuestra discusión sobre los autores clásicos, el análisis de Zeki ofrece, por un lado, la confirmación de las intuiciones de Burke, partiendo del hecho de que las experiencias de lo bello y lo sublime se construyen sobre mecanismos neuronales radicalmente diferentes. Por un lado, la asociación positiva de la sublimidad con la excitación está en consonancia con la noción de Burke de que lo sublime es una experiencia de alta tensión; por otro lado, corrobora nuestra hipótesis de la existencia de un potencial pedagógico en una experiencia estética que impulsa el

conocimiento: sublime cognitivo, en la que a través del desencadenamiento de la emoción de asombro se activan mecanismos mentales de placer, que actúan como motor de aprendizaje.

Según el enfoque neurocientífico, la emoción, hija del cuerpo, es fundamental para nuestra cognición. Antonio Damasio, neurocientífico portugués que ha realizado importantes estudios sobre la relación entre el cuerpo y la mente, señala la extrema importancia de esta conexión, pasando, sin embargo, por las emociones.⁸ El funcionamiento emocional, dependiente de la base neurobiológica, conduce a la actuación racional y social, lo que permite comprender muy bien la relación entre el cerebro y el desarrollo de la conciencia. La mente humana está en continua interacción con el cuerpo, condicionada por el entorno físico y social. Esto refuerza desde un punto de vista neurocientífico lo que ya hemos afirmado anteriormente con la teoría de la psicología constructivista, a saber, que el entorno tiene una influencia decisiva en la cognición y el aprendizaje (308).

Por lo tanto, podemos decir que, desde el punto de vista neurocientífico, la mente, y con ella el cerebro, desde las primeras etapas de la vida, se adapta al entorno que la rodea y activa mecanismos cognitivos, como ya hemos demostrado desde el punto de vista psicológico. Esto es fundamental para demostrar cómo de una categoría estética –como lo sublime– se pasa, a través de la emoción, a la cognición. Por tanto, las emociones desempeñan un papel fundamental en este proceso, ya que guían la acción.

Dado que la acción modifica el cerebro a través de la plasticidad, las emociones son un elemento clave para dirigir la formación de los mapas neuronales. Los seres humanos son capaces reaccionar a los estímulos en relación con las emociones, sin las cuales todas las experiencias son cualitativamente indistintas. Las emociones no son simplemente reacciones corporales automáticas. Los seres humanos pueden asociar el recuerdo de los estados emocionales con la memoria, que es la base del aprendizaje, lo que permite un control mucho más refinado del comportamiento que las reacciones espontáneas (Damasio 202).

Primero tenemos las emociones, como mecanismo para producir reacciones ante un objeto o acontecimiento, luego el mecanismo para producir un mapa cerebral, luego una imagen mental. Damasio utiliza con frecuencia el término «imagen mental» como una herramienta que nos permite representar la realidad en nuestra mente (239).

Como ya sostenía Vygotsky sobre la imaginación, las imágenes mentales nos permiten conocer la realidad superando los límites de lo contingente y proyectándonos hacia mundos posibles. Ahora, con Damasio, las imágenes mentales resultan estar correlacionadas con configuraciones neuronales y corresponden a objetos y eventos externos al cerebro y no a imágenes pasivas de espejo, réplicas, que reflejan la realidad.

8 En *El error de Descartes* el propio Damasio entrega una definición de la emoción y subraya la conexión entre la mente y el cuerpo: «La emoción es el resultado de la combinación de un proceso evaluativo mental simple o complejo con respuestas disposicionales a ese proceso, dirigidas en su mayoría al cuerpo, lo que da lugar a un estado emocional del cuerpo, pero también del propio cerebro» (202).

Habría que seguir investigando estas imágenes para ver si su naturaleza se corresponde con el encanto que sentimos al leer, ver o escuchar algo. El encanto que nace del asombro y se realiza mediante una síntesis inesperada de la realidad, procediendo a una elección cognitiva, basada en lo que nuestra atención prefiere; nuestra capacidad creativa hace el resto. Así, el vasto territorio de las imágenes mentales, en el que opera la imaginación, se convierte en primordial para la formación del pensamiento y, por tanto, para la cognición.

De la emoción estética al aprendizaje

Llegados a este punto, habiendo trazado a través de tres fuentes distintas pero complementarias un puente entre las emociones estéticas y el aprendizaje, intentaremos explicar, además, con respecto a las primeras, que no estamos ante fenómenos oscuros o misteriosos, tal y como han sido tratadas a veces por la estética tradicional.⁹ Una experiencia estética implica una relación cognitiva al tiempo que afectiva con el objeto, lo que genera respuestas emocionales de placer o displacer. Aun cuando suelen adscribirse al mundo que presenta una obra de arte, esos estados emotivos no son exclusivos del ámbito artístico ni son tan distintos de los sentimientos cotidianos. Naturalizar en este sentido la experiencia estética puede ser útil a la hora de entender cómo conceptos aparentemente distantes como las emociones estéticas y el aprendizaje pueden relacionarse, pasando por la dimensión emocional del asombro. Podemos ver esta relación primeramente en referencia a las emociones estéticas en general, aunque luego, para concluir nuestro argumento, habrá que atender a la particularidad de lo sublime.

Pero, recordemos antes que nada que, según decíamos, para Leopardi la forma artística de la poesía no está tan alejada del juego. Mientras que, por un lado, la persona adulta al hacer poesía se entrega al juego y utiliza la imaginación abstracta para alcanzar al infinito, el niño, por otro lado, busca un principio de placer en la realidad, utilizando una imaginación simbólica. Sin embargo, la imaginación que utiliza el niño mientras juega para aprender es la misma facultad que permite al ser humano acceder al infinito y en ella reside la experiencia estética del sujeto, aunque la percepción de lo infinito solo es ficticia y se deba a las ilusiones necesarias para ser feliz (38).

Por lo dicho antes, casi podemos afirmar que la experiencia estética del sujeto, si bien no nos permite conocer la realidad, sí nos permite abordarla, proporcionando a través de la imaginación las herramientas para investigarla, que es entonces el principal objetivo del aprendizaje.

⁹ Véase la definición de «estética», en Carchia y D'Angelo: «La dimensión estética, en su aparente alogicidad, se presentó como un hecho irreductible, un dato ante el que la razón dogmática tradicional estaba obligada a capitular. En el fenómeno del gusto se anunciaba una subjetividad abandonada a su suerte, a su más íntima libertad» (97).

Ahora bien, que de suyo la experiencia estética está también en la vida ordinaria, ha dado ya lugar a toda una tendencia en el pensamiento filosófico más reciente que busca corregir la falta de interés de la teoría estética tradicional, centrada en el arte o la naturaleza.¹⁰ En consonancia con esa tendencia a acercar lo estético a lo cotidiano, Paolo D'Angelo sostiene que efectivamente existe un cierto tipo de experiencia estética que interactúa con nuestra experiencia de la vida y da importancia y un papel específico a los objetos y actividades de la vida cotidiana, como la educación (42). Es más, sostiene que, al distinguir nuestras actitudes hacia la obra de arte, la naturaleza o los objetos de la vida cotidiana, corremos el riesgo de hacer del arte algo puramente autorreferencial. Asimismo, en lo que respecta al aspecto emocional de la experiencia estética, los sentimientos que experimentamos en el arte, aunque respondan a una ficción, nos permiten entrar en situaciones que no hemos experimentado en la vida real, ampliando nuestro espectro de experiencias posibles. El filósofo italiano habla de una «duplicación de la experiencia» que tiene lugar en la experiencia estética del arte, permitiéndonos crear una anticipación e intensificación de esta, con la posibilidad de mantener una reserva de experiencia posible, aunque no sea realmente experimentada. La estética se convierte en una «organización libre de la experiencia», dice D'Angelo, y continúa explicando que parte de la experiencia estética puede equipararse a una actividad lúdica, como los juegos en los que «se pretende...», mientras que, otras veces, acentuando su carácter libre o de invención, frente a los puros datos del sentido, se aborda como una actividad de la imaginación (45-46).

La teoría de Leopardi y la de D'Angelo podrían estar cerca en la importancia que se le da a la imaginación en la experiencia estética y en su conexión con el aprendizaje, a pesar de que en D'Angelo no encontramos este trasfondo nihilista que se deja ver en las alusiones de Leopardi a las ilusiones que el ser humano necesita para ser feliz. D'Angelo, sostiene, de hecho, que en la experiencia estética la imaginación, en su libre juego kantiano con el intelecto, dota al sujeto de una herramienta más poderosa que le permite anticipar y duplicar la realidad y, «aunque no proporciona un conocimiento real, participa plenamente en nuestra forma de estar en el mundo y de organizarlo» (47).

La imaginación juega además un papel muy importante a la hora de acercar las emociones estéticas a la realidad. De hecho, la imaginación proporciona la posibilidad de llenar la ausencia de los objetos formales de los que depende y, al mismo tiempo, es el instrumento a través del cual se pueden crear dichos objetos desde una actitud de la mente que contrasta con la de la propia creencia. Estas dos actitudes son compatibles y están interconectadas (Boruah 98).

Se puede decir que la imaginación, al crear una imagen ficticia, trabaja de acuerdo con las creencias evaluativas sobre ciertos aspectos destacados de ese objeto. Y al

10 «La percepción de que la estética cotidiana es una nueva frontera del discurso estético debe situarse en el contexto de la estética angloamericana de finales del siglo xx. Es decir, se estableció como una reacción contra lo que se consideraba una restricción indebida del alcance de la estética. Su objetivo es prestar la debida atención a la totalidad de la polifacética vida estética de las personas, incluidos los diversos ingredientes de la vida cotidiana» (Saito s. p.).

imaginar la existencia de ese objeto se piensa correlativamente en su idea. Así, no son los criterios de existencia, sino las creencias evaluativas combinadas con la capacidad imaginativa del sujeto, las que permiten estados emocionales reales incluso ante imágenes ficticias (Boruah 99-100). Por eso, el juicio sobre la existencia y la imaginación no están en conflicto entre sí; al contrario, son compatibles e interdependientes. Y se demuestra, además, que los procesos de pensamiento implicados en la experiencia de una determinada emoción ficticia se guían por los mismos criterios de evaluación que rigen la emoción ordinaria. No obstante, las creencias ordinarias y las representaciones de la imaginación tienen dos tareas diferentes: mientras las primeras representan el mundo tal y como es, las segundas representan cómo podría ser. Los individuos las etiquetan como distintas de las creencias ordinarias, separándolas del estado real; lo mismo ocurre con las metas, que los individuos toman prestadas de las representaciones ficticias del objeto estético (Consoli, «Un modello cognitivo» 13).

Ahora bien, el niño imagina como el adulto, aunque de forma inconsciente, pero la estructura del proceso no cambia. Lo utiliza, como hemos dicho muchas veces, de forma lúdica. En la actividad lúdica, las y los niños ejercitan su facultad imaginativa y, mientras juegan, representan. Esta actitud de *make-believe*, según el término de Kendal Walton, consiste en dejarse absorber conscientemente por el mundo de la ficción, sin perder el sentido de la realidad (25). De hecho, solo a través del juego los y las niñas perfeccionan las habilidades que les permitirán comprender las obras de arte como personas adultas, a través de su imaginación, aceptando las verdades ficticias y buscando la coherencia incluso donde parece imposible. Las obras de arte de ficción deben su posibilidad de existir a las experiencias que cultivamos desde la infancia con nuestra imaginación. La ficción es capaz de producir una comprensión profunda de la realidad, aumentando nuestro conocimiento de esta. Imaginar es, pues, una actividad de naturaleza eminentemente cognitiva.

En última instancia, el tipo de conocimiento que hemos tratado hasta ahora se produce a través de la ejemplificación imaginativa, mediante la cual una experiencia ficcional específica funciona como una hipótesis de renovación del conocimiento previo, generalmente aplicable más allá de la propia ficción (Consoli, «L'immaginazione al lavoro» 116).

Estas tesis sobre la imaginación corroboran lo que ya hemos afirmado desde el punto de vista psicológico sobre su función cognitiva. Así, la imaginación puede considerarse una piedra angular de la teoría que pretendemos demostrar, permitiendo que el mundo de las emociones ordinarias y el de las emociones estéticas se unan, actuando como un prisma a través del cual observar la realidad para comprender mejor la amplitud de su espectro y la multiplicidad de sus aspectos. Esto supone un reto cognitivo.

Esto es, hemos podido investigar cómo influyen las emociones en la experiencia desde la perspectiva de un modelo cognitivo y emocional integrado, que investiga el fenómeno sin perder de vista su complejidad, combinando la dimensión emocional ordinaria con la estética. Así hemos aclarado que las emociones estéticas no

son momentos misteriosos que tengan lugar solo en el arte, apartado de la vida. Y ahora, una vez analizados los mecanismos que subyacen a este proceso, volvemos a dirigir nuestra investigación a la experiencia estética de lo sublime en particular y, operando de la misma manera, partiremos de la emoción ordinaria que subyace, a saber, el asombro.

Para el psicólogo Paul J. Silvia, el interés y la confusión son, como la sorpresa y el asombro, «emociones causadas por las creencias de la gente sobre sus propios pensamientos y conocimiento, y estas emociones surgen de objetivos asociados con el aprendizaje» (76). Naturalmente, la emoción del asombro es la que más nos interesa, ya que en su acepción de asombro estético conecta con nuestra idea de lo sublime cognitivo.

El asombro se despierta en nosotros cuando nos sorprende un acontecimiento inesperado. A menudo conduce a la desorientación, al no saber cómo reaccionar ante el acontecimiento que lo ha producido, con la consiguiente desestructuración de las relaciones habituales entre el sujeto y el entorno vital, lo que exige una nueva forma de estructuración. Implica una inversión, es decir, un cambio drástico y repentino en el orden estructural de un fenómeno, un golpe de efecto. Por lo tanto, podemos referirnos al asombro como una emoción que tiene que ver con la expectativa y que señala al mismo tiempo su decepción, cuando desestima las experiencias habituales del pasado y las previsiones de un futuro coherente con él.

Pero, estrechamente asociado a esta función deconstructiva, el asombro tiene también el potencial de indagar en la realidad y construir de forma diferente, al tiempo que es, aristotélicamente hablando, la chispa que desencadena el pensamiento y el motor del conocimiento. Sin embargo, existe un tipo especial de asombro, denominado «asombro estético», que se considera la respuesta estética primordial ante un estímulo sublime. Vladimir Konečni la describe como una emoción acompañada de un estado de emoción tangible, que se manifiesta a través de una alteración física como el escalofrío (36).

Esta emoción particular vinculada al asombro estético se denomina en inglés *awe* (Keltner y Haidt 308). Cada nuevo acontecimiento genera una fase de recopilación de información sensorial y de identificación de posibles signos de peligro, seguida de un intento de reevaluar y revisar los esquemas cognitivos preexistentes.

Esto es lo que sostiene Piaget en su teoría pedagógica, según la cual el desarrollo cognitivo está estrechamente vinculado a la capacidad de adaptación al entorno social y físico (*La nascita dell'intelligenza* 15). La adaptación se caracteriza por dos procesos: la asimilación y la acomodación, que se producen a lo largo del desarrollo. La primera consiste en la incorporación de un evento u objeto a un patrón conductual o cognitivo ya adquirido. La segunda es la modificación de la estructura cognitiva o del patrón de comportamiento para dar cabida a nuevos objetos o acontecimientos que antes eran desconocidos.

Estos dos procesos se alternan para buscar un equilibrio o una forma de control sobre el mundo exterior. Cuando una nueva información no es inmediatamente interpretable según los esquemas existentes, como la experiencia estética de lo sublime, el

sujeto entra en un estado de desequilibrio, que equiparamos con el asombro, y trata de encontrar un nuevo equilibrio modificando sus esquemas cognitivos mediante la acomodación, incorporando el conocimiento recién adquirido. Haidt y Keltner proponen algunos indicadores para definir el estado de *awe* y establecen un paralelismo entre el concepto de *awe* y el de sublime. Los dos indicadores que se identifican para detectar la presencia del *awe* son la experimentación de un sentimiento de inmensidad, que se asocia con la necesidad de una reubicación del yo, es decir, el concepto piagetiano de acomodación. La vastedad de lo sublime se refiere a lo que se experimenta como algo más amplio que los límites naturales de la experiencia individual, una emoción más profunda, que nos pide que nos enfrentemos a un objeto distinto capaz de desafiar nuestros esquemas cognitivos (301-303).

Haidt y Kelter hablan en este sentido de reubicación del sujeto, de acomodación, un proceso a través del cual remodelamos nuestras estructuras mentales incapaces de asimilar una nueva experiencia. En particular, seleccionan dos aspectos del pensamiento de Burke que son particularmente consistentes con el estado de asombro, a saber, la noción de que cualquier cosa terrible y amenazante puede desencadenar la experiencia de lo sublime, y el hecho de que el terror está siempre asociado con un elemento de oscuridad, que inicialmente impide una correcta comprensión y evaluación de lo que se observa (Haidt y Kelter 304).

Entonces el individuo –y podríamos añadir, el niño–, gracias a la modificación de los esquemas cognitivos provocada por el proceso de acomodación, se apropia cognitivamente de la realidad que tiene delante.

En conclusión, en estos párrafos finales, hemos intentado explicar cómo un acontecimiento epifánico, como el encuentro con lo sublime, puede poner en marcha en el individuo, pero especialmente en el niño, emociones estéticas como el asombro, que no permanecen en la esfera de lo místico, sino que se acercan a las emociones que el individuo experimenta también en la vida cotidiana. Así, la experiencia estética de lo sublime, a través del empuje emocional, mueve al niño a investigar la realidad que lo rodea, recurriendo a la facultad imaginativa allí donde no llega la comprensión racional. Asombrarse es abrir la mente al conocimiento, un conocimiento que explota mecanismos ficticios o lúdicos para encontrar soluciones o respuestas a una realidad que está en proceso de devenir, produciendo aprendizaje.

Conclusiones

A través de este ensayo hemos presentado las bases para la construcción de un puente que vincule la experiencia estética de lo sublime con la producción de sentido y, en consecuencia, con el aprendizaje. Es lo que hemos llamado el sublime cognitivo.

Para explicar esta acepción de lo sublime, y tras un breve excursus sobre el concepto en clásicos como Burke, Kant y Leopardi, hemos buscado el apoyo de la investigación

en la teoría psicológica constructivista de Vygotsky y la base empírica proporcionada por la reciente investigación neuroestética.

Queríamos mostrar que, gracias a la fuerza motriz de la imaginación, es posible superar el bloqueo resultante de la emoción de asombro desencadenada por el encuentro con situaciones negativas o aterradoras y volverlo productivo. El asombro es particularmente visible en los ojos de un niño que observa el mundo a través de la lente de lo sublime, pero que, aunque se vea en situaciones aterradoras o espantosas, no bloquea la acción cognitiva, al contrario, en este nuevo sentido justifica la voluntad y el esfuerzo de aprendizaje.

Gracias a esta emoción estética, nos vemos empujados fuera de nuestros límites personales y abandonamos las certezas cristalinas que nos impiden abrazar el mundo en su totalidad. Hay mucho que aprender de los y las niñas en este sentido, que no tienen ninguna dificultad para sentir el asombro, de hecho, se ven impulsados en todas sus acciones por él.

Lo sublime cognitivo lleva al ser humano más allá del sentimiento de pequeñez hacia algo mucho más grande que su propio yo, y lo hace sentir menos centrado en su vida cotidiana, logrando desplazar su interés personal hacia un interés universal y colectivo. El asombro del niño puede constituir un gran punto de partida para diseñar mejores estrategias pedagógicas en las escuelas. Utilizando la experiencia de lo sublime cognitivo, como hemos esbozado, podremos ayudar a las y los niños a reconocer el impulso de investigar la realidad, el asombro que, luego, bajo la égida cognitiva de la imaginación, se convierte en interés y amor hacia el mundo.

Precisamente al mirar el mundo con ojos de niño, como si observáramos por primera vez con atención todo lo que nos rodea, el individuo puede convertirse en el demiurgo de su propio asombro, gracias a la experiencia de lo sublime cognitivo, que nos permite modelarlo y dirigirlo, con la ayuda de la imaginación, hacia fines gnoseológicos y pedagógicos. Deberíamos entonces atender a los procesos puestos en marcha por las y los niños; tomarnos tiempo para nosotros mismos y para ellos con el fin de observar y reflexionar sobre los significados de sus acciones y potenciarlos. Al fin y al cabo, la escucha es un aspecto fundamental de la relación educativa; es la savia que da vida a la capacidad de comprender al otro. Cuando la utilizamos, descubrimos que escuchar no es oír con los oídos, sino escuchar a la otra persona empáticamente. Escuchar las emociones, como la del asombro y la maravilla del niño, da dignidad a sus fantásticas hipótesis, aunque parezcan alejadas de nuestra lógica de personas adultas.

Así, lo sublime cognitivo puede impedir que demos todo por sentado al seguir la dinámica de nuestra propia lógica, tanto en nuestras relaciones con el entorno como con las personas que nos rodean. Revitalizar y dar forma a nuestro sentido del asombro, a través de lo sublime cognitivo, significa dejar ir la creatividad, mantener vivo el deseo de conocer, sin quedarse quieto mientras el mundo fluye a nuestro alrededor.

Agradecimientos

Quiero agradecer sinceramente a la profesora Matilde Carrasco Barranco, quien me transmitió su amor por la investigación y me mostró las herramientas para afrontar este viaje a través del conocimiento.

Referencias

- Boden, Margaret. «Creativity and Artificial Intelligence». *Artificial Intelligence*, vol. 103, n° 1 y 2, 1998, pp. 347-356. [https://doi.org/10.1016/S0004-3702\(98\)00055-1](https://doi.org/10.1016/S0004-3702(98)00055-1)
- Boruah Bijoy H. *Fiction and Emotion. A Study in Aesthetics and the Philosophy of Mind*. Clarendon Press, 1988.
- Burke, Edmund. *Inchiesta sul bello e il sublime*, trad. Sertoli y Miglietta. Aesthetica, 1985.
- Carchia, Gianni y Paolo D'Angelo. *Dizionario di estetica*. Laterza, 1999.
- Consoli, Gianluca. «L'immaginazione al lavoro. Che cosa e come conosciamo dal romanzo». *Enthimema*, vol. 5, 2011, pp. 102-116. <https://riviste.unimi.it/index.php/enthimema/article/view/1756>
- . «Un modello cognitivo delle emozioni estetiche». *Lebenswelt*, vol. 2, 2012, pp. 1-26. <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/2657>
- . «Finzione e cognizione sociale». *Rivista internazionale di Filosofia e Psicologia*, vol. 9, 2018, pp. 33-44. <https://www.rifp.it/ojs/index.php/rifp/article/view/rifp.2018.0003>
- Damasio, Antonio. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, trad. Macaluso. Adelphi, 2008.
- D'Angelo, Paolo. «Tre modi (più uno) d'intendere l'estetica». *Aesthetica Preprint, Supplementa*, 2010, pp. 25-48.
- Grimm, Jacob Ludwig y Karl Wilhelm. *Cappuccetto Rosso*, 1812. https://www.grimm-stories.com/it/grimm_fiabe/cappuccetto_rosso
- Ishizu Tomohiro y Semir Zeki. «A Neurobiological Enquiry into the Origins of our Experience of the Sublime and Beautiful». *Frontiers in Human Neuroscience* vol. 8, 2014, pp.1-10. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00891>
- Kant, Immanuel. *Critica della facoltà di Giudizio*, trad. Amoroso. RCS Libri SpA, 2012.
- Keltner Dacher y Jonathan Haidt. «Approaching Awe, a Moral, Spiritual, and Aesthetic. *Cognition and Emotion*, vol. 17, 2003, pp. 297-314.
- Konečni, Vladimir J. «The Aesthetic Trinity: Awe, being Moved, Thrills». *Bulletin of Psychology and the Arts*, vol. 5, 2005, pp. 27-44.
- Krylov, Ivan Andreyevich. *Favole*. Alexey Komarov Internet Library, 1920. <https://ilibrary.ru/text/2175/p.13/index.html>
- Kumschick I. y otros «Reading and Feeling: The Effects of a Literature-Based Intervention Designed to Increase Emotional Competence in Second and Third Graders». *Frontiers in Psychology*, vol. 5, 2014, pp. 1-11. Doi: 10.3389/fpsyg.2014.01448

- Leopardi, Giacomo. *Zibaldone*. Einaudi, 2010.
- Mecacci, Luciano. *Psicologia. Teorie e scuole di pensiero*. Il Sole 24 ore, 2009.
- Piaget Jean. *La nascita dell'intelligenza nel bambino*, trad. Mennillo. La Nuova Italia, 1973.
- . *La formazione del simbolo nel bambino*, trad. Piazza. La Nuova Italia, 1972.
- Saito, Yuriko. «Aesthetics of the Everyday». *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/aesthetics-of-everyday/>
- Silvia, Paul J. «Confusion and Interest: The Role of Knowledge Emotions in Aesthetic Experience. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts». *American Psychological Association*, vol. 4, 2010, pp.75-80. <https://doi.org/10.1037/a0017081>
- Vygotsky, Lev Semënovič. *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, trad. Villa. Editori Riuniti, 1972.
- . *Psicologia dell'arte*, trad. Villa. Editori Riuniti, 1972.
- . *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori e altri scritti*, trad. Veggetti. Giunti, 1974.
- . *Il processo cognitivo*, trad. Ranchetti. Universale Scientifica Boringhieri, 1987.
- . *Psicologia pedagogica*, trad. Veggetti. Gardolo-Erickson, 2006.
- . *Il gioco in occidente*, trad. Cambi y Staccioli. Armando Editore, 2007.
- Walton, Kendall Lewis. *Mimesi come far finta*, trad. Nani. Mimesis, 2011.
- Zeki, Semir. «Artistic Creativity and the Brain». *Science*, vol. 293, 2001, pp. 51-52.
- . *La visione dall'interno. Arte e cervello*, trad. Pagli y De Vivo. Bollati Boringhieri, 2003.

ENTREVISTA

Aquello que ocurre entre los ojos, la mano y el papel

Entrevista a la artista y escritora Leticia Obeid

M. Laura Lattanzi
Universidad de Chile, Chile

Paz López
Universidad de Chile, Chile

Leticia Obeid (Córdoba, 1975) es una artista que se resiste a ser catalogada en una categoría: artista visual, video artista, escritora. Sus obras se despliegan en el espacio entre el lenguaje, el acto de escritura y su relación con la imagen. Recientemente la editorial argentina Ripio ha publicado un libro de su autoría en donde se compilan varios de sus ensayos alrededor de una figura fundamental que atraviesa su trabajo: la copia. Procedimiento manual que no se subordina a la primacía del original, sino que rescata el gesto primordial de la escritura como modo de acceso a la experiencia. La acción primaria de escribir y su rastro material parece ser una obsesión siempre presente. El acto corporal y manual de copiar, como roce y como mirada que también toca. La copia como repetición e invención a la vez. «Me interesa ver lo que ocurre entre los ojos, la mano, el papel, en esa escala pequeña, en ese espacio pequeño, que no es el de lo espectacular del arte contemporáneo», dice Obeid en esta entrevista. La copia como huella, cuerpo, sedimentación, reproducción y producción, ejercicio siempre presente en todos nuestros actos como seres ávidos de experiencias y aprendizajes. «Describir es copiar / Copiar es tocar», son las palabras finales de su libro. En esta entrevista conversamos con la artista a partir su libro *Galería de copias*, o más bien tocándolo y siguiendo sus rastros.

LAURA LATTANZI: Partiría con el prólogo a tu libro *Galería de copias* de Alan Pauls, el que inicia con una premisa muy bonita de tu libro: «copiar es tocar», una fórmula que permitiría pensar en al menos dos dimensiones de la copia: la dimensión manual o artesanal, la del ejercicio de la mano y otra que remite al roce con la copia que, más que replicar, establece un lazo con lo copiado, un lazo que no es de subalternidad sino de complicidad. Y es interesante pensar esa idea de la complicidad de la copia como algo que viene a densificar, a sumar más capas – incluso a un archivo– y, en ese mismo proceso, tornarla más colectiva. Copiar es volver lo copiado un disponible, un sensible a compartir. Dices, por ejemplo, que desde la modernidad se vuelven recurrentes los

manuales, porque se perdió la experiencia del aprendizaje colectivo. Entonces te pregunto, ¿qué piensas de la escritura como un sensible a compartir?

LETICIA OBEID: Claro, algo que se transmite. Estos días he pensado mucho en la transmisión. El libro está tan cerca todavía que seguro se me van a ir algunas cosas, pero cuando vuelvo a pensar en él aparecen cosas nuevas, y esto de la transmisión me ha aparecido con insistencia. En este estado de emergencia en el que estamos ahora en Argentina, se nota mucho que hubo un aprendizaje político, al menos para mi generación. Cuando era joven, en los 90, estábamos completamente despolitizados, había habido una interrupción de esa transmisión, y eso se volvió a construir poco a poco, incorporando ciertos aprendizajes. Pero hubo una generación donde eso se interrumpió. ¿Qué cosas se aprenden por verlas, por compartirlas, y no por el discurso? Cuando pensaba en la copia pensaba en el tacto como una forma de transmisión que no es solo verbal, sino que gestual. Hay algo mudo que se trasmite en el contacto físico.

Yo pienso las cosas como arqueología. En mi obra eso está todo el tiempo. Soy primero una artista visual que después comenzó a escribir, o diría más bien a publicar. Lo visual contiene a la escritura, pero la escritura modifica mucho lo visual.

PAZ LÓPEZ: Me parece muy interesante cómo aparece en tus obras, pero también en *Galería de copias*, el cuerpo, como si entre la escritura y la visualidad, en ese «entre que aparece entre los ojos y las manos», hubiera un trozo que sería precisamente el cuerpo. De hecho, en tu libro hay muchas referencias al cuerpo, a la epidermis, al tacto, al contacto. ¿Por qué el cuerpo es para ti un lugar de pasaje entre la escritura y la visualidad?

L. O.: Medio instintivamente siempre he tratado de desarmar la dicotomía entre cuerpo y pensamiento, entre cuerpo e intelecto. Yo quiero buscar el lugar donde esa chispa se da, como *Frankenstein* ¿En qué momento hace vivir al cuerpo? Hay una chispa que hace que lo inerte cobre de pronto una vida. Cada vez que busco, ensayo, con lo único que me encuentro es con el cuerpo. Incluso en mis textos más literarios, describo mucho la sensorialidad, hasta como una alternativa al psicologismo que a veces está muy presente en la literatura, sobre todo en Argentina, porque eso nos gusta mucho. Me interesa ver lo que ocurre entre los ojos, la mano, el papel, en esa escala pequeña, en ese espacio pequeño, que no es el de lo espectacular del arte contemporáneo. Para escribir no hace falta mucho espacio, ni mucha superficie, ni mucho material. La escritura tiene una economía muy austera y sin embargo ahí, en ese espacio, puede haber un destello, una amplificación, una intensificación. Me obsesiona y no entiendo muy bien por qué. Lo exploré no solo en la imagen fija, sino también en la imagen en movimiento, incluso al usar el sonido como parte de esa amplificación que nace de lo mínimo.

P. L.: Claro, dices en uno de los ensayos que en relación con el video no te interesa la imagen pulcra, incluso disponiendo de toda la tecnología, sino una imagen que tendría todavía la huella de la vibración del cuerpo, de lo íntimo, de lo pequeño.

L. O.: Sí, el temblor del cuerpo. Hace poco me fui a mi pueblo, en Córdoba, un pueblito chiquito y me iba a quedar 15 días, pero me quedé un mes porque me encontré con la banda de música infantil y adolescente ensayando para un concierto que tenían. Me pareció tan hermoso que me quedé a filmarlos con mi teléfono celular, porque no había llevado cámara. Me traje el material y ahora lo empecé a editar y es muy rústico, defectuoso, porque lo filmé con un teléfono malo, antiguo. Y pasa algo interesante porque el aparato es tan chiquito que no interrumpe la escena.

L. L.: Pareciera que prefieres el video por su porosidad, por ser inclasificable, por requerir siempre de un prefijo o un sufijo. En el video, como decían recién, se nota la pulsión del cuerpo, suele estar más presente, por ejemplo, la pulsión de la mano que empuña la cámara. Además, en el video aparece también la dimensión del sonido y, por tanto, la de la escucha, lo que también te genera otros disparadores reflexivos.

L. O.: Claro, el video está siempre al borde de no ser arte, porque cualquiera puede hacerlo, no tiene un sistema de selección que sí tiene el arte. El arte es un sistema de selección, y responde al modo en que cada sociedad define lo valioso. El video en cambio es masivo, desjerarquizado. Cuando estaba filmando a los chicos, había también padres filmando y los videos que hacía eran mucho más lindos que los míos. Mi único aporte era que yo me quedaba todos los días, no mi visión de artista, sino estar. Me gustan esas herramientas que pueden ser usadas por cualquiera, con las que cualquiera puede construir un lenguaje.

L. L.: Claro, cualquiera puede copiar...

L. O.: Tal cual. De hecho, estas bandas, que tienen un origen militar, que se forman para tocar en los actos patrios, cuando no lo están haciendo, tocan la música que quieren. Se bajan videos de YouTube y aprenden de ahí, copiando. Me fascina eso: uno aprende a hablar copiando, uno aprende a cantar copiando, a bailar copiando. En esa distancia del foco de la mirada, hay una combinación con el sonido que es inseparable de la visión.

L. L.: Hay algo así como una memoria afectiva, que también está muy presente en tus obras y en tu libro. Se aprende a leer tocando, como si también leyendo, mirando, estuvieras ya copiando. El acto material de leer es para ti muy importante, pasar los ojos de atrás para adelante, dar vuelta las páginas.

L. O.: Sí, el libro es antes que nada un artefacto manual, por eso es tan insuperable como invento. Que uno escribe leyendo ya lo ha dicho Borges, pero me interesa ver si arqueológicamente uno puede encontrar ese gesto en la memoria. Cada uno tiene una cierta idea de cuándo empezó a leer. La memoria es muy ficcional, pero algo de esa experiencia debe ser muy determinante en nosotros.

L. L.: Sí, pero en tu obra, más que escribir leyendo, es interesante cómo aparece el acto mismo de leer, un acto corporal y visual, casi al punto de no saber muy bien qué apareció primero, si la imagen o la escritura.

L. O.: Es interesante pensar la temporalidad en relación con aquello que aparece primero y después, porque lo que aparece después se apoya sobre ese contraste de lo que hay atrás. Si vos escribís habiendo hecho primero algo visual, hay un efecto diferente. Y al revés también. El orden modifica el resultado. Hay una omisión muy grande en mi libro, debe haber muchas, pero hay una que me llama la atención ahora, que es no haber mencionado la teoría de Vilém Flusser, que dice que aprender a escribir nos da una sensación de historia. El acto de poner una letra al lado de otra le da al sujeto la noción de que hay una historia, un antes y un después, una dirección, da igual si es de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo, eso depende de las culturas, pero hay una dirección, algo que hace saber que hubo algo antes que vos y que viene algo después de vos. Seguramente, poner una letra al lado de otra es una experiencia trascendental en la vida de alguien. En mi caso, creo que trabajo con esa escritura y con esa tachadura desde siempre.

P. L.: ¿Y cómo piensas ese elemento temporal que habría en la escritura con el video?

L. O.: Tuve en Córdoba una formación muy tradicional. Lo que había disponible era la pintura o el dibujo, pero ni bien pude, me puse a hacer videos. Mis primeros videos fueron sobre todo a partir de dos actos: escribir palabras filmadas desde muy cerca y hacer playback, es decir, movía la boca para calzarla con un sonido. Eso lo empecé a hacer en 2000, no sabía editar, no tenía computadora. Otra cosa decisiva es la experiencia de lo digital. Yo vi cómo se editaba en cinta, y esa diferencia es muy importante. Cuando yo empecé a editar lo hice ya en digital, y eso en el mundo de la imagen es un quiebre muy fuerte, porque lo que vemos en la imagen son cosas que no tienen una historia, sino que se reemplazan unas a otras, una y otra vez. En el video digital, lo que vemos todo el tiempo es un pixel que reemplaza a otro y a otro, y eso al infinito. Eso de que uno ve una línea, como en el cine, es un truco para hacernos entender la mecánica de la edición. El video es nuestra experiencia cotidiana, muchas veces es imposible además rastrear el origen de las imágenes, están todas descontextualizadas.

P. L.: Es interesante eso que dices de Flusser en relación con la escritura y su relación con la temporalidad. Habría algo, independiente al contenido de lo escrito, que por su propia estructura produciría una sensación de tiempo, de historia. Por eso me imagino que te interesa mucho lo de la materialidad. Es muy lindo ese capítulo donde hablas de la tinta, de cómo está hecha a partir de ciertos hongos, el asunto de las tipografías o incluso en el video o en lo digital, siempre estás pensando su condición material. Uno tiende a pensar que lo digital es algo incorpóreo o inmaterial, y si bien es cierto que cada vez más las imágenes están siendo producidas por máquinas, y habría una visión maquínica que estaría desplazando al ojo humano, no hay que olvidar, como lo hace Jussi Parikka, la historia material de los medios.¹ Si uno lo aborda desde ahí, lo que

1 Véase Parikka, *Antroposceno y otros ensayos. Medios, materialidad y ecología*.

aparece son los procesos laborales, la explotación, el desalojo y la masacre, los pactos neocoloniales que están a la base de nuestras tecnologías digitales. «Cargamos pequeñas porciones de África en nuestros bolsillos», dice Parikka. Me parece que tu énfasis en la materialidad permite pensar eso. Pero también permite pensar que la materialidad produce ella misma sentidos.

L. O.: Sí, porque el mundo digital es el mundo del espectáculo y del escondite del trabajo, de la explotación, de la injusticia. Tenés por un lado un lenguaje que te saca de lo mítico y te lleva a la ficción, que sería la escritura, la escritura de la historia. Por el otro, pareciera que estamos otra vez en un mundo mítico, donde no sabemos dónde está el principio y el final. Da la sensación de que cada vez uno entra a una conversación que ya está empezada.

P. L.: Un tiempo sin pausa, sin intermitencias.

L. O.: Sí, y pensar la materialidad es detenerse. Hace unos días comencé a escribir a mano. Me levanto en las mañanas, y como estoy muy angustiada por todo lo que está sucediendo en Argentina, escribir a mano me calma. Escribir ralentiza el pensamiento, porque la mano va más lento que la cabeza. Escribir a mano es una detención frente a lo que parece que no tiene detención.

P. L.: Sí, una temporalidad que no es la de la demanda productiva, 24/7, donde parece que ya nada duerme, donde no hay límites o contornos, por ejemplo, entre el día y la noche.

L. O.: Es otro tipo de eficiencia la que se produce al escribir a mano, porque las palabras tienen que ser escogidas con precisión. En el libro narro un encuentro con César Aira. Él sigue escribiendo todo a mano, sus novelas las escribe a mano y son esos manuscritos, esa letra la que yo copié. Escribe en cuadernos chiquitos o medianos y ahí tiene que caber toda la historia. Seguramente hay una velocidad especial para esa escritura. Quizás tiene que ver con que escribe a mano. Después él mismo pasa todo a la computadora, pero antes escribe a mano.

P. L.: Se da a sí mismo un límite, un marco, que es la extensión que tiene el propio cuaderno. A veces ese límite es un buen antídoto frente a la angustia.

L. L.: Mencionabas en una entrevista que últimamente te estaba costando leer libros enteros. Lo pensaba porque precisamente en estos tiempos vertiginosos, el propio acto de lectura se modifica. En *Jano* (2015), una de tus obras en video, dices «que la lectura es una de las formas más interesantes de entender el paso del tiempo». ¿Cómo pensar el tiempo actual y la lectura? ¿Cómo pensar en posibles pliegues del tiempo? ¿Será la lectura un lugar para aquello?

L. O.: Se dice que la gente ya no lee más, pero leemos un montón todos los días. Lo que pasa es que lo que leemos son cosas muy breves. Lo digital está dinamitando nuestra atención, eso se sabe, y ese acontecimiento indudablemente modifica nuestra manera de leer. En ese sentido, el papel, el libro, lo que tienen es que son lugares más estables,

lugares a los que se puede volver y que no están minados de tantas distracciones. El libro es monocanal. Yo no reivindico el libro, no tengo ese espíritu ilustrado, pero claramente la lectura hace un efecto y la escritura anuda. El video me gusta pensarlo en cambio como la experiencia de ser testigo de algo. En algunas situaciones el video me sirve para mirar lo que hago. Cuando usaba esas cámaras que tenían una pantalla plegable, miraba por ahí para ver lo que estaba haciendo. No miraba directamente, sino mediado por esa pantalla.

Las primeras editoras de cine fueron costureras, porque tenían una motricidad tan fina, que podían cortar y pegar el celuloide con exactitud. Hay un trabajo de costura en la edición que me encanta. Cortar y pegar, aunque se haga con el *mouse*, tiene algo parecido a coser, y coser tiene que ver con escribir.

P. L.: Volviendo a la copia, en tu libro ella aparece como un gesto austero pero también como una palabra que permite cuestionar ciertas lógicas vinculadas al poder. Pienso en ese ejercicio de copiar la letra manuscrita de diversos autores y autoras, por ejemplo la letra de Walter Benjamin, un trabajo que describes con detalle en tu libro y que dio lugar a una exhibición que formó parte de una muestra llamada *La vida de los otros*. Pero la copia aparece también como una manera de poner en cuestión conceptos como el de aura y original que funcionarían como una suerte de mercancía en el arte contemporáneo. De allí que el video sea considerado siempre un hermano menor, por su carácter prominentemente reproducible, incluso por parte del propio artista. Piensas también la copia como una fuerza que le haría algo al patriarcado que siempre piensa en términos de originalidad. O para poner en crisis la idea de que América Latina y sus producciones artísticas serían un remedo pobre y fallido de Europa y Estados Unidos. Es decir, sin decirlo explícitamente, porque tu libro tiene una escritura muy sutil, la copia tendría rendimientos políticos importantes.

L. O.: No digo que esté mal que un comprador de arte quiera su original, pero no hay que olvidar que el original es una regulación de la abundancia. Cómo hacer para que eso, que es abundante, se vuelva escaso, no vaya a ser que lo que hay alcance para todos. Y claro, en relación con el patriarcado, siempre se quiere saber quién es el padre, porque de la madre se sabe, porque lo parió, pero el padre siempre es una pregunta. Hay en el patriarcado una pregunta por el original. Bueno, y por eso es «el» original y «la» copia.

P. L.: Sí, aunque uno puede pensar que la copia es hoy lo más a la mano que tenemos. Pareciera que en tu caso, a la velocidad de la copia y la reproducción, le impones una copia lenta.

L. O.: Hay otro caso que no alcancé a incorporar en el libro. Se trata de dos artistas, María Guerrieri y Max Gómez, que copiaban las obras de los artistas que amaban para tenerlos en su casa. Las copias les quedaban buenísimas. Es una mezcla de robo y devoción. La primeras letras que copié fueron las de Benjamin, porque era para mí como tener la estampita de un santo.

L. L.: No son copias digitales, sino artesanales.

L. O.: Claro, son copias pasadas por el cuerpo de manera lineal.

L. L.: Sí, porque la copia, el remix, la posproducción, la intertextualidad, son todas formas de pensar en contra del original, pero siempre se vuelve a restituir cierta primacía. A ti te interesa más el acto que el resultado.

P. L.: Claro, todo lo que vemos es una imagen pobre. Tú citas a Hito Steyerl, a propósito de que las imágenes que vemos son copias de copias, que se reproducen de un medio a otro, de una plataforma a otra, de un aparato a otro y que en ese proceso no pueden sino llegar a nosotros desgastadas, pobres.² Recuerdo ese texto de Boris Groys que discute la idea de que ya no habría original. Lo que él dice es que la instalación, que no sería solo un género, sino la forma señera del arte contemporáneo, produce originales a partir de la copia. La instalación pone a los objetos en un contexto fijo, único y original, por más que esos mismos objetos sean una copia.³

L. O.: Es interesante ese texto de Groys porque se anima a discutirle a Benjamin. Y claro, esos planteamientos de Benjamin se hacían desde un mundo que tenía otra escala. Las posibilidades de la copia eran menores. Las placas metálicas para copiar un diario, por ejemplo, se iban rompiendo. Lo digital se rompe, pero de otra manera. Ese cambio de escala es cualitativo, y en ese sentido lo que yo hago es anacrónico, porque está pensando en ese mundo predigital.

P. L.: Dices en tu libro que es distinto el aprendizaje vía la copia que el aprendizaje teórico, algo así como una diferencia entre el aprendizaje vía la imagen y el aprendizaje vía conceptos.

L. O.: Pienso en el texto de Ana Gallardo que aparece en el libro, donde cuenta que su madre aprendió copiando y ella ahora copia las obras de su madre. Limpió esas obras con su propia saliva, que es una técnica de restauración, y eso me fascinó. Hay una dimensión artesanal, pero también se pueden copiar las ideas o los gestos del razonamiento. Escribir tiene mucho de copia. Uno lee algo que le fascina y quiere intentar el tono, el estilo, los recursos. Me interesa el aprendizaje por el cuerpo, que tiene algo de íntimo, como la lectura.

P. L.: No sé si llamarle copia, pero es innegable que hoy es difícil llegar, por ejemplo, a una ciudad y encontrar singularidad en ella. Todo se parece a todo. Hubo una época donde el valor estaba dado por la distinción, pero hoy parece ser que nada, ni los lugares ni las personas quieren ser demasiado distinto a las imágenes que ofrecen, por ejemplo, las plataformas como Pinterest, Instagram, etc. Los filtros vuelven todos los rostros iguales.

2 Véase Steyerl, «En defensa de la imagen pobre».

3 Véase Groys, «Las políticas de la instalación».

L. O.: Sí, hay un elemento alienante en la copia. Pero también en la idea de novedad, que es también una repetición, puede ser una imagen del infierno. Pienso en la relación entre arte y consumo, porque pareciera que el arte fabrica cosas únicas, pero eso que al principio es indigerible se va imponiendo a fuerza de repetición.

L. L.: Mencionas varias veces en tu libro la cuestión de la mimesis y lo mimético. Uno puede pensar que esas palabras aparecen en tu libro de diversas maneras: como formas de desaparición, de volverse una figura vacía que se adapta al mercado, pero también de ir a contrapelo del relato.

L. O.: Sí, en el mundo animal, por ejemplo, la mimesis es una forma de sobrevivir, o de seducir. Desaparecer es pegarse con el fondo. A mí me interesan las maneras en que el arte puede ser una suerte de lugar vacío que hace de fondo para que las cosas hagan contraste ahí. Hoy ser artista no quiere decir nada específicamente. O quizás sí, un artista es alguien que trafica cosas de un espacio a otro, de una disciplina a otra, de una situación a otra. Y eso hace la copia, cambia las cosas de lugar para ofrecerles otra forma de aparición.

Referencias

- Groys, Boris. «Política de la instalación». *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2015.
- Obeid, Leticia. *Galería de copias*. Ripio, 2023.
- Parikka, Jussi. *Antropobsceno y otros ensayos. Medios, materialidad y ecología*. Mimesis, 2021.
- Steyerl, Hito «En defensa de la imagen pobre». *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014.

RESEÑAS

GRÍNOR ROJO

CRISTÓBAL DURÁN ROJAS

SUSANA VALDÉS PEÑA

ANDRÉS IMPERIOSO



Benjamín Labatut
Maniac
Anagrama, 2023, 400 pp.

Grínor Rojo
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

Jugar con fuego: *Maniac*, de Benjamín Labatut

Me dicen que el expresidente Obama ha recomendado la lectura de este libro. Obama no es un crítico literario, pero es un hombre culto, y yo creo que en esta oportunidad da en el clavo. *Maniac* es un libro importante.

Con un segmento significativo (tal vez mayoritario) de la *intelligentsia* contemporánea, el autor de *Maniac* comparte la sospecha del próximo fin de la raza humana, del inminente apocalipsis de la especie. Y, con la mirada de un historiador de los de la escuela idealista, para quien las ideas son las que determinan la marcha del mundo, atribuye dicho desarrollo fatídico a un cambio o a unos cambios que han tenido y siguen teniendo lugar en el escenario epistémico moderno. Es más: las ideas, y el o los cambios que ellas suscitan, son para Benjamín Labatut el producto de unos individuos excepcionales y anómalos por excepcionales. Son los «genios» científicos y, principalmente, los genios matemáticos. Esto quiere decir que su perspectiva historiográfica no difiere de la de la historiografía liberal *at large*. La diferencia está en el privilegio que Labatut le otorga al quehacer científico-matemático por sobre el religioso, militar o político.

Divide así Labatut el tiempo que cubre su narrativa en tres tramos: uno, desde fines del siglo XIX hasta la explosión de la primera bomba atómica en 1945, tiempo al que caracteriza la crisis del racionalismo moderno y su reemplazo por un irracionalismo de nuevo cuño, que se explica bien con el nacimiento de la física cuántica y, de manera emblemática, con la introducción que hace entonces Werner Heisenberg del

«principio de incertidumbre»; dos, desde la explosión de la primera bomba atómica y la redirección de las investigaciones científicas durante y después de la Segunda Guerra Mundial, hasta la actualidad, cuando se afianza en el mundo la presencia de las «máquinas que piensan», partiendo con el computador básico y pasando en seguida a su robustecimiento a través de la inteligencia artificial y, con ello, a la posibilidad, asombrosa, inédita hace no tanto tiempo (Mary Shelley no pudo imaginarla), no solo de creación artificial de la vida, sino de creación artificial de una vida que estará dotada además con la capacidad para autorreplicarse, autogenerándose, autoprolongándose e incluso autoperfeccionándose; y tres, ya en la actualidad y con la inteligencia artificial y sus secuelas en pleno funcionamiento, la esperanza de que se incorpore a la escena histórica mundial una razón distinta, que no es la moderna ni tampoco su negación irracionalista, sino otra, que difiere de ambas y que, habiéndoles sacado el jugo a sus predecesoras, las engulle y supera.

Como dije, el primer tramo de este movimiento histórico se representa en *Maniac* con el quiebre del marco de funcionamiento de la física clásica. Es la discrepancia entre Albert Einstein, quien, según nos informa Labatut, «aborrecía el peso que el azar, la indeterminación, la probabilidad y la incertidumbre jugaban en la nueva ciencia de los cuantos» (*Maniac* 19), y Niels Bohr, queriendo este «entronizar un tipo de física [la de los cuantos, con un fuerte componente matemático] fundamentalmente diferente para poder sondear el universo subatómico» (19). El prólogo de *Maniac* (la historia alegórica del físico Paul Ehrenfest, quien, habiendo descubierto el avance incontenible de la irracionalidad, se mata y mata su hijo minusválido) fija el momento culminante de esa discrepancia en la «Conferencia de Solvay, de 1927, cuando la física clásica se enfrentó con la mecánica cuántica y [la disciplina] cambió para siempre» (19). Allí, los dos físicos mencionados midieron sus respectivas musculaturas teóricas y el ganador de la justa fue Bohr, por lo demás el maestro y guía espiritual de Heisenberg. Era ese el comienzo de una nueva era científica, y ese será también el punto de arranque para los acontecimientos que *Maniac* representa. De hecho, se sabe que el mismo Heisenberg dio con su famoso «principio de incertidumbre» también en 1927.

Yo, por mi parte, debo recordar que ese comienzo es el que, asimismo, inaugura el despliegue sintagmático de la obra anterior de Labatut, *Un verdor terrible*. Por lo tanto, no me parece que sea antojadizo postular la existencia en este escritor de un cierto proyecto creativo y la de un «puente» entre *Un verdor terrible* y *Maniac*. O, para decir esto mismo de un modo menos abstracto, que la obra de 2023 es una suerte de continuación y profundización de la obra de 2020. El de Labatut sería, de acuerdo con esto, el *work in progress* de un hombre que está pensando y padeciendo la historia contemporánea, y convirtiendo ese pensamiento y ese padecimiento en narración.

Sigo con el primer tramo. El tiempo que en él se representa es, como ya lo indiqué, la primera mitad del siglo xx, quizás remontable a las últimas décadas del siglo xix e incluso más atrás. Se alude en algún momento a un telar mitológico, una máquina que prefigura el computador, creada por el francés Joseph Marie Jacquard en 1801. La vuelta

del siglo XIX al XX es de otra laya, sin embargo. Es este un tiempo de transformaciones múltiples, en todos los planos de la existencia de Occidente, y el denominador común es la crítica de la tradición iluminista junto con la revaloración neorromántica de la irracionalidad. Es el tiempo del nazismo en la política, de las vanguardias en las artes, de la física cuántica en las ciencias: «Paul [Ehrenfest] empezó a ver desarmonía e irracionalidad en todas partes [...] Ya no era capaz de distinguir un orden razonable en el universo, no reconocía leyes naturales ni patrones, sólo una vorágine vasta y desmedida en expansión constante, preñada de caos, infectada por el sinsentido y desprovista de cualquier tipo de inteligencia o ley» (*Maniac* 27).

Y, también en el dominio científico, este es el tiempo de una renovación de las matemáticas, cuando la disciplina se mueve desde la crisis del proyecto conservador de David Hilbert, quien en la década del veinte había propuesto «*un programa de trabajo, extraordinariamente ambicioso, para determinar si era posible construir el universo matemático entero a partir de un puñado de axiomas lógicos. Buscaba establecer una base completa y consistente para evitar las paradojas que habían surgido producto de ideas nuevas y radicales*» (*Maniac* 85), a la tesis iconoclasta de un joven Kurt Gödel, quien, en 1930, en Königsberg, en la segunda Conferencia para la Epistemología de las Ciencias Exactas, sostuvo que «si alguien lograba crear un sistema formal de acciones que estuviese libre de paradojas y contradicciones, siempre sería incompleto, porque contendría verdades que jamás podrían ser probadas usando las reglas de dicho sistema, aunque su valor de verdad era incuestionable» (*Maniac* 113).

El mazazo que Gödel le asesta al programa conservador de Hilbert es contundente, como vemos, pero no es inaudito. Culminaba y se legitimaba con dicho mazazo, esta vez de manera definitiva, un movimiento rebelde que venía por lo menos desde el pensamiento de Georg Cantor y su teoría, ¡tan borgeana!, de la «multiplicidad de infinitos» (*Maniac* 93). La situación *sensu lato* se describe en el siguiente raciocinio atribuido a Theodore von Kármán: «[la matemática] siempre ha sido considerada como la luz de la razón, una antorcha que brilla en medio de la oscuridad que nos rodea. Pero eso empezó a cambiar a principios del siglo XX. Muchos matemáticos vieron que el trono de la reina tenía grietas, y que su corona, antaño tan firme, ahora se balanceaba precariamente sobre su cabeza» (*Maniac* 91).

El planteo de Gödel había puesto a la matemática en jaque. Y lo que Labatut intenta es bucear, en o con su obra, en eso, precisamente, es decir, ir más abajo de las crisis de la física hacia la que se produce en la profundidad de la ciencia de los números.

Para darle una forma literaria a su inmersión, escoge una figura novelesca, Neumann János Lajos, en Europa, y Johnny von Neumann, en Estados Unidos. Un individuo genial, que en *Maniac* (no sé si también en la historia extraficcional) cumple funciones de enlace entre el orden y el desorden, dejando a su fallecimiento, en 1957, una atmósfera de espanto, pero también la puerta abierta para la aparición de un cambio de paradigma. Por consiguiente, si *Maniac* es una novela (lo que es susceptible de discusión, adelante), este individuo sería su protagonista.

Von Neumann nace en Budapest, en 1906. Es un niño judío y superdotado que en la secundaria asiste a una escuela que era «probablemente la más rigurosa del mundo en ese momento» (*Maniac* 59), se doctora «*summa cum laude* casi sin ir a clase» (90) y a los veintidós años se convierte en «el *Privadozsent* más joven de la historia de ese país» (90). Es durante la etapa juvenil de su vida un defensor acérrimo del programa de Hilbert: «no sólo porque estaba convencido de que los principios de la ciencia debían descansar sobre las verdades inmutables de las matemáticas, sino también porque temía que una peligrosa sinrazón estuviera comenzando a brotar del abismo que sus colegas habían abierto» (87). Pero en septiembre de 1930 von Neumann experimenta un *shock* cuando escucha de los tartamudeantes labios de Kurt Gödel la refutación del programa de su maestro. La empresa de Hilbert se le revela entonces imposible y se muda de parroquia, y hace suyas las palabras del apóstata e incluso las extrema mediante corolarios feroces. El suceso había supuesto para él «una catástrofe personal» (113) y «Nunca volvió a trabajar en los fundamentos de las matemáticas» (115).

En 1937, escapando del nazismo, von Neumann emigra a Estados Unidos. Deja entonces de apodarse Jancsi y empieza a apodarse Johnny. El nuevo apodo no tiene ni una pizca de inocente, ni siquiera tengo que advertírsele al lector. Si constituye una cifra reveladora de la volubilidad de von Neumann, también es una metáfora del desplazamiento mundial del poder durante la posguerra desde Europa hacia América (o al menos, hacia la América del Norte).

De ahí que, en el ambiente americano, von Neumann no sea el mismo: «en América, von Neumann se convirtió en un mercenario, una mente a sueldo, cada vez más seducido por el poder y por quienes lo ejercen» (*Maniac* 123). Después de un intento fallido de enrolamiento en el ejército, «*fue uno de los primeros matemáticos y físicos que desaparecieron en los desiertos del oeste, encaminándose furtivamente hacia un laboratorio ultrasecreto en el altiplano del norte de Nuevo México, bajo la sombra de la sierra de la Sangre de Cristo, para ser parte del proyecto Manhattan*» (125).

Habiendo dejado atrás la búsqueda de verdades matemáticas fundacionales e incontrovertibles, en Estados Unidos von Neumann habita un espacio amoral. No integra el equipo Manhattan, pero es un «consultor» del mismo. Opina que el científico «no tiene por qué ser responsable del mundo en que está», aunque no falte al mismo tiempo quien crea que «su cerebro podía indicar un paso evolutivo más allá del *Homo sapiens*» (*Maniac* 139).

Colabora así en Los Álamos en la fabricación de un mecanismo de implosión para la bomba atómica, pero su descubrimiento máximo, el que tendrá una influencia decisiva en su carrera posterior, hasta su muerte y aun más acá de su muerte, no es ese, sino el que proviene de su contacto en Los Álamos con «unas máquinas de IBM que eran tecnología punta en ese entonces, aunque un chiste según los estándares modernos. Utilizaban tarjetas perforadas, y von Neumann se puso a jugar con ellas [...] estaba embelesado [...] Para él era la clave del futuro» (*Maniac* 140-141). Ese, al parecer, fue su primer encuentro con la computación.

En términos de causa y efecto, aparte de la fisión de núcleos atómicos, en el caso de la bomba atómica, y de la compresión y la fusión de hidrógeno en helio, en la de hidrógeno, la gran diferencia entre las que estallaron en Hiroshima y Nagasaki en 1945 y la que se probó por primera vez en el atolón Enewetak, en las Islas Marshall, el 1º de noviembre de 1952, reside en su confección, la de un artefacto que fue construido empleando la añeja tecnología de los humanos (¿mujeres?) calculantes y las máquinas calculadoras, respecto del otro, el que se construyó pudiéndose emplear ya, para esa y otras faenas, los computadores. Uno de estos artefactos dejó doscientas y tantas mil personas muertas, en tanto que el otro pudo haber dejado nadie sabe cuántos millones. Para efectos de la perspectiva historiográfica de Labatut, lo que interesa de todo esto es que se habría producido entre uno y otro estallido un progreso tecnológico extraordinario que cortó la historia de Occidente en dos, adelantándose así la hora de nuestro exterminio. La relación entre el avance tecnológico y la muerte, que es el trasfondo no dicho de su trabajo, se pone ahí de manifiesto de una manera escalofriante.

Y, para Johnny von Neumann, este es el camino que lo lleva hasta la que va a ser la obsesión final de su vida. Interesado ahora en la lógica de los juegos, le promete al Ejército de Estados Unidos construirles un juguete para sus preparativos de guerra: *«una computadora tan poderosa que sería capaz de llevar a cabo los enormes cálculos necesarios para crear la bomba de hidrógeno»* (*Maniac* 173).

De cierta manera, renace en von Neumann, a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, su adhesión juvenil al programa de Hilbert, aunque con objetivos menos nobles. En el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, con la colaboración de Oskar Morgenstern, concibe así una máquina cuyo fin, según el testimonio de este último, «no era solo entender o crear reglas para ganar juegos, estábamos intentado atrapar, con ecuaciones matemáticas, la manera en que las personas toman decisiones» (*Maniac* 161-162).

Piensa von Neumann que una computadora avanzada pudiera hacer posible aquello que no lo fue y quizás no lo sea a escala humana. Después de los experimentos del británico Alan Turing, después de sus propios estudios sobre la lógica de los juegos, de su conocimiento del Computador Integrador Numérico Electrónico, ENIAC, en Los Álamos, y sobre todo de su encuentro con el biólogo «loco» Julian Bigelow (quien se proponía *«realizar una serie de experimentos numéricos con el objetivo de verificar la posibilidad de una revolución similar a la de los organismos vivos dentro de un universo artificial»*, *Maniac* 203) y con el no menos loco Nils Aal Berricelli («¡Robó mis ideas!», 218) el resultado será la creación del Mathematical Analyser, Numerical Integrator and Computer, MANIAC.

Pero von Neumann muere en 1957, angustiado por su miedo a la desaparición y por el afán de trascendencia (de «perpetuación», debo decir), tratando de compatibilizar demencialmente el pensamiento religioso con su entrenamiento científico. Un testimonio atribuido a su hija, Marina von Neumann, nos informa que en sus últimos momentos: «veía ciertas similitudes [en las computadoras] que parecían sugerir que tal

vez, en el futuro, podíamos comenzar a fusionarnos con ellas, otorgándoles una parte de nuestra conciencia, o permitiéndonos existir de forma incorpórea, en materiales más firmes que nuestra carne, para ser inmunes a la corrupción y la enfermedad [...] soñaba con alguna forma de preservar su mente extraordinaria» (*Maniac* 266). Su deceso, «carbonizado», amarrado a «transformadores enormes», a «toda clase de cacharros», «cables», etc., es la tentativa final para lograr esa «fusión».

Repito unas frases que Labatut atribuye a Eugene Wigner, su compatriota y al parecer su colega más cercano:

¿Cómo podrían las máquinas empezar a tener vida propia? [...] Jancsi había logrado diseñar una máquina teórica cuyos productos no serían solo largas trenzas de ceros y unos, sino objetos físicos reales. Estaba seguro de que existía un cierto umbral, un punto crítico en que sus máquinas entrarían en un proceso evolutivo, lo que daría como resultado una serie de autómatas cuya complejidad crecería a una velocidad exponencial, de forma similar a como los organismos biológicos florecen, prosperan y mutan siguiendo las leyes de la selección natural [...] esta progresión permitiría a los miembros de sucesivas generaciones producir no solo copias exactas de sí mismos, sino descendientes de una complejidad cada vez mayor [...] no requerían tener cuerpos de metal y nervios de plástico, sino que podrían existir y podrían desarrollarse en el interior de un mundo muy parecido al que Barricelli había concebido (*Maniac* 276-278).

Ese es, ese será, el legado de von Neumann: «Transformar el pensamiento humano desatando el poder de la computación ilimitada» (*Maniac* 276) y creando de ese modo «un nuevo tipo de vida» (197). Nada menos que un «segundo Génesis» (275).

Y ese es también el corazón de la tercera etapa en el tiempo histórico que abarca *Maniac*. Se trata ahora, precisamente, de la contemporaneidad, es decir, del tiempo en que hoy vivimos y cuando la máquina que von Neumann no vio, pero con la cual soñó, se hace presente por fin en la escena histórica en cuerpo y, a lo peor, también en alma. Labatut narra este suceso a partir de la historia y los avatares de un partido de Go, de un enfrentamiento *farsescamente* deportivo entre el hombre y la máquina. Es una historia con un tono muy distinto al de las dos que la preceden y a la que nosotros podríamos considerar una unidad independiente si no fuera porque subyace a su despliegue el sueño de von Neumann. Incluso, explícitamente, se nos deja saber que uno de sus protagonistas, el científico especialista en neurociencia y computación Demis Hassabis, cuyo propósito era cambiar las condiciones de existencia del Go tradicional, había estudiado para sus quehaceres doctorales dos de los manuscritos inacabados de von Neumann, «Máquinas de cálculo y el cerebro: sobre los mecanismos del pensamiento» y la «Teoría de los autómatas autorreplicantes» (*Maniac* 319). Como si eso fuera poco, un retrato de Johnny, en el que sobresalen unos ojos inquisitivos y expectantes y que al menos en mi edición encabeza la tercera parte del relato, constituye algo así como el ángel tutelar de la escritura.

El elenco varía también, pues ya no se trata de los científicos y su camada de las dos primeras secciones (militares, políticos, etc.), sino de un jugador de Go y la máquina, con sus cortes respectivas (managers, periodistas, etc.). Un protagonista en las sombras es Demis Hassabis, el creador de la máquina y conductor oculto del relato hasta que la máquina escapa a su control para transformarse ella misma en protagonista (uno recuerda el anticipo de Kubrick en su *2001: Odisea del espacio*). También varía el modo narrativo. En vez de la serie de «testigos» y, por ende, de la variedad de «puntos de vista» de la primera y segunda secciones, en esta última nos encontramos con un narrador periodístico en tercera persona que nos da noticia de acontecimientos y sujetos «reales» como si estuviera cumpliendo un encargo de su jefe de redacción (podría pensarse a lo mejor en una parodia periodística, ya que los trucos del periodismo adocenado se hallan todos burlonamente en uso) y con un conocimiento que comparte con el de sus coetáneos: «Cuando los historiadores del futuro observen nuestra época...» (*Maniac* 340).

Se configura, de este modo, un enfrentamiento del experto Lee Sedul, maestro de Go 9.º dan, el rango más alto que otorga la cofradía, con el programa AlphaGo de la empresa Deep Mind, de propiedad de Hassabis, ello en el escenario de la ciudad de Seúl en el siglo XXI (nuevo desplazamiento geográfico y que, como el anterior, no es casual, esta vez desde Occidente a Oriente). Hay, en la exposición de la competencia, un antes (es decir, un relato de sus antecedentes), un entonces (la realidad de cuanto ocurre en el presente) y un después.

El antes puede fijarse a fines de 1997, cuando el supercomputador Deep Blue de IBM derrotó al gran maestro de ajedrez Garry Kasparov. Se sugiere que Kasparov perdió a causa de su mal juego, pero también se añade que hoy por hoy ese resultado negativo hubiese sido inevitable, asimismo, porque, aun cuando el desempeño humano fuese superior al que en aquella ocasión tuvo el ruso, «los nuevos programas han evolucionado más allá de las capacidades de nuestra especie» (*Maniac* 326-327). Nada que hacer, por lo tanto, o por lo menos nada que hacer en materia de memoria y cálculo, que es el margen de ventaja con que operan las máquinas que juegan ajedrez.

Quedaba, sin embargo, en pie un alternativa distinta: un computador cuyas habilidades fuesen más allá de la memoria y del cálculo, que tuviera lo que no se les exige a los jugadores de ajedrez pero sí a los de Go: «Si uno llegase a considerar todos los juegos que son teóricamente posibles en el Go –incluso aquellos que nunca ocurrirían en el mundo real, partidas completamente irracionales con jugadas que nadie en su sano juicio elegiría–, el número total desafía la comprensión humana». (*Maniac* 328). Pero eso es lo de menos. Más importante es que «*los profesionales de Go deben usar su instinto y su intuición para decidir dónde colocar la próxima piedra, un proceso que involucra no sólo su razón sino también sus emociones*» (328-329, el subrayado es propio). Y esto es lo que se va a poner a prueba en la competencia principal, a la que anteceden los encuentros entre AlphaGo y Fan Hui, el temible campeón de Europa, a quien AlphaGo no le permite ganar ni una, para pasar en seguida al duelo entre la máquina y el inmenso Sedol.

De las cinco partidas entre Sedol y la máquina, esta gana cuatro y Sedol una, la cuarta. Se desata, sin embargo, después del triunfo de Lee en la penúltima partida, un clima de euforia humanista. Sedol habría demostrado que ganarle a la máquina no era imposible después de todo y que a causa de eso una síntesis dialéctica asomaba en el horizonte con su estupenda promesa de un progreso dichoso y sin límites:

el movimiento de Lee era algo que se alejaba demasiado de la experiencia humana, algo que superaba incluso la capacidad, aparentemente ilimitada, de la inteligencia artificial. Al enfrentarse, *Lee y la máquina* habían superado los límites del Go, creando una belleza nueva, un raro fulgor que obedece a una lógica más poderosa que la razón, y que pronto iluminará zonas insospechadas del mundo y de nosotros mismos» (*Maniac* 374, el subrayado es propio).

Pero ese era un consuelo tan fugaz como patético, porque el resultado de la partida siguiente, la quinta y última, evidencia una recuperación de AlphaGo, lo que cae como un balde de agua fría sobre el ingenuo entusiasmo de los optimistas. La «belleza nueva», la «lógica más poderosa que la razón», reveladora de «zonas insospechadas del mundo y de nosotros mismos», que habría surgido como el producto del enfrentamiento (¿de la colaboración?) entre el hombre y la máquina, no es más que un *wishful thinking*. El argumento en favor del desarrollo de la tecnología, el que supuestamente beneficiaría a la gente, acaba cayéndose en pedazos.

Pero lo más interesante del juego entre Sedol y AlphaGo ocurre en las jugadas 37 de la segunda partida y 78 de la cuarta. La 37 de la segunda partida exhibe la capacidad de engaño que posee la máquina cuando esta le tiende a Sedol una trampa de su creación y responsabilidad, y que deja estupefactos incluso a sus controladores («el movimiento 37 no formaba parte de la memoria de AlphaGo», *Maniac* 352), en tanto que la 78 de la cuarta partida, que es la que precipita la única, pero poco duradera derrota de AlphaGo, descubre en la máquina una debilidad, la de desconcentrarse, desconcertarse, perder el dominio de sí («la computadora empezó a cometer una serie de errores, cada vez más evidentes» (366). Y estos no son, por supuesto, los comportamientos que se esperan de la inteligencia artificial.

Pero la máquina triunfa al cabo y, después de ese triunfo, el poder de la inteligencia artificial continúa perfeccionándose. La última versión del artefacto es una a la que Hassabis, habiendo despojado a AlphaGo de su memoria, le impone a lo que queda una nueva tarea: «el objetivo era crear una inteligencia más poderosa y mucho más general» (*Maniac* 387). Reconstruye pues su obra, secundarizando la memoria y acrecentando las otras de sus capacidades. El fin de *Maniac*, cuando el equipo de Hassabis reemplaza finalmente AlphaGo por AlphaZero, no puede ser más inquietante. Se presagian con ese remplazo nuevas renovaciones y nuevas expansiones en el futuro y, como consecuencia de ello, un paulatino relevo de la especie humana por los autómatas con que von Neumann soñó.

Ahora bien, tradicionalmente, dependiendo de las proclividades de quien lo describe, el «gran hombre» es por lo general un líder religioso, un político, un militar, un

artista o semejante. En *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*, el libro de Thomas Carlyle de 1841, se encuentran las definiciones acerca del tema. La diferencia es que en el *Maniac* de Labatut los héroes no pertenecen a ninguna de las categorías de Carlyle, sino que son científicos y, más precisamente, científicos matemáticos.

Pero también es cierto que el oficio por sí mismo no es el factor determinante, puesto que la perspectiva idealista de fondo, que es la que importa de veras y me refiero a aquella que asegura que son el genio y sus genialidades lo que cambia el mundo, se mantiene incólume y no importa cuál sea la especialidad del incumbente. Mis dudas al respecto son las que cualquier materialista histórico, y yo me considero uno de ellos, podría aducir.

Para decirlo con las famosas palabras de Marx en el prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política*:

En la producción social de su existencia los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de estas relaciones de producción constituye a la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio [*Überbau*] jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina [*bedingen*] el proceso social, político e intelectual de la vida en general. *No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia* (4-5, el subrayado es propio).

No voy a comentar yo este dictamen de Marx, tendría que dedicarle un espacio y un tiempo de los que no dispongo y no me parece que haga falta. Suficiente es decir que es un dictamen claro y que en él se encuentra la posición opuesta a la de la historiografía liberal a cuyas premisas se ciñe Labatut.

En segundo lugar, yo tengo mis dudas respecto de la aplicación que de su perspectiva historiográfica abstracta hace Labatut a la historia concreta. La evolución del tiempo histórico que él nos ofrece en *Maniac* yo la percibo nítida en exceso, los cortes demasiado definidos y definitivos. Y espectaculares, por lo demás, si es que no francamente escandalosos. Creo que la historia real, aun de la manera en que él la piensa, es más compleja, más confusa, menos previsible.

Finalmente, cabe hacerse la pregunta sobre si *Maniac* es una verdadera novela y no una obra de divulgación científica. O sea, si no es más la labor de un periodista con mucha, muchísima información y talento, que la de un escritor de ficciones. De acuerdo, de por medio se encuentran los ensayos contemporáneos de «novelas de no ficción», de los que *A sangre fría* de Truman Capote es el más citado. En una entrevista con George Plimpton, de 1966, fue Capote quien le dio a la expresión «novela de no ficción» (*non-fiction novel*) patente de corso, definiéndola como «una forma narrativa que emplea todas las técnicas de la ficción, pero que es sin embargo inmaculadamente

factual» (s. p.). Y agregó que él, personalmente, era quien la había inventado. En realidad, ese de Capote era solo el primer capítulo de una polémica a la que en los setenta se sumaría Tom Wolfe, alegando un cambio en el oficio periodístico con su anuncio de la aparición de un «nuevo periodismo», que a su juicio era un fenómeno de índole generacional cuyos orígenes retrotrajo al espacio de la prensa neoyorkina de principios de los años sesenta:

El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho, respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela (s. p.).

Era la respuesta de Wolfe a Capote. Pero lo cierto es que en ambas circunstancias se estaba aludiendo a discursos híbridos, que aun cuando transporten los mismos contenidos, difieren en el modo en que procesan la narratividad.

El propio Labatut procura darle sentido a esta mezcla de la ficción con la verdad, precisando que su libro es «una obra de ficción basada en hechos reales» (*Maniac* 391). Paradójicamente, Labatut, que ha declarado que no le gustan las novelas, acaba, como Capote, prefiriendo la ficcionalidad, pero sin privarse por ello de cargarla con una abundancia de datos, todos ellos «inmaculadamente factuales», y que él no siente que sean contradictorios con el género favorecido. ¿Por qué? Persiste por otra parte la interrogante acerca de las consecuencias que tiene el encuentro mismo entre una asúntica que proviene en un noventa o más por ciento del acontecer histórico concreto, y su reproducción ficcional. Encuentro este entre los datos exactos de la realidad verdadera y una ficción que, en el discurso de *Maniac* y en otros que se le parecen, *sin dejar de ser ficción*, respeta la exactitud y, lo que es más importante, *quiere respetarla, tanto y cuanto le sea posible*, porque aprecia la autenticidad y con el resultado de que «literaturiza» muy poco lo que saca del sucedido real.

Yo no tengo dudas acerca del talento excepcional de Benjamín Labatut. Por el contrario, estoy convencido de que él es un miembro *in good standing* del club de los literatos, y que su obra es una contribución trascendente a la historia de la narrativa chilena y latinoamericana. Me intriga, sin embargo, el cómo su obra procesa la hibridez genérica.

Por lo común, quienes estudian las novelas de no ficción y se han formulado esta pregunta, la responden aduciendo la superioridad «estética» del lenguaje de la novela de no ficción por sobre el del periodismo. O, para ser más preciso, argumentando, como lo hace Tom Wolfe, la superioridad de la novela de no ficción (para Wolfe, el nuevo periodismo) respecto tanto del periodismo tradicional, cautivo según él de la superstición de la objetividad, como de la novela contemporánea, intelectualizada, críptica y discordante por lo mismo con la sinceridad del realismo clásico. Wolfe es un periodista él mismo y no pretende dejar de serlo, pero celebra que lo característico del

«nuevo» periodismo estadounidense sea (que haya sido, este es un debate de los años sesenta y setenta del siglo xx, recuérdese) el estarse apropiando de los recursos retóricos de la novela y, señaladamente, de los de la gran novela realista que para él es (era) la más estimable de todas y de lo cual el nuevo periodismo era un legítimo heredero.

Pero hacernos nosotros cosignatarios de sus proposiciones sería contestar la pregunta con otra pregunta. Porque, ¿dónde tiramos la raya? Si, como lo expliqué en el primer capítulo de mis *Diez tesis sobre la crítica*, una de las estrategias para la determinación de la «literaturidad» es la gravitación en el signo literario de una mayor tesitura retórica (9 y ss.), entonces la respuesta de Wolfe pudiera ser válida en ese contexto, habiendo ella reducido «lo literario» al procedimiento. Meta usted toda la información factual que se le ocurra en el discurso, pero cuéntela con los procedimientos de una novela.

Así, si aplicamos la tesis de Wolfe a *Maniac*, descubrimos que en efecto hay ahí un aprovechamiento *a full* de la dimensión expresiva del lenguaje, que la prosa de Labatut corre con una riqueza y un ímpetu vertiginosos, que mantienen al lector en el borde de la silla y que nos remiten al mejor Faulkner y al mejor García Márquez. En este mismo sentido, pueden destacarse también el sobrepujamiento y la plétora y brillo hiperbólicos. La hipérbole, tan cara a García Márquez y con la que el periodismo sensacionalista mantiene por necesidad una relación amorosa, no carece de un lugar en el libro de Labatut. Abundan en su prosa los «muy», los «mucho», los «tan», los «tanto», los «siempre», los «nunca», los «jamás», los «único», etc. O sea, proliferan todos aquellos vocablos que le imprimen al discurso un aire de estarse ocupando de fenómenos asombrosos. Uno no puede menos que acordarse del Paul de Man que declaraba que «El criterio de especificidad literaria no depende de la mayor o menor discursividad del modo sino del grado de consistente retoricidad del lenguaje» (136-137). O de Hayden White, para quien era preciso «considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias» (109).

Más importante aún es el papel del narrador. Un análisis narratológico mínimo de *Maniac* apuntará a un narrador básico que en las dos primeras secciones del relato se muestra poco y mucho más en la tercera. En la primera y segunda partes de *Maniac*, que es cuando ese narrador básico habla económicamente, el relato pone las veintitantas páginas del prólogo a su cargo (aquellas en que se nos informa sobre el suicidio del físico Paul Ehrenfest y su hijo) y lo reemplaza posteriormente con una seguidilla de narradores testigos (yo conté diecisiete, varios de ellos que se repiten, pero pudieran ser más si se tiene en cuenta la narración dentro de la narración). Con esta pluralidad narrativa se multiplican los puntos de vista, renunciándose de ese modo a una versión correcta de los acontecimientos, lo que Wolfe hubiese aplaudido, y desplegándose en cambio un juego de concentración y dispersión. El narrador básico mantiene subrepticamente atada la línea central del relato, llenando de contenido unos cuantos epígrafes «conductores», la mayoría de ellos en letra cursiva, en tanto que los narradores

secundarios permiten la dispersión (y la dispersión por digresión). Agréguese a ello un manejo astuto del ritmo narrativo a través de recursos tales como la tensión, el suspenso y la distribución de las situaciones climáticas, y se tendrá un primer esbozo del sesgo literario de la narración.

Por último, yo estoy convencido de que el rasgo que define estructuralmente a la novela moderna es su forma irónica, y me refiero con esto al estarse narrando *indefectiblemente* en la novela moderna la historia de un Quijote que sale al mundo con la buena intención de mejorarlo (según sus estándares, claro está, que serán mejores o peores dependiendo de la temperatura ideológica que domine en la sensibilidad del lector. Recuérdese que para los románticos el Quijote era un héroe *bona fide*), pero fracasa en ese empeño. El narrador y el lector no románticos, que han observado al caballero de la triste figura en la sucesión de sus desastres, se ríen de él, y comparten la risa. Se han puesto de acuerdo esos ironistas en que este buen señor es un desquiciado.

¿Es von Neumann un Quijote? Yo creo que sí. La escena de su muerte, cuando lo carboniza un computador gigantesco, procurando (ya no él, sino la corte de sus buitres) lograr la fusión del hombre con la máquina es, en *Maniac*, una escena simbólica, sin duda, la de una *hybris* colectiva a la que los dioses castigan, pero también es el clímax del modo irónico. El lector sensato siente que su ironía y la del narrador han triunfado, superponiéndose a la insensatez del personaje principal, que la *hybris* de este ha sido castigada por la intervención de la justicia poética. Otro cuento es que el fin de *Maniac* contenga la ironía de la ironía, que la primera devenga nada más que un buen indicador del equilibrio entre la (el deseo de la) afirmación y la sospecha de su falibilidad.

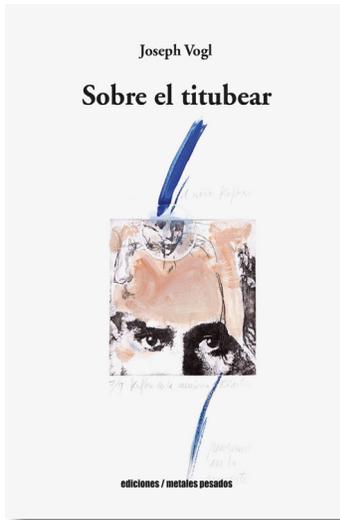
Todo lo anterior es enteramente demostrable y sirve para argumentar con inmejorables razones la estética literaria de *Maniac* basándonos para ello en su tesitura retórica, en los procedimientos narrativos principales y en la forma del relato, pero yo sostengo que eso no es, a pesar de todo, lo esencial.

Esencial me parece, en cambio, demostrar que el de *Maniac* no es un discurso periodístico de lo verdadero, sino un discurso ficcional de lo verosímil y, en cuanto tal, que es un discurso en el que un pacto de recepción cauteloso ha establecido el «género», aun cuando eso sea de mala gana y apelando a la «fe poética» de la cual hablaba Coleridge, la que, según él decía, propiciaba una «suspensión momentánea de la incredulidad» (s. p.). Pero léanse bien sus palabras: suspensión y no eliminación de la incredulidad. Con esto quiero decir que somos nosotros los lectores contemporáneos los que le acordamos o no a este texto un estatuto ficcional. Lo leemos «como si» lo que nos comunica fuera cierto, pero habiendo guardado en nuestro bolsillo una póliza de seguro que nos garantiza la reserva del descreimiento. Con respecto a *Maniac*, se trata de una actitud que está ahí, evidentemente. Es decir que me preocupó, que me sobresalto incluso con las barbaridades que me asaltan en cada tramo de *Maniac*, pero manteniendo siempre disponible, en el cuarto de atrás de mi conciencia, un contrato que me asegura que esta es una obra de ficción.

Es la manera contemporánea de leer el lenguaje ominoso de *Maniac*, cuya recepción no diferirá de la de otras recepciones del apocalipsis humano *ad portas*. Y no solo de las que aparecen en la literatura, la de J. G. Ballard, Cormac McCarthy, Margaret Atwood y otras veinte estrellas de menos fulgor, sino también de las que lo hacen a través de las varias plataformas de la cultura popular de masas, en el cine, en la televisión, etc. Me refiero a la estrategia que convierte a la ficción en una suerte de mentira piadosa, de acceso a la verdad, pero sin compromiso, permitiéndonos un atisbo de la tragedia que se nos está viniendo encima, pero habiéndole puesto al terror paños tibios. ¿Fue esa la intención de Labatut? ¿Quiso Labatut que leyéramos el periodismo de *Maniac* con una doble conciencia, preocupados por sus revelaciones atroces, pero con la certeza de tener un salvavidas ficcional a la mano? ¿Quiso que nos acercáramos a la extinción de la especie humana como si se tratara de un excitante, pero finalmente inofensivo partido de Go? Podría ser, aunque no sea eso lo que aquí debe interesarnos en última instancia, sino la muy buena calidad del resultado.

Referencias

- Carlyle, Thomas. *El culto de los héroes*. Eds. Chantal López y Omar Cortés. 2006, en línea.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* en *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetry, Plays, Literary Essays, Lectures, Autobiography and Letters*. Classic Illustrated Edition. s. f., en línea.
- De Man, Paul. «The Rethoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau». *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press, 1971.
- Labatut, Benjamín. *Un verdor terrible*. Anagrama, 2020.
- . *Maniac*. Anagrama, 2023.
- Marx, Karl. «Prólogo». *Contribución a la crítica de la economía política*, 9ª ed. Trad. Jorge Tula, León Marnes, Pedro Scaron, Miguel Murmis y José Aricó. Siglo XXI, 2008.
- Plimpton, George. «The Story Behind a Non-Fiction Novel». Entrevista a Truman Capote en «Books». *The New York Times*, 16 de enero de 1966, en línea.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. LOM, 2001.
- White, Hayden. «El texto histórico como artefacto literario». *El texto histórico y otros escritos*. Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Paidós, 2003.
- Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Trad. José Luis Guarner. Anagrama, 1976, en línea.



Joseph Vogl
Sobre el titubear
Santiago, Chile, Ediciones Metales Pesados,
2022, 125 pp.

Cristóbal Durán Rojas
Instituto de Estudios Humanísticos
Universidad de Talca
cristobaldr@gmail.com

«... la vida, tal como es, parece estar quebrada
en todo por una vida, tal como podría ser».

MUSIL, CITADO EN VOGL 80

Un libro que despierta la atención del público lector con un título sobre el titubear puede parecer algo desconcertante, pero lo es realmente cuando a medida que leemos descubrimos en él una lectura rigurosamente sistemática para dicho titubear. Su autor, Joseph Vogl, profesor de la Universidad de Humboldt, en Berlín, no es todavía un conocido en la lengua castellana, salvo la excepción de su notable *El espectro del capital*, publicado en 2015 por Cruce Casa Editora (Buenos Aires). *Sobre el titubear* es un trabajo que, entre muchas otras virtudes, permite adentrarnos en el abanico articulado de inquietudes que Vogl desarrolla desde hace ya más de tres décadas: las relaciones entre literatura y conocimiento, los nuevos visos de una teología económica, los derroteros de una teoría de la lectura, entre otros. Y, lo que es todavía mejor, es que es capaz de revelarnos sus operaciones de lectura *in situ*.

Über das Zaudern es un libro de 2007, cuya intención dista de tratar al «titubeo» como un objeto de disección y análisis. La cuestión en juego en sus páginas será el estatuto del titubear como un verbo intransitivo, como una actividad sin un objeto directo, que se prueba en el recorrido mismo de la experiencia de la lectura y, ante todo, en la lectura de este libro. El libro pone entonces en marcha al titubear mismo, al vacilar entre ese objeto y la exposición de la acción que lo pone en marcha, borrando la

objetividad que lo encasillaría temáticamente. Consta de 6 breves capítulos que tratan distintas experiencias de lectura, pero que se exponen a ellas en el ejercicio riguroso de una lectura que no es completamente formal, y que tampoco se agota en la intelección de un itinerario previo que se pueda declarar antes de ensayar el recorrido por sus páginas.

En el umbral del libro –y dejemos constancia que el umbral será quizá uno de sus problemas más importantes–, en el capítulo «Ira y titubeo», Vogl nos propone volver a releer *El Moisés de Miguel Ángel* de Freud. Una vez reconocida la novedosa lectura freudiana, basada en una «conjetura de indicios» (9), Vogl se concentra en la descomposición que hace Freud del transcurso cinético que seguiría el movimiento de la escultura del Moisés. Ese Moisés no aparece decidido ni iracundo, como podría ser el bíblico. Más bien, es un Moisés que se detiene, que se demora, aparentemente bloqueando la acción misma. Parece mantenerse en un umbral en el cual la afectación de Moisés se articula sobre un intervalo que encadena su acontecer y que revelará así los diferentes instantes en su determinación y el paso diferencial de los estados que comprometen su acción (14).

El «Moisés» de Vogl se mantiene en el umbral, pero no para negar la acción, sino más bien para exponer que todo su movimiento (toda su acción) se sostiene en una suspensión. De este modo, este énfasis puesto en la lectura cinética de Freud es una perspectiva sobre el acontecer, cuyo encadenamiento no se puede pensar en términos de contradicción, donde un momento específico permite pasar a uno posterior y contrapuesto. La demora de Moisés produce una bifurcación en el carácter positivo de la acción. Así, ese lapso «marca el punto de indiferencia de todas las acciones; el “o esto o esto otro” de la trama es reconfigurado con “un tanto esto como esto otro” y así engloba a todas las acciones y mociones opuestas en el espacio de su posibilidad no-exclusiva común» (15). Una incapacidad afirmativa, si se nos permite rápidamente una fórmula equívoca, trasuntará así la lógica del titubear que conmueve al libro que tenemos en las manos. Esto nos llevará a preguntarnos si no es acaso admisible volver a leer los grandes gestos ya fijados que circundan la historia, que definen las gestas de los héroes y que permean la definición de los actos de soberanía, cualesquiera sean, ahora desde el prisma de una «de-posición de lo puesto» (23). Todo ocurre entonces, y eso lo muestra ejemplarmente el ensayo sobre el texto de Freud, como si la *fuerza de la posición* se impusiera sobre la posición, y así, como si ya no hubiera posición en sí misma. Ni una posición ni una deposición puras.

El acto así no se reduce a su ejecución sino a su «despuntar» (39), donde el avance y el repliegue se ponen en comunicación y el titubear se muestra moviente entre el actuar y el no-actuar. Que el acto dependa de su despuntar es, ante todo, captar *in statu nascendi* la razón misma del acontecer, a partir del intervalo desde el cual toma su impulso. Esto tendrá importancia decisiva para comprender la creación y el devenir de una obra, puesto que, en los términos que aquí emplea Vogl, mantenerse en ese intervalo, en ese atascarse que es el titubear, es reconocer un aspecto que «acompaña al imperativo del actuar y de la realización como una sombra, como un antagonista ruin» (26). Gracias al titubear, se

marcan ranuras y lugares de conexión, se descomponen los entresijos que componen al acto en su misma ejecución y, con ello, la historia misma se presta a ser pensada fuera de su sujeción a los derroteros que ella parece disponer en su curso.

En «Un problema (de) Wallenstein», tercer capítulo del libro, dedicado al *Wallenstein* de Schiller, Vogl descubrirá que el titubear nos abre el instante de detención, excavándolo hasta remover todas las capas movientes que lo habitan. El titubear adquiere así la fisonomía de un sistema de cortes móviles que articula el acontecimiento como bifurcación, según la expresión de Vogl. De ahí que el acontecimiento no se pueda detener en su unidad, y que su complejidad misma «reúna un catálogo de mundos posibles, pero [que] no son posibles conjuntamente, es decir, son incompatibles y en total ya no o quizá nunca suceden» (51). En este punto, Vogl hace uso de la vice-dicción leibniziana, tan significativa para Deleuze, y cuya intención es dar cabida a todas las variaciones de una obra o acción, captando así el pleno de su acontecer. Al tomar la vice-dicción que es, en el decir de Vogl, «el mismo procedimiento titubeante» (56), no solo nos encontramos ante un esquema para comprender cómo se conforma un acontecimiento, sino, ante todo, «a un acontecimiento de la conformación que no puede realizarse en ninguna forma actual» (61), un acontecimiento que atraviesa toda su pluralidad de estados, incluso sosteniendo juntos unos contra otros.

Pero es la lectura de Kafka la que viene a propinar una especie de golpe decisivo al costado más metódico y sistemático del titubear. Vogl ya había dedicado su disertación doctoral –*Orte der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, que apareció como libro en 1990– a buscar otras maneras de leer a Kafka. No es casual entonces que el capítulo más extenso de *Sobre el titubear* sea uno dedicado a Kafka, titulado «Laberintos, umbrales». Con Kafka nos tendremos que preguntar abiertamente si hay un itinerario o un camino del titubear, ya que el camino o la vía (ὁδός) del método (μέθοδος) no tiene propiamente una forma ni tampoco cede simplemente a la informalidad. El titubear actúa como principio que desfasa el carácter propio del mismo titubear. Y eso lo sabe bien su traductor, Niklas Bornhauser, quien parece reconocer la sistematicidad del «cada vez» en el que se compromete la singularidad del titubear, que no se deja ceñir en un sustantivo, ya que el titubear solo se prueba en cada una de sus variaciones.

Como decíamos, titubear es mantenerse en el umbral. El sentido común nos dicta que el umbral es aquello que nos permite el paso de algo hacia otra cosa, debidamente diferenciada de la anterior. Vogl nos persuade a que consideremos a la obra en sí misma como un umbral: la obra debería ser una y muchas, pero de una manera tal en que sea capaz de revelar la secuencia que la compone sin perder la pluralidad de secuencias de la cual emerge. Como nos lo recuerda por medio de una bella cita de Paul Valéry que nos hace leer en su texto, «lo posible-en-cada-instante» es más real y verdadero (81-82). En este sentido hay un gran elogio del pluralismo en el libro de Vogl, un pluralismo que no es otra cosa que una inclusión de todas las diferencias, el ejercicio de poner a resonar todas las existencias –de la obra, del texto, de la historia–.

En ese intervalo que es el umbral, el titubear se abre paso como «un potencial de extravío o de confusión» que llenan dicho lapso (83). Un lapso lleno donde todo sucede, y a la vez nada totalmente fijo o sujeto. Una de las cosas que Vogl descubre en Kafka es, como él mismo lo dice, una especie de saber de los umbrales. «Los textos de Kafka se despliegan a través de meandros, no superan o solo lo hacen con dificultad, su propio comienzo y se pierden en lo inicial» (85). Tal como sucede con las puertas en los relatos kafkianos, puertas que recorren los corredores y los pasillos cerrando y abriendo espacios, el umbral parece ser un espacio inextenso, adimensional. Un espacio intervalar, sin frontera ni horizonte, sin interior ni amplitud, un *spatium* en el sentido que Deleuze le confiere al espacio inextenso que da consistencia a la intensidad, como pura diferencia en estado puro. Un espacio que, en tanto «conjunto de singularidades no unidas, de relaciones virtuales» (91), es, ante todo, chance continua de recomposición.

En la medida en que los umbrales necesariamente se bifurcan, ya que el titubear marca su fuerza en ellos, son definidos por una estructura laberíntica. Tal como sucede con la madriguera kafkiana. Y ello compromete a toda la escritura de Kafka, que «aparentemente ha medido la infinitud interna del umbral y titubea en su traspaso» (105). La novedad y lo sistemático en Kafka parece ser que su laberinto «no es en absoluto un camino» (97). Seguir la línea no es seguir un camino, ya que en ella no vamos desde un punto a otro, más bien es como una implosión, un estallido que exhibe la diversificación –la convergencia y divergencia en– del umbral. Con su doctrina del espacio del umbral, Kafka ha descubierto el laberinto de la línea, o la línea como laberinto, ha descubierto que esa línea es «el camino permanentemente titubeado» (100).

Hay aquí, sin duda, un eco del agotamiento que Deleuze había advertido en Beckett. Un principio de agotamiento también alcanza a Kafka y a su fórmula laberíntica. Y a la reinscripción que Vogl efectúa con el titubear. No se trataría, para Kafka, de seleccionar un mundo posible y realizarlo en su escritura. Lo posible no se consumará como real, según ese camino que va de uno a otro. Lo real es el agolpamiento de todas las alternativas, la ramificación de todos los pasajes. Ahí se estanca, pero titubea, para ahondar en ese real. Y aquí habría que redefinir la voluntad, esa voluntad que si comprendemos mal el texto de Vogl solo nos contentaríamos con reconocer como simplemente indecisa, incapaz. El último capítulo, «Idiosincrasias», propone precisamente una suerte de «ética del titubear». Un «ritmo titubeante ético o etológico» (24) la escande, manteniendo unidos la potencia del lanzarse hacia adelante y el repliegue impetuoso. «No hay un camino, sino tan solo un “titubear”». (105). En su libro, Vogl nos insta a pensar esos umbrales donde cada cosa puede entrar a resonar con tantas otras. Y, ofreciendo un pensamiento complicado, es decir, un pensamiento de las multiplicidades nos abre a pensar con mucho rigor que todos los caminos son posibles juntos. Ya que, a fin de cuenta, donde hay voluntad de obra y de acción hay más bien un laberinto.



Biviana Hernández Ojeda
*Levantisca & liberesca. Lecturas sobre poesía
(1981-2014)*
Valparaíso, Ediciones Universitarias
de Valparaíso, 2021, 339 pp.

Susana Valdés Peña
Universidad de Concepción
svaldes@udec.cl

Un título enigmático nos ofrece Biviana Hernández en su primer libro *Levantisca & liberesca. Lecturas sobre poesía (1981-2014)*, en el que nos propone un corpus poético sobre las neovanguardias en Latinoamérica, siguiendo un estudio de casos de diversos autores y autoras peruanas, argentinas y chilenas. Aquel verso rescatado desde los despeñaderos de la poesía del poeta Rodrigo Lira, tal como ella lo enuncia, ampara la selección lírica en apariencia diversa cuyo centro orbita alrededor del hecho de ser herederos de las vanguardias, es decir, escrituras signadas por esta corriente que se retoma ya a fines del siglo xx. Pero ¿qué es lo que recoge esta literatura?, ¿cuál es la estética que predomina y que reúne estas obras en apariencia muy disímiles e incluso extrañas? Estas interrogantes van esclareciéndose a medida que nos adentramos en las letras de Hernández, quien ya en las palabras preliminares ilumina aquellas zonas de estas escrituras desarraigadas. A simple vista los casos expuestos parecen ir en busca de una inespecificidad, autores que se recorren a sí mismos en tanto manifiestan rasgos particulares, raros, disímiles. La lectura del texto nos lleva a pensar que el reparto de lo sensible (Rancière) estaría dado en estos autores y autoras a partir de la reconsideración de las formas vanguardistas y desde el contexto de crisis sociales que llevan a cuestras (resultados de utopías fallidas), manifestadas en diversas formas de experimentar la escritura. ¿Es la neovanguardia una nueva forma de volver a un estado anterior de búsqueda experimental, o más bien es el volver hacia el pasado, con el fin de una creación desarraigada que se potencia como crítica de su momento histórico? Si entendemos a las manifestaciones del arte como «formas de inscripción del sentido de la comunidad» (Rancière 14), es en ellas donde vemos las potencialidades y preocupaciones no solo individuales, sino que colectivas. El corpus propuesto, pese a

ser variado, sigue la línea del poema como dispositivo altamente complejo, donde las subjetividades marcan y desmarcan las formas de escritura, experimentando no solo con las técnicas utilizadas, sino que generando un diálogo con el universo textual universal: continuidad y ruptura. Estas rearticulaciones que habitan en los textos propuestos son sin duda parte fundamental del engranaje de una cartografía sudamericana poética que llega hasta nuestros días y nos hace preguntarnos constantemente si aún está vigente, o si vivimos actualmente en un nuevo periodo con otras directrices.

En cuanto a la estructura, el libro está ordenado y compuesto a partir de una introducción en la cual nos señala el objetivo de la propuesta que lleva a comprender este libro: «¿es la neovanguardia una estética de la “indistinción” o de la “inespecificidad”?» (Hernández 15). Además, la autora comenta antecedentes histórico-artísticos necesarios para enmarcar el fenómeno de las neovanguardias poéticas en Latinoamérica, atendiendo a la necesidad de una periodicidad que usualmente resulta difícil de ordenar, pues se entrecruzan diversas formas de comprender y designar los fenómenos de las vanguardias y sus posteriores reformulaciones. Destacar, por ejemplo, las diferencias entre lo que se entiende por *posvanguardia* y *neovanguardia* conduce sin lugar a dudas al público lector neófito, como también al especializado, a comprender las preocupaciones de los escritores y escritoras signadas y sus propuestas estéticas en un contexto determinado. Así pues, las reflexiones suscitadas nos otorgan varias perspectivas de lo que hoy se concibe como poema, pues los autores y autoras reunidos aquí llegan a interrogarnos y repensar sus nociones. El escrito poético como un campo de prueba (Porrúa) en el que las formas diversas que enuncian los y las poetas nos llevan al límite, mientras que, al mismo tiempo, se cuestionan a sí mismos.

Seguidamente, luego de adentrarnos en los parámetros necesarios que sustentan el corpus propuesto, Hernández prosigue con tres secciones que organizan por periodicidad a los autores y autoras que forman parte del corpus a analizar. La cartografía presentada integra a las y los siguientes escritores ordenados en tres periodos: el primero, llamado «Neovanguardias (1989-2001)», integrado por Hora Zero, Enrique Verástegui, Kloaka, Domingo de Ramos, Carmen Berenguer y Leónidas Lamborghini; el segundo, titulado «Escrituras neovanguardistas», donde aparecen Carmen Ollé, Susana Thénon, Jorge Torres y Rodrigo Lira; y, en tercer lugar, a autoras y autores que son herederos de los grupos anteriores, bajo el título «Filiaciones neovanguardistas (2000-2014)», incluye a Antonio Silva, Victoria Guerrero y Mario Ortiz.

Esta selección y propuesta de corpus de análisis resulta significativa pues corresponde a un trabajo donde se logra captar la amplitud geográfica del fenómeno de las neovanguardias, a la vez que se nos muestran las particularidades escriturales de cada uno de los y las autoras aquí abordadas. A continuación, comentamos cada uno de las y los escritores y/o grupos literarios analizados:

Hora Zero y la Estética del poema integral: en este subcapítulo se nos muestra la escritura vanguardista de esta agrupación artística del Perú de los años sesenta que tiene por figura central a Enrique Verástegui. Destaca aquí la forma de una

estética del poema integral que tiende a la recuperación del habla coloquial («voces del castellano popular»), desarticulando y rechazando las anteriores formas poéticas de la tradición.

Kloaka y la contracultura de los años 80: posterior a HZ llega este movimiento en Perú signado por la guerra interna (llamado «periodo cloaca»). Se destaca de esta sección la estética coloquial vinculada a la crítica social, rescatando las voces de la subalternidad. Las escrituras de Domingo de Ramos son examinadas en virtud de las formas discursivas de estética neovanguardista.

Carmen Berenguer y la escritura como agenciamiento del cuerpo femenino: se nos presentan aquí las formas que asume la voz femenina de una manera crítica mediante el poema. Hernández comenta aquí las relaciones entre cuerpo-lenguaje-texto que conforman una ética, además de los diversos procedimientos que usa la autora: reciclaje, montaje de textos, reescritura.

Leónidas Lamborghini. La mezcla, el remedo y el disfraz: la presencia de este autor argentino destaca sobre la base de los recursos de apropiacionismo y reescrituras de manera explícita como formas neovanguardistas. El horror y la risa (horrorreír) son parte del efecto conseguido en sus obras.

Noches de adrenalina de Carmen Ollé. Abyección y narcicismo: una poesía a partir de la exploración de su propia corporalidad, produciéndose nudos complejos entre esta y su subjetividad, lo que en su desajuste (fuera de la norma) se comprende como un relato neurótico. En el libro, Hernández se detiene a examinar las formas escriturales de Ollé, de manera que resalta las técnicas utilizadas, ya que el poema debe descifrarse a partir de propuestas lingüísticas que tienden al desorden y al juego de lo enunciado.

Susana Thénon. La mujer y sus tretas: el trabajo con el lenguaje de Thénon es abordado a partir de coordenadas neovanguardistas, donde son relevantes las implicancias del «ser mujer» en tanto se presenta como un discurso ya trascendido, apropiándose de estas exigencias en formas paródicas, criticando incluso su lugar en el sistema literario.

Jorge Torres. Una política del archivo: en este apartado son examinadas diversas estrategias apropiacionistas en la obra del autor, donde un foco central es la revisión de *Poemas encontrados y otros pretextos* (1981-1991), trabajo que posee diversas formas neovanguardistas que privilegian el cuestionamiento y la reflexión sobre el poema, así como también se problematiza la noción del autor hasta borrarlo.

Rodrigo Lira. Persona y personaje, parodia y autoparodia del poeta: infaltable dentro del corpus propuesto está la intensa escritura de Lira en la cual encontramos variadas formas de la estética neovanguardista. El examinar en dobles dimensiones –persona/personaje, parodia/autoparodia– da cuenta de la densidad escritural que conforma el poema y que permite una apertura desde lo íntimo a lo social. Se identifican estrategias discursivas variadas, signadas por el carácter metaliterario a la vez que autorreferencial.

Antonio Silva. La crisis de la nación posdictatorial: la poesía de Silva es abordada considerando el contexto posdictadura de una transición no superada que signa a escritores y escritoras náufragos de su tiempo. Se examina en su poesía el travestismo lingüístico presente, además de las reescrituras que permiten emerger textos donde se evidencian las tensiones con la coyuntura normativa impuesta.

Victoria Guerrero. Un arte de lo precario o el lenguaje de la carencia: la compleja trama política del Perú marca la escritura de los y las poetas de los noventas en el país, entre los cuales la figura de Guerrero asumirá una palabra de resistencia y activismo radical, donde el cuerpo y voz femenina asumen la articulación entre escritura-vida, voz y memoria. Encontramos aquí un estudio sobre *Documentos de barbarie* (2002-2012), obra donde se reconocen estrategias y recursos neovanguardistas como la reescritura y la apropiación, utilizados en consonancia en torno a una «retórica del cuerpo».

Mario Ortiz. Las palabras y las cosas: la lectura y revisión del trabajo de este poeta argentino nos otorga la visión de una poesía de tendencia materialista, que sin embargo está cargada de la subjetividad, así como también determinada a partir de los procesos y circunstancias en las que están inscritas «las cosas». *Cuadernos de lengua y literatura* (2000-2021) y *Crítica de la imaginación pura* (2011) son examinados a partir de la mirada propuesta sobre las cosas que enuncia y retoriza, guardando estrecha relación con la estética neovanguardista.

Con todo, entonces, *Levantisca & liberesca* se erige como una propuesta novedosa y necesaria para el campo de los textos líricos, pues aporta en la comprensión de un fenómeno complejo como es la neovanguardia en nuestras latitudes. El estudio de varios casos literarios (propuesta de corpus) y el orden por periodicidad (neovanguardias, escrituras neovanguardistas y filiaciones neovanguardistas) resulta de utilidad para quienes estudian poesía, así como también para el público lector curioso, pues con un lenguaje amable nos invita a conocer a estos y estas autoras y darles un lugar de visibilidad dentro del panorama poético de fines de siglo (y comienzos del siguiente). Esta revisión de algunos lugares desde el mismo subsuelo poético (Lira aún ahí reverberando) es revitalizadora para la comprensión del panorama poético actual, pues nos lleva a vislumbrar las diversas formas en que la escritura poética se asume como un dispositivo crítico, con inusitadas complejidades y formas. La riqueza desde el «desgarramiento» de estos escritores y escritoras conecta con el tiempo vivido y el que se atisba del porvenir; se asume una palabra quebrada, fracturada, disfrazada, desarticulada, acumulada.

En definitiva, la lectura de este libro es sin duda una posibilidad de visitar y escudriñar en una zona de indeterminación poética que, no obstante la complejidad (y opacidad en ciertos momentos) de las formas en que se manifiestan las escrituras, nos permite conocer y reconocer a autores y autoras que se han mantenido muchas veces al margen. Acercarnos a este corpus trasnacional y transgeneracional permite no solo hacer énfasis en la estética personal de cada uno, sino que valorar la diversidad de formas que comprenden, así como reflexionar sobre la base del mismo movimiento y

reacción al que pertenecen: la neovanguardia. Así pues, valga decir que la lectura de este libro es necesaria, no solo por lo ya dicho, sino porque nos permite ampliar la mirada sobre la experiencia del lenguaje poético de nuestras latitudes y de sus implicancias y relaciones con las fracturas sociopolíticas que vivimos (y sobrevivimos).

Referencias

Hernández, Biviana. *Levantisca & Liberisca*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2021.
Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, 2009.



Hernán Borisonik
Persistencia de la pregunta por el arte
Buenos Aires, Miño y Dávila editores,
2022, 132 pp.

Andrés Imperioso
Universidad Nacional de San Martín
aimperioso@unsam.edu.ar

En las últimas décadas, el arte ha experimentado una transformación profunda. Las ideas alrededor de las obras, así como sobre las y los artistas y sobre el público han mutado debido a varios factores, como la democratización del acceso a determinados bienes culturales, la incorporación de nuevas voces a los espacios institucionalizados, la inmensa digitalización y virtualización de las relaciones, la influencia del mercado y la centralidad de actores intermedios (curadores, galeristas) con intereses específicos. Esta transformación ha llevado a que se replanteen algunas de las categorías básicas del arte, desde el proceso creativo, a la crítica y los efectos que las obras tienen a nivel individual y social. En este contexto, el libro *Persistencia de la pregunta por el arte* de Hernán Borisonik se plantea la aún importante tarea de pensar al hecho artístico y de enmarcar cuáles son las pulsiones y expresiones que las artes visuales y sus prácticas canalizan en el siglo XXI.

En términos formales, hay una intención marcada de escapar de los modos del *paper* académico, apelando a una gran confianza en el público lector y evitando la incómoda lectura sobrecargada de citas y referencias (si bien, al final del libro, toda la bibliografía aludida se encuentra clara y ordenadamente enumerada). La longitud de cada apartado es breve, lo cual (parafraseando los dichos de Agustín Berti en una de las presentaciones del libro) invita a quien recorre sus páginas a leerlo rápidamente y quedarse el resto del día pensando en las posibles derivas de lo aprehendido.

Como bien resalta el prólogo de Manuel Ignacio Moyano, algunos de los puntos fuertes del libro de Borisonik son su pluma ágil, clara y definitivamente abierta al diálogo que categoriza sin simplificar y que argumenta sin cerrar dogmáticamente ninguno de los temas que analiza. Además, Borisonik ofrece una perspectiva propia y perspicaz sobre las relaciones que organizan el arte contemporáneo, dentro y fuera de las personas e instituciones que lo contornean. Tal vez no es rico en ejemplos, pero sí es muy fructífero para pensar los modos y potencias que las prácticas artísticas pueden tomar, modulando y dejándose modular por un planeta atravesado de cabo a rabo por la digitalidad y la crisis ambiental.

Este volumen (el tercero del autor) está dirigido a un público amplio, incluyendo estudiantes, personas de la academia, artistas y cualquier persona interesada en el arte y su desenvolvimiento en el siglo XXI. Su estructura se puede pensar a partir de tres ejes que, si bien no están mencionados, dan forma a una serie de reflexiones muy sugerentes. Uno de los ejes se delinea con el intento de analizar las relaciones entre las nuevas formas del arte y el contexto general de producción (desde la globalización hasta la revolución digital). Un segundo eje de sentido tiene que ver con la exploración de la mutación de las prácticas artísticas en relación con los debates clásicos en torno de la autonomía del arte, pero también su contraste con el diseño (muy apoyado en las ideas de Hal Foster y Boris Groys). Y un tercer eje, menos desplegado, versa sobre el futuro del arte y su papel en la sociedad.

El autor parte de la premisa de que el arte es un campo en disputa en el que se dirimen, entre otras cosas, relaciones de poder y posibilidades de la identidad y la subjetividad. Tal vez por eso *Persistencia de la pregunta por el arte* es un ensayo que explora las vicisitudes de las artes visuales contemporáneas, a la luz de un momento del mundo en el que los límites entre ficción, verdad y mentira parecen haberse desarmado, por lo que el arte, la política y el poder se interconectan permanentemente con la economía y la ornamentación. A lo largo de sus treinta y un capítulos, el libro desarrolla las diversas formas y declinaciones que la clásica pregunta por el ser del arte adopta luego de la muerte de Dios y, especialmente, en el siglo XXI.

Uno de los tópicos con los que Borisonik comienza su ensayo es la historia de la relación entre el arte y el mercado (cuestión mucho más profundizada en su escrito anterior, *Soporte*, de 2017). El autor argumenta que el arte ha tenido, desde sus orígenes como tal en el Renacimiento, vinculaciones con el mundo comercial y con las necesidades de subsistencia de las y los artistas y que, de hecho, ha estado siempre estrechamente ligado al poder económico y político, y que ha sido utilizado para legitimar diferentes sistemas sociales. Sin embargo, plantea que la naturaleza de tales vínculos se ha modificado a lo largo del tiempo.

Así, mientras que en ciertos momentos el arte era patrocinado por la Iglesia, por la nobleza o por la burguesía, en el siglo XXI, el arte parece responder, en general, a los imperativos de los mercados financieros. Y esto no sucede solamente porque el capitalismo financiero ha convertido al arte en una inversión especulativa, sino tam-

bién porque ha desarrollado la capacidad de convertir en contenido mercantizable a absolutamente todos los aspectos de la vida. En ese sentido, si en el libro se observa claramente que el arte no se agota (como muchas críticas actuales repiten) en ser un campo en el que los y las artistas compiten por la atención de coleccionistas y museos, sí lanza algunas preguntas acerca de las posibilidades de la creación en las presentes condiciones. Tal vez por eso se encuentra también en el ensayo de Borisonik una discusión abierta sobre dónde y cómo encontrar nuevas formas de resistir el poder de los mercados actuales para «contenidizar» toda producción cultural.

El autor plantea la importancia de replantear constantemente la pregunta sobre el arte para comprender su papel en la sociedad actual y su evolución a lo largo del tiempo. No ofrece respuestas definitivas a estas preguntas, por eso su ensayo es un importante aporte al debate sobre el lugar del arte en el mundo contemporáneo y repensar los valores sobre los que se construyen las obras. Además, lanza algunas pistas para rodear y continuar impulsando esta pregunta. Borisonik retoma el concepto de autonomía del arte, lo que le permite analizar críticamente las relaciones históricas que el arte ha tenido con el poder económico y político a lo largo de los siglos. Desde el *quattrocento* hasta el *cinquecento*, se observa cómo el arte se alejó de la influencia de la Iglesia para acercarse a la burguesía, permitiendo que las obras fueran concebidas a partir de la libre creatividad de los artistas, desligándose de la mediación divina y de la autoridad eclesiástica. Luego, en los siglos XVIII y XIX, el desarrollo artístico basado en las experiencias personales de los artistas consolidó la autonomía del arte como un campo independiente. Sin embargo, con la transición del capitalismo fordista al financiero en las últimas décadas del siglo pasado, el arte sufrió una nueva transformación. La conformación de colecciones de arte por parte de importantes entidades financieras y la especulación en torno a las obras de jóvenes artistas como activos financieros dan cuenta de un sistema que ha mercantilizado el arte en una magnitud muy diferente a las anteriores. Frente a esta realidad, Borisonik retoma *la pregunta por el arte* más allá de los modelos económicos extractivistas actuales. Por eso, realiza una exploración teórico-crítica de la escena actual y su historia, en la que considera fundamental embarcarse en el análisis de la producción de subjetividades que conforman las relaciones contemporáneas.

El libro de Borisonik se apoya en un sólido andamiaje conceptual occidental, donde destacan autores que van de Aristóteles, el psicoanálisis o Heidegger a Agamben, «Bifo» Berardi, Rancière, Guattari, Sara Ahmed y McKenzie Wark. Pero también presta atención a voces latinoamericanas, como las de Silvia Schwarzböck, Fabián Ludueña y Ezequiel Gatto, entre otras, para abordar temas como las futuridades, la profesionalización y la precarización del campo artístico local y, así, dar luz a un hilo conductor novedoso e interdisciplinario.

En resumen, *Persistencia de la pregunta por el arte* aborda las transformaciones de las artes visuales en el siglo XXI, a través de factores como la democratización de baja intensidad, la conversión de la cultura en contenido y la influencia del mercado.

Examina la relación histórica del arte con el poder económico y destaca la importancia del deseo como conflicto y potencia. Estamos frente a un ensayo ambicioso y bien argumentado en el que Borisonik ofrece una nueva mirada para pensar el lugar del arte en el mundo contemporáneo y recupera el espacio del deseo (tanto individual como colectivo) como una de las principales arenas de conflicto en el mundo contemporáneo. Allanando el camino para una comprensión profunda a las nuevas discusiones en torno al arte no-humano, algorítmico, autogenerado, poshumano, latente y otras manifestaciones, Borisonik insiste en replantear constantemente la pregunta sobre el arte. De esta manera, el libro se convierte en una herramienta teórica que aborda la escena actual y su historicidad, con miras a reflexionar sobre las prácticas. En última instancia, el libro ofrece una mirada perspicaz sobre las artes visuales contemporáneas y su relación con la cultura, la política y la economía.

AISTHESIS 75 | JUNIO 2024

