

ESTUDIOS
CURATORIALES

teoría • crítica • historia

Alberto Boatto:
la mirada desde el afuera

15

AÑO 9 - NÚMERO 15 - PRIMAVERA 2022

ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

EDUNTREF EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Directora

Diana B. Wechsler (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Comité editorial

Fabiana Serviddio (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Francisco Lemus (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Florencia Suárez Guerrini (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Ariel Schettini (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Lorena Mouguelar (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Consejo académico

Ana Gonçalves Magalhães (Universidad de San Pablo, Brasil) - Ivonne Pini de Lapidus

(Universidad de los Andes, Colombia) - Laura Karp (Universidad de Lorraine, Francia)

Florencia Battiti (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Editores sección Curadurías

Ángeles Ascúa (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jonathan Feldman (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Asistentes del comité editorial

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Graciela Pierangeli (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Coordinación editorial

Florencia Incarbone (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Prensa y difusión

María Laura Rodríguez Mayol (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Nadia Martin (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Diseño

Estudio Rainis

Traducción Boatto

Benedetta Casini - Renato Fumero

Corrección Boatto

Florencia Lajer Barón - Orazio Leogrande

Corrección artículos

José Loschi

El dossier dedicado a Alberto Boatto ha sido publicado gracias a la contribución para la traducción del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Cooperación Internacional Italiano

Editor responsable: Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" IIAC / UNTREF

Juncal 1319, (C1062AD) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

Tel./Fax.: (+54 11) 4313-8762 www.untref.edu.ar

Contacto: revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar

ISSN 2314-2022

© Copyright Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero

Índice

Editorial

Diana B. Wechsler

Dossier

Alberto Boatto: la mirada desde el afuera

Nota de los traductores

Alberto Boatto: la mirada desde el afuera

Stefano Chiodi

Prefacio del autor a la nueva edición

La mirada desde el afuera

Doble óptica

Un desplazamiento ecuménico

Navegación rbdomántica

Sobre los que pisaron la Luna

Anticipaciones

Trastornos de la defecación

Disonancia

Sobre lo que reflejan los espejos

Simetría bilateral

Sobre la guerra

La lente y la mirada

Colocación espacial del personaje

Diario de a bordo

Après le déluge

Descensio ad solem

La escala de los símbolos

Conjunción vespertina

Artículos

El desfonde Osvaldo Lamborghini

Agustina Pérez

Retratos, reflejos y miradas: el fondo documental “Annemarie Heinrich” en el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”

Cecilia Belej y Paula Hrycyk

Juan Pablo Renzi y Juan José Saer. Entre lo visual y lo literario

Luciana Cavagnola

Entre la vanguardia y la internacionalización: Miradas retrospectivas sobre Juan Pablo Renzi

Silvina González

Lo sonoro como itinerario por la memoria La mediatización como proceso curatorial

Laura Álvarez

Editorial

REC es una revista que busca ocupar un espacio de frontera entre la curaduría y la investigación. Consideramos que un trabajo curatorial no es posible sin un proceso de indagación, exploración e investigación y, a la vez, que la curaduría es a la investigación en estudios visuales e historia del arte lo que el laboratorio es a las ciencias experimentales. En este marco, el presente número hace pie en dos pilares: la circulación del pensamiento teórico-crítico y el trabajo de archivo.

En el presente dossier, y en relación con la circulación de saberes, nos parece necesario contribuir con la traducción al castellano de textos o autores que no aparecen habitualmente dentro de nuestro horizonte de lecturas. Es por eso que en esta ocasión elegimos –a partir de una propuesta de Benedetta Casini y con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Cooperación Internacional Italiano– llevar adelante la traducción del libro de Alberto Boatto *La mirada desde el afuera*.

Como señala Stefano Chiodi en el estudio preliminar, “Boatto ha transformado la práctica de la crítica de arte en una peripecia de la mirada, verdadera protagonista de una escritura centrada en los modos de ver, para los cuales ya no sirven los límites temporales ni los automatismos de la historia del arte, como, de hecho, demuestra de manera elocuente un libro visionario como *La mirada desde el afuera*. Lo que importa es, en cambio, construir un ‘continuum de figuras’, sean estas artísticas, literarias, del ámbito de los medios o del mundo histórico, presentadas en forma de constante interrogación que involucra tanto al que mira como también a lo que se mira”.

Con una impecable traducción a cargo de Benedetta Casini y Renato Fumero se presenta aquí, además, un ejercicio de respeto al pensamiento original del autor así como a la lengua de origen del texto y a la que ha sido traducido. Esta trabajosa tarea llevada a cabo por Casini, cuya lengua madre es el italiano, y Fumero, cuya lengua de origen es el castellano, –descontando que ambos tienen un excelente manejo de la segunda lengua– dio como resultado una versión que honra tanto la claridad como las opacidades propias del modo de escritura de Boatto.

El segundo tramo de la revista corresponde a los artículos recibidos que fueron sometidos a evaluación. En este caso hemos elegido un nutrido corpus de trabajos que se centran en archivos que integran el Archivo IIAC: el de Osvaldo Lamborghini atravesado por la mirada de Agustina Pérez; el fondo documental Annemarie Heinrich a través de la lectura de Cecilia Belej y Paula Hrycyk; el de

Juan Pablo Renzi y Juan José Saer puestos en diálogo y pensados “entre lo visual y lo literario” por Luciana Cavagnola; un estudio “entre la vanguardia y la internacionalización” a partir del archivo de Juan Pablo Renzi observado por Silvina González y, finalmente, el Itinerario de la memoria a través de “lo sonoro”, una exploración de Laura Álvarez.

Un número suculento que cierra el 2022 con una muy atractiva oferta de lectura que esperamos que sea, además, un estímulo para seguir profundizando estas vías.

Diana B. Wechsler

[volver al índice](#)

Dossier

Alberto Boatto: la mirada desde el afuera

Nota de los traductores

El texto que aquí compartimos con el lector constituye la primera traducción a una lengua extranjera de *La mirada desde el afuera*, obra seminal de Alberto Boatto.

La decisión de difundir una obra tan innovadora como excéntrica en el mundo hispanohablante, aún con unas cuantas décadas de demora, responde a la convicción de que este ensayo no solo sigue demostrando su original contundencia, sino al hecho de que el devenir de los debates intelectuales contemporáneos ha hecho que el pensamiento intempestivo de Boatto sea hoy más urgente y necesario que nunca antes.

Para preservar de la manera más fidedigna posible la riqueza poética de la escritura de del autor, matizando las dificultades que impone incluso al más avezado lector italiano, decidimos emprender la traducción como una colaboración especular entre una italiana nativa, capaz de percibir las sutilezas del texto en lengua original, y un hispanohablante nativo, en condiciones de proponer la traducción más cercana a la original. A pesar de sus complejidades, se buscó –en todo momento– conservar las peculiaridades del estilo que Boatto dio a este texto, con la convicción de que el mismo es parte constitutiva de la perspectiva que construye sobre los acontecimientos que nos invita a analizar.

Agradecemos al Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Cooperación Internacional Italiano que financió la traducción, a la Universidad Nacional de Tres de Febrero, a su editorial EDUNTREF, a la revista Estudios Curatoriales y a la directora del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa - IIAC, Diana B. Wechsler, por haber apoyado nuestra determinación de promover la difusión del pensamiento de Boatto. Finalmente, queremos destacar particularmente la labor de Florencia Incarbone, quien coordinó este proyecto editorial, por la pasión y la paciencia con la que acompañó nuestra tarea.

Benedetta Casini y Renato Fumero

Alberto Boatto: la mirada desde el afuera

Stefano Chiodi

La Tierra, que es el aquí, que se encuentra bajo nuestros zapatos, ahora se ha movido, se ha desplazado; se ha convertido en el allí. Por primera vez nos sorprende llegando desde el afuera; nos cruzamos con ella en la desgastada vistosidad de la pantalla televisiva.

La Tierra es azul, el cielo es negro, exclamó en 1961 Yuri Gagarin, el primer hombre en órbita en el espacio. Pero la maravilla de ese descubrimiento no se limitaba a la epifanía de un solo hombre. De la vertiginosa transformación colectiva que siguió al descubrimiento espacial, de sus efectos sobre el imaginario, escribe en 1981 Alberto Boatto, en uno de sus libros más lúcidos y originales, *La mirada desde el afuera* (Boatto, 1981),¹ cuya traducción al español, la primera en un idioma diferente del italiano, propone a los lectores de este libro una visión que en más de cuatro décadas no perdió nada de su clarividencia profética. Un libro caracterizado por una escritura idiosincrática y personalísima en la que se diseña una “narración ensayística punteada de fragmentos biográficos” (Boatto, 2013: 9), como escribió Massimo Carboni al presentar su reimpresión en 2013. Un ensayo en el que consideraciones filosóficas y críticas de arte se anudan en una reflexión que toca inevitablemente el rol del arte en el mundo contemporáneo y cuyo valor podemos medir hoy en la nueva dimensión globalizada de la cultura y de la sociedad. En el momento de la triunfante afirmación de la red digital, en cuyo ambiguo signo parece realizarse una fantasmagórica unificación del planeta, las palabras de Boatto nos reconducen a los mecanismos antropológicos con los que la imaginación humana le da forma y significado al cosmos.

Las consecuencias de la conquista del espacio no han sido, en efecto, solo de carácter tecno-científico y militar. Vista por primera vez en su finitud y soledad cósmica, la Tierra misma ha cambiado su naturaleza. Su transformación en imagen por mano de los impasibles lentes de los satélites artificiales ha conllevado, de hecho, una imprevisible transformación en la relación simbólica entre la humanidad y el planeta. Si al principio de la modernidad, en el siglo XVI, los viajes transoceánicos y los descubrimientos geográficos habían modificado la percepción de la vastedad del mundo y desestabilizado para siempre la relación entre continentes y culturas, el corrimiento del punto de vista al exterior del globo ha significado expandir el mapa más allá de cualquier límite terrestre, en una nueva, hiperbólica, escala interestelar. Sin embargo, el *otro* –en otra época el “salvaje”,

¹ Sobre la figura y la obra de Boatto véase Chiodi, 2021 y Boatto, 2016.

el “primitivo” al que los colonizadores europeos impusieron brutalmente la “civilización” – ahora está afuera del planeta, inalcanzable: es el extraterrestre, el marciano, en apariencia el forastero absoluto. Pero el marciano no representa una verdadera alteridad sino más bien una proyección imaginaria de una humanidad sumergida en sus sueños y en sus pesadillas de omnipotencia tecnológica, y el mismo espacio estelar ya no es un fértil océano grávido de signos de vida, sino un infinito y desconocido abismo. La esfera azul sigue siendo, en resumen, todo lo que la humanidad ha sido y es, y su totalidad se impone a sus habitantes como la sola y única posibilidad, tanto existencial como política, tanto tecnológica como psíquica: el planeta *somos nosotros*.

La expansión de los límites del espacio cósmico, un espacio, escribe Boatto “potencialmente exhaustivo, unitario y, al mismo tiempo, [...] un espacio simbólico”, se produce en un doble régimen: en primer lugar, el régimen de la “sospecha”, de la vigilancia continua, que, si a final del siglo XX podía parecer una posibilidad lejana, en la actualidad es una condición que involucra a la totalidad de la superficie terrestre y la humanidad misma, observadas por sistemas de control cada vez más rigurosos y tiránicos. Pero a esta perspectiva se le contrapone una nueva posibilidad, una mirada que dirige sobre la Tierra un “ojo deslumbrado”, al que el mundo aparece como “un misterio perturbador o un enigma”. Una “doble óptica”, pues, al mismo tiempo “de la fría indagación y de la imaginación”, que Boatto articula bajo el signo de una oximorónica “ecuménica desorientación”. Es la mirada del nómada, del naufrago, es decir de quien “observa el mundo desde un punto externo, solitario, remoto, y percibe una fisonomía extraordinaria, sorprendente”, o la mirada “que en un instante de nostalgia o de distracción un cosmonauta echó hacia atrás, en dirección a la lejana Tierra”.

Pero para ser contemplada y comprendida, esta nueva condición –que ofrece de la Tierra una “imagen total”, un “fotograma”, un “identikit más que hiperrealista”– implica también un desprendimiento necesario, una distancia que haga visible lo que antes era indescifrable. La Tierra entera se transforma, y aquí está el fascinante cortocircuito que Boatto genera con la historia del arte moderno, en un inmenso ready-made, es decir ese fundamental dispositivo estético inventado por Marcel Duchamp gracias al cual el componente tradicionalmente manual y la autoría misma de la obra de arte desaparecen a favor de su radical reducción a pura enunciación, a una proposición mental. Ahora, *cualquier* objeto puede seguir siendo simultáneamente idéntico a sí mismo y a la vez estar radicalmente desplazado, convertirse en algo distinto –una obra de arte– no en sentido material sino conceptual y simbólico, a la vez dependiente del aporte del espectador y del contexto para que la transformación pueda ocurrir. Desde la reducida escena de las vanguardias artísticas este procedimiento llega a involucrar ahora al planeta entero, una expansión ya prefigurada en 1961 por Piero Manzoni en su extraordinario *Socle du Monde*, un plinto sobre el que, idealmente, se apoya el globo terrestre entero. Con el riesgo, remarca nuevamente Boatto, de que “el

mundo [...] convertido en un dócil ready-made”, exento de un firme basamento, sea infinitamente sujeto a la manipulación de la técnica, a la dominación de un poder absoluto.

Este proceso de simultánea expansión y re-orientación de la imagen de la Tierra aparece en las páginas de *La mirada desde el afuera*, como el epicentro de una mutación de paradigma cultural y antropológico, que corresponde, anota Boatto retomando uno de los pasajes fundamentales del psicoanálisis de Jacques Lacan, al “estadio del espejo de la Tierra”. Si la modernidad ha sido además la historia del nacimiento de los dispositivos técnicos (fotografía, cine, televisión, etc.) que transformaron a cada individuo, tal como lo observó Jonathan Crary, en un espectador frente a los simulacros del mundo, ahora, dice Boatto, el círculo se cierra: “la Tierra también ha llegado a elaborar su propio doble o, como Narciso, refleja su propia efigie por encima de la corriente de ondas electromagnéticas” y nosotros “nos apoderamos de la especularidad, de la imagen total y sintética del planeta: ella está allí; la podemos indicar con el índice de la mano”.

La centralidad de la “mirada desde el afuera” en la trayectoria madura de Boatto es confirmada por la evolución de su pensamiento en las siguientes décadas, como bien lo sintetiza un pasaje de una carta de 1985 que le escribió a Antonio Marchetti, en ese entonces director de la revista literaria *Stilo* (Boatto, [1985?]).² Un pasaje que no solo es uno de los pocos testimonios autobiográficos presentes en su archivo –actualmente conservado en el MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo de Roma– sino, sobre todo, una de sus escasísimas reflexiones sobre la singular posición que había ocupado en el escenario cultural italiano a partir de inicios de los años sesenta.

Conceptualmente me muevo en el círculo en expansión de la “mirada desde el afuera”. [...] En compañía del “psiconauta” trato de recorrer la actual mutada situación del mundo, intentando expresar lo “máximo” de un estado del sujeto que puede parecer “mínimo”, reducido, paralizado. Trazo itinerarios concretos, empezando por experiencias comunes y es –en todo caso– su trayectoria la que resulta finalmente desviada, enriquecida, dilatada por fuertes aportes de una fantasía fría y precisa, con aberturas hacia el Cosmos, con tentaciones de lo sagrado y, quizás, hundimientos en él.

La parábola intelectual de Boatto ha sido, de hecho, la de un hombre simultáneamente en los márgenes y en el centro de la vida cultural de la época. Sin ascendencias declaradas, lejano por temperamento tanto de los “críticos poetas” como de los “académicos” (Sinisgalli, 1967: 49), insensible a la transformación

² Sobre la historia de *Stilo* véase el sitio que recopila textos y contribuciones de Marchetti, en particular CARDI, Maria Virginia. “Rileggere Stilo”. Accesible a través del link: <http://www.antoniomarchetti.it/2017/06/10/rileggere-stilo/>

del crítico en la omnívora figura del curador, Boatto ejerce, de maneras cada vez más nítidamente delineadas, una escritura original y orgullosamente *inactual*, cuya consecuencia no puede ser otra sino “una larga y aceptada soledad”, tal como la define en la carta recién mencionada. Para mantener su auténtica voz el crítico tiene que reivindicar a su vez una propia inenmendable extrañeza: eludir el “sistema”, quedarse en el borde practicando una “mirada desde el afuera”, como recita el título de uno de los libros más intensos y originales, la mirada del que “mantiene una actitud de elusión, de descarte con respecto al asedio masivo y constrictivo en que nos encontramos atrapados” (Lambarelli, 2013: 72).

Su estilo revela inmediatamente precisas ascendencias filosóficas y literarias que lo llevarán, especialmente desde mitad de los años setenta en adelante, a posiciones discretas, *excéntricas* con respecto a las consignas y a las tendencias culturales en ese momento dominantes en Italia. La suya es, de hecho, una modernidad heterodoxa y cosmopolita, alimentada de historia, psicoanálisis, antropología, con una acentuada predilección por la sensibilidad de los grandes “destructores” (Sade, Freud, Nietzsche), por la galaxia surrealista francesa (Bataille, Breton, Leiris), por escritores y ensayistas de sensibilidad y trayectorias diversas que nutrirán durante mucho tiempo sus reflexiones: Ernst Jünger, en primer lugar, desafiando los fuertes interdictos político-ideológicos que por mucho tiempo velaron su obra, y, luego, otros grandes solitarios (Blanchot, Borges, Michaux).

La necesidad, para Boatto, de concebir el pensamiento “como una experiencia física que llega a modificar plásticamente la sensibilidad”, como se lee de nuevo en la carta a Marchetti, se manifiesta en particular en la “sinuosidad” de su estilo de la madurez, caracterizado por un movimiento lento y envolvente, fluido e imprevisible que fluye en contacto con las cosas, las imágenes, las ideas. Una escritura que puede así acoger las torsiones descubiertas en sus objetos de estudio y, más fundamentalmente, las torsiones del intérprete mismo, su íntima ambivalencia.

Nacido en Florencia en 1929, después de una juventud marcada por la guerra y la pobreza, se formó sin maestros aprovechando su inclinación de lector precoz y omnívoro. A los primeros años cincuenta remontan contactos decisivos con el ambiente artístico y cultural florentino, en donde frecuenta, entre otros, el Premio Conti, que ejercerá una duradera influencia sobre su sensibilidad, y la galería Numero, de Fiamma Vigo. En 1960 se casó con Gemma Vicenzini y se mudó a Roma después de haber ganado un concurso en la RAI, donde trabajó en programas culturales hasta 1965. Sucesivamente enseñó Historia del Arte en la Academia de Bellas Artes, primero en Urbino, a partir de 1971, y luego en Roma, de 1978 a 1997.

En septiembre de 1964 –pocos meses después de la revelación del fenómeno pop en la Bienal de Venecia– viajó a Nueva York, experiencia fundamental faci-

litada por la relación cordial con los galeristas Leo Castelli e Ileana Sonnabend. En la metrópoli americana conoce a los mayores exponentes del *pop art* y del *new dada*, entre los cuales Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein y Andy Warhol, cuya Factory visitó. Las reflexiones de Boatto sobre los artistas pop y su capacidad de reelaborar las imágenes, los objetos y los mitos de la sociedad de masa convergerán en 1967 en la publicación *Pop Art in USA*, el primer libro en Italia que ofrece una investigación de campo alrededor de uno de los fenómenos artísticos más disruptivos de la década. También en 1967 cura con Filiberto Menna en los Antiguos Arsenales de Amalfi, por invitación de Marcello Rumma, la exposición *L'impatto percettivo* [El impacto perceptivo] (Boatto, 1967), una ambiciosa relectura de las distintas corrientes europeas y americanas de las que se delinea una posible convergencia bajo el signo de una “objetualidad perceptiva” y de una confrontación abierta con la pluralidad de los lenguajes artísticos.

A mitad de los años sesenta Boatto entra en relación con la galería L'Attico de Roma y con artistas de la nueva generación como Umberto Bignardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Hervé Télémaque, de los que presenta exposiciones entre 1965 y 1967. Numerosísimas, a partir de esos años, son sus colaboraciones con periódicos literarios y artísticos como *Arte oggi*, *Il mondo*, *Il verri*, *Marcatrè*, *Data*, *La città di Riga*, *Alfabeta* y otras. En 1969 escribe una monografía sobre Michelangelo Pistoletto (Boatto, 1969), y en el mismo periodo artículos y presentaciones de gran precisión y tempestividad dedicados a otras importantes figuras del arte italiano de ese momento, entre las cuales se encuentran Pier Paolo Calzolari, Giosetta Fioroni, Luca Maria Patella, Gilberto Zorio.

En 1968 dirigió los primeros tres números de la revista *Cartabianca*, editada por L'Attico, y entra de lleno en el encendido debate sobre la relación entre arte, política y sociedad. La crítica – escribe Boatto en el tercer número, dedicado a los efectos de 1968 en el mundo del arte – tiene que considerar “el evento artístico como punto de apoyo” sobre el que fundar el trabajo personal de escritura, abriéndose “a la totalidad antropológica, social, ideológica, política y cultural [...] con la misma apertura y libertad con la que el artista construyó su obra” (Boatto, 1968: 6). En 1969, después de la turbulenta conclusión de la colaboración con el galerista Fabio Sargentini, Boatto fundó la revista *Senzamargine*, publicada por el editor Lerici, del que dirige un único y denso número caracterizado por la gráfica original de Magdalo Mussio.

A partir de los primeros años setenta la perspectiva de Boatto se extiende progresivamente desde la actualidad artística hacia un plano más amplio, elección en la que se lee también la convicción de que en el “sistema del arte” el crítico ocupa una posición cada vez más problemática y marginal. La radical transformación de las prácticas creativas, de la teoría y de la crítica de arte, con el ataque a la “institución-arte”, la deflagración de los medios y de las tradiciones expresivas y la llegada de un arte-en-general que abría a “situaciones” y procedimientos efímeros, a lo inmaterial, a lo performático, la voluntad misma de los ar-

tistas de tomar el control sobre las modalidades de exposición y análisis de sus obras, como también la afirmación de la figura del curador como enlace esencial en los procesos de valorización del arte, son otros de los factores que empujan a Boatto hacia posiciones fieramente independientes y más despegadas de la actualidad.

En este periodo se genera una apertura a disciplinas y temáticas de otra naturaleza: de la literatura al psicoanálisis y a la antropología, de la filosofía a los estudios sobre el mito. Esta expansión le permite a Boatto evadir los límites convencionales de la crítica de arte para conquistar un espacio experimental propio y autónomo. Su interés se concentra, en particular, sobre los aspectos reprimidos o removidos por la sociedad de masa y la cultura tecnológica –lo *negativo*, lo informe, la muerte, lo no verbal, el mito, la sexualidad–, consciente de que estas esferas simbólicas y fenomenológicas ya están anexadas a la forma de vida tardo-capitalista y ya no pueden pensarse como “orígenes” que hay que reencontrar intactos más allá de su devenir histórico.

La exposición *Ghenos Eros Thanatos*,³ curada por Boatto en la Galería de’ Foscherari en Bolonia en 1974, es un episodio central en el que se mide “el abandono del ejercicio exclusivo de la crítica de arte y la entrada en una libre ensayística exenta de límites determinados” (Lambarelli, 2013). Una “muestra-libro”, escribe el autor, concebida como un “periplo alrededor de las situaciones límite de la vida”, nacimiento-reproducción-muerte, “una circunnavegación de lo negativo”, en la que se cumple el pasaje “de lo real a lo significativo, como un tiempo se pasaba de lo profano a lo sagrado, o de lo material a lo espiritual” (Boatto, 1974 y 2016: 11), y cuyo texto es caracterizado por “un collage de proposiciones verbales, de proposiciones visuales y de citas” (Boatto, 2016: 6), modelo de toda su producción sucesiva (véase en este sentido el sorprendente *cut up* con el que se realizan partes enteras del volumen, por ejemplo el capítulo *Al di là*, dedicado a la obra de Gino De Dominicis, que combina la *Odisea* con novelas de ciencia-ficción, Borges con Einstein). Se trata de un corte diagonal en el arte italiano de los años sesenta y setenta –se exhibieron los trabajos de trece artistas de tendencias diversas– y una hipótesis crítica sobre el destino del arte en general en la época de la reificación universal, con la que Boatto señala la posibilidad de mantener simbólicamente juntos el “bajo materialismo” de la vida y el espacio culturalmente sobrecargado en el que cobra forma el imaginario.

Un ensayo un poco posterior, laberíntico y fascinante, “Cerimoniale di messa a morte interrotta” [Ceremonial de puesta en muerte interrumpida] (1977), es para Boatto el indicador ya impostergable para practicar un “pensamiento concreto”,

³ El título está inspirado en el libro de la psicoanalista francesa BONAPARTE, Marie (1952). *Chronos Eros Thanatos*. Londres: Imago Publishing Co. Traducido al italiano por MAZZI, Maria Serena (trad.) (1973). *Eros, Thanatos, Chronos. Ricerche psicoanalitiche sull’amore, la morte e il tempo*. Rimini: Guaraldi.

es decir avanzar hacia el cuerpo, la sensibilidad, el eros, considerado incluso en sus aspectos mecánicos y crueles. El libro cierra esta etapa de su investigación abrazando con decisión un plano estético y filosófico ampliado a todo el panorama de la modernidad, en el que el autor vuelve a encontrar lo que llama “una fuerza que pone en jaque todo proyecto, que rebota hacia atrás”, una fuerza en la que hay que reconocer “la presencia de la muerte, la acción de lo negativo” (Boatto, 1977: 28).

La experiencia del arte, el “movimiento de la imaginación”, escribe nuevamente Boatto en el libro, tiene que asumir la tarea de “integrar la muerte en su propia estrategia”. Se trata de “traducir la negación en un acontecimiento real”, según una enseñanza que de Sade llega a Duchamp y, sorprendentemente, a Brecht, y generar un enigmático “ceremonial” que para “los modernos solo podrá configurarse como interrumpido, incompleto; solo podrá ser negativo, sin simular plenitud alguna [...], un ritual de muerte suspendido, o bien desviado, diferido, decapitado” (Boatto, 1977: 29-30). El ceremonial interrumpido resume para Boatto el carácter provisional, siempre incompleto, del arte moderno, y da cuenta de su capacidad de otorgarle “una estructura invertida a las mismas pulsiones negativas operando un flujo de retorno de la agresividad hacia el exterior” (Boatto, 1977).

Al nuevo clima cultural de los años ochenta pertenecen, además de *La mirada desde el afuera*, algunos de los ensayos más inclasificables de Boatto, como “Il dialogo dello psiconauta” [El diálogo del psiconauta], publicado en 1989 y anticipado en la revista *Alfabeta* cinco años antes (Boatto, 1984: 4-5 y 1989).⁴ El psiconauta, tal como lo ha señalado Andrea Cortellessa, es un “viandante astral” (Cortellessa, 2021: 116) nostálgico de su tierra natal, consciente del ya irreversible desprendimiento de la perspectiva terrestre. En otro libro, *Della ghigliottina considerata come una macchina cèlibe* [Sobre la guillotina considerada una máquina cèlibe] (Boatto, 1998 y 2008),⁵ de 1988, Boatto suma a la categoría de las *machines célibataires* [máquinas cèlibes] –explorada por Michel Carrouges en el seminal, homónimo libro de 1954– la guillotina, herramienta de justicia y a la vez dispositivo productor de sentido, si es releído a través de Duchamp, Jarry, Kafka, Poe, Roussel, como máquina esencialmente “levantada en contra del padre” (Boatto 2008: 32).

En la última etapa de su actividad Boatto desarrolla plenamente su vocación de ensayista. Si las colaboraciones con los artistas se vuelven más esporádicas, se multiplican textos de gran originalidad, comenzando con *Della guerra e dell'aria*

⁴ Véanse también, sobre el psiconauta, las numerosas cartas firmadas con notas y dibujos conservadas en los Archivos MAXXI Arte, Fondo Boatto.

⁵ El libro *Della ghigliottina considerata una macchina cèlibe* había sido anticipado en los homónimos ensayos publicados en *Figure*, 6, 1983, pp. 55-64 y en *Alfabeta*, 10, 110-111, julio-agosto 1988, pp. 4-5.

[Sobre la guerra y sobre el aire] (Boatto, 1992), que explora la atmósfera como espacio de la imaginación y como teatro de la guerra contemporánea. En otros volúmenes, como los más tardíos *Narciso infranto* [Narciso quebrantado], *Eros mediterraneo* [Eros mediterráneo] y *Di tutti i colori* [De todos los colores], hasta los dos ambiciosos ensayos inéditos –“Il gioco dei dadi negli uomini e negli dèi” [El juego de los dados en los hombres y los dioses] y “Experimenta Mundi”– a los que se dedica entre los años noventa y el comienzo de la década siguiente, Boatto traza en cambio un periplo personal alrededor de temas y cuestiones clave de la historia del arte, revisitadas con una escritura lúcida y sugestiva. En su “estilo tardío”, análisis y observaciones puntuales se combinan siempre con la capacidad de delinear vastas tramas culturales, revelando, una vez más, la íntima proximidad con su propia materia y la voluntad de ponerse enteramente en juego con la escritura.

En una carta de 2011 al crítico de arte Alberto Zanchetta, Boatto resumía los temas de su trabajo en una “lista” idiosincrática que adquiere a nuestros ojos el valor de un balance final. Bajo el signo de un “ensayismo” extendido “más allá del arte, en la experiencia directa, personal y colectiva” (Boatto, 22 agosto de 2011), lo que emerge es una progresión del micro al macrocosmo, complicada por un doble movimiento de hundimiento y elevación, estrategia indispensable para eludir los mecanismos de repetición y conquistar una ardua lucidez sobre sí mismo y el presente.

- Objeto – ready made – mega ready made (la Tierra misma enfocada desde el afuera) (Pop Art – La mirada desde el afuera – De la guerra y el aire – Edición de la edición italiana del “Marchand du Sel”)
- Negativo, muerte (Ceremonial de misa en muerte interrumpida – De la guerra y el aire – Ghenos Eros Thanatos – De la guillotina considerada una maquina célibe)
- Espejo, autoconciencia (La mirada desde el afuera – Narciso quebrantado. El autorretrato... – Pistoletto dentro/fuera del espejo)
- Eros (Ghenos Eros Thanatos – Eros mediterráneo – Casanova en Venecia)
- Conquista del elemento aire (La mirada desde el afuera – De la guerra y el aire)
- Extensión del desplazamiento (La mirada desde el afuera)
- Revolución espacial (La mirada desde el afuera – De la guerra y el aire – La Tierra, el vértigo en 1987-1988) (Boatto, 22 agosto de 2011).

Si el arte para Boatto siempre está relacionado con una alteridad, con algo diferente de la vida, con *otra* escena dotada de su propia temporalidad, es por esto

que la indiferencia a la cronología, a las escansiones de la historia del arte y el montaje como método heurístico devienen caracteres igualmente indispensables en su escritura madura. Para él, de hecho, todo pertenece al no-tiempo del arte, y ya no cuentan ni siquiera las barreras del espacio, las estacadas que dividen las artes visuales de las demás artes, desde la literatura a la filosofía. Con sutileza y ardor intelectual, incluso dolorosamente –la depresión ha sido constante compañera en su vida– Boatto ha transformado la práctica de la crítica de arte en una peripecia de la mirada, verdadera protagonista de una escritura centrada en los *modos de ver*, para los cuales ya no sirven los límites temporales ni los automatismos de la historia del arte, como, de hecho, demuestra de manera elocuente un libro visionario como *La mirada desde el afuera*. Lo que importa es, en cambio, construir un “*continuum* de figuras”, sean estas artísticas, literarias, del ámbito de los medios o del mundo histórico, presentadas en forma de constante interrogación que involucra tanto al que mira como también a lo que se mira.

Manteniendo juntos estos componentes, Boatto ha señalado con su trabajo una condición paradójica: la del sacrificio melancólico de una existencia dedicada, en la imposibilidad de cualquier resultado práctico, al intento siempre incierto de ganarse un futuro. Si la crítica es la manifestación de una fuerza débil, capaz de operar solamente en proximidad de su objeto, para Boatto también ha sido, en el sentido efectivo de su suceder por fuera y a través de la obra de arte, una forma de inversión existencial, de atención extrema, de vigilia y de iluminación.

Referencias bibliográficas

- BOATTO, Alberto; MENNA Filiberto (1967). *RA2. L'impatto percettivo. Seconda rassegna internazionale di arti figurative*. Catálogo de la exposición curada por Alberto Boatto y Filiberto Menna (Amalfi, Antiguos Arsenales de la República, 19-30 mayo de 1967), Roma: Tipografía Morara.
- BOATTO, Alberto (1968). “Evento come avventura”. En *Cartabianca*, n° 3.
- _____. (1969). *Pistoletto dentro/fuori lo specchio*. Roma: Fantini.
- _____. (ed.) (1974). *Ghenos Eros Thanatos*. Catálogo de la exposición (Bologna, Galleria de' Foscherari, 15 noviembre-16 diciembre de 1974), Bologna: Ediciones Galería de' Foscherari.
- _____. (1977). *Cerimoniale di messa a morte interrotta*. Roma: Cooperativa Scrittori.
- _____. (1981). *Lo sguardo dal di fuori: nuove frontiere dello spazio e dell'immaginario*. Bologna: Cappelli.
- _____. (1984). “Dialogo dello psiconauta”. En *Alfabetà*, 6, 56, enero, pp. 4-5.
- _____. [1985?]. “Carta a Antonio Marchetti”. Archivos MAXXI Arte, Fondo Alberto Boatto, BOA/COR/II (E-M).
- _____. (1988). *Della ghigliottina considerata una macchina celibe*, con seis dibujos de Enzo Cucchi. Milán: Giancarlo Politi Editore.

- _____. (1989). *Il dialogo dello psiconauta*, con ilustraciones de Arnaldo Pomodoro y partituras musicales de Giorgio Battistelli. Roma: Le parole gelate.
- _____. (1992). *Della guerra e dell'aria*. Génova: Costa & Nolan.
- _____. (2008). *Della ghigliottina considerata una macchina celibe*. Milán: Libri Scheiwiller.
- _____. (22 agosto de 2011). "Carta a Alberto Zanchetta". Archivos MAXXI Arte, Fondo Alberto Boatto, BOA/COR/3 (O-Z).
- _____. (2013). *Lo sguardo dal di fuori. Seguito da Il dialogo dello psiconauta*. Introducción de Massimo Carboni, Roma: Castelvecchi.
- _____. (2016). *Ghenos, Eros, Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*. Stefano Chiodi (ed.), Roma: L'Orma.
- CHIODI, Stefano (ed.) (2021). *Alberto Boatto. Lo sguardo dal di fuori*. Catálogo de la exposición (Roma, MAXXI, 2 octubre 2020-18 octubre de 2021), Macerata: Quodlibet.
- CORTELLESSA, Andrea (2021). "Il viandante d'argento". En Stefano Chiodi (ed.), *Alberto Boatto. Lo sguardo dal di fuori*. Catálogo de la exposición (Roma, MAXXI, 2 octubre 2020-18 octubre de 2021), Macerata: Quodlibet.
- LAMBARELLI, Roberto (ed.) (2013). "Come dentro ad uno specchio. Arte, cultura e civiltà in Alberto Boatto. A proposito della nuova edizione de *Lo sguardo dal di fuori*". En *Arte e Critica*, XX, n° 74, abril-junio.
- SINISGALLI, Leonardo (1967). *I martedì colorati*. Génova: Immordino Editore.

Prefacio del autor a la nueva edición*

Ahí está, listo para despegar, es más, cuando salgan estas notas, ya estará en órbita: Dragon, la nave espacial financiada por un cartel de empresarios privados, lanzada al cosmos en búsqueda de materias primas. El objetivo es estirar la mano sobre los yacimientos de metales preciosos diseminados en los miles de asteroides que ruedan entre Marte y Júpiter que alguna rama desviada de la providencia divina puso a disposición del capital financiero. Los diarios y los canales de televisión se apresuraron a declarar eufóricamente la entrada de la humanidad en una nueva era espacial. ¿Pero de qué época se trata?

Hasta el día de ayer, los vuelos extraterrestres no respondían tanto a un interés de conocimiento y de exploración científica del universo sino más bien a la voluntad de afirmar las respectivas superioridades imperiales. Después de la Rusia de Kruschov que había emplazado en el cielo el primer satélite artificial, fue el turno de los Estados Unidos de Nixon que, con el espectacular desembarco en la Luna y el famoso tropiezo del cosmonauta sobre el suelo satelital, demostraba su supremacía técnico-científica, ostentaba al mundo sus músculos. Todo eso se terminó. El poder privado ha superado, incluso en el sector de los vuelos extraterrestres, el poder económico, y hoy es Silicon Valley el que retoma el lanzamiento de los satélites al espacio. Sin ningún tipo de discreción, el objetivo abiertamente declarado es el de apoderarse de las inmensas riquezas que se encuentran al alcance de la mano en nuestra vecina galaxia. La explotación exclusiva del espacio cósmico que marcaba una de las últimas fronteras de la ciencia-ficción, ha sido superada por la puesta en órbita de Dragon. El cosmos se parece a la cueva de Ali Babá y la alianza entre la técnica y el capital dicta la fórmula mágica para abrirla de par en par. Entramos entonces en una nueva era espacial, que solo puede ser calificada con el adjetivo *especulativa*. Los emprendedores anónimos y privados son sus únicos protagonistas.

Personalmente, no tengo la capacidad de registrar este acontecimiento extraordinario ni en el plano científico-astronómico ni tampoco en el plano económico. Solo puedo escribir algunas anotaciones de carácter socio-teórico. De *El obrero* de Ernst Jünger a las meditaciones de Martin Heidegger sobre la técnica, tenemos muchos datos y elementos para enmarcar esta irrupción de la técnica en el cosmos. La última visión del filósofo del Ser es muy ambigua, mientras que el autor de *El corazón aventurero* procede con un tono afirmativo y victorioso,

*Castelvecchi, Roma, 2013.

por más que haya empleado el resto de su obra en aportar correcciones continuas. Si en Jünger el hombre, en tanto *obrero*, se presenta como dominador de la técnica, Heidegger, en cambio, con una dosis de mayor realismo y pesimismo, identifica en el hombre el apagado *funcionario* de la técnica.

Lo que queda firme es la perspectiva total. La Tierra (el cosmos), reducida a una cosa que la técnica encuentra colocada frente a sí, y, como tal, lista para ser utilizada y manipulada. La realidad entera se reduce a reserva disponible, a fondo utilizable y, de hecho, explotado. Por ejemplo, la bella manzana, tan rica de valores simbólicos, que llega a nuestra mesa con su debida marca, esconde su esencia de fruta natural para exhibir su transformación en producto de agroindustria.

A este cuadro podemos agregarle lo siguiente: el mundo ya no es solo reserva, sino también basurero, tanto terrestre como cósmico. Las últimas estadísticas indican sobre nuestra cabeza más de trece mil restos mecánicos que giran disciplinadamente a distintas alturas, en compañía de casi veinte mil satélites artificiales. ¿Podemos seguir llamando mar al Mediterráneo, que además de basurero se está convirtiendo en una necrópolis de migrantes ahogados en sus aguas degradadas?

¿Es posible que los desastres de la técnica puedan ser remediados por una administración más inteligente? Esta es la convicción de los extensos movimientos ecologistas, que promueven una acción de defensa del ambiente contra todas las formas de contaminación. Seguramente es justo que este tipo de intervenciones encuentren nuestra solidaridad y nuestra apreciación, pero solo a condición de reconocer sus límites. Esa convicción sustituye con una práctica positiva una práctica negativa que llegó hasta la destrucción, pero sigue siendo y operando en el sector de la práctica y de la utilidad. Y es esta ideología y esta *praxis* lo que hay que contestar y contrastar.

Me desconcierta y me sorprende en mayor medida el hecho de que solo el poder financiero haya sabido sacar provecho de la nueva colocación en el espacio de un hombre equipado de las poderosas herramientas de la aeronáutica espacial y de la comunicación electrónica. Alguno de los actuales *señores del mundo* afirmó con impudencia y optimismo: “Si queremos un futuro excitante y radiante no podemos estar confinados en la Tierra”.

Es urgente recoger los escasos y dispersos datos que indican un modo diverso de participación del hombre en la vida unánime de la tierra y del cosmos, más allá del límite impuesto por el uso y la función. Sin apelar a la trascendencia, conozco principalmente la visión de Giordano Bruno, quien pone la tierra en relación con la infinitud del cosmos. Entre nuestro planeta y el cosmos no existe separación alguna, ya que la Tierra es ella misma parte del sistema cósmico. En el marco de esta grandiosa, y aun así realística concepción de un universo infinito, igualmente animado y viviente, atravesado por los *heroicos furores* del

pensamiento nolano,⁶ puedo colocar otras pocas indicaciones, todas fragmentarias. Por ejemplo, el verso de Hölderlin “poéticamente habita el hombre esta tierra”, liberado de las ataduras con las que lo sujeta el comentario de Heidegger. ¿Qué quiere decir en concreto este verso, que invita al hombre a habitar poéticamente? Puedo agregar, por último, algunos autorretratos de Miró y, sobre todo, de Rauschenberg, en los cuales se abre paso el intento de elaborar una difícil *conciencia planetaria*.

Seguramente, hoy, ni la realidad con sus hechos y faltas, ni tampoco la cultura, favorecen una reflexión de esta amplitud, llevada a repensar la colocación del hombre dentro de un espacio cósmico. La cultura se encuentra empeñada, como mucho, en una lucha necesaria y meritoria, que, sin embargo, sigue siendo de retaguardia. En todo caso las vistosas grietas en el sistema económico global y la dilucidación clamorosa y definitiva del poder financiero privado, pueden servir para identificar el blanco verdadero de la oposición y de la lucha, más allá de los objetivos secundarios y de su engañoso y despistante encubrimiento.

⁶ N. del T.: La palabra deriva del nombre de la ciudad de nacimiento de Giordano Bruno, Nola, en las afueras de la ciudad de Napoli.

La mirada desde el afuera

“No lo sé”, respondió Kirillov, “yo jamás he estado en la Luna”,
agregó sin ironía y con la única intención de constatar un hecho.

Fedor Dostoievski, *Los demonios*

Doble óptica

Una unidad planetaria presupone un punto de vista externo, como el que ofrece el ojo mecánico que primero descendió sobre la Luna y luego se multiplicó en numerosos satélites artificiales de forma permanente. También el arma nuclear aparece en un inicio teóricamente, y luego, de facto, colocada afuera del *teatro de operación* –que a esta altura incluye a la totalidad de la Tierra–, emplazada en algún satélite amenazador. De este modo, bajo la presión de esta mirada desde el afuera, lo que diría que ha perdido su propia identidad es lo terrestre, la consciencia unitaria y firme de la Tierra se ha disociado.

Existe un punto de vista, de naturaleza tecnológico-militar, desde el que se observa al planeta con una mirada distanciada, casi desconfiada: los escenarios que esta visión coercitiva ofrece comprenden incluso la hipótesis y el proyecto del abandono, parcial o definitivo, de nuestro globo. Pero a esta mirada sospechosa se le contrapone una mirada asombrada: esta mirada vuelve a dirigir sobre la Tierra un ojo deslumbrado, tanto que cada presencia terrenal se vuelve a percibir como un misterio perturbador o un enigma, bajo el antiguo semblante del *prodigium*¹ y del *portentum*.² Entre estos dos términos se mueve la figura del nómada, tanto del nómada de los espacios cósmicos –el *cosmonauta*–, como también del nómada de los espacios del imaginario terrestre y de la psiquis –el *psiconauta*. El desafío que debemos enfrentar, por lo tanto, no podrá sino consistir en penetrar en este presente y, luego, intentar capturarlo en una constelación precisa de imágenes, de signos, de *figuraciones*.

¿Cuáles son las posibles herramientas para llevar a cabo esta tarea?

Confieso que siento el llamado, es más, que incluso me obsesiona la *doble óptica* de la *observación* y del *sueño*, la óptica al mismo tiempo de la fría indagación y de la imaginación. E incluso, me siento cada vez más ligado al plano de la imaginación, a su disipación que permanece moviéndose dentro de un espacio compacto, a medida que advierto que la óptica de la observación se ha escindido en dos, en una óptica de la lejanía y en una óptica de la proximidad. En la actualidad, nos es concedido aproximar el ojo tanto al telescopio como al microscopio electrónico. La mirada arrojada sobre la Tierra desde el afuera inaugura una perspectiva de la lejanía, pero en la lejanía también es posible el ejercicio de la contemplación, la detallada exploración de cada *monstrum*³ terrestre. Si por primera

¹ N. del T.: Fenómeno sobrenatural, maravilloso. En la antigüedad también se refería a un fenómeno sobrenatural con valor de profecía, anunciación de eventos futuros o de una voluntad divina.

² N. del T.: Presagio, signo milagroso, pronóstico.

³ N. del T.: El *monstrum* en la antigua Roma indicaba una “cosa maravillosa”. Sinónimo de prodigium o portentum, un monstrum es un evento que interrumpe el orden natural y evidencia la voluntad divina. Del verbo latín *monstro*, es decir “señalar”, “mostrar”.

vez la óptica de la ciencia nos permite observar la redondez de la superficie de la Tierra, su azulada apariencia, la óptica de la proximidad nos permite, por el contrario, observar lo infinitesimal: las antenas y la librea de un insecto, las vetas de una piedra mineral, de fijar la mirada dentro del mismísimo símbolo de lo terrestre, que tiene su ojo detrás del iris hipnótico de la serpiente. La observación cercana nos da la ilusión de penetrar por debajo de la apariencia, dentro de sus intersticios, de acceder a lo que, escondido detrás de la superficie, es su reverso incognoscible.

Esa forma, a la que llamo *figuración*, es una forma capaz de condensar el rigor de la observación –o la radicalidad del pensamiento– en la evidencia cristalina de la imagen.

Un desplazamiento ecuménico⁴

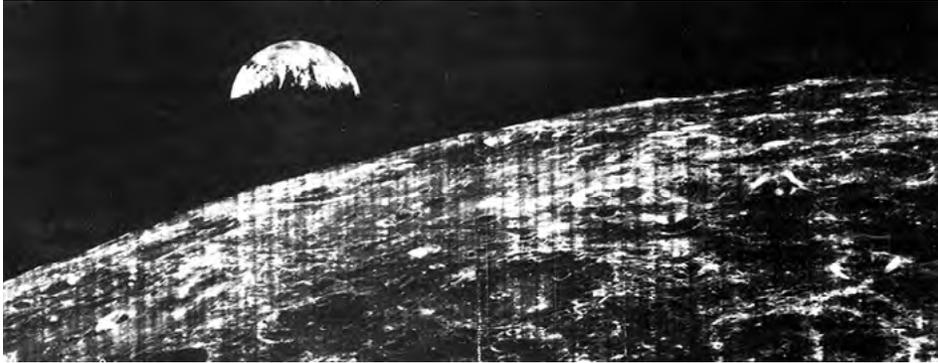
Entre los distintos mapas, planisferios, cartas geográficas y topográficas que nos rodean, me siento atraído por un mapa borroso e inquietante que se despliega sobre la retícula televisiva: el mapa de la Tierra, o de acuerdo al que se asome cada vez, el de uno de sus rotantes hemisferios. Invisible por exceso de exposición como la cara impresa en la moneda de nuestro comercio cotidiano, pero no menos decisiva para el destino de todos nosotros, aquí está por primera vez la imagen total de la Tierra, su fotograma, su identikit más que hiperrealista. Este mapa fue instituido, como siempre sucede cuando se trata de trazar un mapa geográfico, por un viaje –el vuelo del cosmonauta–, pero para fijarlo e introducirlo en el circuito planetario se requirió el gigantismo de los medios de comunicación.

Como sucede en cada viaje de descubrimiento, el límite extremo alcanzado en el transcurso del viaje establece el nuevo punto de observación. Ayer, al comienzo de la modernidad, después de la navegación transoceánica de Colón, el nuevo mundo pasó a ser el inédito punto de vista a partir del que Europa empezó a medirse en relación a los antiguos continentes. El *autre* [otro] en relación al *même* [sí mismo], es decir el diferente en relación a lo familiar y lo habitual, se configuraba hace seis siglos bajo el confuso aspecto de lo lejano, de esa *parte del mundo que se ha nuevamente encontrado*, tal como se lee sobre el mapamundi que diseñó el cartógrafo Giacomo Castaldi a mitad del siglo XVI.

Hoy, superado el umbral mismo de la posmodernidad, después de las expediciones interplanetarias, el nuevo punto de vista que enmarca, no ya a una parte del globo, sino al globo entero, se establece a partir del margen exterior que se ha conquistado. Desde aquel “lejano” que era también parte de la Tierra, cinco siglos después hemos pasado a un *autre* [otro] que se ha corrido hasta las regiones de lo extraterrestre, ubicándose fuera de la Tierra. Sin embargo, lo que nos enfrenta desde el afuera, lo extraterrestre, no es en absoluto lo extraño, lo que es absolutamente diferente, sino una proyección muy realista de lo terrestre, de nosotros mismos o de una parte escindida de nosotros: una extensión del aparato científico-tecnológico. Hay que convenir con Stanley Kubrick y su grandilocuente *2001: Odisea del espacio*: el cohete interplanetario no representa más que la última evolución de ese garrote que un antropoide genial lanzó por los aires en la desolación del mesozoico. Con lo extraterrestre ubicado tan cerca de lo terrestre, la ciencia-ficción se ha transformado en la mismísima ciencia; se ha traducido en crónica local y en realidad cotidiana, imprimiendo sobre ellas su

⁴ N. del T.: La palabra “desplazamiento” se utiliza a lo largo del texto para traducir el original italiano “spaesamento”, palabra que indica la sensación de desorientación, pérdida, confusión que surge al encontrarse en un lugar o un ambiente nuevo, desconocido, y, por lo tanto, sin puntos de referencia.

fosforescente huella fantasmagórica. Es precisamente porque se ha expresado en la realidad, que la ciencia-ficción, como muchas otras cosas más, en un sentido esencial, *ya ha ocurrido*, es parte del presente.



Lunar Orbiter 1. La primera imagen de la Tierra enfocada desde la Luna el 23 de agosto de 1966, marca la entrada unánime en la nueva condición posmoderna. Siguiéron reacciones encontradas: de angustia (Martin Heidegger), de curiosidad epidérmica (la audiencia televisiva), de explotación (la banalización publicitaria) y de asombro. Las hermosas palabras de Giordano Bruno encontraron una confirmación visible: "La luna ya no es cielo para nosotros, sino que nosotros somos cielo para la luna".
[Non più la luna è cielo a noi, che noi a la luna.]

Lo que se puede ver al asomarse desde este observatorio exterior, es lo que llamo un estado de *desplazamiento ecuménico*. La Tierra, que es el aquí, que se encuentra bajo nuestros zapatos, ahora se ha movido, se ha desplazado; se ha convertido en el allí. Por primera vez nos sorprende llegando desde el afuera; nos cruzamos con ella en la desgastada vistosidad de la pantalla televisiva. De esa manera, hemos conseguido, a partir de un tour acrobático, ubicar frente a nuestros ojos esa solidísima totalidad que, en efecto, nuestros pies pisan. Con analítica exactitud, mientras que el aquí sigue siendo un espacio material y fragmentario, tan solo un segmento muy limitado de lo terrestre; el allí exhibe connotaciones completamente opuestas: es un espacio potencialmente exhaustivo, unitario y, al mismo tiempo, es un espacio simbólico. Igual que el allí, el aquí se nos restituye metamorfoseado en imagen, en signo, siempre conectado con la totalidad. Sin embargo, si el allí se nos presenta como imagen, no olvidemos que en su origen sigue habiendo una nítida mirada viviente: la mirada que en un instante de nostalgia o de distracción un cosmonauta echó hacia atrás, en dirección a la lejana Tierra.

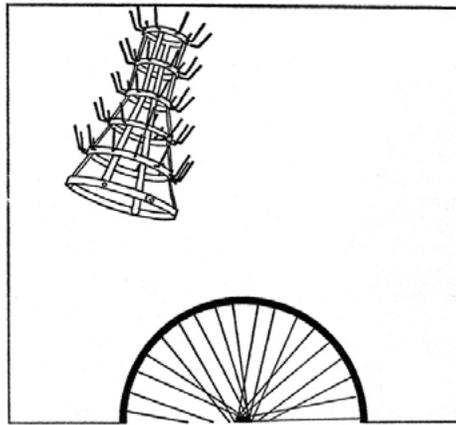
A este resultado de *desplazamiento ecuménico* contribuyeron dos estructuras divergentes. Cronológicamente primero en el tiempo, el imaginario, y luego, el aparato científico-técnico-militar.

Dentro del atelier del imaginario moderno, en sus operaciones de punta, que tienen como autor a Marcel Duchamp, encontramos a través de la invención del ready-made el desplazamiento de un objeto ordinario. Las principales etapas

del procedimiento del maestro dadaísta son dos: a) la dislocación espacial del objeto con respecto a su contexto, el cual anclaba al objeto en la áspera certeza de su función práctica; b) la inserción del objeto en un espacio nuevo, que no es genérico sino más bien específico, fuertemente connotado, como lo es el espacio de una galería o de un museo, capaz de sorprender, de desconcertar al ojo del observador. Es este último, el canal del arte, el que transmuta al objeto al ubicarlo como la incógnita de una ecuación en la que todos los coeficientes presentan valores alterados y variables.

Además, una vez preparado, el camino del desplazamiento ha demostrado ser voraz. En su movimiento centrífugo, parece tener la intención de alejarlo, de sacarlo *todo* fuera de su contexto, colocándolo en la pura extrañeza. Se ha pasado del objeto ordin

ario al edificio arquitectónico, hasta asumir una escala planetaria. En la obra de René Magritte, la escala salta desde lo paisajístico hacia lo cósmico: en sus cuadros, no solo el mar frente a la playa, sino también un planeta frente a otro planeta, juegan todos fuera de lugar, actúan igualmente fuera de cualquier regla.



Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta* (1913) y *Botellero o Secador de botellas* (1914). La *Rueda* es el primer ready-made de Duchamp. El *Botellero* fue realizado un año más tarde y ocupa, en la sucesión, el segundo lugar. La *Rueda de bicicleta*, que gira sin parar, representa la respuesta sardónica a la obsesión futurista por el dinamismo y, a la vez, una aceleración instalada en el símbolo estático de la totalidad. En la historia del arte moderno, tan meticulosa en registrar récords y prioridades, la *Rueda* puede jactarse de ser pionera en la serie de los mobiles, término utilizado por el mismo Duchamp. Por su parte, *Botellero* también es la primera obra artística que, rechazando la instalación en la pared y en el piso, se ha elevado en el aire. Es útil prestarle atención a la fecha: es 1914 y en distintos frentes se ha desencadenado la nueva guerra aérea.

Semejante desplazamiento, obtenido como *in vitro* por la imaginación, cincuenta y seis años después fue alcanzado y redoblado por la triunfante trinidad científico-técnico-militar. Abandonado el pequeño laboratorio cifrado de los lenguajes de la vanguardia, pasamos a la escena dilatada del universo, donde la combina-

ción entre los cohetes de propulsión líquida y el desarrollo desmedido de los instrumentos comunicativos ha permitido la dislocación total del planeta tierra. A lo largo de esta proeza, el Arquímedes posmoderno se ha guiado por una hipótesis atrevida: la de poder mover el mundo sin recurrir a ningún punto de apoyo. Evitó operar sobre el mega-objeto Tierra, del mismo modo en que el exponente del dadaísmo lo había hecho experimentalmente sobre el objeto ordinario, para operar en cambio sobre el observador, modificando su ubicación espacial en relación al mismo mega-objeto, la Tierra. Su precaución consistió en transportar el ojo del observador y colocarlo en la remota exterioridad del afuera. Primero en la Luna, donde se encontraba a la distancia media de trescientos ochenta y cuatro mil kilómetros de la Tierra, y, sucesivamente, sobre las numerosas lunas artificiales que, como otros tantos anillos de Saturno, escrutan de cerca toda manifestación del orbe terráqueo. De esta manera, el ojo está ahora permanentemente estacionado fuera de la Tierra; cada mirada que nos alcanza procede de territorios periféricos; la mirada del después-de-la-modernidad es, precisamente, esta mirada desde el afuera.

Primero –y la iniciativa surgió no ya del tumultuoso Picasso sino precisamente de él, del siempre prudente Braque–, el arte incorporó al mundo el recorte geométrico, negro de caracteres tipográficos, del “Matin” o del “Petit journal” pegado sobre la estereoscópica superficie cubista. Ahora, en cambio, es el mundo el que ha incorporado al arte. Todo es artificio y, por lo tanto, todo se ha convertido en arte: enmarcada por la Luna o por uno de los innumerables satélites que la coronan, la misma Tierra se configura como un ready-made de carácter imperfectamente esférico, que rueda frente a nosotros en las vacías dimensiones siderales.

Se han superado incluso los titubeos que experimentó el nunca titubeante, radical Duchamp, cuando se trató de llevar a cabo un proyecto un poco ambicioso: anexas el rascacielos de la Woolworth, en la Fifth Avenue neoyorquina, al catálogo ya inflacionado de sus ready-made. Tropezó en esa ocasión, justamente porque no fue capaz de idear un título [título] satisfactorio. Pero a nosotros actualmente no nos hace falta ninguno, puesto que ya lo tenemos. Obviamente, disponemos de un título trouvé [título encontrado] en el que se destaca en soledad el nombre de Tierra.

Pero aún no hemos alcanzado el significado completo de este incierto mapa planetario que gira sobre el recuadro televisivo. En efecto, este hecho marca un acontecimiento ulterior y concomitante: la entrada unánime de la Tierra en el estadio del espejo. Metafóricamente, la Tierra ha llegado a reflejarse, a verse en su totalidad gracias a la colaboración de nuestro ojo, o, mejor dicho, a través de la intervención de la omnivisión de aquel monóculo mecánico que la oftalmología tecnológica ha logrado injertar en el ojo del hombre.

A lo largo de la modernidad, primero la fotografía, luego el cine y por último la televisión, no hicieron más que duplicar y desdoblarse la realidad: cada criatura y

cada objeto se presentan acompañados por su nítida imagen, perseguidos por su apremiante sombra luminosa. La fotografía parece intencionada a comprimir el inventario del mundo en una imagen tamaño carnet. Finalmente, el círculo se ha cerrado: de fragmento especular en fragmento especular, de doble en doble, de golpe y de una vez nos apoderamos de la especularidad, de la imagen total y sintética del planeta: ella está allí; la podemos señalar con el índice de la mano. Como cualquier otro objeto, la Tierra también ha llegado a elaborar su propio doble o, como Narciso, refleja su propia efigie por encima de la corriente de ondas electromagnéticas. Entonces, si la mirada de la posmodernidad es la impersonal mirada desde el afuera, la situación en la que vino a encontrarse la Tierra, aún en esta posmodernidad, es una situación especular de identidad global. La Tierra mira a la Tierra en toda la tensión transitiva y activa de este verbo. La Tierra se refleja sobre sí misma las veinticuatro horas del día.

Pese a su importancia incalculable, el presente *estadio del espejo* de la Tierra no pone en juego la identificación primaria del yo, la conquista de la imagen del propio cuerpo, sino que pone en juego una identificación secundaria.

Se trata de la identificación o, de su opuesto, la negación, el rechazo del otro. El otro que ahora está representado por el suelo, por la totalidad de la Tierra: la aceptación de una relación, el consentimiento a una dependencia o su rechazo. Es, esta, una decisión que implica una toma de posición tanto general como nueva y urgente, precisamente cuando el destino de la sede terrestre, en su globalidad, está seriamente puesto en discusión, se configura como problema, junto con el mañana de todos nosotros. Elección análoga, el consentimiento o el rechazo de la dependencia física y gravitacional de la Tierra, encuentra su primera fuente, siempre después del vínculo primario con el propio cuerpo individual, en esa relación crucial con el otro que se resume en la figura de la madre. No es por casualidad que siempre se haya fabulado acerca de la *Mater* Tierra. La solución correcta podría expresarse con una breve oración, acompañada por un gesto de indicación: "Ese es mi lugar, mi morada: el planeta Tierra".

Es sabido que la imagen del cuerpo capturada por el espejo marca un accidente en el camino, no solo del individuo particular, sino, como es verosímil, de la humanidad entera. El espejo que hoy es considerado solo una herramienta hizo su aparición en una época relativamente reciente de la historia: según la arqueología, su invención no fue previa a la mitad del tercer milenio antes de Cristo, en el Egipto de la IV y la V dinastía de los faraones de Menfis. Asimismo, la imagen especular de la Tierra marca una novedad en la aventura de toda la humanidad, como en la de cada uno de los habitantes del planeta.

Intentemos examinar brevemente el significado de esta novedad o, con mayor relevancia operativa, de hacer un balance de las consecuencias que esta ha generado. Las mismas pertenecen a un doble ordenamiento: por un lado, al establecimiento de una igualdad negativa entre imaginario y realidad y, por el otro,

como reacción activa frente a lo anterior, al compromiso de producir una nueva desemejanza, de restablecer una diferencia potencial entre esos dos niveles.

A partir de este *desplazamiento ecuménico* y de esta entrada de la Tierra en el estadio del espejo, ¿qué se obtuvo además de la cancelación de cualquier brecha entre lo real y lo imaginario; además de establecer, no ya un equilibrio, sino una igualación, una especie de puesta en suspenso, además de instituir una suerte de mala muerte? Esto es correcto y, sin embargo, esta igualdad introducida en el plano de los resultados no perjudica las condiciones de una disparidad, no compromete la producción de una diferencia. La cual se centra, justamente, en el hecho de que mientras en su cara interna lo imaginario y lo real se mueven por intencionalidades, o, mejor dicho, por pulsiones diametralmente opuestas; en la concreción de la práctica externa, originan dos conductas divergentes.

Por un lado, el aparato científico-técnico-militar, apoyado sobre bases cementadas de interés y de poder, considera a este super-ready-made en el que la Tierra se ha convertido como un objeto que hay que dilapidar y subyugar. Pretende sacar provecho precisamente de la situación de distancia, del aquí y del allá que, si puede favorecer la contemplación, aún más favorece esa dominación cuyo diseño estratégico necesita, para cumplirse, de la absoluta separación. A sus ojos el mapa terrestre que se despliega delante suyo no representa más que:

- un mapa catastral, es decir el censo total de la propiedad;
- un mapa económico, con la señalización de las materias primas y cualquier otro tipo de recurso que se pueda explotar;
- un mapa militar, que, sin embargo, incluye una sola sección del teatro de operaciones actual, que desde lo terrestre se ha ampliado hasta incluir también a lo extraterrestre, la desmesura del aire.

Por otro lado, la imaginación o, mejor dicho, un vector de lo imaginario, estimulado por una pulsión interna impregnada de voracidad cognitiva, lúdica y nutritiva a la vez, plantea este super-ready-made, la Tierra, como un jeroglífico, una x, una desmesurada Esfinge, un enigma fascinante y fascinador, pero también apetecible para cada uno de los sentidos. El mapa que nos entrega el plano reflejante se configura como un mapa de exploración y de decodificación, como un territorio a recorrer con la mirada y a devorar con la avidez y el canibalismo de la boca y del sexo.

Entonces puede suceder que un hombre empiece a explorar la Tierra, a trazar caminos sobre su superficie, simples signos elementales como el círculo, el cuadrado, la línea recta. Lo que emplea en el conjunto de sus gestos es exclusivamente una dirección que parte de su cuerpo –donde se sitúa la separación simétrica entre izquierda y derecha–, y un sentido de orientación cósmica basado en el desplazamiento progresivo de luces y sombras, en el ascenso y la puesta del Sol.

Asimismo, puede suceder que otro hombre se ponga a explorar la epidermis de su propio cuerpo, su revestimiento poroso, expuesto al aire, a los golpes, a las

caricias. El cuerpo tatuado no es más que una miniatura de la Tierra atravesada por la trama de calles y de surcos.

Entre las figuras recurrentes encontramos hoy, junto al Narciso estupefacto, la figura del navegante –mitad aeronavegante del espíritu y mitad psiconauta–, aquel que atraca en esta Tierra duplicada y desorientada, que hace un tiempo atrás fue la vieja Madre, tremenda y protectora. Las luces de la banquina se han apagado; el ruido habitual del remolcador tarda en oírse; las sondas arrojadas a las aguas negras señalan inesperadas desviaciones. Seguimos con circunspección hacia una orilla que se ha vuelto improvisadamente desconocida, hacia un puerto que ya no está indicado en ninguna carta náutica.

Además, si la Tierra ha comenzado a parecerse a una puerta que se ha salido de su bisagra o al ya demasiado publicitado *pissoir* [urinario] duchampiano, el presente estado de ruina de la Tierra presta su mano para que las cosas vuelvan a tomar su original aspecto de prodigium, de portentum, de monstrum. En el fondo de la mirada que proviene de las orillas del afuera, sobre la Tierra dislocada, no se perfilan más que monstra: bestiarios, lapidarios, herbarios, maquinarias: Propterea quod in Terra omnia monstra sunt.⁵

Este *desplazamiento ecuménico* del planeta, así como esta imagen duplicada de la Tierra, que fija el horizonte posmoderno, como las rutas atlánticas lo fijaron para Europa en el siglo XVI, tiene consecuencias, modifica al mundo y al hombre: ¿cómo podría no tener consecuencias sobre el imaginario?, ¿cómo podría el imaginario no tenerlas en cuenta? El viraje que se ha tomado sin duda da espacio para la acción, siempre y cuando se registre, antes que todo, el cambio y la mutación que ya se han producido. Ciertas formas, así como ciertos procedimientos del imaginario, ya pertenecen al pasado: es más, fueron precisamente algunos de ellos los que llevaron a cabo el desplazamiento y, de ese modo, al realizar un gesto tan decisivo, cumplieron con su cometido.

Duchamp, el omnipresente, el colosal Duchamp, se sitúa frente a nosotros como papá Monet frente a los cubistas. Los maestros que nos impulsan desde atrás, esos maestros de lo negativo que lograron insinuar para nosotros la belleza y el atractivo de términos como fúnebre, luctuoso, cadavérico, mueven demasiado rápido la aguja de su propia existencia hacia el polo de atracción de la muerte. En un cortocircuito violento prendieron fuego a los hilos que atan al ahora, al instante presente –no solo a la oscuridad abismal de la finalidad– sino también al ahora, al instante sucesivo. Personalmente, considero que este espejo que nos enfrenta habilita un itinerario, que permite incluso paradas y dilaciones, precisamente a través de una globalidad que ha encontrado su efigie correspondiente. Personalmente, del mismo modo, lo que me deseo a mí mismo es quedar atrapado, seducido, enredado.

⁵ N. del T.: Porque hay toda clase de monstruos en la Tierra.

Navegación rbdomántica⁶

Siempre es él quien viene a sacudir mi imaginación y a quien yo, en su lugar, trato de penetrar desde adentro, cuando pienso en una navegación del espacio, pero en una navegación conducida desde adentro. Aparece en la escena del universo recién al atardecer, en el corto tiempo –casi un intervalo– que dura el crepúsculo; y siempre son los estrechos espacios de penumbra los que delimitan el ángulo cerrado de su vuelo. Es fuerte gracias a su particular equipamiento, con sus ojos casi ciegos, las grandes alas aterciopeladas y silenciosas y el oído sensible a los sonidos más tenues, verdaderos órganos preparados para el vuelo nocturno. De él tomo clases sobre la navegación rbdomántica del espacio, fundada sobre algo tan impalpable como es el eco que devuelve el objeto alcanzado por su grito. Un grito tan agudo que no puede ser interceptado por mi débil oído humano. Los latinos, impresionados por el hecho de que apareciera en el cielo en el mismo momento que Venus, lo llamaron *vespertilio*, por Véspero, nombre que toma este astro al anochecer. Pero en mi imaginación sólo adquiere su peso fantástico cuando lo llamo por su oscuro nombre de tinieblas: murciélago.

⁶ N. del T.: La rbdomancia es la supuesta capacidad de adivinar la ubicación bajo tierra de agua, metales preciosos o bienes ocultos, siguiendo las vibraciones de una herramienta especial que se sostiene en posición horizontal por sus dos extremos.

Sobre los que pisaron la Luna

Entre toda la información que súbitamente olvidamos sobre los vuelos espaciales, ni siquiera hay un fragmento, que yo recuerde, que haga mención al temor experimentado por un cosmonauta durante una de sus misiones. Esta ausencia es indicio de objetividad: como Flash Gordon, el hombre del espacio ignora el miedo. Por otro lado, la palabra misma necesitaría ser redefinida. En estas consideraciones, la palabra adquiere el significado de una perturbación activa, de un accidente subjetivo, que encuentra su origen en la más originaria fragilidad del hombre, y no ya el significado que el miedo tiene cuando se refiere a un temor suscitado por una falla en el equipamiento espacial. La falla, esa manifestación objetiva del azar, como en el mortal regreso a la Tierra del astronauta ruso Vladimir Komarov en el Soyuz 1, en abril de 1967, invalida la perspectiva *teleológica* de la ciencia –la única de la que pretendemos ocuparnos– que expulsa al azar, como el santo y el exorcista expulsaban al demonio.

El desconcierto ante lo desconocido y el sentido del riesgo, compañeros de toda aventura, se sitúan en el centro de los viajes de descubrimiento y exploración de los siglos XV y XVI. En medio de océanos cuya extensión, profundidad y fauna abisal desconocían, Colón confesó haber sufrido una cierta consternación, al igual que Magallanes. Vasco da Gama, escribió Luis de Camões en *Los Lusíadas*, vio el mar “abrirse con gran temor hasta el Infierno y, acto seguido, con renovado furor, subir hasta los Cielos”.

Al parecer, en las rutas estelares tales reacciones desaparecieron. Las siguientes notas, que no se resignan ante una evidencia demasiado simple, tratan de identificar a quienes pudieron sentir miedo y –como asociamos al miedo con una experiencia efectiva– de identificar a quienes realmente han vivido la experiencia de la ascensión en el espacio, algo que al parecer los cosmonautas, en tanto pura función, no experimentaron nunca.

Cosmonautas. De los cosmonautas publicitaron los rostros llenos de salud, sus datos biográficos siempre peligrosamente intercambiables, así como también sus aficiones, por supuesto, para que no podamos sino reconocerlos, ya que representan la encarnación ejemplar de nosotros, los contemporáneos. Por lo tanto, no podemos equivocarnos sobre ellos.

Ante todo, son técnicos formados para enfrentarse al vuelo extraterrestre. Pero para definirlos exhaustivamente es necesario recuperar otro ámbito especializado: el de los medios de comunicación masiva, al que el cosmonauta pertenece en tanto showman del cosmos. El intervalo de tiempo que sigue al trabajo, dedicado, por lo general, a la navegación y al mantenimiento del vehículo, no queda en absoluto abandonado dentro de la esfera privada, sino que es público. Lejos de exponerlo indefenso a las amenazas de la subjetividad –el *moi* [sí mismo] sigue

revelándose *haïssable* [odioso] incluso en estado de imponderabilidad–, la pausa inaugura el tiempo de las conexiones vía satélite con la red planetaria. En el intervalo, se calza en la boca del cosmonauta la terminal de un circuito comunicacional que utiliza al entero firmamento. Al igual que un presentador televisivo, el Perry Como o el Mike Bongiorno de los canales estelares enseña uno a uno a los espectadores, como si fueran invitados excepcionales, el Cráter Autolycus, el Mare Imbrium o la Bahía de las Olas. Todo el trayecto Tierra-Luna y viceversa conoce un único lenguaje convincente, el de las computadoras; y es justo que a un viaje puramente técnico le corresponda el repertorio de los números y las medidas. Porque la ciencia y la tecnología han logrado esta expansión dentro del cosmos, hasta el punto de permitirnos pisar el satélite más cercano, solo a condición de una contracción del espacio humano. Armstrong y compañía pertenecen menos a la antropología, al dominio de la psique y del cuerpo, y mucho más a la tecnología. La actividad específicamente humana entre los miembros de la tripulación se ha reducido a la simple subsistencia: inhalar oxígeno e ingerir calorías y expulsar los residuos. El volumen práctico de las tareas que se les encomiendan es tan alto como para que el aparato emocional y sensorial no solo quede subordinado, sino que sea superfluo. Producto de una manipulación –bajo la fórmula: eliminar cualquier impulso espontáneo en favor únicamente de los reflejos condicionados–, no es tanto que el cosmonauta ejerza una especialización, cuanto que él mismo es parte de un instrumento especializado, al que se incorpora sin elementos residuales. Su cuerpo, con la columna vertebral, las glándulas, el sistema arterial, la delicadeza del sistema simpático, los pulmones, los intestinos y el escroto, solo sirven como soporte: puede parecerse a un maniquí metafísico o a un perchero del que cuelgan los únicos órganos que realmente importan: los que son artificiales. Si en la modernidad la herramienta seguía siendo una extensión del hombre, según la anticuada tesis de McLuhan; en la posmodernidad se produjo una inversión, y es el hombre el que se convierte en accesorio de las prótesis técnicas. Simbólicamente, asistimos a la venganza del garrote sobre el antropoide –precisamente de esa herramienta primitiva, el garrote, que una película como *2001: Odisea del espacio* había identificado con el último instrumento inventado por el hombre: precisamente, el cohete.

Será entonces lícito concluir que en el astronauta se ha completado una transmutación más de esa naturaleza plástica que es el hombre, que afecta al plano de la especie y no ya a algún detalle más o menos significativo. Después del homínido y su pulgar prensil, el homo faber con el hacha y la rueda y el homo technologicus frente al panel de botones, aquí estamos, dentro del “ballet Excelsior” de las metamorfosis, frente al robot humano, donde la ascesis tecnológica ha eliminado el cuerpo.

A esta altura surgen algunas preguntas: ¿dónde quedó la experiencia del vuelo interplanetario con su correspondiente herencia de miedos y el malestar del vértigo, aquel brutal recordatorio de nuestra condición terrenal? ¿Adónde ha ido a

parar el viaje como tal? Una primera conjetura sugiere que esa experiencia haya transmigrado. Que se haya depositado en otro lado, siguiendo una curva de desviación que parece marcar en el hombre la separación definitiva entre el orden de los acontecimientos y el de la experiencia (ligada a aquellos mismos acontecimientos).

Psiconautas. En el lado opuesto del cosmonauta y en el peldaño más bajo de la escalera de la especialización técnica está el drogadicto, quien antepone a los años luz del universo el perímetro de una habitación, en alguna metrópolis violenta, pestilente e inhabitable del antiguo o del nuevo continente. Sin importar las diferencias, lo que uno y otro tienen en común es que ambos emprenden viajes, surcan espacios, trazan trayectorias. Sus respectivas existencias escapan de la servidumbre sedentaria. Solo que en el hombre de pupilas dilatadas el espacio está introyectado y, mientras su cuerpo yace postrado en la apatía y el abandono, el desplazamiento se cumple en el territorio de la psiquis. Oscuramente o con la lucidez del insomne y del animal nocturno, ha elegido la totalidad de la consciencia como espacio cósmico y la alfombra supremamente invisible sobre la que se ha tendido se llama droga.

Apropiándome de una espléndida palabra introducida por Ernst Jünger, llamo a este viajero de los espacios de la psiquis, a este nómada visionario, *psiconauta*. En él el cuerpo-instrumento del astronauta, proyectado en el cosmos, ha cedido su lugar al cuerpo-conciencia, al cuerpo-sismógrafo. Mientras que el primero, dentro de la cabina presurizada, completa el real cumplimiento de la expansión cuantitativa del espacio y el salto hacia el afuera; el segundo, apoyado sobre la experiencia, realiza en una especie de vuelo a ciegas un intento de adaptación psicosensorial a la nueva ubicación del hombre dentro del universo. Y mientras que el cosmonauta anula su subjetividad junto con cualquier rastro de sensibilidad en el transcurso del viaje, en el caso del psiconauta ocurre precisamente lo contrario; es decir, el sujeto se introduce dentro de la navegación alucinatoria, aun cuando el sujeto termine ocupando un lugar periférico, irrisorio y fluctuante, arrastrado en un movimiento de deriva incesante.

Ya se ha señalado de qué manera el cosmonauta emprende el viaje: sin exaltación, ni miedo ni sensaciones de vértigo. En el caso del psiconauta no es tan fácil pasar por alto esta nota de a bordo escrita en 1958 por Henri Michaux, durante una de sus ascensiones imaginarias:

“Estando en mi casa por la tarde, mientras miraba tranquilamente, en una de las grandes revistas ilustradas a color de nuestro tiempo, una gran estación interplanetaria, súbitamente me trasladé allí. Espantosa maravilla. Instantáneamente proyectado a varios cientos de kilómetros, si no a mil kilómetros de altura, veía por debajo de mí la redondez de la tierra lejana, ya sumamente reducida, a la que no podía volver. En un pánico sin nombre, sin un

movimiento, medía allí arriba la distancia, la espantosa distancia, a través del espacio irrespirable y hostil, a la que me encontraba de la tierra, tantas veces despreciada sin razón, para mí tan necesaria, ahora perdida, fuera de mi alcance. Y el vértigo, ¿cómo luchar contra el vértigo? Aferrándome a los montantes de la gran rueda silenciosa que giraba en el espacio, de pie sobre ese gran artefacto perforado y estupendamente pintado, solo en un cielo inmenso, en un cielo vertiginoso, abajo y arriba por todos lados, por todas partes prodigiosamente azul, prodigiosamente luminoso, allí estaba yo, sin saber qué hacer. ¡El primer hombre, en ese año 1958, en haber subido a una estación extraterrestre! Estaba experimentando un malestar indecible, una angustia, esa angustia espacial que sin duda otros conocerán después de mí en los próximos años. Sabía, y me daba vergüenza, sabía que eso significaba falta de agallas, que tendría que haber aguantado. En esa situación inhumana, estando absolutamente desprevenido, me faltó todo coraje. Finalmente, en resumidas cuentas, apelé a todo lo que sabía y que intuía ser anti-ascensional. Pero me costó desengancharme. Esa maldita rueda interplanetaria roja me retenía. Un vértigo tal como para exhalar el alma neutralizaba todos mis esfuerzos. Finalmente, me encontré de nuevo sobre la tierra, avergonzado, pero con cierto pesar. El vértigo no me había abandonado del todo”.

Once años después del relato de esta *terrible experiencia*, Armstrong y Aldrin, durante el viaje que los hizo alunizar en el Mar de la Tranquilidad, no experimentaron asombro prodigioso alguno, ni tampoco vértigo o angustia espacial, como las que Michaux había preanunciado en su diario de a bordo.

Sueños encubridores

Freud identificó un circunscrito grupo de recuerdos que, como una cortina mal cerrada, ocultan la *escena primaria*, el coito de los padres ofrecido como espectáculo al hijo, y los llamó *recuerdos encubridores*. Es mi intención, en cambio, hablar con una referencia completamente diferente de los *sueños encubridores*. Un hombre, por ejemplo, con fines lúdicos, se embarca en una iniciativa suficientemente arriesgada: pongamos el caso de un cazador submarino que se sumerge en las profundidades del mar, hasta los límites de seguridad. Domina perfectamente esa aventura con la voluntad y con la técnica necesaria. Sin embargo, la noche siguiente, revive en sueños la entera escena submarina acompañada por una fuerte impresión de espanto. ¿A qué nos enfrentamos aquí sino a un *sueño encubridor*? Sobre esto, señalamos el pesar por una pérdida: ¡lamentablemente no tenemos ninguna evidencia de lo que pudieron haber soñado Colón y los her-

manos Pinzón, y hasta el último tripulante dormido, en el arca de madera con sus altos bordes, en la noche occidental rumbo al espejismo de Catay!

Considero legítimo extender el concepto introducido más allá de la ejemplificación realizada, de manera que frente al viaje aséptico del cosmonauta, la experiencia anticipada por Michaux adquiere el valor de un *sueño encubridor*. En este caso, sin embargo, a diferencia de cualquier caso onírico, se ha producido una migración en la experiencia junto con un desdoblamiento del sujeto, y el que lleva a cabo la acción material no es el mismo protagonista de la cobertura onírica. Michaux, ese conejillo de indias-experimentador equipado con un imán poético, no tiene nada que ver con el comandante del Apolo 11. Estamos ante una desconcertante escisión, resultado de la funcionalidad técnica y de la división operativa de los roles, que ya no se limita a descomponer, siempre dentro del mismo individuo, la vida diurna de la nocturna, la experiencia de la vigilia de su registro en el sueño. Ahora una escisión irreparable atraviesa a los individuos. De este modo, las múltiples facetas de la realidad, al fragmentarse, ya no llegan a reflejarse en el cristal indisoluble del sujeto único. Producto de la especialización parcelaria, a distintos individuos se les encomiendan tareas opuestas, piezas diferentes de ese rompecabezas que conforma el mundo. Es por eso que hay dos clases de hombres: *cosmonautas* y *psiconautas*.

Anticipaciones

Yves Klein adivina el tinte azul de la Tierra, tal como se ve desde el espacio cósmico, incluso antes de que el hombre pise la Luna. Por su parte, Jannis Kounellis, señala la inminente posibilidad de seguir el movimiento rotatorio de la Tierra a partir del cielo, como a través de los plenilunios se puede seguir el movimiento de la Luna y, junto con la Tierra, advertir la rotación en cada presencia contenida en ella. En ese caso, ¿por qué no concentrar la observación en cualquiera de los fragmentos terrestres? Como, por ejemplo, en una antorcha de carbón de madera blanda, como la que nos ofrece el artista griego.

Su forma es cilíndrica, aplanada por un solo lado, y la lenta e imperfecta combustión a la que ha sido sometida le otorga un color negro opaco, que en ocasiones puede brillar con un gris metalizado sobre el margen plano. Al romperse produce un golpe seco, y en la presión ejercida por el tacto parece advertirse el vacío y la porosidad de su conformación molecular. Carbono impuro, emparentado con el diamante y el grafito, pero que no puede pretender contraerse en la perfección absoluta del símbolo químico C. Solo ahora, tan solo ahora que todas nuestras perspectivas se han invertido, nos damos cuenta de cómo ennegrece, ensucia maravillosamente los dedos y la palma de la mano.

Su inmovilidad solo es aparente, debida a una provisoria imposibilidad de llegar a un punto satisfactorio de observación; pero podemos corregir el engaño de esa estaticidad, colocando la antorcha de carbón en una carretilla baja equipada con cuatro ruedas.



Jannis Kounellis, *Sin título*, piedra sobre carretilla de acero (1968). También la solidez del suelo es parte del movimiento doble y regular de la Tierra, de su permanente transitar en los espacios estelares. Junto con cada presencia planetaria, árboles, animales, objetos e incluso el hombre, que también es un animal terrestre. Las piedras del "arte povera" del artista se equiparon con ruedas para enfrentar el viaje y trazar caminos.

El resto es solo el resultado de empujones y colisiones, y la eterna ocasionalidad de los recorridos que traza en el espacio no es más que una imagen en escorzo de las órbitas efectivamente recorridas por este negro fragmento terrestre durante los movimientos de rotación y traslación de los cielos.

Lo mismo vale para este y para cualquier otro fragmento fraterno. Como muestra Kounellis: una piedra, un guijarro blanco y liso de río. La erosión de las aguas le ha dado el mutismo inodoro e insípido de las formas puras y los arquetipos. El guijarro interpela menos al tacto que a la vista, mientras responde desde el ostracismo a los otros aparatos sensoriales, como el gusto y el olfato. Mientras el carbón involucra la actividad de cada sentido, resultando polvoriento para el olfato, el guijarro en cambio somete todos los sentidos a un corrimiento sutil. Si la lengua alrededor de la piedra se convierte en órgano exclusivo del tacto, el tacto que por su parte acaricia la piedra solo puede percibir, como un ciego, la abstracción de su forma absoluta que se completa en nuestro intelecto.

Yuri Gagarin, al regresar de su vuelo espacial, fue el primer hombre que pudo confirmar la intuición cromática de Klein. Como había anticipado el artista francés en sus relieves topográficos de la Tierra encuadrada desde la Luna, desde el fondo del espacio de la exosfera, nuestro planeta aparece envuelto en azul ultramarino.

Trastornos de la defecación

Lamento escribirlo, pero James Joyce, en el capítulo inicial de la segunda parte del *Ulises* simplemente miente –y esta mentira suena tanto más grave en un novelista que ha utilizado todo su escrúpulo profesional en asegurarse una información verídica. Miente cuando afirma que “Mr. Leopold Bloom comía con gran apetito entrañas de animales y de aves, espesas sopas de menudos, mollejas con nueces, un corazón lleno de carne asada, tiras de hígado rebozado, huevas de bacalao fritas, riñón de cordero a la plancha”. No era este Ulises judío y dublinés el que podía comer con gran deleite semejantes bocados, sino en todo caso algún otro Ulises del pasado, itacense o, con mayor verosimilitud, fenicio o griego de las islas orientales, o incluso el último Ulises fisiócrata más cercano a nosotros en la sucesión temporal, quien se deleitó con banquetes durante la segunda mitad del siglo XVIII. Lo que en realidad comía el Ulises joyceano ya eran carbones minerales y fosfatos químicos, junto con los kilovatios eléctricos, obtenidos de las precipitaciones de imponentes masas de agua; mientras que el Ulises actual, de la época de la fisión del átomo, come con verdadera avidez, en compañía de todos nosotros, energía nuclear.

Una de las dificultades que enfrenta nuestro sistema concierne a las escorias del consumo atómico, la cuestión de su eliminación. ¿Dónde tirar semejantes residuos que adquieren la consistencia de materiales líquidos? La solución comúnmente adoptada –colocarlos en contenedores de acero revestidos de hormigón armado– no supera el estadio de los remedios transitorios. Es entonces, cuando surge la delicada pregunta: ¿cómo podemos deshacernos de contenedores tan peligrosos? Las hipótesis planteadas se reducen esencialmente a dos. O bien, esconderlos bajo tierra, en el fondo de antiguas minas abandonadas dentro de túneles excavados con ese propósito. O bien, arrojarlos a las profundidades del mar, en medio de océanos ya envenenados, como para guardar el polvorín para una inminente Atlántida de uranio y acero que vuelva a emerger de las aguas mediante una explosión.

La energía atómica es asimilable a los alimentos y a su ingestión, mientras que las escorias, sus aguas residuales, son asimilables a las heces o, con mayor precisión clínica, a la orina. Porque, a pesar de las transformaciones e incluso las adaptaciones radicales que ha sufrido, la Tierra sigue siendo nuestra comida y nuestra bebida. Asimilar la producción de energía atómica en tanto alimento y sus desechos en tanto excrementos a la actividad biológica del hombre, no es una operación arbitraria, ni siquiera en la implicación literal de esta yuxtaposición –además de encontrar una certera legitimidad en el subsuelo del imaginario. Dado que es precisamente el cuerpo, su hambre, el cuerpo en estado de guerra más que en paz, su agresividad más que la determinación de su pulsión

de vida, lo que impulsó al hombre a encontrar, en principio utilizar y luego tragar la energía nuclear.

En todas las civilizaciones premodernas, en las civilizaciones móviles de cazadores y recolectores, en las civilizaciones semi-sedentarias y, luego, sedentarias de pastores y agricultores, el circuito que lleva de los alimentos a las heces, el recorrido que de la boca a través del esófago, el estómago y los más de siete metros de intestino conduce a los órganos excretores, no es en absoluto un ciclo cerrado en sí mismo, sino un ciclo abierto, circular y continuo. El punto final de cada ciclo –el excremento– se coloca al comienzo del ciclo sucesivo. Los desechos vuelven a la Tierra y la fertilizan, nutren a los vegetales, que a su vez engordan a los animales; y ambos, hierbas y trigo, ovejas, novillos y aves, acaban en la boca del hombre, animal superior, con mucha probabilidad, solo por ser animal omnívoro, y además nada quisquilloso, no solo en comparación con la gran unilateralidad de una cabra, sino también con el seguro apego carnívoro de un lobo y un león. Así es que, fatalmente, lo que es expulsado por el ano y la vejiga, regresa, después de una larga peripecia, a la abertura de la boca.

Pero, en realidad, si las heces y la orina forman parte de la continuidad del ciclo nutricional, la figura final escondida detrás de cada desecho es la muerte. En el universo escatológico al que todos estamos sujetos, Thanatos sigue siendo el exterminador absoluto, la nada devastadora, la presencia que incorpora, absorbe en sí cualquier tipo de basura y de residuo, hasta asumir la tarea de simbolizarlo. Comer implica ingerir criaturas vivas, y todo lo que luego, una vez destruido, ya no puede transustanciar en sangre y aliento, es evacuado. Esa transformación se realiza varias veces al día a través del laberinto esponjoso que desde el claustro de los incisivos, caninos y molares desciende hasta el orificio anal.

Este ciclo digestivo-excretor, ingestión-expulsión, alimento-excremento, al igual que el ciclo respiratorio inhalación-exhalación, define un ciclo de totalidad y, como tal, comprensivo tanto de la vida como de la muerte. “Inter faeces et urinam nascimur”⁷: la afirmación de San Agustín, al situar topográficamente el nacimiento entre las dos vías excretoras, acaba conectándolas, aunque solo sea a través de la repugnancia. La totalidad del ser humano se extiende desde lo alto hasta las regiones bajas, incluyendo también las heces, y, con las heces, se extiende hasta la muerte.

Esta totalidad siempre está en estrecha relación con la Tierra. En la cuenca del antiguo Mediterráneo, estaba vinculada a Gea, la madre Tierra, quien dona la vida y acoge la muerte en su regazo ecuánime, con el fin de reintegrarla nuevamente a su estado originario. Por esta capacidad de restitución de la que la Tierra se muestra dotada, la muerte representa un residuo extremo, pero nunca es un desecho definitivo, ya que no interviene para marcar una ruptura irremedia-

⁷ N. del T.: Entre heces y orina nacemos.

ble en la continuidad del ciclo. Es la fecundidad de la Tierra la que asegura a la muerte su naturaleza de residuo, capaz de convertirse inmediatamente después en puerta y en umbral abierto hacia el próximo ciclo.

Solo en una sociedad posmoderna, hipercivilizada y fragmentaria como la actual, las escorias, las orinas radioactivas –que encarnan la muerte tal como se manifiesta en nuestro universo– adquieren la naturaleza perentoria del desecho, hasta quebrar con un corte irreparable la continuidad del ciclo. Tanto del ciclo biológico como, y con igual devastación, del ciclo imaginario. Ahora, los restos, mutados definitivamente en desechos, después de haber superado el estadio mismo de la esterilidad, han llegado a la muerte hasta hacerse cuerpo con ella; se han vuelto mortíferos. La disgregación de la totalidad de la que somos testigos trae consigo también la separación de las heces y, con las heces, es de la muerte de la que nos separamos para siempre. Así como los científicos en sus laboratorios han disociado cada elemento constitutivo de la materia, del mismo modo nosotros hemos llegado a aislar la muerte; en cierto sentido, la matamos definitivamente. En lugar de ser circular, ahora el ciclo se presenta interrumpido, aplastado como una breve línea recta que ofrece a la mirada un inicio y un final. El diseño general ha cambiado: una serie de rectas segmentadas ha ocupado el lugar del anillo, del círculo antiguo. Dado que en el universo posmoderno el ciclo digestivo-excretor ha llegado a su cumplimiento, se ve obligado a recomenzar cada vez desde el principio, a volver a su inicio, para alcanzar, al final de un breve recorrido, la inevitable meta de la muerte. Un sistema de reciclaje global, como lo es el actual, ha logrado extraer de su intimidad lo que, en cambio, ya no es reutilizable. Sufrimos de trastornos de la defecación, pero estos trastornos se presentan ahora como fatales.

“Somos lo que comemos. La identificación entre el que come y lo que se come. El que come se convierte en lo que come. Eucaristía. Comunión”, escribe Norman O. Brown en *El cuerpo del amor*. Entonces ocurre que lo que comemos, nuestra hostia y nuestra comunión, es hoy la muerte misma.

Ciclo circular:

comida → heces → comida → heces → comida → heces →
 ingerir → expulsar → ingerir → expulsar → ingerir → expulsar →
 Ghenos → Thanatos → Ghenos → Thanatos → Ghenos → Thanatos →

Ciclo interrumpido:

comida → heces / comida → heces / comida → heces /
 ingerir → expulsar / ingerir → expulsar / ingerir → expulsar /
 Ghenos → Thanatos / Ghenos → Thanatos / Ghenos → Thanatos /

Por razones de peso, los antiguos no depositaban nada en las entrañas de la Tierra, ni en el fondo de ese mar que una mañana se le apareció al Ulises homérico teñido de violeta y de vino. Si arrojaban algo en él, solo lo hacían a través de los cabrestantes invisibles y las cuerdas de la imaginación. En el elemento

líquido vivían Océano y Tetis, junto con Poseidón, subyugados por Cronos en los abismos marinos.

Admiré, en el museo de Atenas, la estatua barbuda del dios del mar, repescada de las aguas frente al cabo Artemision: el tiempo y el oleaje le han quitado al dios el tridente, lo han desarmado. Pero el mar también preparaba el lecho conyugal de Anftrite, la esposa de Poseidón; y su palacio incrustado de algas y conchas se alzaba en el medio del Océano.

En Ostia Antica, desde una terraza que se asomaba sobre las Termas, como desde lo alto de un trampolín o de un barco, pude contemplar, sobre los mosaicos, todo lo que los antiguos depositaron en el fondo del mar. Neptuno junto con los hipocampos, las nereidas, los tritones, los delfines y toda otra flotilla de peces y, más allá, sobre el mosaico contiguo, Anftrite, rodeada por los tritones, arrastrada sobre el lomo de un caballo de mar. En la Tierra, en el elemento compacto, vivía finalmente Gea, con su amplio seno, sólida y eterna sede de todas las deidades que en ella habitaban. Aún más abajo aparecía el Hades, la morada de Plutón, de donde Perséfone salía a la superficie de la Tierra en cada húmeda y verde expiración de la primavera.

Nosotros, los posmodernos, con nuestro imaginario no arrojamos ninguna cosa sobre la topografía terrestre y marina; y sin embargo, de hecho, materialmente, hemos convertido la nada material de los antiguos en la nada de la muerte, y depositamos esta nada en el fondo del mar; allí lo escondemos a Thanatos. El basurero atómico en la profundidad de los océanos dibuja la Atlántida que corresponde a nuestros lúgubres proyectos. De un continente perdido hemos pasado a un continente difunto. Teniendo en cuenta los trastornos crónicos que afligen al aparato excretor, será oportuno volver a examinar el alejamiento que se está produciendo entre nosotros y la Tierra y la proyección a espacios extraterrestres, nuestra probable disposición a abandonar un planeta que se ha convertido en un incómodo *poubelle* [tacho de basura].

Disonancia

La tinta que impregna la hoja se esparce plana como el anfibio que representa, pesada como el sapo que con sus patas palmeadas salta y se precipita dentro del estanque que se encuentra fuera del marco del dibujo. Pero, ¿dónde se sumerge este animal, si no lo hace realmente dentro del espacio y ya no como signo dentro de la hermosa hoja picassiana? ¿Si no lo hace en el espejo viscoso de todos los pantanos y las pozas y los charcos de agua estancada?

Incluso admitamos que es de noche e, incluso, admitamos que la oscuridad haya bajado sobre la Tierra por primera vez. Tenemos un estanque, y le añadimos la Luna, que es una adición con la que todos están de acuerdo, como también lo estarían si le agregáramos hierbas aromáticas, nenúfares con hojas curvas e, incluso, el taladrar intermitente de un grillo. ¿Pero quién, si no un genio de la *clownerie* hubiera sabido, al verla, corregir la inconclusión de un círculo que, sin embargo, incluye al agua, la Luna, los nenúfares y los grillos, agregándole la monstruosa garganta lustrosa de un sapo, que ahora mismo se ensancha y se hincha para emitir su disonante llamado de vidrio?

Sobre lo que reflejan los espejos

A la pregunta respecto de qué reflejan los espejos, la respuesta rápida contesta: *todo* –incluso, el demonio, tal como lo vislumbró varias veces E. T. A. Hoffmann, o la muerte, tal como la retrató el pintor alemán Arnold Böcklin, en cuclillas sobre los hombros del hombre, mientras hacía chirriar un violín, en un alucinado autorretrato. Pero, tan codiciosos y omnívoros como limitados en su alcance, a este *todo* los espejos lo capturan solo a través de fragmentos, de detalles individuales. Cada vez que la totalidad pretende manifestarse sobre una de estas superficies resplandecientes, se ve obligada a aplastarse detrás de un símbolo.

Para recorrer este *todo* no es necesario emprender un largo viaje: es suficiente con navegar en torno de un continente circunscrito de objetos y detenerse sucesivamente en pocas estaciones significativas. Este translúcido continente ilusorio no siempre incluye, exclusivamente, espejos verdaderos, sino que se extiende a todo lo que duplica, redobla, detiene en un instante y dentro de un resplandor, o dentro de una presunción de eternidad, un fragmento cualquiera del mundo.

En primer lugar, encontramos los retratos, o más bien, dicho con mayor pertinencia, los autorretratos. La tentadora experiencia de estar nosotros mismos frente a nuestro doble, reconstruido dentro del espejo, sigue siendo una experiencia demasiado personal y difícilmente comunicable si confiamos exclusivamente en la palabra. La convivencia con un símil nuestro dentro del mismo marco reflejante altera esta experiencia. El pintor es el único entre los hombres que ha sabido hacer pública esta experiencia, tanto una prueba solitaria como un detallado examen de conciencia, manteniéndola además en el campo que le es más propio: el campo expuesto de lo visible.

Que el autorretrato, en tanto producto manual, tenía relación con el espejo, pertenecía al vasto repertorio de nociones sobreentendidas y tácitas; pero fue solo el gesto audaz de un adolescente genial, Parmigianino y su *Autorretrato en un espejo convexo*, el que permitió descubrir la herramienta que había permanecido escondida detrás de cada actividad de retratarse; que protegida por su invisibilidad, se había considerado ausente. Solo si se sigue la acción del espejo, interfiriendo en sus efectos, agrandándolos, coloreándolos como se colorea una sustancia imperceptible, se puede llegar a captarlo infraganti, a hacerlo presente. Es lo que logra Parmigianino mediante el uso de un espejo convexo en lugar de un espejo plano. Al mostrarnos su acción, no a partir de la norma sino de su alteración, mientras deforma su frágil semblante, el pintor ha sido capaz de capturar la superficie escurridiza, de tornar manifiesta su ausencia; nos dio a ver el espejo.

El lienzo, al convertirse en espejo, deja de constituirse como lugar de tránsito o ventana, para abrirse no sobre el allá, sino sobre el aquí. Recorre un corto trayecto hacia adelante hasta cruzar y atrapar lo que se le pone enfrente con delicada desfachatez: la figura del pintor que, aunque jovencito, ya es un maestro del engaño técnico, de las reverberaciones y de los laberintos psicológicos. La vacuidad de esta superficie redonda, como un pozo de aguas inquietas, se ha llenado con esta criatura andrógina, vagamente femenina que, habiéndose colocado con descaro narcisista en el centro, se expande o, mejor dicho, se irradia hacia la orilla inferior. Todo pintor siempre se ha buscado a sí mismo en su propio retrato, igual que el hombre en el espejo; pero solo desde ese momento, cuando descubrió esta herramienta y la puso a prueba, el pintor se busca con una insistencia y una interrogación tales que hacen que este cuadro inaugure la densa secuencia de los autorretratos modernos.

Moderno, admirable, y, sin embargo, todavía no lucidamente, fraternalmente actual, contemporáneo. Ya que, si bien parece entregarse por completo, acercar la mano hacia nosotros y a la vez buscar con esa mano suave poner una barrera tras la cual refugiarse, en realidad este autorretrato esconde una conexión capital. Parmigianino pretende que puede haber una completa identificación entre el espejo y el lienzo, como si uno no solo coincidiera sin dejar residuos ni manchas con el otro, sino que incluso fuera el otro.

Más por egocentrismo que por la obsesión que lo mueve, el artista considera posible una relación directa de a dos; de este lado, el pintor y, del otro lado, la superficie especular, tan codiciosa en este autorretrato como para reflejar incluso una sección del espejo con el que el pintor está trabajando. Pero el lienzo no es el espejo, sino que simplemente lo imita o –lo que es lo mismo– el lienzo funciona como espejo –y es esta la única porción de verdad dejada al descubierto por la insistencia del jovencísimo artista.

Porque, en realidad, la relación no es binaria, sino ternaria: no nos encontramos con el pintor y el espejo-lienzo, sino que nos encontramos con el pintor, el espejo y la tela; tres presencias separadas, contiguas en el espacio y sucesivas en el tiempo, que concurren en el acto concreto de ser pintadas. El acto de retratarse equivale a establecer una triangulación continua, abandonarse a un movimiento paciente, tejer este ir y venir en donde el pintor, que hace de pivote, se encuentra dividido entre dos superficies desiguales, una vacía y la otra blanca pero transformable, entre el espejo y el lienzo.

Esta relación ternaria es lo que atestiguan los autorretratos que solo el turbulento ocaso del siglo XIX ha sabido componer, donde Van Gogh encuentra a Cézanne a pesar de la tangible distancia que los separa. Ambos pintores se presentan, en un corte frontal, sosteniendo paleta y pinceles en la mano. Cézanne amplía más el encuadre para develar el reverso del lienzo sobre el cual, pincelada tras pincelada, se está retratando.

Un detalle compartido atrapa y dirige nuestra atención: el pintor mira delante de sí mismo, y por mucho que varíe el tono de esa mirada, por mucho que se muestre ansiosa o fruncida, que pida ayuda o se defienda con estoica obstinación, se sostiene con firmeza la rectitud de la mirada que apunta hacia delante. La impresión (engañosa), capaz de perturbarnos, es que el pintor está mirando por fuera del lienzo hacia nosotros, que nos está escrutando más allá de todo límite de la discreción. En realidad, lo que Cézanne y Van Gogh observan es al extraño que ha emergido desde el fondo del espejo y que los está espiando. Los únicos curiosos somos nosotros, que estamos interceptando un intercambio de miradas que van de un yo familiar a un yo extraño y que no nos concierne en absoluto.

Ahora, el lienzo ya no es el espejo sino su ficción exhibida, mientras que el espejo material queda confinado fuera del cuadro, dado que el espejo y el lienzo siempre están conectados a través de dos ejes que se excluyen mutuamente. Sin embargo, precisamente porque tenemos enfrente al autorretrato en su evidencia plástica, el cuadro funciona como un espejo, lo reemplaza, y el artista, tanto el solitario de Aix como el de Arles, pinta con sospechosa objetividad la situación exacta que el plano reflejante le remite: un hombre que sostiene las herramientas de un trabajo artesanal, frente a un lienzo que oculta su propia cara. No existe unidad o superposición, como en Parmigianino, entre el espejo y el lienzo, sino solo referencia, vértigo, interferencia triangular.

El espejo, primero, y el autorretrato, después, más que duplicar tienen el poder de desdoblarse, sacando un tercero desconocido de ese yo refugiado en la ciudadela de su propia intimidad. Ese vínculo, que parecía acontecer en la confiada proximidad del "tu", se pierde irremediabilmente con la lejanía, la desconfianza y la hostilidad del "él".

Van Gogh no parece superar la prueba ni ser capaz de sobrellevar toda la tensión acumulada; un arranque de inestabilidad está a punto de arrastrar la totalidad de la imagen. Descubriéndose al borde de un abismo, el pintor se contempló en el momento de ceder, sin saber si gritar pidiendo ayuda o más bien rimbaldianamente *atacar por todos los lados*.

Cézanne, en cambio, demuestra saber sobrellevar la prueba y, buscando un puntal, se tensa en actitud de defensa y de sospechosa obstinación. Y si nosotros podemos alcanzar, deslizándonos con gran facilidad, el lugar al que se dirige la mirada del pintor, es porque ese es el lugar donde apareció el extraño, y donde el pintor puede entregarse a nosotros también, que no somos muy disímiles de esa figura cómplice y desconocida que apareció en el espacio engañoso del espejo.

Pero es solo a partir de ese sentimiento de incomodidad que aparece en el fondo de la mirada de cada pintor que es posible captar la lección final de estos autorretratos. La mirada denuncia el esfuerzo, más aún la violencia, a la que ha debido ser sometido para replegarse sobre sí mismo, para volver, volcándose, a

su punto de partida. Solo a condición de una evidente dificultad puede soportarse esa represalia. Ya que naturalmente, de manera espontánea, más que para someterse con inercia, el ojo, a la par de su extensión, el espejo, está hecho para huir de sí mismo, para correrse hacia el exterior, para posarse con rápida curiosidad en el afuera, sobre la piel del mundo.

Se trata de una cuestión objetiva de angulación: basta con hacerlo girar unos grados sobre su propio eje y, en lugar del rostro atascado y áspero de Cézanne, el rostro febril de Van Gogh o el rostro audaz pero demasiado vulnerable de Parmigianino, el espejo reflejará la esquina de un estudio abarrotado de bastidores. O bien, trasladado sobre el alféizar de la ventana o incluso emplazado al aire libre, acogerá tranquilamente un fragmento de naturaleza, el volumen de una granja, la fuga de un sendero, el follaje ariostesco de un grupo de robles.

Ahora, el movimiento ternario resulta evidente y de alguna manera extendido. El artista, dirigiéndose hacia el espejo, observa el plácido fragmento del mundo, un fragmento que se le extiende adentro; luego se agacha sobre el lienzo, más a menudo sobre la placa de cobre preparada, para transcribirlo. En este caso, es precisamente él, el pintor, quien se ausenta; se mantiene en los márgenes; esconde su mirada, encargando, en su lugar, a la herramienta abrirse al mundo. Ahora el pintor, que ha elegido olvidarse de sí mismo, se muestra audazmente confiado.

Pocas imágenes inspiran una sensación de descanso, de equilibrio entre las partes e, incluso, de sosiego, como aquellas grandes planchas grabadas por Hendrik Hondius, las cuales adquieren, para nuestra investigación, un valor didáctico. Encontramos allí reunidos al grabador empeñado en su obra con la aplicación de un orfebre, al espejo que refleja en su interior la imagen de una porción del paisaje y, finalmente, al espejo y a ese mismo paisaje colocados dentro del paisaje más amplio, que los incluye a ambos. La ficción del espejo habita la realidad de la ficción, según un patrón que entrelaza la conexión entre contenedor y contenido, en una cohabitación sin fricciones problemáticas, como si la sabiduría de la composición hubiese logrado repartir las fuerzas y los impulsos; y toda tensión quedara absorbida en el equilibrio resultante.

Es una operación tan sencilla que no parece requerir ningún comentario, sino solo espera y contemplación. Entonces, nos asalta el deseo de enumerar las apariencias del mundo que silenciosamente se han apoderado del *todo* del espejo. Pero eso equivaldría a una enumeración que no conoce límites. Todo esto es cierto, aunque tanto abandono corre el riesgo de hacernos olvidar que el uso del espejo se ha modificado: como un anzuelo, el reflejo especular sirve ahora para capturar fragmentos del mundo. Tal distensión sigue siendo el resultado de un gesto extrovertido de depredación.

Los niños introducen una curiosa variación en el uso del espejo: no se trata de reflejar el mundo ni mucho menos de reflejarse ellos mismos, sino de atrapar la

luz, el Sol y dirigir sus rayos hacia un lugar, hacia un rostro cualquiera. El rayo del espejito, refractándose aquí y allá, teje una red de complicidades con las cosas, tornando al mundo ligero, cómplice, festivo. A través de este ir y venir luminoso, el espejo se incorpora, junto con el Sol, al universo de los juegos, volviéndose un juguete como lo son la pelota y el trompo. Sin embargo, este también es un uso que hacen o pueden hacer de él los artistas y los poetas.

En un documental dedicado a ilustrar la influencia de la astronomía en parte de su obra, el anciano, canoso Marx Ernst, asomándose desde una torre, dirige los rayos de un espejito hacia los cuatros puntos cardinales. Finalmente, los orienta hacia la cámara, con la maliciosa intención de molestar los ojos de los espectadores de la película.

Ahora bien, es probable que no sea la alucinación sonámbula de Narciso sino el juego de los niños y del antiguo surrealista los que resultan más cercanos al uso original del espejo: capturar únicamente la luz solar. Pero, en este caso, en un movimiento inaugural de iconoclasia y de obstinado despojo, la imagen del hombre, como también de cualquier fragmento del mundo, caen bajo un completo desinterés. He aquí un nuevo indicio, de acuerdo con el cual la totalidad en forma de dardo, de llamarada solar, parece haber encontrado un signo sumario y corresponder al *todo* desmesurado del espejo.

Aquí, nos ayuda la arqueología, que revive reliquias de objetos a menudo irreconocibles, que solo a partir de algún detalle pueden identificarse como los restos de antiguos espejos –los primeros que el hombre haya fabricado. Construidos en cobre y en bronce, datan de una fecha relativamente cercana, el tercer milenio a.C., durante la época de las IV y V dinastías de los faraones de Menfis, que reconocían al dios solar Ra como su patrono. Por lo tanto, los primeros espejos son contemporáneos de la construcción de las pirámides monumentales de Giza, de la estatua blanca –irreal como la nieve– de la reina Nofret o de la estatua del escriba del Louvre.

La absolutez geométrica, el ascetismo y la abstracción matemática excluyen cualquier referencia a las tentadoras apariencias de la realidad y a la dispersión de la experiencia. En lugar de reflejar el mundo, los espejos estaban destinados a concentrar e irradiar el resplandor del disco solar, del que imitaban, en su aspecto, la forma circular levemente achatada en los polos. Como tales, volcados hacia el exterior, estaban expuestos a la reverberación ardiente del Sol de Egipto. Se diría que la acción del tiempo, que se ha encargado de restituírnoslos, nos ha transparentado también su función: quemados por el paso del tiempo y medio destruidos, tal como fueron quemados originalmente por el fuego solar. Es necesario haberlos visto en el clima polvoriento y quemado de un museo ubicado en el delta del Nilo o, más ampliamente, revivirlos con la imaginación, disponerlos alrededor de ese universo inflamado y dorado del que formaban parte. Al igual que los espejos, también las puntas de metal erigidas en la cima

de las pirámides y las cúspides de los obeliscos, esos monumentos verticales de piedra dedicados al dios solar, cumplían todos la misma función de duplicar los rayos del sol.

Es cierto que el espejo no devolvía imagen alguna, sino que las quemaba a todas, aniquilándolas dentro de sí mismo, tanto que ante su resplandor era necesario cerrar o, por lo menos, proteger los ojos, como frente a la presencia directa del Sol. En el umbral de su aparición, el espejo, al igual que el Sol que el espejo simboliza, parece negar ese mismo órgano del sentido con el que para nosotros está íntimamente conectado: la vista, la apertura de la mirada. Nos encontramos frente al *estadio del espejo del Sol*, donde la más alta deidad del panteón egipcio se ha encontrado con su símbolo viviente y donde la totalidad se irradia únicamente como fuego, como centelleo.

Mirarse a uno mismo, este recorrido que regresa sobre uno mismo, no es en absoluto un gesto espontáneo, sino más bien débil y constrictivo, despojado de audacia y de genuina actividad. Desde el momento en que nos advertimos constantemente como presencia, a través del haz de todos los sentidos y la mirada, separándose, recae en la periferia de nuestro cuerpo; la mirada establece el límite entre nosotros y el otro y el mundo. En su autorretrato, el brazo de Parmigianino se extiende ambiguamente cargado de intenciones: como en un intento de recuperar una inercia, de colocar un peso justo en el borde, más allá del cual flota el no peso, la ligereza de la imagen, y donde se origina el vértigo que amenaza con atraparlos.

Si todo es imagen y está sujeto al dominio de lo visible, nosotros no lo somos para nosotros mismos. Solo lo somos cuando entramos en el círculo de fascinación del espejo. Mirarse en el espejo ya es entregarse al reino de las sombras. De aquí el carácter espectral que a veces advertimos en nuestra figura al observarla en el espejo, así como esa sensación de incomodidad que nos transmiten los autorretratos —y que, en primer lugar, alcanzó al pintor que se retrató a sí mismo—, casi como si se hubiera violado alguna norma, y recibiera una condena. Tal es así que no es raro que el pintor se vea obligado a repetir por compulsión el acto espectral de pintarse a sí mismo, como les sucedió a Van Gogh, a Munch y a Ensor. El mismo autorretrato en el que Böcklin vislumbra a sus espaldas a la muerte, mientras esta marca con su arco el desagradable ritmo del tiempo, no dista mucho de la imagen de Narciso y su destino. El joven griego también, al unirse a su reflejo, se ha atado a su propia muerte.

Nosotros, en nuestra relación con nosotros mismos, habitamos en un planeta exclusivo, y es solamente el espejo el que nos reconduce a aquel planeta exterior, donde solo se mueven los demás. Percepción y sujeto de percepción representan dos términos que solo el espejo logra reunir a la fuerza. Entonces, nos llama la atención por contraste la expansión, la sensación de plenitud y de liberación que emite el acto de los niños y del viejo Max Ernst, cuando juegan con

el espejito. Tal vez, sea más prudente conservar el núcleo de nuestro yo en la fortaleza de la ceguera vital, como si habitara en el reverso muerto del espejo, mientras que el ojo se dirige hacia el afuera, como lo hace la cara expuesta de la superficie reflectante.

Lo que caracteriza al presente es una extrema, nunca antes siquiera pensada, extensión especular. A través de la fotografía, del cine y de la televisión hemos provocado una verdadera saturación de dobles, de calcos, de simulacros, tanto que a esta altura el espejo ha llegado a saciar su propia voracidad. Posee la totalidad.

Esa totalidad es ante todo el resultado de una adición cuantitativa, el resultado de un censo en apariencia anárquico pero en realidad orientado y extendido sistemáticamente a todos los campos. Hemos duplicado el mundo entero. Considerando que cada doble conseguido de esa manera es ubicuo, ocupa cualquier punto del espacio, se deduce que es posible concentrar la totalidad de los dobles en el mismo punto. Asomarse al después-de-la-modernidad es difícil, precisamente porque nos obliga a combinar banalidad y futurismo, fastidio por lo siempre igual y sentido de lo maravilloso.

Describiré, por lo tanto, la actual concentración de todos los dobles en un solo punto del espacio utilizando una célebre enumeración:

“Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi la muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó... vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol... vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos”.

Del pasaje que estamos citando de manera ocasional e incompleta amerita mencionar también la posición en que se encuentra el hombre a quien se abre esta visión: “El decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular”.⁸

⁸ BORGES, Jorge Luis (1989). “El Aleph”. En *Obras Completas*, vol. I, p. 625. Buenos Aires: Emecé.

Se reconocerá en la variedad de este catálogo la descripción que Jorge Luis Borges hizo del Aleph, de ese *formidable observatorio*, de ese *punto del espacio que contiene todos los puntos* y, a la vez, a la posición del observador. Pero se observará con qué facilidad esta cita se adapta perfectamente a la descripción de la pantalla de la televisión, ese *punto del espacio que contiene todos los puntos*, así como la posición dorsal, la oscuridad, la inmovilidad y cierto ajuste ocular, se adaptan a la descripción de su usuario cotidiano.

Como siempre, hace falta un espíritu fantástico y metafísico para registrar con objetividad lo que cae cada día delante de nuestros ojos y que utilizamos con desgano automatismo. La eventual redundancia del catálogo tiene la función de dar voz a las resonancias internas. Pero si la cita se ha vuelto válida tanto para el uno como para el otro, objeto y usuario, eso significa que el Aleph, con todas las equivalencias enumeradas por la caprichosa pedantería del escritor argentino, se ha transformado de objeto mágico en herramienta tecnológica, y que esa herramienta ya hace un tiempo es parte de nuestro mobiliario cotidiano.

Sin embargo, en el Aleph, la novedad significativa, el salto, no está realmente en la adición cuantitativa de los dobles. Si la globalidad es otro sinónimo de totalidad, esta totalidad la conseguimos no a través de la suma y el inventario sino instantáneamente. En un determinado momento la acumulación fragmentaria se convierte en síntesis y entramos en posesión de la imagen que transmite cualquier satélite artificial y que registra la pantalla de televisión prendida en todos los departamentos del globo. Con la imagen global tenemos también la posibilidad de seguir la incesante rotación del planeta alrededor de su propio eje inclinado en 231/2 grados. Día tras día, hora tras hora, segundo tras segundo.

No importa que se hayan apropiado de esta imagen provisionalmente concluyente tanto la propaganda de los imperios como el olvido de los hombres. Incluso América, con respecto a su descubrimiento, entró con bastante retraso a formar parte de la conciencia de la humanidad; solo después de casi medio siglo alteró radicalmente los mapas geográficos y las cartas de navegación. Y, sin embargo, fue el nuevo continente el que en el siglo XVI marcó la verdadera frontera, tal como en nuestros días lo es este doble sintético, global y sincrónico, que también cae bajo la amplificación y el ocultamiento de la publicidad, exhibido y disimulado a la vez. Es, más allá de todo, entre estos movimientos discordantes que se perfila para nosotros la frontera, el punto de inflexión.

En una conclusión esquemática, se debe colocar en primer lugar al *estadio del espejo del Sol*, ofrecido en el resplandor de un símbolo. Luego, en segundo lugar, al largo periodo del que salimos, el *estadio del espejo del hombre*. Finalmente, en tercer lugar, al periodo en el que acabamos de entrar, el *estadio del espejo de la Tierra*. En muchos aspectos, este aparece como una salida de la somnolencia hipnótica de Narciso y del horizonte terrestre y, a la vez, como un regreso a la función de extroversión del espejo y de todas sus extensiones tecnológicas.

Mientras que de los dos estadios anteriores poseemos, primero un conocimiento indirecto y arqueológico, resultado de la violación de las moradas de los muertos y, luego, un conocimiento comprometido hasta la intimidad del estadio del espejo de la Tierra, que es el estadio al que hemos sido catapultados, recién hemos empezado la experiencia, emprendido la exploración, iniciado los primeros sondeos.

Aquí termina nuestro periplo alrededor del continente de los espejos y de las imágenes especulares, más allá del cual, para continuar mañana con la exploración, solo presento una carta. Aquí está el texto:

Kit's Peak Astronomical Observatory
Central Office of Research Program
Tucson – Arizona

La prensa ha informado ampliamente que abrieron sus laboratorios y los pusieron a disposición de todos los que lo soliciten expresamente, tras haber presentado una carta de motivación detallada y, junto con ella, tal como lo especificaron, un programa de trabajo no menos detallado.

Escribo, justamente, en este sentido.

Sé que tienen uno de los equipos astronómicos mejor equipados del mundo que incluye, además del famoso telescopio MarinerIV y otras herramientas igualmente sofisticadas, también una telepantalla con medida 5 x 3, que, conectada a un satélite artificial, graba de forma continua, 24 horas al día, la imagen de nuestro planeta en su movimiento conjunto de rotación y traslación.

Mi pedido –o, si se quiere, mi no detallado programa de trabajo– consiste en poder acceder a la visión de esta pantalla para presenciar la rotación completa del planeta Tierra, una o más veces dependiendo, por una parte, de cuán tolerable sea su visionado y, por otra, de la curva que describa mi capacidad de atención. La dificultad y el esfuerzo requeridos por mi parte consisten en prolongar la concentración interior durante el tiempo ininterrumpido que media entre un amanecer y el amanecer siguiente. Para asegurarme de seguir el movimiento del planeta en las mejores condiciones atmosféricas y de concentración, pido que me permitan repetir la sesión y el experimento. Tal vez, el mismo Instituto podría indicarme la temporada, el mes e, inclusive, el día en que el índice de las constantes prevé que se verificará la coyuntura más favorable para la implementación de mi programa.

No poseo ninguna calificación académica, ninguna autoridad, ni el conocimiento de ninguna ciencia especializada para respaldar

este pedido, más allá de la carga de curiosidad que me motiva. Como tal, estando provisto únicamente de curiosidad, pertenezco a la especie de los aficionados, una especie actualmente en peligro de extinción, como las ballenas azules o de los *stellognathe* maculados, los más espléndidos entre los Cerambícidos irisados. Además de esta rareza, creo que quizás las páginas de este libro, *La mirada desde el afuera* y la experiencia tan radical como fundamental que se intenta abrir paso a través de ellas, puedan aportar una motivación indirecta a mi pedido.

En términos concretos, lo que pretendo experimentar es la visión ecuménica del planeta Tierra, que ha entrado hace nueve años en el estadio del espejo, y del desdoblamiento que siguió a ella, la separación entre el adentro y el afuera, el aquí y el allá, a lo largo de una rotación del planeta, durante una noche y un día, siguiendo el registro gráfico del estudio de la evolución de mi atención, de mi respiración y de las oscilaciones del suelo. Aquí, adentro, como persona, peso, corporeidad, fragmento gravitacional dentro del escueto espacio que lo rodea. Y allí, afuera, como imagen global, signo sintético, donde, aunque desaparezca, sé que puedo volver a encontrarme y a reflejarme.

A la espera de una respuesta, quisiera expresar mi aprobación a su iniciativa que me permitirá, como espero, acceder al suntuoso laboratorio de Tucson.

Alberto Boatto

Roma, miércoles 11 de enero de 1978

Simetría bilateral

Aquí, quien escribe es un ser estructurado a partir de una simetría bilateral y no, como en el caso de la estrella de mar, a partir de los brazos de un pentágono radial, o, como en el caso del radiolario, que vive suspendido en el fondo del mar, a partir de un conjunto radial de finos agujones que despliega a su alrededor.

Quien aquí escribe podría haber contado, al igual que una esponja pegada a una roca, con un cuerpo enteramente recubierto de filamentos. De ese modo, en lugar de desplegar tan solo estos cuatro grandes filamentos, del movimiento, del tacto, de la capacidad para apoyar sobre la Tierra las piernas, la izquierda y la derecha, y, luego, alzar los brazos al aire, de nuevo, el izquierdo y el derecho, hubiera sido capaz de deslizarse en todas las direcciones. O, en su lugar, como la medusa, podría haber presionado con hermosa imparcialidad sobre cada punto de su fluctuante circunferencia o, con mayor plenitud, a la manera del radiolario, sobre cada punto de su propia esfera. Con una redondez casi paradigmática, ya que este microorganismo es capaz de reflejar en sí mismo la redondez no solo del mundo, sino del ser. El ser, argumentaba Parménides, es semejante a la masa de una esfera, tanto que es capaz de asomarse con soberana indiferencia por cualquier abertura de su propia esencia.

Armado con órganos estructurados de manera tan diferente y con los sentidos que les corresponden, quien escribe habría sido capaz de concebir el mundo con mayor complejidad y de penetrarlo con una sutileza mucho más vívida. En cambio, cada vez que se asoma al mundo, se ve obligado a funcionar como una bisagra, es decir, a dividir y a elegir, ya que no es empujado ni por la misma fuerza ni por la misma inclinación hacia cada lugar del siempre tentador horizonte.

Así como el mundo ante él no encuentra mejor opción que la de ordenarse, cayendo, o a la izquierda o a la derecha, o delante o detrás, así el ser dual y dividido y, como tal, divisor que sigue segregando palabras sobre esta hoja, no tiene otra opción con respecto al mundo que la de moverse hacia un único punto y, solo en un segundo momento, de pasar al punto siguiente.

Para moverse en el espacio, son la izquierda y la derecha las que establecen las referencias primarias, comenzando por aquellas manos que se mueven balanceadas en equilibrio alrededor de las caderas. De este modo, el antropomorfismo de esta criatura bilateral se distingue por el plano de simetría que corta su cuerpo en dos secciones especulares: y esta figura, par y plural, es el número dos, que establece toda su esencia, mientras que la necesidad que siente por recomponerse en unidad y en armonía, la pulsión que lo empuja hacia el uno, esta figura singular y sintética, representa su proyecto, su Fata Morgana y su irremediable error.

Por esta discrepancia, este ser personifica, al mismo tiempo, al divisor de facto del universo, y al perenne aspirante a su unificación. Debido a esta última propensión, yo también me veo obligado a reconocer que soy parte de una especie animal dañina y devastadora, pero afortunadamente marcada, desde su remotísimo origen, por un defecto que impide su éxito.

Sobre la guerra

Los números hoy, como en el pasado, son útiles para penetrar en el fenómeno de la guerra. Vinculados a la ciencia térmica y nuclear, miden el potencial estratégico de cada uno de los ejércitos enfrentados mientras que, asociados a la teoría matemática de los juegos, calculan el umbral de riesgo, evalúan las probabilidades, el cuándo eventual, la hora del día y la fracción de segundo derrochadas con fragor dentro de la curva del tiempo. Junto con las diferentes figuras de medición, se revelan igualmente útiles las figuras de la forma, la línea recta, el círculo y el ángulo, el trabajo coordinado del trazalneas, del compás y de la escuadra sobre el mapa topográfico desplegado ante los ojos. Como geometría y como ciencia autónoma conectada con ella, la perspectiva, el conjunto de esas figuras regulares, nos restituye la evidencia de la guerra, su relieve visible, el diseño claro y abstracto de su apariencia devastadora.

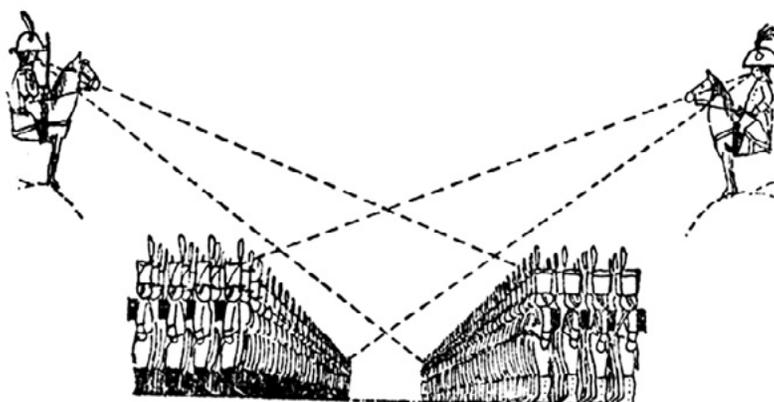
Si el primer factor, los números, siempre son variables, la línea recta, el cuadrado y el ángulo, colocados en una determinada forma de la guerra, representan lo invariante. La sangrienta batalla de Wagram –setenta y cuatro mil muertos entre soldados franceses y austríacos– podría, después del cómputo del riesgo, de las fuerzas en campo y sus relaciones mutuas, haberse anticipado o retrasado, haberse inscripto de manera diferente en el tiempo e, incluso, no haber ocurrido en absoluto. No así su guion, la forma que habría de asumir una vez tomada la decisión irreversible de iniciar el cañoneo de las artillerías, de lanzar un asalto a las líneas azules de fusileros, de ordenar que la caballería esté lista. Como lo decidió justamente Napoleón, el invasor, la noche del 5 de julio de 1809.

Que la guerra es lo contrario del desorden, de lo informe o incluso de la brutalidad del caos, es uno de los presupuestos de la concepción de Karl von Clausewitz. “Casi todas las batallas”, que representan “el centro de gravitación” al que todo debe estar inflexiblemente subordinado, “se parecen”. Solo el resultado del enfrentamiento –que es lo que luego regala la victoria o asigna la derrota–, como en un juego de azar, se muestra ligado a la suerte pero, como también sucede en el juego, el enfrentamiento aparece sujeto a algunas reglas que pueden formularse y aprenderse. Y, en presencia de la suerte, reconocemos una clara huella del pensamiento y del imaginario de Maquiavelo. Estas cosas son generalmente conocidas por todos los lectores de Clausewitz. Sin embargo, aún no se ha observado suficientemente cómo un acentuado componente visual contribuye a dar rigor y frialdad a su concepción. Es más, el mismo Clausewitz, tomado como firme término de comparación, nos ayuda a comprender la transformación que ha sufrido la forma de la guerra y cuál es la forma que ha adoptado en la actualidad.

La convicción de que ha ocurrido una mutación radical es obvia, pero no por eso menos exacta: estamos en presencia de una auténtica inversión.

Una forma bidimensional, subordinada a la horizontalidad de la Tierra, ha dado lugar a una forma cúbica, tridimensional, toda desequilibrada en altura, en la dimensión del aire. De una geometría plana pasamos a una geometría sólida, así como del rifle de percusión y del cañón Gribeauval de las campañas imperiales, llegamos al misil nuclear, al avión invisible, a los radares y al satélite teledirigido.

Paralelamente a esta inversión integral en el sistema geométrico, una perspectiva flexiblemente académica, de matriz neoclásica, ha generado una forma espacial aerospectiva, puntiforme e indiferenciada, una forma que no está sujeta a ninguna ley restrictiva de repartición, ni siquiera a las coordenadas fijas de lo alto y lo bajo, de la derecha y de la izquierda. Es en el marco de esta matriz que sobresale la nueva forma de la guerra.



Reconstrucción de la forma de la batalla según la concepción óptico-perspectiva de Karl von Clausewitz. Es sorprendente la claridad de visión del teórico prusiano. Esta claridad es quebrantada por los golpes de las escopetas de carga frontal, por los fogueos de los cañones Gribeauval y por las ofensivas de la caballería. Es, todavía, bajo este orden que se inscribe el desorden fatal de la victoria y de la derrota, el avance sobre las líneas enemigas y la fuga de la armada vencida.

No es solamente por el aspecto apolíneo con que la guerra se despliega en la claridad de su pensamiento que nos sentimos autorizados a una lectura figurativa del tratado *De la guerra*. Recibimos además una explícita justificación a partir del hecho de que Clausewitz, para designar dos aspectos capitales del fenómeno bélico, utiliza dos palabras con fuerte connotación visual.

El primero, de derivación pictórica o más estrictamente escenográfica, indica el terreno del combate; en cambio el segundo, de origen óptico, indica a aquel que es capaz de dominarlo: el *comandante en jefe*. Para el lugar de la batalla, Clausewitz utiliza preferentemente el término *teatro de operaciones*, mientras que la cualidad suprema que le asigna al *comandante en jefe* es una cualidad eminentemente visual, aquella rápida, fulminante del *golpe de ojo* que no es reconducible, como es natural, únicamente a la propiedad sensible de la mirada: "No se

trata, en realidad, simplemente del ojo físico, sino mucho más a menudo del ojo mental". En otra parte, habla de la *presencia de ánimo* y de la rápida percepción de una verdad. Esta es la virtud sintética y operativa a través de la cual Napoleón y Federico el Grande son enaltecidos de arriba a abajo en su tratado inacabado. Una vez distribuidos estos dos términos en el espacio de la reflexión estratégica (y de la propia escritura), obtendremos esa grandiosa y exacta composición figurativa con la que la guerra toma forma en la inteligencia cristalina del erudito prusiano.

Desde el punto de vista del espacio, nos encontramos ante la relación entre la alineación de las tropas en ataque o en defensa y, por otro lado, la dirección ofensiva en profundidad, la penetración hacia adelante dentro de la formación contraria, el avance. Estos movimientos articulan en el mapa topográfico las infinitas combinaciones entre lo horizontal y la profundidad, entre el ancho y el largo. Desde el punto de vista de la óptica, en cambio, nos encontramos con el esfuerzo destinado a hacer converger en un único punto el complejo conjunto de líneas que conforman un campo de batalla moderno y dinámico.

Solo domina el *teatro de operaciones* quien se demuestra capaz de controlarlo visualmente: el comandante en jefe digno de ese nombre. El escritor lo compara con una característica imagen neoclásica, un alto obelisco visible desde cualquier lugar. Es él quien ocupa el centro de gravedad de todo el sistema clauswitziano, tanto que es solo a partir de su golpe de ojo que se compone el escenario completo de la batalla.

Ubicado en la cumbre de un modesto cerro, desde donde puede observar todo el tablero de la lucha que se extiende en la llanura de abajo, desde su ojo se bifurcan dos líneas, dos ángulos sucesivos que se van estrechando cada vez más. El primero, de ancho mayor, se dirige hacia el primer plano, donde se encuentran desplegadas sus propias tropas; el segundo, de ancho menor pero de mayor profundidad, avanza hacia el distante segundo plano, en donde se despliega la formación de las tropas enemigas.

Esta disciplinada construcción en perspectiva se repite en una rigurosa simetría especular, del otro lado, donde las mismas líneas, pero con tendencia inversa, los dos ángulos sucesivos, convergen hacia el golpe de ojo del comandante supremo adversario. Por supuesto, la materialidad de esta introspección óptica directa no interviene en todos los campos de batalla: las circunstancias externas muy a menudo constituyen un impedimento. En ese caso, serán solamente las coordenadas reportadas a través de los signos convencionales en el mapa topográfico las que darán sustancia a este entrelazamiento de trayectorias lineales.

Del cruce de las miradas agresivas y enfrentadas de los dos comandantes en jefe surge el teatro de operaciones, el terreno ordenado del enfrentamiento. Así, en Leuthen, el teatro de operaciones nace del encuentro de los dos recorridos ópticos, el de Federico el Grande y el de Carlos de Lorena; en Jena el de Napo-

león y el del Príncipe de Hohenlohe; como en Waterloo, de nuevo el de Napoleón y el del Duque de Wellington. Dos miradas superficiales, penetrantes como un cuchillo, recorren cada vez un teatro de guerra, que también se despliega en la superficie, adherido a la horizontalidad de la Tierra con la pesadez gravitacional de los soportes de los cañones, de los cuerpos cansados de los combatientes y también aquellos, convertidos en plomo, de los caídos.

No es que exista una traducción pictórica de la visión de De la guerra, sino algo más: existe equivalencia, correspondencia. Porque el vasto material ilustrativo acumulado en torno a las campañas napoleónicas nos parece enteramente clausewitziano. Con resultado singular, en este caso, la apología ha llevado a cabo una lúcida tarea: apuntando a la simplificación, ha contribuido de manera casi pedagógica a extraer de las escenas representadas las líneas de fuerza, en detrimento de toda desviación en detalles pintorescos.

Nosotros nos limitaremos a comentar por su imparcialidad histórica (en la escena aparece también el general derrotado, que suele ser castigado con la expulsión), el grabado que Michel Janin le dedicó a la batalla de Ulm, librada entre septiembre y octubre de 1805 por el Gran Ejército napoleónico contra el ejército austríaco.

El grabado está dividido en dos secciones, casi con equivalencia simétrica, aunque ligeramente descentrado hacia la derecha, para poner en relieve a los ganadores franceses. Más allá de esa mínima concesión celebrativa, en sustancia las dos secciones se equivalen, al igual que ocurre con la realidad y su duplicación en el espejo. A la izquierda, el general austríaco Mack y más adelante la caballería con la artillería en los costados y, luego –en primer plano– las filas de fusileros, que se corresponden en la derecha, tras atravesar un confuso intervalo de explosiones, a las filas de fusileros franceses, a la caballería con la artillería en los costados y finalmente a Napoleón, quien monta su caballo blanco y con el brazo alzado imparte las órdenes que le dieron la victoria. Esa es la forma de la guerra según Karl von Clausewitz, plasmada en una iconografía simplificada que en su fidelidad pretendía alcanzar la transparencia didáctica requerida por la École de Saint-Cyr, a cuyos cadetes, de hecho, estaba destinada.

Frente a Clausewitz, nuestro punto de partida es la guerra nuclear: el arma histórica empleada allí es más que suficiente para justificar esa elección prioritaria. Aunque en nuestros días aparezca relegada, transformada en recurso de reserva, su presencia sigue siendo lo que organiza el cuadro general del conflicto y toda la extensión de sus potencialidades destructivas. Guerra nuclear y guerra aérea total operan ambas en el espacio del aire; constituyen dos usos diferentes pero no opuestos del mismo lugar y del mismo elemento.

De la guerra nuclear los estudiosos han destacado, en primer lugar, los números y las formas de medición, el censo de las fuerzas sobre el campo reconvertido en la unidad-base del megatón, junto con el cálculo de las probabilidades

de cuándo y en qué circunstancias ese conflicto podría llegar a estallar. Pero solo la potencia letal de fuego es cuantitativamente computable. Ya cuando se pasa a calcular pronósticos en lugar de obedecer a la precisión matemática y a la abstracción de la teoría de los juegos, empezamos a deslizarnos en el ámbito de las hipótesis, a caer en el azar que rige la combinación de los dados sobre el paño verde de la mesa de juego. A partir del cálculo de las probabilidades se pasa, casi sin transición, a compilar catastróficos escenarios de anticipación. De modo que el mismo número, cuando se desvía desde la estimación del potencial estratégico hacia el ámbito de las previsiones, es puesto en duda; termina siendo socavado, oscurecido.

En medida aún menor, los expertos hablan de la forma global que ha tomado la guerra atómica. Convencidos de la extensión planetaria del enfrentamiento, sobre sus connotaciones formales solo conocen una serie de atributos negativos. Los adjetivos con que lo acompañan, *tremendo*, *aniquilador*, *ruinoso*, pertenecen no tanto al orden objetivo de la descripción, sino más bien al del drama y de su *pathos*. La inclinación apocalíptica del expresionismo, una de las levaduras más fuertes del siglo XX, parece dirigirse así hacia la tan temida y, sin embargo, tan ansiada apoteosis. Afortunadamente, frente al autor de *De la guerra*, los estudiosos del conflicto termonuclear solo tienen unos pocos términos de referencia concretos y un único acontecimiento realmente sucedido irremediamente en el pasado.

Detrás de Clausewitz había, en cambio, un *irremediable* que le permitía afirmar: “Se podría dudar de que nuestra idea del carácter absoluto de la guerra pudiera tener algún valor práctico, si no la hubiéramos visto realizarse en nuestros días con absoluta plenitud. [...] Y así, el elemento de la guerra, habiéndose deshecho de cualquier barrera convencional, estalló con toda su violencia natural”. Este absoluto se encarnó en las guerras napoleónicas que trastornaron a Europa y llegaron a pisar una franja arenosa de África. Tanto es así que los pintores y, con particular agilidad los ilustradores, pudieron darle forma, una forma que, finalmente, el genio de Clausewitz exaltó atravesándola con el reflejo de la teoría.

En el infierno de las connotaciones con las que se prefigura el futuro escenario del conflicto nuclear, no son tanto los adjetivos *tremendo*, *temible*, *catastrófico*, los más considerables, sino más bien el adjetivo de grado cero *aniquilador*. Se diría que el único rasgo que realmente logran anticipar es la destrucción y, en consecuencia, la destrucción misma de la forma. La visión que se nos devuelve es que todavía existe una forma, que dura lo que un destello, y que esta forma luego se destruye. O más rápidamente, aboliendo toda transición, que hay una forma que se destruye. Sin embargo, una forma que cumple con su función a través del aniquilamiento, seguramente no es la forma de Clausewitz.

Así como la perspectiva neoclásica proporcionó la trama indirecta o consciente para la visión formal de *De la guerra*, podemos volver a leer una composición

de Willem De Kooning de fines de la década del cincuenta como un esquema de previsión del desastre atómico. Un panel que pertenece a este periodo central del maestro del *action-painting*, es mucho menos una desintegración de la forma que un evento destructivo. En un gesto de disrupción, el espacio aparece anulado; de la realidad aniquilada solo quedan fragmentos dispersos. En un mundo en el que hace poco había brotado la violencia del temblor, junto con la diferencia entre centro y periferia, se han cancelado también las coordenadas del arriba y del abajo, así como de izquierda y derecha. Las dos estructuras fundamentales del espacio son arrastradas hasta la cancelación: las subjetivas, indisolublemente ligadas a la división simétrica en dos partes del cuerpo humano; y las objetivas, ligadas a la división geofísica de la tierra y del cielo, de la estasis horizontal y del balanceo aéreo vertical. Se puede salir naturalmente hacia el cielo pero, con igual naturalidad, se puede descender hacia abajo, hacia adentro del suelo duro, como cuando nos sumergimos por debajo de la línea de las olas. Con estos trabajos nos encontramos frente a una prefiguración, a un desgarramiento furioso y visionario, realizado por un gran pintor que parece moverse en el límite, por un pintor de la *tabula rasa*, por no decir resueltamente del fin del mundo.

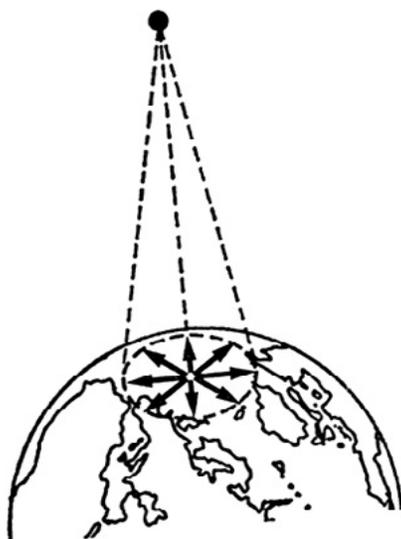
En estos trozos y fragmentos empastados con rojo carne y negro betún, podemos vislumbrar anticipadamente, junto con la forma aniquiladora de la guerra, la destrucción del mundo. Sin embargo, ¿cuál es, en definitiva, esa forma que se manifiesta, aunque sea durante un instante, como un resplandor y que, inmediatamente después, se aniquila, esa forma que la guerra se dispone a erigir mediante la preparación incansable de sus herramientas, diseño, construcción, desarrollo y, finalmente, escrupuloso mantenimiento?

No hay duda de que un unánime impulso ascendente suscita hoy un corrimiento en cada realidad y en cada fenómeno, inclusive en el de la guerra. Abandonada la topografía exclusiva de la tierra como escenario clásico de los enfrentamientos entre infantería y caballería, el acontecimiento bélico también tiende a proyectarse con resolución cada vez mayor hacia el eje de la verticalidad aérea. Hay un punto que nos interesa remarcar nuevamente: el lugar en el que la guerra se ha instalado, en términos definitivos, es el mismo espacio *del afuera*, hacia donde ha sido conducida la ciencia y la técnica de los satélites artificiales y la red de información que, desde nuestro planeta, se dirige hacia todos los rincones del cosmos. Inevitablemente, tanto el arma de la época, como el *comandante en jefe*, el antiguo centro gravitacional del sistema de Clausewitz, se ubican en el ojo tecnológico.

De este modo, el Marte nuclear dispone hoy del vértice reluciente de un cono, de ese punto desde el cual se garantiza, por un lado, la absoluta preeminencia estratégica y, por el otro, la caída perpendicular del arma sobre el círculo de base, la superficie terrestre, que sigue siendo mensurable a través de las figuras familiares del radio y de la circunferencia. La guerra misma, en consonancia con la

extendida levitación anti gravitacional, empezó a flotar peligrosamente en el aire en un estado de imponderabilidad, del mismo modo que la tecnología ha elevado, y mantiene allí, a sus perfeccionadas herramientas.

Más precisamente, el *teatro de operaciones* de la guerra nuclear no conoce límites de espacio de ningún tipo; puede extenderse y operar simultáneamente en cualquier lugar, ya que tiene los medios para llegar dondequiera. Este dondequiera, además, no representa más que la traducción espacial, o su equivalente, del carácter total alcanzado por la guerra actual. *Total*, porque afecta a la totalidad de la población, sin mediar diferencia alguna, pero *total* también porque involucra con su desintegrada energía ígnea los elementos tierra, mar y aire; es decir, todos los componentes de la realidad física.



Esquema formal de la guerra termonuclear. La imagen es un cono recto integrado por paredes de aire y de choque, y cerrado por una sólida base terrestre. En el instante mismo en que se desarrolla, lo forma y se destruye en un combinación de fulgor y fragor.

Ya no solamente estática ni tampoco puramente dinámica, el arma nuclear ha alcanzado una cualidad ubicua, siendo capaz de ocupar cualquier punto de la faz esférica del planeta. La ubicuidad del arma se corresponde con la omnivigencia adquirida por el *golpe de ojo* que posee el *comandante en jefe*, asistido ahora por modernos dispositivos de información: a la *hybris* espacial se corresponde la *hybris* óptica. Su omnivigencia equivale a la de la cámara de televisión –ese instrumento representativo de nuestro universo de omnívora claridad–, que con su incesante inspección controla la superficie entera de la esfera terráquea, a través de los innumerables anillos de Saturno injertados artificialmente en la epidermis de la Tierra. Más que a un ojo, la cámara requisada con fines bélicos se asemeja a una mira dirigida hacia el planeta.

La unidad de medida de la cámara es dada, no por la respiración de la línea, sino por la sequedad del punto, y corresponde al reticulado del sistema informativo y comunicacional actual, que hasta ensombrece a la misma estructura molecular de la materia. Dentro de este campo homogéneo y omnividente, literalmente deslumbrado por la transparencia, ya no hay lugar ni siquiera para el espionaje, ya que se ha prohibido cualquier posibilidad de secreto.

Especial atención merece el techo superior de la nueva disposición espacial, ese punto en altura donde, junto con el arma, se ha desplazado también la óptica del Estado Mayor. Ese observatorio exterior no proporciona ninguna perspectiva, es decir, ninguna gradación regulada de la visión, sino la omnipotencia de la visión así como de la posibilidad misma de acción. En lugar de establecer una perspectiva cognitivamente superior, o un centro de orientación y coordinación óptico-espacial, establece una superioridad de orden práctico, que permite al ojo, después de haberse posado sobre cualquier punto del globo, extraer el primer plano de ese punto tomado provisoriamente en consideración. Para ello, las tomas saltan rápidamente de la escala mínima a la máxima, y viceversa.

Así como una lámina de De Kooning anticipa la destrucción final de la forma, también existe un equivalente figurativo de la forma que adquiere la guerra posmoderna. No se encuentra en la solidez estereoscópica del espacio del cubismo, en la multiplicidad de puntos desde los que fugan las perspectivas, ni tampoco en la colisión y en el dinamismo del futurismo, sino más bien en la estructura a-espacial, ubicua y ondulante de una *combine-painting* y de un *silk-screen* de Robert Rauschenberg. En estas obras, los fragmentos de las imágenes y de los objetos transitan por un espacio fluido, que es capaz de arrastrarlos hacia alguno de sus infinitos puntos internos. La detención en una esquina cualquiera resulta invariablemente provisional, lista para modificarse de acuerdo a los movimientos de un flujo continuo.

No podrá sorprender, entonces, que entre los iconos predilectos del artista neodada americano prevalezcan, junto al hongo atómico, la imagen del radar, de la pantalla de televisión, del paracaidista en caída libre por el aire y, por último, la imagen icónica del astronauta envuelto en su armadura de *obrero* del espacio. Todas son imágenes aptas para sugerirnos el sentido de la escucha y del avistamiento, la dinámica del recorrido físico-auditivo, la inestabilidad de una ubicación espacial que ha dejado de reconocer en el horizonte terrestre su exclusivo lugar de anclaje. Los recortes de objetos e imágenes ignoran la gravedad –el cosmonauta navega con la cabeza hacia abajo respecto a nuestro discutible punto de vista, el de los animales terrestres– y, en su oscilación, orientada en todas las direcciones, hasta el vuelco, parecen moverse y entrelazarse en un estado de completa ausencia de peso.

Entonces, estas características, la provisionalidad y la ubicuidad, no pertenecen únicamente al arma y al *golpe de ojo* del comandante supremo, sino también a la

más inocua imagen televisiva. Es la enseñanza que extraemos de Rauschenberg así como también de los muchos artistas influenciados por su trabajo. Eso equivale a decir que, al proponernos describir la forma de la guerra nuclear, llegamos a describir la forma de la paz actual. No anticipamos tanto una forma del futuro, sino más bien describimos la forma en la que fluye y se mantiene la vida cotidiana de todos los hombres.

Así como la forma neoclásica, con su geometría plana y su perspectiva razonable, podía contener una fiesta cortesana, un desfile o la animación de una feria urbana, también podía acoger el despliegue hostil de las tropas, con la distribución táctica de los cañones, de las líneas de infantería y de caballería. De la misma manera, la forma actual de la guerra es una forma que ya existe, una cuadrícula que puede llenarse en cada caso con cualquier evento o presencia.

Lo que confiere, entonces, una forma al espacio no es única y exclusivamente la técnica de los sectores más exitosos: la comunicación y la información, ambas conectadas al medio aéreo. Después de haber pulverizado la riqueza de las antiguas coordenadas espaciales, la técnica ha reducido al espacio a una suerte de grado cero: el punto y su multiplicación uniforme. El mapa puntiforme resultante no tiene una amplitud solo planetaria sino ilimitadamente cósmica. Este punto representa la unidad de medida actual, el metro ejemplar que ha eclipsado al metro *iluminista* y lineal que se conserva en París, el mínimo común denominador de todo lo que se mueve y se propaga y que, en el camino, es programado o dirigido, o también simplemente controlado. Por eso, el noticiero televisivo y la parábola de un misil intercontinental, el espléndido alineamiento en cuña de una bandada de grullas migratorias y la trayectoria de una señal enviada a sondear una porción desconocida del cosmos, encuentran todos un lugar igual en el mismo reticulado puntiforme. Hasta el día de hoy, en lugar de la guerra nuclear, una paz tímida y gruñona ha llenado esa retícula con el pintoresquismo y la gravedad de sus modestas o grandes presencias.

Con los últimos acontecimientos imprevistos, especialmente con el final de la Guerra Fría, ese tipo de conflicto de aniquilamiento matemático ha pasado de una condición de amenaza permanente y virtual a un estado de letargo, de hibernación momentánea. En la desproporción de fuerzas sobre un planeta cada vez más unificado, para la superpotencia solitaria aún en primera línea, la estadounidense, la guerra aérea total parece más que suficiente.

Sin embargo, aunque ocupe el lugar que dejó vacante la guerra nuclear, no introduce ninguna forma ni disposición espacial diferente. Solamente se limita a privilegiar en sentido agresivo algunas pautas, sobre todo la línea de caída de arriba hacia abajo, y a utilizarlas. Del conjunto puntiforme, la guerra aérea destaca su específica cuadrícula operativa a través de una sucesión de deslumbrantes destellos. Estratégicamente, en lugar de concentrar la máxima potencia de fuego sobre un único punto del espacio aéreo, como ocurre en la guerra nuclear,

esta potencia es distribuida con criterios estadísticos entre el máximo número de puntos.

Al fin y al cabo, siempre hay una alternancia entre los flagelos: y el terreno devastado por la inundación no puede también estar amenazado por el fuego. Vuelve a ser actual una página casi olvidada de Albert Camus: las ratas que traen la peste, que en un Orán real e imaginario pueden refugiarse en las alcantarillas y desaparecer ahí, siempre lo harán solo de manera provisional, listas para, tarde o temprano, volver a saltar nuevamente afuera, a las calles y a las plazas de *una ciudad feliz*, para retomar la propagación del contagio.

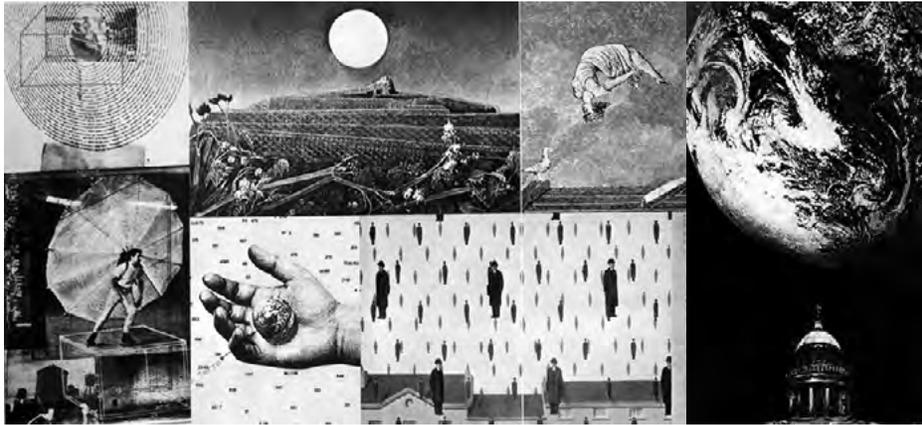
Parece sintomático que lleguemos a determinar esta forma espacial puntiforme indiferenciada empezando por la guerra. No pretendemos de ninguna manera anular ahora nuestro itinerario. Por el contrario, lo resaltamos con color rojo. Ya que la guerra goza de una suerte de derecho de primogenitura en relación a esta forma: después de todo, ¿no es ella quien la creó? A través de la fisión del átomo, promovida bajo la urgencia del duelo mortal con Hitler, el gigantesco desarrollo de las comunicaciones y, particularmente, los vuelos interplanetarios que han elevado al ojo a las regiones vacías del afuera. Desde estas orillas, la Tierra se ve como un objeto externo y perdido, un poco como esos bizarros utensilios domésticos de matriz o ascendencia duchampiana que los museos de arte moderno de todo el mundo nos han habituado a observar con una mirada que combina aburrimiento y extrañamiento.

La lente y la mirada

Cuando uso binoculares, el ojo casi siempre elige previamente el detalle a observar, y el primer movimiento del instrumento consiste en volver a encontrar lo que la mirada ya encontró anteriormente. Empiezo una suerte de desplazamiento con las lentes sobre el paisaje externo, como si dejara que el ojo se trasladara sobre la planicie de una amplia hoja. A lo largo del desplazamiento, el mundo adquiere la calidad de un texto, de una página en la que busco con binoculares la zona, la imagen o el punto hacia donde quiero dirigir mi atención.

Sin embargo, reflexionando en un segundo momento, me doy cuenta de que los dos procedimientos, el de las lentes y el de la mirada, no son en absoluto idénticos, sino más bien opuestos, y que operan por dos vías distintas. De hecho, no puedo afirmar que las lentes repitan el camino anteriormente recorrido por el ojo, ya que el ojo en realidad no trazó ningún camino. Así como tampoco eligió ningún detalle, por la simple razón de que en todo caso fue él, el ojo, quien fue elegido: así como tampoco encontró, sino que más bien fue encontrado. Lo que el ojo realmente hizo fue responder a un llamado, a una captación, obedeció a una seducción: es como si la mirada hubiera sido enganchada desde afuera por un anzuelo. Si se trata entonces de pescar, el pescador no es el ojo: en todo caso, le corresponde a él el papel del pez capturado.

Entonces, después, al pasar a los binoculares, los valores que intervienen son totalmente diferentes. Que, sin embargo, se superponen a los valores de la mirada, sin por ello fundirse con ellos. En primer lugar, aparecen la decisión y la toma de conciencia, cuando antes solamente estaban en juego el llamado, el encanto, la desconsideración del abandono. Entonces, ahora me dispongo a capturar con un movimiento activo lo que antes había querido atrapar mi mirada. En esta inversión, mientras desplazo los lentes por la trama continua del mundo, avanzo por descartes y rápidos rechazos, hasta detenerme finalmente sobre el detalle que he encuadrado y aislado. Lo que ahora enfocan los binoculares es el resultado de un gesto de exclusión y elección a la vez. Con el primero borro, empujo hacia la oscuridad y la ceguera de la ausencia todo lo demás: me deshago del mundo. Son solo los binoculares los que, recortando, ponen de relieve las cosas sobre el fondo de la nada, como si se tratara de figuras dibujadas en blanco sobre un compacto fondo oscuro.



a) Robert Rauschenberg, *Autobiografía* (1968); b) Max Ernst, *Toda la ciudad* (1935-1936); c) Max Ernst, *Una semana de bondad o Los siete pecados capitales* (1934); d) Franco Summa, *La ciudad de la memoria* (1986); e) René Magritte, *Golconda* (1953); f) Franco Summa, *La ciudad de la memoria* (1986). La turbadora igualación entre realidad e imaginación. La ciencia ficción que –realizándose en la tecnología espacial y en sus logros– “ya pasó”. El desplazamiento como condición y convención de cada día. Una vida que transcurre siempre en el desequilibrio de la exageración.

Por un lado, dispongo, pues, de un órgano menos natural que arcaico –el ojo–; por otro, maniembro una herramienta que no es más que un artificio refinado. Sin embargo, es precisamente este último el que me permite experimentar una vez más el verdadero sentido del recorte. Solamente el recorte obtenido por medio de cualquier dispositivo óptico, ya sean binoculares, cámaras fotográficas o cinematográficas, hizo posible, anticipándolo en el tiempo, el gesto del recorte, del desplazamiento simbólico. Del recorte suave de la pintura metafísica al recorte seco practicado por el dadaísmo. Es la herramienta lo que ha operado la efectiva disgregación de la visión del mundo.

En este caso, lo que busqué con los binoculares y que se sitúa en el origen de la presente nota, fue una simple piña de una variedad muy popular de coníferas. La que se clasifica con el nombre de *pinus pinea*. En contraste con los grandes candelabros en forma de aguja, mi mirada se vio atrapada por un tono plástico inusual (para ella) de un verde húmedo y esférico, al que en su momento no pudo asignar ningún nombre. La única familiaridad que mi ojo tiene con la piña adulta es cuando se presenta envuelta en un marrón endurecido y granuloso por el entrelazamiento de las escamas leñosas. Solo la sabiduría de la lente pudo hacer coincidir de nuevo la noción de piña con la inflorescencia que sobresale de la rama. Así cómo la nitidez de la visión óptica me devolvió la sensación viscosa de su vivo perfume de resina. Con el pequeño vértigo asombrado de encontrar además, en la discontinuidad del artificio, esa misma presencia vegetal que el ojo poco antes preservaba aún en la fluidez de su fresco contexto natural.

Colocación espacial del personaje

No son muchos los personajes creados por la gran literatura de nuestro siglo –que se despide de sí mismo después de haber fotografiado cada centímetro del planeta– que sean capaces de ayudarnos a hacer un balance sobre nuestra ubicación dentro de un espacio que se ha vuelto cósmico y astronómico, y ya no solo angostamente geográfico. Resultan mucho más familiares el perímetro de la habitación, las circunvoluciones del propio cerebro o el mapa de las autopistas, que el sextante o el viejo astrolabio. Junto a la colocación de la cama y de la mesa o a la dirección que toma el auto sobre el asfalto, también es urgente definir nuestra situación espacial, el aquí y el allá, en relación tanto a la limitación y la pesadez de nuestro cuerpo, como a la inconsistencia del *doble* ecuménico que rueda ante nuestra mirada.

Personalmente, solo conozco a dos personajes que superan la estrechez de una topografía provinciana, una pareja exaltada con grotesca suntuosidad por Samuel Beckett y un empleado ruso retratado incluso antes con preocupado compromiso por Rainer Maria Rilke. Tal vez, previsible en las páginas del poeta praguense; inesperado, en cambio, en el escritor anglo-francés, aunque no más allá de una primera impresión, ya que la nada que devasta su universo siempre se ha confrontado lealmente con todo adversario, con la ciudadela del tiempo como con la del espacio.

Aunque el tiempo despliegue mayores capacidades de resistencia a los ataques letales de la nada, el espacio también, seguramente más vulnerable, opone astutamente sus defensas. Es más, un momento antes de dibujar la etapa final de una catástrofe vista en cámara lenta, antes de que el vacío se revele como único espacio y el tiempo devorador como prohibición de morir, es justamente él, el espacio, quien ejecuta una salida final, con vestiduras, incluso, triunfalmente cósmicas. Del mismo modo que la técnica pone en órbita lunas y satélites mecánicos, el imaginario beckettiano pone en órbita a un par de metafísicos vagabundos. Tanto es así que si nos preguntaran cuál es la mayor plataforma de lanzamiento del imaginario astral, no tendríamos ninguna duda en señalar las primeras páginas de *El innombrable* del novelista anglo-francés.

En ese comienzo, de repente, como si cada personaje hubiera encontrado su ubicación, en el medio del limbo de luces y ruidos, todo se despliega soberanamente en un par de párrafos, no más, y estos personajes o, tal vez, simulacros o, tal vez, solamente pronombres personales, pero en tal caso ni siquiera pronombres, o pronombres atacados por una putrefacción que atrofia, se elevan del suelo y, después de haber ganado altura, se despliegan en perfecto sistema copernicano, empezando a rotar o, al contrario, permaneciendo inmóviles. En una necesaria repartición de roles, desfilan ante nuestros ojos maravillados, como la

pareja astronómica del Sol y de la Tierra, o de la Tierra y de la Luna, encontrando un orden momentáneo en esta disposición estelar.

Los textos irrefutables, incluso en sus oscilaciones internas, a los que nos referimos son los siguientes. La ocupación, por más hipotética que sea, de la centralidad espacial: “pero el lugar, ya lo dije, tal vez sea grande, o tal vez no tenga más que doce pies de diámetro. Me gusta creer que ocupo su centro, pero nada es menos seguro”. El esbozo de un universo copernicano, tras la superación de la duda anterior, aunque siempre al borde de esa superación, de esa certeza provisional propia del yo que escribe beckettiano: “No, Malone gira, lo noto, y lo hace alrededor de mí, como el planeta alrededor del sol”. Y, luego, la variación sucesiva en las relaciones astronómicas: “Igualmente es posible, no me lo oculto, que también yo me vea arrastrado a un movimiento perpetuo, en compañía de Malone, como la tierra de su luna”.

Nuestro asombro es provocado por el hecho de que estos personajes, o solo los pronombres, etcétera, ciertamente inconsistentes pero no por ello, hasta un segundo antes, menos anclados al terreno por la fatal ley de la gravedad, consigan liberarse un momento después de ese peso gravitacional y de su posición predilecta de reptil serpenteante o de feto enfermo en una cama igualmente de enfermo y, sobrevolando en el espacio, hayan empezado a girar en disciplinadas combinaciones astronómicas. Astros humanos con el salvavidas del *chapeau-melon* [bombín] que *llevan atado al cuerpo por arriba del elástico*, un poco personajes de Magritte en competencia con los planetas o, con mayor verosimilitud, con los platillos voladores.

Pero finalmente, inexorablemente, este grandioso orden astral se desmorona y se desinfla.

Junto a la solemnidad misma de la prosa, con sus ritmos recurrentes, parecidos a silenciosos, regulares y enigmáticos retornos de Malone. El sistema copernicano temporalmente alcanzado e imitado por el hombre, se encoge hasta hundirse de nuevo en el vacío y la sordidez. En conclusión, como quise verificar en la copia de la trilogía que tengo entre mis manos, de la página 310 a la página 322, se llega a tiempo a presenciar la creación de un cosmos copernicano y su degradación, eclipse y hundimiento. De pie, haciendo frente a las persistentes incertezas, solo durante doce páginas, formato 12 x 20, y durante veinte minutos de lectura distendida.

Si en Beckett esta ubicación en el espacio parece ser propensa, al igual que cualquier otra presencia, a corrupción, eso no ocurre, en cambio, en Rilke, cuya intuición espacial se presenta con caracteres definitivos. Esa intuición nos llega de las páginas de los *Cuadernos de Malte L. Brigge* –un libro que dispensa una riqueza inagotable–, expresada en la figura extraordinaria del *pequeño empleado de San Petersburgo*. Este personaje, que había experimentado corporalmente, bajo sus pies, los movimientos de la Tierra, como un hombre acostumbrado a la

solidez de la llanura, es obligado a embarcarse en una navegación de la que no le está permitido bajarse, y por la que padece además de mareos.

En verdad, en un primer momento, se había tropezado con el tiempo, con su huida mejor dicho, y solo cuando se había ilusionado de haber ideado una protección contra su asidua traición, solo entonces le pasó de tener que lidiar con esta otra presencia a la vez terriblemente abstracta y concreta: el espacio.

“Se levantó de un salto, pero las sorpresas no habían terminado. Bajo sus pies había también algo que parecía un movimiento, no un movimiento, varios movimientos que oscilaban de modo singular uno contra el otro: se quedó helado de terror. ¿Era la tierra? Ciertamente, era la tierra. Sí, la tierra se puede mover. En la escuela le habían hablado de eso, pero habían pasado muy por encima el tema, y luego, incluso, lo escamotearon de buena gana; no lo consideraban agradable. Pero ahora que la cosa se había hecho sensible, él lo experimentaba”. Y luego: “vacilaba en su habitación como en la cubierta de un barco y tenía que sostenerse a derecha y a izquierda. Para colmo, se acordaba entonces vagamente de haber oído hablar de la posición oblicua del eje de la tierra. No, no podía soportar todos estos movimientos, se sentía mareado”.

Penetrado por el tiempo, que había creído desprender de sí mismo, como se desprende una imagen o un objeto, así como ahora lo penetra el espacio, las dos experiencias están a punto de destruir para siempre el equilibrio de nuestro empleado. Así sería, si no contara con la posibilidad de imaginar, de algún modo, un remedio, un antídoto, aunque tan solo fuera de emergencia; si no pudiera disponer de un capital que había olvidado poseer. Por suerte, había tenido una adolescencia estudiosa, durante la cual había aprendido de memoria largas poesías, poemas de Puškin y de Nekrásov. Es a ese capital que ahora se encomienda dócilmente: ha empezado a recitarlas, recostado en su cama, en donde a esta altura transcurre gran parte de sus días, con los ojos cerrados –este detalle nos parece importante. Si toda la realidad construida por el tiempo y por el espacio se demuestra inestable, la poesía demuestra ser, en cambio, en su áurea correspondencia de acentos y rimas, una *cosa estable*. Por la cualidad de firmeza de la que está dotada, la gran poesía funciona como exorcismo y ancla de rescate –aunque Malte no lo afirme explícitamente en sus memorias petersburguesas.

Es cierto que en nuestros días una nueva relación con la totalidad del espacio busca con dificultad encontrar su camino. Hay que admitir que se ha alterado el marco de referencias establecidas, desde que esta *mirada desde el afuera*, como binoculares o como plataforma de observación externa, impensable hasta ayer, se interpuso en nuestro camino. Incluso, la experiencia registrada por Malte-Rilke en el personaje del *pequeño funcionario ruso*, excepcional a pesar de su sustancial banalidad, como mucho puede servirnos de punto de partida, ya que la

conducta que ha identificado, de elusión y refugio poético, más allá del tributo que comprensiblemente le pagó al trauma físico y al vértigo, hoy no parece ser ni ejemplar ni mucho menos utilizable.

¿Y si, una vez dominado el vértigo, en lugar de mantener cerrados los párpados en los que se inscribe la deriva persistente del planeta, se volviesen a abrir los ojos y se tratase osadamente de apoyar de nuevo las botas en el suelo? Es correcto recurrir a la imaginación, pero no es necesario recurrir a una imaginación rendidamente defensiva. De hecho, podríamos utilizar la crisis de este empleado de San Petersburgo como una larga *noche blanca* o como una situación de transición para superarla y, tras la aceptación, seguir adelante. Nos reconocemos como puntos, cuerpos, viajeros en tránsito, pasajeros entre mundos, navegantes a bordo de un *objet-trouvé* esférico, sometido a un movimiento en dos direcciones que, para hacer las cosas aún más difíciles, se escinden, se extravían y, además, tienen alcance planetario.

Diario de a bordo

Miércoles 18 de enero. Me retiré a la parte más alta de mi casa, dentro de un nítido espacio geométrico. Dispongo de una cama, una mesa, un bloc de notas, una lámpara de mesa y un reloj. También traje unos binoculares 7 x 50, pero solo me permito utilizarlos en casos excepcionales. La regla que me auto-impuse exige que solo use lo que poseo, el aparato corporal, los órganos de los sentidos. A los ojos en particular se les pedirá llevar a cabo gran parte del trabajo.

Las paredes alrededor mío están recubiertas de cal. La condición esencial para el éxito de mi experimento es que estas paredes tengan cuatro aberturas rectangulares con vista al exterior y ubicadas según la cuatripartición de los puntos cardinales: este, oeste, norte, sur; oriente, occidente, medianoche y mediodía. Con un lápiz anoté estos nombres –este y oriente; oeste y occidente; norte y medianoche; sur y mediodía– en las paredes, al lado de las aberturas correspondientes. Tengo algunas provisiones y un intercomunicador me conecta con *, en caso de necesidad. Mi plan es quedarme aquí solo, ininterrumpidamente, durante tres días, el tiempo necesario para presenciar el paso entre dos órdenes de constelaciones. Como un observador –¿Lincoo?– en un observatorio no especializado.

Miro el reloj; son las 6:11; empieza a oscurecer y sé que viajo a una velocidad crucero de 29 kilómetros por segundo; aunque, gracias a la perfecta estabilidad, sea imposible darse cuenta. Apago la lámpara; el amanecer se acerca. Me acerco a la abertura oriental y observo: contra un cielo helado y duro, cualquier punto de referencia se está cancelando de a poco, las estrellas de Capricornio un largo tiempo luego del primer cuarto de Luna. Es posible observar, antes de que nazca el día, una cancelación, un ocaso de cada escritura trazada por la noche. La impresión es como la de navegar con los ojos vendados.

Para ocupar el tiempo pensé, en un primer momento, en traer conmigo algunos libros que consideraba adecuados –informes de exploradores, diarios de navegantes, poemarios completos, fragmentos de pensamiento–, pero luego descarté ese proyecto. Solo dispongo de lo que consideré indispensable: un atlas astronómico.

Sin embargo, si por un lado, rechacé los libros –excepto ese manual– por el otro, me procuré una abundante provisión de pistachos que, además de ocuparlo, es probable de que me permitan también medir el tiempo, a través de un ocioso desgranar de segundos. Cuento con estos frutos para cumplir con la otra regla que me impuse: no tengo que pensar –la cosa es incluso demasiado fácil–, sino solo observar, reconocer, nombrar, medir y luego informar en estas hojas con un estilo *sobrio*. Me quedaré en este observatorio durante tres días seguidos y el tres es una antiquísima figura lunar, que gravita en torno a las tres fases de la Luna, excluido el novilunio.

El Sol surge en este instante, inconfundible e inflamado, para inaugurar este día miércoles, antes de mi turno de vigía y observación, este día dedicado a Mercurio (dies Mercurii). El reloj marca las 7:37, mientras el día empieza a dominar soberano con el celeste, primero pálido y luego límpido que se extiende en el cielo, con la luz blanca de enero y una suerte de equilibrio cromático, ya que al sur un esponjoso banco de nubes absorbe la luz y la restituye en suaves variaciones rosas. Asomándose irrefutable a la abertura oriental, el globo de oro parece entrar en mi espacio, dividiéndolo a lo largo del eje oriente-occidente y dejando en la sombra las partes restantes, sobre todo las cuatro esquinas encajadas entre las cuatro paredes. La luz resalta casi blanca, y la sombra gris brillante.

(Poco después). ¿Tengo que anotar el paso de las aves también? Decido que sí. Entonces, por la abertura norte –no puedo escribir *medianoche* frente a tanta luz– transita una pareja de palomas, hacia el oriente, quizás ambas negras, con el mismo batir de alas. Y, anteriormente, lo hicieron gaviotas –uno no esperaría que se alejaran tanto del río, pero así sucede– gaviotas, desde el sur hacia el occidente, con un vuelo irregular, lleno de paradas, reanudaciones y de vueltas majestuosas. Los pájaros: y es a un pájaro a quien el Sol del oriente ha sido a menudo comparado, cuando se ha querido celebrar la potencia benéfica del Sol victorioso frente a la noche.

Continuamente, pequeñas nubes de marfil ruedan sobre la mesa del cielo y pasan deslizándose, imperceptiblemente.

Solo ahora –son las últimas horas de la tarde, las 16:38, y no debe faltar mucho para la puesta del sol –me doy cuenta de que ya se puede ver la Luna en el norreste, en su primer cuarto. Pero ahora no es este satélite el que me interesa en particular; su visión, más fuerte que el paso de las nubes y los pájaros, me ha arrancado de lo que ha constantemente atrapado mi atención hasta este momento: la carrera del Sol y la relación rotatoria entre la luz invernal y la sombra.

Sé que durante el presente experimento no son en absoluto significativos los pensamientos sino las observaciones y, sin embargo, creo que es correcto registrar la conducta que yo mismo tengo como observador. Pues bien, yo (el observador) me encontré sentado en la esquina noroeste, donde el Sol terminó empujándome y donde pasé todo el día.

Desde el punto de vista de la observación, el lugar resultó ser excelente, abriéndome un amplio campo de visión que incluía el giro entero del Sol. Habiéndome prohibido el uso de cualquier lente ahumada, más que directamente he seguido el curso solar de manera indirecta, a través de las mutaciones, del reflejo de la luz y de la sombra sobre las paredes blancas y las esquinas.

Las esquinas adquirieron tal relevancia que me parece indispensable nombrarlas: y entonces, está esta esquina noroeste contra la que apoyo mis hombros y, luego, la esquina noreste, la esquina sureste que está frente a mis ojos y, final-

mente, la suroeste, que completa el círculo de 360 grados. El curso del Sol ha transcurrido desde el este y en dirección oeste, y ha tenido como etapas consecutivas la abertura oriental, la esquina sureste, la abertura del norte y la esquina suroeste, que lo oculta provisoriamente. Desde allí ha penetrado este río de luz casi blanca, luz ininterrumpida, despótica e irregular, mientras la sombra, tras el equilibrio especular entre sur y norte, al principio del día, ha ido rotando ágilmente, moviéndose en sentido inverso a su doble luminoso.

La esquina suroeste, tiñéndose con más intensidad, señala inminente el otro umbral, el pasaje hacia la segunda parte del día. Me desplazo a la abertura occidental: el Sol parecería casi una naranja perfecta, si en la parte baja no lo deshiciera un húmedo velo de vapores. La puesta del sol es un acontecimiento que sucede en el vacío, sin gritos ni ruidos, como una catástrofe gloriosa a la que se le impusiera el silencio. Los colores, celeste transparente primero y luego gris-perla, empiezan a fusionarse con el negro; y yo espero leer la escritura, descifrar las lumbres brillantes que la noche esparce sobre la mesa oscura.

La Luna ya estaba alta en el cielo, pero solo ahora lo habita realmente. En el suroeste, una larga hoz de leche cuajada; y es a partir de la Luna, casi bajo su directa influencia, que se mueven mis ojos con la intención de reconstruir la constelación de esta segunda quincena de enero, que navega bajo el signo de Capricornio. Es Orión, al que reconozco inmediatamente, al suroeste, un poco alejado del círculo lunar, el espléndido cazador de las siete estrellas que destellan chispas azul-plata, con Betelgeuse teñida de naranja intenso y, en el extremo inferior, una estrella completamente blanca, la más brillante de toda la formación. Reconozco la pequeña constelación de la Liebre (*Lepus*), que yace al pie de Orión. Busco inútilmente, al sur de la Liebre, a la Paloma (*Columba*) y, aún más lejos, al Dorado, al Pez Espada o al Pez Dorado.

Habiéndome perdido en mi exploración hacia el sur, solo mucho tiempo después decido rastrear la constelación dominante de esta primera quincena de enero, la constelación de Capricornio, el décimo signo del zodiaco. Miro la abertura occidental, pero no llego a reconstruir el perfil del animal fantástico, este mos-trum astral con cuerpo de cabra y cola lunar de delfín. Un puñado de estrellas se mantiene pegado a mis ojos; los refresco contemplando de nuevo al sur, nítidos como jeroglíficos, la Luna, Orión y la Liebre. Posponiendo hasta mañana cualquier exploración adicional, doy cuerda al reloj para las 6 de la mañana.

Jueves 19 de enero. No me despierto con la alarma, sino con el ruido de la lluvia. Me pongo a escuchar, midiendo la sorpresa: no me esperaba que, en mi experimento, junto a la vista, el oído hubiera adquirido tanta importancia en la obra de generar vínculos con el cosmos y explorarlo desde adentro. En mi observatorio, las coberturas son casi todas de chapa ondulada, sobre las que la lluvia parece partirse en gotas –cada una de ellas pesada– que rebotan y resuenan. Junto con el murmullo de la lluvia me llega, más brusco, el derramarse del agua que,

después de haberse acumulado en la cavidad de las canaletas, precipita como un chaparrón aún más abajo, golpeando el vidrio subyacente.

Enciendo la luz, apenas lo suficiente para poder leer la hora; las 5:40. Con la mirada acelerada por los sonidos, inspecciono el cielo oscuro pero no compacto, con grietas gris plomo en la masa de nubes, especialmente al sureste. La lluvia continúa con sus ruidos separados –me doy cuenta de que es la oscuridad misma la que me ayuda a enfocar el oído, como si los sonidos se hundieran en las negras cavidades de mis oídos. Al otro lado de las nubes siento que navegan, mudos e inaccesibles, Orión y la Liebre, junto con las constelaciones invioladas que no pude localizar, la Paloma, el Dorado y Capricornio.

Alrededor de las 7:38 el cielo empieza a aclararse, como si una gran lámpara escondida detrás de un grueso telón se deslizara precipitadamente, de este a oeste. La luz muestra, en el tejido de las nubes, numerosos desgarros, nuevos o no visibles antes, a partir de los cuales, aunque persiste el ruido de la lluvia, parece amortiguarse el trabajo aproximativo del oído y retomar fuerza en su lugar, la actividad exacta y dura de los ojos. Irregulares zonas celestes expulsan mi mirada, mientras que los contornos anaranjados y suntuosos de las nubes la retienen. Lo que ocurre es solo el movimiento de las nubes, de oriente a occidente, que clausura con creciente apuro las grietas celestes. Al mediodía el viento casi ha terminado su obra, el cielo se muestra enteramente cerrado, salvo algunas estrías, por las que se filtra una luz blanquecina. Lluve. Ningún tránsito de aves.

Recién pasadas las 15 se produce una inversión, con el viento que empieza a soplar desde occidente hacia oriente, despeinando la capa de nubes, primero, desarmando su tejido, en el que acolchados claros parecen arremolinarse sobre una manta gris, y, luego, rompiéndolo irregularmente, primero al oeste y luego al norte así como al sur y al este. En las grietas producidas vuelven a asomarse numerosas manchas celestes, mientras que una soberbia y solitaria mancha dorada flota hacia el oeste. Por el silencio y por una impresión como de vacío en el interior de los oídos, me doy cuenta de que ha dejado de llover.

Al occidente el cielo empieza a enrojecerse y el Sol aparece y desaparece detrás de un imponente banco de nubes hinchadas de azul-violeta y de agua. Pasada cierta declinación, el Sol, nunca completamente despejado de nubes, empieza a arrojar a su alrededor rayos de diferentes longitudes. Un rayo como una flama antecede a la definitiva puesta del sol, de manera similar al cohete deslumbrante que cierra un espectáculo de fuegos artificiales. El reloj marca las 17:10.

Crepúsculo. Sé que está por cumplirse el pasaje entre Capricornio –al que, sin embargo, aún no he descubierto– y Acuario –a quien le toca entrar en escena–, pero ocurrirá lentamente, tanto que recién se cumplirá mañana a las 11:04 de la mañana.

Mi problema ahora es el siguiente: ¿cómo puedo reconstruir los diseños de las constelaciones, identificar a Capricornio y señalar la inminencia de Acuario,

mientras los bancos de nubes se deshacen y se recomponen incesantemente, como figuras redondas y grises arrojadas al fondo de un oscuro telescopio? De modo similar a las nubes, la Luna pasa del bronce al blanco sin pausa en la medida en que su hoz logra emerger o es sofocada por las nubes. Para Capricornio la dirección es el oeste, mientras que la ubicación de Acuario está más corrida hacia el sur. Lo que logro enmarcar son solo trozos, fragmentos, secciones móviles, de cuyos márgenes se desprenden dos o tres estrellas. El viento sacude continuamente el caleidoscopio del cielo.

Cierro el balance nocturno de mi observación con solo dos resultados. El primero es detallado –la individuación en Capricornio de su puntiforme cola de pez– mientras que el segundo es genérico –la identificación, en el suroeste, de la porción celeste en la que la constelación de Acuario despliega su despararramada figura.

Viernes 20 de enero. Último día de observación: *dies Veneris*. Nubes en el este, nubes en el sur, nubes en el oeste, nubes en el norte. Cielo oscuro, totalmente cubierto. Un viento impetuoso ha entrado en escena, mueve desde el este hacia el sur la capa superficial de nubes. Alrededor de las 7:40, la oculta lámpara que ya me es familiar empieza a deslizarse de este a oeste, dejando tras de sí una rápida estela de luz blanca. Pocos momentos después, en un movimiento altamente dramático, tres gaviotas transitan en dirección opuesta a la luz, como si arrastradas por el viento ya no pudieran controlar el vuelo.

Es necesario seguir el viento, observar las nubes, penetrar en las variaciones de gris. De ese gris que también habita el interior de mi espacio, donde las esquinas se destacan como bisagras negras. Para describir el gris del cielo, en el que se mezclan variables dosis de blanco, me veo obligado a recurrir a sustancias afines. Tras haber constituido una serie en escalas –con la ceniza, con el plomo, con el hierro, con el mar, con el humo– confirmo que el mundo (afuera) es definitivamente gris. El viento se ha desplomado: todo se ha detenido y pesa con una inercia húmeda. Ni siquiera se puede hablar de nubes. Llueve.

Varias veces en el transcurso de este día me he detenido para deletrear las inscripciones que tracé sobre las cuatro paredes: este y oriente; oeste y occidente; norte y medianoche; sur y mediodía. Esas indicaciones perdieron todo valor, ya que no existe (ni existiría) orientación, cuatripartición cardinal, si no hay (si no existiera) el Sol; si no se puede contar con la salida y la puesta del astro, con el desplazamiento calculable de la luz y la sombra. En el espacio, la presencia que funciona como punto de referencia es el Sol; la orientación sigue siendo cósmica.

Alrededor de las 17:13 el ocaso elimina la lámpara con una cierta brutalidad y la oscuridad, interviniendo sin ninguna transición de crepúsculo, estira aún más el telón del cielo. A partir de las 11:04 de esta mañana entramos en Acuario; pero me veo obligado a renunciar a localizar esta constelación difusa, igual que la de

Capricornio, que nuestra navegación ya sobrepasó. La temperatura bajó considerablemente: hace frío y he tomado frío. Me digo a mí mismo que quizás era más oportuno posponer el presente experimento a la primavera o, incluso, al próximo verano; pero cada vez termino volviendo a la convicción que me he generado: fue correcto emprender este proyecto cuando surgió en mí y sentí la urgencia de emprenderlo. Con la vivacidad de un deseo.

El ruido de la lluvia llena todo el espacio y yo penetro en el cosmos únicamente a través de la actividad poco diferenciada del oído. Es medianoche. Terminé. Me acuesto en el suelo –hace frío–; pongo la cabeza hacia el oriente y los pies hacia el occidente y, extendiendo los brazos, llevo la mano izquierda hacia el sur y la derecha hacia el norte.

En el intervalo, en el vacío, en el agujero negro e incluso –como me planteé– en la distracción y en la futilidad del pensamiento, ha intervenido cada vez, providencial y sabrosa, la semilla de pistacho.

Del hecho de que, en el comienzo de estos días de observación –poco después de la madrugada del miércoles 18–, haya visto, como primer indicio, a un grupo de gaviotas volar desde el sur hacia el occidente, los augures⁹ romanos habrían deducido un auspicio favorable; a diferencia de sus colegas atenienses quienes, del mismo vuelo, habrían obtenido un presagio funesto.

Entré a esta experiencia dando pleno crédito a la vista, y la dejo habiendo comenzado a dar crédito inesperado para el oído, para su penetración, menos exacta, es cierto, que la vista, pero de mayor amplitud que ésta. Tal es, en el orden de los sentidos, la adquisición y la sorpresa.

Todo resultó ser tan excepcional tomado individualmente el Sol, la Luna, las constelaciones, las nubes, la lluvia, los vientos, los pájaros– que pude no usar binoculares, cuyo uso estaba rigurosamente permitido solo en casos excepcionales.

⁹ N. del T.: Sacerdotes romanos que se encargaban oficialmente de la adivinación.

Après le déluge

Si la miro es para encontrar allí una salvación, incluso, en la amenaza, como el pintor que, pintando el arca, buscó refugio, alivio, socorro. Sé que es parte de un diluvioso episodio bíblico, en el que colores y figuras se entrelazan en un arquetipo. El alma termina por quedarse suspendida entre el temor expresado en el ojo abierto de par en par del burro y la tranquilidad rumiante de la jirafa, quien ya ni siquiera percibe el peligro más allá del parapeto, tan alto como para proteger el cilindro manchado de su cuello.

En la escena se dan la mano el desastre y la salvación, la solidez del casco y la perfidia del abismo, la intimidad y lo abierto, las vetas de la madera recién cepillada y el incrustarse alborotado de las olas. Un censo de las criaturas del universo desfila ante los ojos, aunque para nosotros únicamente sea visible a través de algunos ejemplares. Pero, como en toda arca, solo se embarca una élite; tan solo una élite encuentra refugio allí. La salvación elige el sistema indirecto, simbólico de la representación, y aplica, en relación al individuo, la aristocracia del azar y del capricho, ese camino que el autor de este retablo hubiera seguramente llamado el camino de la gracia.

Sin embargo, en este clima de ciclones y trombas marinas que está a punto de estallar, todas las criaturas que destacan frente a una luz fosforescente de eclipse, reencuentran la esencia monstruosa que les pertenece pero que se había distorsionado detrás de la película generada por el hábito y la cotidianeidad. La melena del león, el cuerno en espiral del unicornio, la joroba del dromedario, el vellón rizado del cordero, el pico arqueado del ave de rapiña, las ubres de la cerda, todos ellos se presentan igualmente indescifrables, como si se tratara de inscripciones ancestrales. El arca entera aparece como un *rendez-vous* rebosante de monstruosidades. Escribo monstruosidades bajo el influjo no ya de la repugnancia, sino de la fascinación, del *portentum*. A pesar de la tarea de control que Noé habría tenido que ejercer a la hora del embarque, algo le habrá obstaculizado ejecutar la más simple discriminación, la puesta en juego de idiosincrasias y de preferencias dictada por la belleza o por el criterio de utilidad. Incluso el patriarca, en ese momento, ignoraba o había perdido el sentido de todas las criaturas. Claro, el caballo seguía resaltando heráldicamente inquieto al igual que el feroz guepardo, así como las ubres de la vaca se estiraban hinchadas hacia el hambre de los orígenes. Pero todo eso ya no demostraba nada. La perfección de uno no oscurecía ni refutaba la deformidad de otro. El único criterio que se mantenía era la indiferente imparcialidad del muestrario. Quizás, es por eso que incluso la chinche y la cucaracha pudieron encontrar la salvación en la calidez del arca. “También entró toda fiera según su especie, y todo ganado según su especie, y todo reptil que se arrastra sobre la tierra según su especie, y toda ave según su especie, aves de toda clase”.

Pero ahora tenemos que aproximarnos a la evocación siempre perversa de los mundos extinguidos, y abandonar el verde esmeralda de este cuadro, ya parcialmente sumergido por las marejadas del diluvio. En su lugar, colocamos una instantánea hiperrealista tomada por Max Ernst algunas décadas antes de la novedad absoluta de nuestro presente, un escorzo de paisaje que se asemeja a un terreno arrasado por los topos, a una gasa embebida en sustancias en descomposición, a un estampado de brote infeccioso, a los desagües de dioxinas y a las cloacas. En su centro la balsa, la nueva arca de Noé cósmica, está a punto de despegar. Un despegue tantas veces ya imaginado que, en caso de suceder realmente, parecerá desprenderse, partir desde nuestro propio pasado. Pero ahora no son las probabilidades ofrecidas por el corredor de apuestas del firmamento lo que desafía nuestros cálculos: la escena se inscribió con tanta frecuencia en nuestras pupilas y en el telón de la imaginación que podemos leerla e interpretar con autoridad sus signos. Siempre en relación con la antigua navegación de salvación.

Lo que marca la diferencia, incluso por encima de los escenarios, son los mismísimos elementos esenciales que intervienen. En el episodio de Noé, el arca, de madera resinosa, *untada con betún por dentro y por fuera*, se halla en relación con el agua y con la tierra; en el presente episodio de ciencia ficción, el *nautilus*, acorazado con aleaciones ligeras, se halla en relación con el aire, aunque este posea una combinación tan volátil que nos impide respirarlo.

En el episodio bíblico, el acto de justicia es un acto de separación; como un tamiz, el criterio que sirve de guía al juicio consiste en dividir a las criaturas, en separar a la buena de la mala semilla. El arca se convierte propiamente en la caja donde se guardan las semillas seleccionadas, o mejor dicho, se saca provecho de ellas como medio para asegurarse una reserva, un vivero de fertilidad y matrices intactas. El gesto divino se configura así como el primer acto de eugenesia radical que se conozca, con el que el criador, previsoramente, quiso asegurarse una humanidad seleccionada y regenerada. Mejor aún, el arca, más que continente, es ella misma el contenido; es la semilla vegetal que compone tanto la cobertura de la cápsula como la humedad del núcleo.

Pero detrás del motivo vegetal de las buenas semillas para la agricultura, que Noé enriquecerá poco después con la introducción de la vid y el vino, se vislumbra otro tema de consideración más épica: el tema talásico del óvulo fecundado dentro del útero, del líquido amniótico y del mar materno. De ahí que las aguas del diluvio, la apertura de las cataratas de los cielos pasen inmediatamente de ser castigo a ser salvación y salud; el *faustus* prevalece sobre el *nefastus*. Más que la cuestión del castigo, es el tema providencial de la salvación el que genera más impacto en la imaginación. Y la navegación del arca, más que evocar un retorno, señala el primer arribo a la tierra; el viaje procede desde el mar en dirección de la orilla, y la tierra se alcanza solo después de que se han secado las aguas.

El episodio recorre las etapas que comprende el viaje del hombre y su paso de la vida marina a la vida terrestre, la ardua adaptación al régimen de lo seco. Como ya había adelantado el sabio presocrático: “Anaximandro de Mileto piensa que del agua y de la tierra nacieron los peces, o animales muy parecidos a los peces, en cuyo interior habrían surgido los hombres, quedando encerrados allí como fetos hasta la época de la pubertad; entonces, una vez roto el envoltorio, habrían salido hombres y mujeres ya capaces de alimentarse por sí mismos”.

En el actual episodio de ciencia ficción, la Tierra solo proporciona la plataforma de lanzamiento; es el muelle, la playa que se encoge detrás, en un precipitado zoom en vertical. El elemento que envuelve al arca no es ya el aire sino un elemento más sutil y escurridizo. Solo la imaginación consigue aclarar de qué sustancia está compuesto el lugar por el que procede la navegación: es el vacío. Si el lugar viene dado por el vacío, entonces el crepitante combustible que impulsa al arca solo puede ser aportado por el fuego, por el elemento ígneo. En este vacío, en el no-lugar atravesado por el *nautilus* de fuego, ¿cómo será posible conjeturar la topografía de cualquier Ararat? Es más, la imaginación, por sí misma, solo es capaz de asignar a este arca únicamente el no-arribo, el ningún-puerto; aleja de su casco cualquier pista, cualquier muelle de atraque. Saltando del antiguo génesis a este génesis de ciencia ficción, pasamos del principio material del agua al del vacío y el fuego, abandonamos a Tales para reencontrarnos frente a la sabiduría de Heráclito.

Entre líneas se puede vislumbrar una nueva etapa en el épico camino del hombre a través de sus sucesivas adaptaciones al medio. Después de la existencia en el mar y la más reciente existencia terrestre, en el elemento sólido y seco, ha empezado la siguiente etapa: la adaptación al vacío.

Como siempre ocurre en cada transformación, que tiene su equivalente en el episodio del nacimiento, también en esta extrema y crítica adaptación se irá hacia una modificación en el aparato sanguíneo y respiratorio. Como ocurre con la conexión de las arterias y de las venas al corazón y con la relación entre la boca y los pulmones, cuando nacemos a la existencia terrena, con el cierre del foramen oval de Botal.

Descensio ad solem

Descenso. Inversión. Hundimiento. Para mi solo tienen sentido en San Clemente¹⁰ cuando apoyo un pie en el peldaño de la escalera que lleva a la basílica subterránea, mientras el otro sigue apoyado en el rellano superior. El arco de la triangulación mide físicamente el umbral entre lo alto y lo bajo, el ascenso y el descenso, el arriba y el abajo. Es una separación: dejo atrás los mármoles y los colores para ir hacia sus opuestos, la oscuridad y las piedras; y como este opuesto adquirirá valor solo a partir de lo que abandonaré, así, solamente cuando habré tocado el fondo conoceré realmente lo que dejé atrás allá arriba, en la luz.

A lo largo del eje vertical que ordena los símbolos, me encuentro justamente a la altura de la cruz que llena de sí misma toda la basílica superior; primero, la patética pared pintada por Masolino da Panicale y, luego, el triunfante cuenco del ábside, con réplicas en el fresco y en el mosaico. El símbolo al que vuelvo la espalda es este utensilio ascensional, erguido como una escalera o un árbol, de cuya madera se ha extraído la cruz. Pero, como cualquier árbol, la cruz también echa raíces; entonces, son estas ramificaciones, que entreveo en las espirales verdes del mosaico y que celebran el elemento vegetal, las que me autorizan al viaje e, incluso, me indican la dirección: hacia la oscuridad y lo profundo.

Como siempre, siento satisfacción con el dinamismo de los escalones, mientras voy apoyando rítmicamente los pies sobre ellos. Me encuentro con la basílica inferior medio sumergida en la penumbra; unos conos de luz eléctrica se extienden hacia las columnas y las pinturas murales. Con mayor intensidad, desde las aberturas practicadas en la bóveda, caen algunos rayos luminosos, densos de polvo, como pilares compactos de luz.

Entre los frescos me concentraré únicamente en las escenas que ya cautivaron mi imaginación, que hicieron vibrar mis sentimientos: esos episodios que el tamiz de la memoria seleccionó previamente. Como cualquier moderno, no dispongo –para la elevación ni tampoco para la inmersión– de ningún mentor y consejero: elijo, por lo tanto, a mi yo de ayer como guía. Será él el iniciador y mi yo presente el iniciado. Sigo, entonces, dentro de este antiguo espacio de culto, a mi yo pasado como un acólito tenía que seguir a su maestro en los misterios.

Lo que mi guía interna me señala, antes que nada, es la esencial escena del Cristo que ha descendido al Limbo. Inmediatamente después de su ignominioso asesinato, en el intervalo entre la resurrección y la manifestación visible de su

¹⁰ N. del T.: El autor se refiere a la Basílica de San Clemente en Roma, edificada en el siglo XII. En 1857 se encontraron, bajo la construcción existente, dos niveles de profundidad: el superior corresponde a una antigua basílica, que anteriormente fue la habitación de un patricio romano, mientras que el inferior corresponde a un conjunto de construcciones romanas de época post-neroniana.

triumfo, acontece el viaje de Cristo a la ultratumba, su breve parada en la región subterránea. Luego, sigue la vuelta a la luz de la Tierra y la revelación a los atemorizados discípulos de su cuerpo glorioso. Como en un intervalo, yo también me hundo, penetro en el hiato; aprovecho la grieta simbólica y espacial; llamo a la pared de las tinieblas esperando un rastro cualquiera de revelación.



René Magritte, *Les jour gigantesques (l'aube désarmée)* (1928). En nuestra perspectiva, la mujer desnuda cumple el rol de la Madre Tierra, allí donde el hombre demediado y vestido con un traje oscuro tiene el rol de la cultura. El saber masculino está violando a la naturaleza femenina.

A un lado, me espera la escena de Alejo, el hijo que, de regreso a casa tras una larga ausencia, prefirió no ser reconocido, sino vivir como un sirviente en la morada paterna, durmiendo acostado en el polvo del sótano. ¿Quién es este hombre que ha sido santificado? Hace tiempo mi imaginación le asignó a Alejo, en su sótano, el papel del que no quiso bajar ni subir. Una tercera solución: la chatura de la no-elección, la horizontalidad, el rechazo del vértigo y de la prueba que toda verticalidad presupone.

A pesar de las lámparas alrededor, aumenta la oscuridad; a esta altura los arcos filtran los pilares de luz natural. La condición que se concilia con este hundimiento es la ceguera. Un papel fundamental en el descenso siempre lo juega el personaje del ciego. En el momento, no quiero saber ni por qué, ni a qué olvidada leyenda edificante pertenece, pero representado en una pared viene a mi encuentro un personaje ciego. Mejor dicho, un personaje que ha sido cegado, un accidente que posee la instantaneidad y la violencia de su contrario, la luz. De hecho, fue un destello lo que lo condenó a la negra oscuridad.

Pero aún se puede descender más, hundirse en el orden del símbolo así como en el de la realidad. Obedecer al peso del cuerpo, a la atracción gravitacional de

la piedra. La misma humedad que, en este subsuelo, ha sustituido con fuerza la sequedad, la aridez de lo alto, esta humedad tiene sus venas en el profundo. La pesadez es la cualidad magnificada del descenso.

Tras algunos escalones, alcanzo el fondo. El subsuelo, que se me oculta más de lo se abre frente a mí, no presenta divisiones de naves, ni arquitectura clara, sino que se despliega perdiéndose en un laborioso laberinto. Ya no hay más luz filtrada del Sol, sino únicamente noche profunda, que solo violan con avaricia algunas escasas lámparas. Del mármol de lo alto ya se había pasado a la piedra cuadrada y al ladrillo simple, pero ahora la piedra se inclina hacia su estado original, dejándose subyugar por la humedad y el musgo verde que traza en las paredes manchadas. En algún lado el agua que precipita violentamente hace resonar todo el subsuelo.

Después de haber pagado con impaciencia mi tributo de errores al laberinto, toco finalmente su centro, la gruta, el Mitreo, como una cavidad en el corazón mismo del laberinto o como el término último del descenso, el punto más bajo en la escalera descendiente. Y dentro de la gruta, al final de un pasaje entre los bancos de piedra, sobre los que se recostaban los acólitos durante la celebración de los misterios, sobresale de la pared la estatua del dios. De mármol blanco en contraste con la roca morena.

El yo guía, iniciador y barquero –como debe ser– es sabio y sabe; pero la parte de mí que se ha dejado guiar, el neófito, vuelve a maravillarse al distinguir en el semblante de la estatua la divinidad solar, más aún, el mismo Sol, Mitra-Helios, con la cabeza adornada con una corona de rayos. En este espacio sumergido, donde nunca ha penetrado la luz natural, donde se ha perdido o puede llegar a perderse para siempre la memoria del astro diurno, con la piel estremecida por el frío y con las fosas nasales dilatadas por el olor del moho, descifro lentamente la imagen esculpida del Sol.

El descenso es entonces una inversión, un doble dado vuelta, que instaura una especularidad. Como sobre un espejo o sobre la limpidez de aguas profundas que reflejan los cuerpos errantes que surcan el cielo. Lo de abajo es igual a lo de arriba; la bifurcación conduce al mismo punto; no es necesario salir para volver a encontrarse con la llama, la quemadura del Sol. “Vi en la noche el sol brillar de cándida luz”. Muy por encima mío en este espacio, la cruz como escalera ascensional, ¿adonde podría llevar si no hacia el Sol? Este es el sentido expresado por la liturgia medieval cuando comparaba a Cristo con el Sol, y durante el servicio se lo invocaba con los atributos del *sol salutis*, *sol invictus*, *sol occasum nesciens*. Incluso la basílica superior, que ahora tengo la impresión de que se apoya sobre mis hombros, no solo está orientada *ad orientem*, sino que también está dedicada a una santa oriental: Catalina de Alejandría.

Una imagen me permite reconstruir el sentido vívido y estratificado del descenso. Parecida a una simbiosis, a una cohabitación de crustáceos, como la que

existe entre la anémona marina y el blando cangrejo ermitaño, donde el primero mantiene al segundo debajo de él, como su propio coinquilino. Pero en este corte arquitectónico hay un desfase de siglos entre una y otra capa. Entonces, teniendo en cuenta la relativa rapidez de la sucesión histórica y la lentitud de la evolución animal, como proyección comparativa, es como si en San Clemente convivieran, uno encima del otro, el homínido, el búfalo y la tortuga, y cada uno apoyara las propias patas sobre la ancha espalda del otro.

Por lo tanto, si lo de arriba es lo mismo que lo de abajo, con los ojos fijados en el conjunto de radios del dios solar, trato de trazar la concordancia de los signos entre las tres estaciones superpuestas a lo largo del eje vertical. En las extremidades resplandecen, iguales y diferentes, dos soles: en el Cristo, el Sol oculto del cielo; en Mitra, el Sol explícito de las tinieblas. Arquitectónicamente, todo el recorrido se compone de tres espacios: la basílica, la iglesia y la gruta. Tres salas igualmente cerradas y, sin embargo, solo es la última, la gruta, la que me entrega la clave interpretativa. La basílica y cripta abovedada imitan a la gruta, en cuanto cavidad perfecta, lugar cósmico y genético, relacionado con los símbolos centrales de la maduración y de la intimidad, como también lo son las crisálidas, el huevo y el útero femenino. Iglesia, cripta y gruta, pero esta última en particular, representan la matriz, el vientre, como el vientre de María inseminada por el ángel de la Anunciación, donde milagrosamente el dios sale a la luz, donde el Sol sale del caos de las tinieblas.

Pero, más dramáticamente, el universo que une el trayecto vertical en sus movimientos de ascenso y de inmersión, es el universo de la sangre, de los holocaustos y de los castigos. Crucifixión de Cristo en la basílica superior, en la delicadez dolorosa de Masolino; triunfo de la cruz en el brillo del ábside, este lugar dorado y cósmico por excelencia. Sacrificio de la Misa en la iglesia subterránea, que presencia el hombre cegado, alcanzado por tan brutal mutilación. Finalmente, sacrificio de Mitra en la cueva, al final del descenso. El bajorrelieve alrededor del pedestal, frente a la imagen del dios, representa el acto sacrificial. Representa a un joven recubierto por el *pilleus*, ese singular sombrero frigio, arrodillado detrás del poderoso cuarto trasero del toro, en el acto de clavarle una espada en el cuello. Si el sombrero es un símbolo fálico, el toro es un animal solar y ctónico, cuyo suplicio origina la vida.

Lo de abajo es lo mismo que lo de arriba, en el orden simbólico, y, sin embargo, se impone una elección, una preferencia; y hoy el descenso por la escalera vertical equilibra el ascenso; el ascenso excesivamente realista del cosmonauta se compensa con el hundimiento físico e imaginario del psiconauta. Saliendo de San Clemente, para abandonar la efigie del Sol y exponerme nuevamente al Sol astronómico del invierno romano, me digo que actualmente todos sufrimos por mantener una relación errónea, por demasiado literal y constrictiva, con este globo. Y con todo lo que se derrama sobre él: rayos, calor, quemaduras.

La escala de los símbolos

Por lo tanto, para la Tierra también el verbo “ver” se está conjugando en forma reflexiva. No solamente ver, sino también verse. Metafóricamente. Desde que la Tierra ha ingresado al *estadio del espejo*. La Tierra por primera vez se ve en su globalidad. Y nosotros prestamos al planeta Tierra nuestra visión binocular, y a su vez un circuito televisivo, vía satélite, presta a la estrechez de nuestros ojos la omnividencia ubicua de su visión monocular. Igual que el antiguo cíclope, *the mondialvision* es monóculo. Si la totalidad contiene en sí misma la globalidad, entonces esta totalidad se ha transformado, de dilatada visión de la mente, en la visión óptica antes mencionada; nos confronta físicamente, llena con énfasis banal nuestro campo perceptivo. La viga o la paja que cotidianamente entorpece nuestras pupilas a esta altura no es otra cosa que la Tierra misma.

Este resultado –un desdoblamiento ecuménico– representa una extensión a escala planetaria de lo que ya había logrado –a escala infinitamente reducida– aquel procedimiento técnico-lingüístico inherente a la modernidad –sin el cual la modernidad nunca hubiera existido– que se ha llamado desplazamiento. Para lograr, además, la vertiginosa extensión actual se ha necesitado la convergencia entre los vuelos espaciales y el desarrollo de los instrumentos comunicativos.

Así, después del oblongo *pissoir* [urinario] de matriz duchampiana, la Tierra semiesférica también ha sufrido un proceso de dislocación. De la misma manera, los habitantes del globo han sido sometidos a un proceso de destete –es decir, de pérdida de familiaridad y de inocencia– brutal, como una terapia de choque, que los primeros en experimentar, aunque en dosis blandamente homeopáticas, fueron en su momento los *habitués* de las galerías más sofisticadas, en algún lugar entre Nueva York y París. En sus operaciones, por lo tanto, la imaginación nunca ha carecido impunemente de consecuencias. Tanto es así que, además de la evidente variación de nivel –allí, lo simbólico y, acá, la colisión entre lo simbólico y lo real, en cuyo origen, sin embargo, está la mirada viviente del cosmonauta–, y el inmenso salto de escala, sigue siendo legítimo avanzar la hipótesis de una equiparación entre imaginación y realidad. La imaginación terminó tropezándose con sus propias alucinaciones en las pantallas de TV: haciéndose pasar frente a los ojos esa compacta totalidad que, en realidad, nuestros pies pisan. Cada mirada que se arroja sobre la Tierra no puede venir hoy sino de las regiones del afuera. La técnica se muestra capaz de mover el mundo, que se ha convertido en un dócil ready-made, sin recurrir a ninguna torpe base de apoyo. De ahí la aprensión que inquieta a los tecnócratas de la posmodernidad.

A partir de esta radical alteración del contexto se originaron dos dinanismos divergentes. El primero, ascensional y centrífugo, puede exhibir la superioridad, no solamente de ser vencedor y disponer del poder, sino también de haber puesto

en marcha, por lo menos, una parte de su propio programa. Y es a este dinamismo al que le pertenece el desplazamiento de la Tierra y su aparición dentro del rectángulo del espejo de la TV. El segundo dinamismo, descendente y centrípeto, indica una reacción ante el primero, pero con el objetivo de superar el automatismo puramente reactivo, según la vieja y querida lección nietzscheana, para alcanzar su propia potencia creativa autónoma.

En el punto de división entre los dos dinamismos, en los umbrales opuestos, aparecen como símbolos dos figuras míticas distintas y dos distintos animales-tótem. Por un lado, el Arcángel y, por el otro, Anteo. Por un lado, el pájaro y, por el otro, la serpiente. No hace falta recordar que el pájaro y la serpiente forman parte del bestiario de Zaratustra.

Y como el vuelo del Arcángel se ve amenazado por la caída de Ícaro y por la sombra que su caída desordenada imprime sobre la luminosidad del mar, también el esfuerzo de Anteo por volver a apoyar sus propios poderosos miembros sobre la Tierra se ve amenazado por la astucia que, mientras tanto, ha adquirido el Heracles tecnológico.

El Arcángel y el pájaro sacan de los resultados ya obtenidos el sentido del propio dinamismo. Son, pues, los mismos resultados los que iluminan las intenciones que los guían. Su objetivo consiste en trazar, excavando, una clara separación entre el dominio aéreo y luminoso, en el que se mueven, y el dominio terrestre, para así afirmar, gracias a ese trabajo de excavación, una superioridad frente a una servidumbre asegurada. Para ello, el gesto inicial que trazan contra el fondo luminoso del día consiste en desprenderse, en separarse de la Tierra, de la pesadez y la horizontalidad del suelo.

Si en el pájaro este despegue pone en primer plano la máscara inocente, emocionante de cada vuelo, en la figura del Arcángel el mismo despegue desmascara su significado pleno, combativo y polémico: equivale a un acto, a una declaración de guerra, que establece a la Tierra como su único adversario. El Arcángel y el pájaro solo reconocen un único vector, la verticalidad ascendente; y si la ascensión que los ocupa encuentra en la posición erguida del hombre un punto de partida, no deja, por ello, de toparse –como impedimento– con el peso del cuerpo y la ley gravitatoria que lo anclan al suelo. Por este obstáculo, aquel dinamismo, además de asignarle a la Tierra el papel inevitable de enemigo, no deja de presentarse bajo un aspecto ascético, punitivo. Punitivo en cuanto relativo a la común herencia terrenal, hecha de impedimentos corporales, de respiración, de pulsación sanguínea y, a la vez, de servidumbre gravitacional.

El ala, que es el instrumento del Arcángel y del pájaro, como para Anteo lo es la espalda y para la serpiente el pie, el ala ha encontrado un aliado certero en la técnica. Y el ala, convirtiéndose en ala de metal, se ubica en el origen de toda la ascensión moderna: desde el biplano de Adler al aeroplano de Blériot y el V2 de von Braun, hasta el satélite interplanetario más perfeccionado que se cono-

ca hoy en día, el Kosmos 970, desarrollado por la ciencia soviética. Así que, tras haber forjado esa alianza con la técnica, el dinamismo que representamos en la pareja voladora del Arcángel y del pájaro ha obtenido sus resultados más contundentes: el verse a sí misma, el reflejarse de la Tierra y, con ello, el desplazamiento de la Tierra del sitio que le había sido asignado, como se diría de un planeta que se ha salido de su propia órbita elíptica.

Esta ascensión victoriosa hace posible, no simplemente esa actitud que Bachelard definió inocentemente como *contemplación monárquica*, sino una actitud de verdadera y auténtica z. Un rol, por lo tanto, completamente activo y operativo, y en absoluto contemplativo, vinculado, por un lado, al arquetipo psico-sociológico de la dominación soberana y, por el otro, al arquetipo luminoso-visual de la mirada. Así que, mientras que en el transcurso de la escalada ascensional al poder la herramienta era el ala, ahora el órgano de la dominación es el ojo, pero no el ojo hechizado y hechicero, sino el ojo sentencioso y punitivo. Así como el poder ejecutivo siempre actúa siguiendo a los poderes legislativo y judicial, del mismo modo el ojo soberano tiende a agudizarse, a convertirse en arma ofensiva: fulgor de Thor, rayo de Zeus, ira diluvial de Bel o de Yahveh en el Antiguo Testamento, así como también del Cristo futuro preanunciado por Mateo, Lucas y Juan.

Y, finalmente, son estos dos órganos, el ojo de la justicia y el fulgor vengativo, los que regulan la reacción del Arcángel al hecho de verse, de reconocerse por primera vez en la imagen reflejada sobre la superficie pulida, en esta temporada en la que se produce la entrada unánime de la Tierra en el *estadio del espejo*. En efecto, ¿qué es lo que el reflejo de esa superficie le devuelve al Arcángel? Su figura fulgurante que, a pesar de todo, todavía mantiene su relación con la Tierra, una relación tal vez de hostilidad, tal vez incluso de dependencia.

El desdén, que es la reacción inmediata del Arcángel, no puede en absoluto sorprendernos: es por eso, que el ojo juzgante tiende a mutar en fulgor, para cancelar la imagen reflejada, rompiendo en pedazos el espejo. En efecto, solo una vez completada la ascensión es posible juzgar, castigar, lanzar fuego e invectivas, aniquilar la Tierra.

Es suficiente volver sobre las etapas centrales del *credo*, pasar de *et ascendit in caelum*¹¹ a *et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos*.¹² Se entiende, entonces, por qué cuanto más victorioso es el dinamismo ascensional –victorioso como es hoy– tanto más arrastra tras de sí como una nube pestilente, la sombra de la destrucción y los sellos amenazantes del Apocalipsis. El Arcángel siempre se presenta armado; pero hoy sabemos que el arma reglamentaria que le fue asignada no está prescrita por ninguna orden celestial, y que seguirá siendo para siempre la flamante pero también muy inofensiva espada.

¹¹ N. del T.: Y ascendió al cielo.

¹² N. del T.: Y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos.

En el dinamismo opuesto, la figura mítica de Anteo y el animal-tótem de la serpiente se asoman como criaturas expulsadas, desterradas de sus respectivas moradas, y se mueven, como arrojadas, en un estado de difícil suspensión. Ya que el eje vertical existe y no deja otra alternativa que elegir entre la subida y la bajada, lo alto y lo bajo; el Anteo y la serpiente de nuestros días protolunares se presentan ya no como figuras de indolencia y de quietud, sino de reconquista, de tensión hacia la sede, hacia su ubicación originaria. Como parte de la actual catábasis, desencadenan un movimiento contrario al dinamismo triunfador del pájaro y del Arcángel, una inversión, y se sirven de la misma escalera, pero para descender.

Anteo, a quien el Heracles tecnológico mantiene alejado de la Tierra y al que la prolongada abstinencia ha debilitado, trata de volver a apoyar su cuerpo gigante sobre el suelo maternal. Mientras que la serpiente enrolla sus anillos moteados alrededor del eje descendiente, del mismo modo en que aparece en las miniaturas otonianas, seductora alrededor del árbol del bien y del mal, y mira con la cara vuelta hacia abajo la Tierra lejana, sus recovecos y sus grietas sombrías.

Si el camino ascensional encuentra su pista de lanzamiento en la orgullosa posición erguida de la cabeza, también es en la cabeza que encuentra su punto de partida un camino diferente, el descenso, el difícil viaje de regreso. El camino de los ojos y, aún menos turbulento que el de los ojos, el camino nutricional, es un trayecto fatalmente descendente, que desde la boca y a través de la puerta del ano termina inevitablemente por tocar Tierra y depositarse, regresándole sus propios residuos. Por el contrario, la ascensión solo es ascesis, lo opuesto a la plenitud, a la satisfacción digestiva.

A diferencia de la boca, el ojo es libre de dirigirse tanto hacia arriba como hacia abajo, ser flecha y fulgor o bien ser rayo. Aquí, por el lado de Anteo y de aquella serpiente, a quienes a menudo se les suele atribuir la pluriocularidad del dragón, el lugar de la flecha y el fulgor es ocupado precisamente por el rayo, en cuanto rayo de la visión. Ahora, el ojo deja de constituirse en tribunal, en juicio y en sentencia, y se transforma en un centro hipnótico, fascinante y fascinado, se convierte en asimilación visual, codicia y canibalismo de imágenes. El ojo que vuelve hacia abajo su mirada descendente, encarna hoy precisamente este redescubrimiento, el regreso maravillado a lo terrenal. Que no es, en absoluto, una sublimación, sino una manifestación diferente de voracidad y de hambre. Este devorar con los ojos no deja de establecer a la Tierra como alimento, comida, tienda, self-service.

Siempre en el orden simbólico, el posible esquema resultante del cruce de los dos dinamismos divergentes es el siguiente: nos encontramos frente a la ascensión viril, que se libera del elemento femenino –la Tierra, Astarte, Iside, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Afrodita, Cibeles, Rea, Gea, Demetria, Myriam–, se desata de sus ataduras y la abandona detrás suyo. Este abandono del elemento feme-

nino terrestre encuentra su consolidación en la violación de una segunda figura, de otro símbolo de la feminidad: la violación de la Luna, de Diana, Artemide, Ecate, Anaitis, Frejia. Muchos son, de hecho, los que han percibido el paso renqueante del primer explorador lunar, que dejó sus huellas en las playas del Mar de la Tranquilidad, como un auténtico acto de violación. Ese episodio siempre se asoció, en mi, con la imagen de un eclipse lunar y también con una famosa composición de Magritte, en donde una figura híbrida, parecida a las figuras que perturban los sueños, suma en sí una mitad femenina, completamente desnuda, y una mitad masculina perfectamente vestida. Estamos ante una extraña criatura hermafrodita, que no aparece representada en un estado de armonía y en un vínculo amoroso, como los hermafroditas que habitan los diálogos de Platón y los tratados renacentistas de alquimia. En la criatura imaginada por Magritte la parte masculina se ha vuelto en contra de la parte femenina, la agrede, la somete a violencia. Es probable que en el origen de la composición haya habido una pareja en actitud de lucha pero, luego, la intervención genial de un golpe de tijeras la hizo realmente significativa, obteniendo de dos figuras, una sola. La figura resultante cumple, sí, la unidad andrógina, pero exclusivamente bajo el aspecto de la víctima y del torturador, del esclavo y del verdugo, de la cultura –el hombre vestido con su traje tradicional– y de la naturaleza libre –la desnudez de la mujer. La cultura, el elemento solar y viril, está violando a la mujer-luna.

A pesar de que el Sol no haya sido mencionado hasta ahora, y no pueda encontrar colocación material en los proyectos inter-espaciales, aún así está presente en todo el horizonte imaginario actual. Porque es necesario registrar una impresión tan violenta del Sol, hasta el punto de poder hablar de un proceso de solarización al que se somete la realidad entera, que no deja ningún margen a la noche, a la posibilidad de envolverse, enrollarse en la sombra. Por otro lado, simbólicamente, ¿qué otro objetivo puede tener la ascensión que no sea el Sol?

Hoy, estamos ante esta encrucijada, en el límite entre dos dinamismos, el dinamismo ascendente victorioso y el dinamismo descendente: el Arcángel y el pájaro frente a Anteo y la serpiente. Hoy, la relación inédita que ata entre ellos a estas parejas adversarias no es de equilibrio, ni de alternancia dinámica, pero tampoco de conflicto; esta nueva relación paradójica se nos presenta a partir de una vieja imagen devocional, que ve reunidas en sí misma las más representativas muestras de cada pareja. Y es, finalmente, esta la verdadera razón que me convenció a elegir estas figuras irreductiblemente rivales. Hablo de la imagen del Arcángel Miguel que con la espada flamante o con la vara sujeta bajo sus pies a la serpiente, al dragón, al maligno, al monstruo y lo traspasa con fiereza. El Arcángel, esta figura ascensional y uránica, encerrada en la armadura, está representada en la plenitud de su triunfo. No ganó, más bien arrasó. Si echamos un vistazo a la criatura pisoteada, al enemigo abatido, nos damos cuenta de que en la versión actual este enemigo aterrado ha perdido todo rastro de beligerancia. Mejor dicho, se le impide inclusive plantearse como un término efectivo del

conflicto. No entra, no logra ni siquiera entrar en la lucha, ya no encarna el otro término hostil e indispensable para que se pueda producir el combate real.

Esto sucede no porque sea derrotado o sometido, sino porque ha sido degradado, vuelto inofensivo, castrado. Porque se le ha cortado la cola. Lo que estamos presenciando es la anulación del enemigo y su transformación en apéndice parasitario del partido ganador, en animador, en bufón, en payaso del ganador. El Arcángel ha hecho de la serpiente, del monstrum, su propio parásito, estableciendo con él una simbiosis, una cohabitación pero totalmente en beneficio del propio Arcángel, igual que la simbiosis antagónica que se halla en el reino de los peces, entre los jureles y las grandes medusas.

Lo que quedó fuera de aquí son las referencias, la implicación concreta, real, casi de crónica, de toda esta escala de símbolos. Una simple lista. Entonces, en este cierre procederé a una enumeración imparcial: cuatro referencias para el dinamismo ascensional así como también un número igual de referencias para el dinamismo descendente.

Por el lado del Arcángel, del pájaro:

El ojo mecánico que primero descendió sobre la Luna y, luego, se distribuyó de manera permanente en numerosos satélites artificiales: el único ojo capaz de proporcionar hoy el exacto y bien fundado punto de vista externo para enmarcar la tierra.

La guerra, que de la geometría plana pasó a la geometría sólida, de bidimensional se convirtió en cúbica, tridimensional, conquistando para sí la dimensión de la altura. Alejada del espacio clásicamente perspectivo de von Clausewitz y más cercana, espacialmente, a una composición cubo-futurista o, mejor dicho, a la espacialidad de un combine-painting o de un silk-screen de Rauschenberg.

La caída del Kosmos 954, de este satélite soviético precipitado en la tundra canadiense en los márgenes despoblados del Círculo Polar Ártico el 24 de enero de 1978, a las 13:35 hs, según el meridiano de Greenwich. Una abertura o, mejor dicho, un espía de aquel universo top-secret pero amenazador, punitivo, conflictivo y volador que navega sobre nuestras cabezas terrenales.

El mapa de la Tierra publicado en el Financial News, en el suplemento de marzo de 1978, que marca en blanco las áreas planetarias aún por explotar, en celeste las que están en proceso de explotación, y en amarillo –el color de la peste– las áreas más que agotadas.

Por el lado de Anteo, de la serpiente, del monstrum:

Henri Michaux quien, once años antes del alunizaje de Armstrong & Cia., en el transcurso de un solitario viaje alucinatorio, pisó una estación interplanetaria y experimentó, él, este psiconauta dotado de magnetismo poético, ese vértigo espacial que siempre afligió a Anteo lejos de la Tierra, pero que los cosmonautas, por su parte, nunca experimentaron.

El vuelo aterciopelado de la acherontia atropos, con la nocturna librea parda y, sobre el dorso, la característica máscara mortuoria, parecida a un sello amarillo.

Las líneas paralelas trazadas por Walter De Maria, a lo largo de un kilómetro de extensión, en el desierto del Mojave, hecho de arenisca y calcedonia: la fijación de puntos preliminares de orientación con el propósito de reencontrarse en una Tierra que se ha vuelto ajena a los sentidos y la psiquis.

La forma oscura que atraviesa la sombra cuyo frente tiene frente, a los lados de la cabeza, dos alas abiertas de par en par que se agitan como lo hacían en los cascos de los bárbaros. Un gato gris que sujeta entre los dientes a una pequeña paloma blanca que ha apresado.

Conjunción vespertina

Mientras sigo en la hoja los movimientos de esta *escala de símbolos* vislumbro en el cuadrado de la ventana, frente a un celeste luminoso rayado de nubes negras, a Venus en *coniunctio* con Júpiter. Venus arriba emite chispas plateadas; Júpiter, más pesado en el horizonte, es solo una luz sulfurosa. Esta combinación astral tiene como protagonistas a dos planetas cuya observación conjunta abrió la época heliocéntrica en la que todavía estamos parados.

En enero de 1610, Galileo Galilei, dirigiendo su cañón óptico recién construido hacia Júpiter, descubrió que a su alrededor giraban cuatro lunas, a las que les asignó el nombre de Medicea Sidera: Io, Europa, Ganímedes y Calisto. La Luna en su relación con la Tierra no estaba sola, ni era una excepción en el universo entero; mientras que la ciencia de los antiguos sostenía que no podía haber estrellas que giraran alrededor de un punto central que no fuera la propia Tierra.

Sucesivamente, en septiembre del mismo año, esta vez apuntando su cañón hacia Venus, observó que el planeta atravesaba distintas fases mensuales, al igual que la Luna. Entonces, esa estrella bifronte también presentaba una naturaleza tenebrosa, al igual que nuestro satélite, recibiendo luz de una fuente externa, que solo podía ser el Sol.

La observación conjunta de Venus y Júpiter, que esta última noche de mayo 1978 se encuentran en estado de conjunción, llevó a Galileo a confirmar experimentalmente que *Sol sit centrum mundi et immobilis et Terra amoveatur*.¹³ Hoy podemos confirmar esa misma teoría por medio de una mirada definitiva y alienada, una mirada dirigida casi desde el umbral de la despedida.

¹³ N. del T.: El sol se encuentra en el centro del universo e inmóvil, y la tierra se mueve.

[volver al índice](#)

Artículos

El desfonde Osvaldo Lamborghini

Agustina Pérez¹

Resumen

El Archivo IIAC de la UNTREF comenzó en 2017 tareas de limpieza, digitalización y difusión de una obra monumental. Se trata del Fondo Osvaldo Lamborghini, que comprende su producción catalana entre 1981 y 1985. Miles de páginas se acomodan a lo largo de tres series: manuscritos literarios; dibujos, pinturas y collages; libros de artista. Este artículo revisa el origen del Fondo, describe el tipo de obras que lo componen y, por último, menciona diversos usos que ha propiciado desde su creación hasta el presente.

Palabras clave: Osvaldo Lamborghini, Archivo IIAC, escritura, artes visuales, objetos

Osvaldo Lamborghini's Bottoming Out

Abstract

In 2017, the UNTREF IIAC Archive began cleaning, digitizing and disseminating a monumental oeuvre. This is the Osvaldo Lamborghini Fund, spanning his work in Barcelona between 1981 and 1985. Thousands of pages are arrayed in three series: literary manuscripts; drawings, paintings, and collages; and artist's books. This article examines the origin of the Fund, describes the types of works that comprise it and, finally, discusses various uses that it has fostered from its creation to the present.

Keywords: Osvaldo Lamborghini, Archivo IIAC, writing, visual arts, objects

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina
m.silvi.gonzalez@gmail.com

Buenos Aires, 1991. Licenciada y profesora en Letras (UBA), magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF). Dicta clases de grado (UBA, UNAHUR, UNA.J) y de posgrado (UNTREF). Publicó *Osvaldo Lamborghini Inédito* (Lamás Médula 2019) y coordinó el slimbook de traducciones OLn (Fadel & Fadel 2020). Realizó, junto a Federico Reggiani y Fabián González, la investigación para *Del mismo barro. Historietas guionadas por Osvaldo Lamborghini* (Club Hem 2022) y las notas críticas para la primera edición nacional y facsimilar del *Teatro Proletario de Cámara* (Nudista, en prensa).

Fecha de recepción: 25/10/2022 – Fecha de aceptación: 26/11/2022



CÓMO CITAR: Silvina GONZÁLEZ. "Entre la vanguardia y la internacionalización: Miradas retrospectivas sobre Juan Pablo Renzi", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 15, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 94-109.

El trasfondo

*–Pero ahora entonces mujeres todas, hasta Elsa,
el amor bien puede ser caballeresco, por amor al asta
y hasta por amor al arte:
cabe ya extender el chiripá en sangre, escena,
el telón de fondo se corre hacia adelante.*
Osvaldo Lamborghini

lagustina . <agustina1844@gmail.com>
lun, 14 nov 2016, 20:46
para elvira

Hola Elvira,

Te escribo por acá como quedamos ayer. Te comento un poco más de la tesis. Se trata de una tesis de maestría que posiblemente después articule para la tesis de doctorado. El plan es abarcar toda la obra hasta el Teatro Proletario de Cámara. Me interesa trabajar cómo se usa el lugar común (frases hechas, estructuras cristalizadas y eso), que es lo más general, para darle singularidad. En la órbita de la singularidad la idea es conectar ese uso particular del lugar común con la literalidad, tomar las palabras al pie de la letra, atendiendo a la materialidad misma de la lengua, a lo concreto en oposición a lo simbólico/metafórico. La propuesta sería que en el TPC esto se radicaliza, haciendo que se pase a incluir el trabajo físico como una huella fantasmática de la presencia material del cuerpo en la obra. Estoy trabajando en el proyecto de tesis ahora mismo, entrego una primera versión en diciembre, y la versión final en febrero/marzo, y ahí empezaría a escribir.

En otro orden de cosas que no tiene nada que ver con lo académico, con un amigo planeábamos hacer una suerte de festejo de cumpleaños de Osvaldo el año que viene, en un bar, donde algunas personas que lo conocieron cuenten anécdotas, quizá pasar los audios donde lee sus textos o que alguien recite algún poema, pero esto todavía no es 100 % seguro.

En todo caso, lo académico me sirve de excusa para poder seguir merodeando por ahí, de hecho estuve dudando hasta último momento si tomarlo como “objeto” de estudio porque me parecía impertinente someterlo al escrutinio de toda la burocracia que se mete en esa escritura, pero después me acepté como la lecto-

ra perdida en y fascinada por esta obra que soy, ya irremisible e inexorablemente “la vida dedicada a eso” y nada, intentaré hacer lo mejor posible entre mis limitaciones y los parámetros que impone la institución.

En caso que se pueda de algún modo acceder a los materiales, de la forma más conveniente para vos, sería genial. Si no se puede lógicamente no hay problema.

Te mando un beso
Agustina

II

El 26 de enero de 2017 fui por primera vez a la casa de Elvira Lamborghini, la única hija del copista. En ese entonces su departamento estaba cerca de Pueyrredón y Santa Fe. Elvira había vuelto hacia poco de Barcelona. Viajó al enterarse del fallecimiento de Hanna Muck, la última pareja del autor y la primera –y única– en ponerle fin al derrotero del *fastidio de la vida de hotel* que aquel había comenzado en 1968, tras la ruptura de las nupcias con Pierángella Taborelli, madre de Elvira. La editora alemana se encargó por completo de asegurarle un techo, alimentos e insumos para su trabajo artístico. El destino, como el cambio de sexo, funcionaba: “lo conseguí”, confesó Lamborghini en el *Teatro Proletario de Cámara* (2008), “soy un Frau-de” (142). El revire del alemán chancea la estafa a las posiciones tradicionales: aquí la editora es el señor de la casa (“Herr”) y el escritor oficia de esposa (“Frau”). En este contexto, Lamborghini no se siente ni argentino ni catalán, sino ciudadano del cantón de Uri. Una carta enviada a César Aira en 1981, antes de su segundo y definitivo viaje a España, es explícita al respecto:

Ahora que tengo, digamos, “un destino” (irme a España), compruebo que lo que deseaba era eso: tener un destino, no irme a España: es seguro que ya lo sabías, me consta, así como no ignoro –dada mi compulsión a la compulsión de repetición– que pasar hambre y problemas de alojamiento y “torturas neuróticas” por poder o no poder escribir (Nada que ver con ninguna “flexión”, reflexión kafkiana. En mi caso se trata de un grado de inhibición –aun cuando escribo– que linda con la inepticia) en Barcelona o en Mar del Plata es exactamente lo mismo. O peor, más grave todavía, en Barcelona. Pero la angustia –terrorífica y no exagero– reside precisamente en esta búsqueda desesperada de “cambios”, étlicos a veces y de sexo, cuando lo que en verdad me pasa es que no logro ver la diferencia (ni siquiera entre leer y escribir, o entre vivir en Cantón de Uri o en El Cairo, o entre el dolor y el placer)” (citado por Ricardo Strafacce, 2008: 890).

Elvira trajo a nuestra Gran Llanura de los Chistes² todo lo que Lamborghini produjo en el Reino de Esquirolandia³ durante los últimos años de su vida, que hasta entonces había permanecido bajo el cuidado de Hanna. En un par de valijas de dimensiones considerables, despachó una de las obras más fascinantes del siglo XX como si se tratara de ropa y enseres personales. Pese a que lo intentó, no consiguió ningún apoyo institucional. Es cierto que la institución no se hizo cargo del traslado porque tanto la institución como la historia siempre están demasiado ocupadas⁴. Pero también es cierto que Lamborghini, en dos o tres de sus más de cien cuadernos catalanes, anotó –subrayando– una frase particular de Víctor Tausk: *el resultado del presente trabajo apenas va más allá del valor del material empleado para obtenerlo*.

Aquel 26 de enero de 2017, Elvira se acercó a un fichero gris, parco, soviético. Revolvió algunos cajones y me alcanzó los manuscritos de *La causa justa* (1983) y *El pibe Barulo* (1983), creo, y un par de cuadernos. Y luego otros cuadernos. Y pinturas. Y libros intervenidos. Si bien ciertos textos ya habían sido publicados en las cuidadas ediciones de César Aira, en los más de 100 cuadernos prácticamente vacíos que Hanna mantuvo con ella hasta su muerte –supongo que por cuestiones prácticas habrá considerado innecesario hacerlos llegar a Buenos Aires– había requechos de escritos y dibujos, todos inéditos. Además de ser ellos mismos, los cuadernos intervenidos, obras. El mueble industrial y soviético también resultó una suerte de *Puerta del Infierno* dantesca de Auguste Rodin. Los objetos tenían esa misma consistencia material de las cosas.

III

From: Paola Cortes-Rocca
 Subject: Archivo IIAC
 Date: April 27, 2018 at 11:32:18 AM GMT-3
 To: elvira

Hola Elvira,

Qué bueno verte ayer! Me encantó la charla sobre la circulación de Lacan y las cosas que nos explicaste. Me quedé pensando bastante sobre eso, sobre la relación entre los textos y las prácticas y los modos en que circulan, se interfieren y se interpretan

² La argentina Buenos Aires en la que recalán, solo para su pérdida peor, el polaco Jansky y el japonés Tokuro de *La causa justa* (2011).

³ “El pequeño burgués fatuo lleva en su sangre descubrir, cada tantos años, que la derecha siempre lleva las de ganar. Exitista y maleducado, difícil será explicarle que dicho isócrono triunfo no se origina en la superioridad de sus cuadros, ni en el buen gusto en el vestir –teoría cara al Reino de Esquirolandia, léase Cataluña” (Lamborghini, 2019: 233).

⁴ “La historia ha resultado tan ocupada que ni siquiera se le puede escribir una carta” (Shklovski, 1971: 36).

en relación a esa circulación y esas interferencias. Así que doble “también”!

Hablamos con Martín y se va a poner en contacto con vos. Mientras tanto te dejo el link del archivo para que lo mires con más tranquilidad. Se llama Archivo IIAC porque es el archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Norberto Griffa, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. En Fondos y Colecciones se puede ver el material que hay de cada autor que está alojado en el archivo. Mira el de Lens o el de Juan Carlos Romero que son buenísimos por el tipo de material que incluyen (cuadernos gloria, posters, etc.). <http://archivoiiac.untref.edu.ar/>

Que disfrutes mucho de Roma. Te mando un beso,
Paola

Paola Cortes Rocca
Investigadora Adjunta - CONICET
Profesora Adjunta - UNA / UNAHUR
Docente de la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos –
UNTREF

Los tres golpes

*Por estas tres plagas que salían de su boca,
fuego, humo y azufre,
murió la tercera parte de los hombres.*
San Juan

I

Un panfleto pornopolítico de 17 páginas fue la primera piedra que, libre del pecado de consensuar con la Gran Literatura, arrojó Osvaldo Lamborghini. *El fiord*, publicado por la editorial fantasma Ediciones Chinatown en 1969, sigue haciendo hoy, en 2022, *ondas*⁵ en la superficie de embarre lacustre de las nuevas escri-

⁵ “Antes de proceder a un análisis sistemático, estas apretadas notas procuran hacer las veces de un trampolín, que incite a arrojarse a la pesca de noctilucas carnales en las ondas de *El fiord*. Si el texto crítico en su ‘lealtad’ a aquel sobre el que se monta, no se deja llevar por el arrastre (resaca de la marisma) de una escritura tan perturbadora y potente como la de Osvaldo Lamborghini, si se pretendiese realizar, al respecto, una operación de decodificación aséptica, córrese el riesgo de anular la fuerza en los entramados de la operación ‘traductora’, que se revelaría así ‘confiscatoria’” (Perlongher, 2008: 125).

turas rioplatenses. Mas su producción catalana malconocida, que se extiende desde las orillas de 1981 hasta el mar adentro de 1985, cuando un 18 de noviembre desata las ligaduras y deja que el agua lo arrase⁶, habrá de dar el golpe de gracia. La partida de lanzas de Lamborghini cruje con un ruido muy otro del que hicieron las cuerdas de la guitarra cuando Fierro⁷ cortó las amarras. Es un ruido táctil. Va hacia lo objetual.

II

Lamborghini se va, como quien se desangra, en una *Ida* inexorable a la Tierra Adentro de las Últimas Poblaciones. En esa geografía del despoblaje todos los tiros suenan a la vez⁸. Es la salva de una pérdida definitiva, perfecta⁹. Son los dardos, sin blanco. Después de *El fiord* (1969), después de la convulsión de escritura de 1983 en la que produciría, entre otros, *El pibe Barulo*, *La causa justa* y *Tadeys*, circa 1984 tiene lugar el segundo apedreo a las límpidas aguas del lago¹⁰ literario. Allí comienzan a burbujear, producto del manotazo de ahogado de una literatura hundida para siempre¹¹, las pinturas, los dibujos, los collages. El cenit inespecífico del *Teatro Proletario de Cámara* (1981-1985).

III

Pero, vencida, la tercera parte¹² llega. Sorpresivamente, las aguas celestes del discurso¹³ se tornan rojizas por la contusión tramada por lo trino. El reverbero arrumba, está arrumbando, en las costas despatriadas de este lado del Atlántico, una *rien*, *cette* écume perlada de incrustes fósiles en los que el porvenir fosforece como una luz mala: sílabas que nadan¹⁴, muy monas, antes de hundirse en el hadal oscuro de la página en blanco. Sílabas sueltas, como vagones

⁶ “Mis últimos movimientos fueron escupir el pañuelo con el monograma de familia y mirar en la billetera el retrato de los compañeros. Después desaté las ligaduras y dejé que el agua me arrasara. A mí. A los obenques” (Lamborghini, 2010: 64).

⁷ “Y de un tajo a la guitarra / tuitas las cuerdas corté” (Hernández, 1897: v. 1985-1986).

⁸ “Ahora el betún se desangra en la uña villana. Todos los tiros a la vez, y los dardos. Patán. Un círculo y doble abanico. Andando –lo que un marrano en un calvario– andando, emigré” (Lamborghini, 2010: 121).

⁹ “El deseo de ganancia no explica nada, ni siquiera el deseo de invertir en una quiebra, en una quiebra verdadera casi definitiva” (Lamborghini, 2004: 58).

¹⁰ “Cuando más límpidas te parezcan / las aguas del lago / y aun cuando creas / rebosar de plenitud / igual recuérdame / Yo soy tu proveedora de droga” (Lamborghini, 2004: 86).

¹¹ “Literatura, hundirte para siempre” (Lamborghini, 2019: 268).

¹² “TERCERA PARTE, Capítulo XII. En *El Fiord* se lee, sorpresivamente: ‘Entonces apareció mi mujer’. Entonces se lee. No se puede responder” (Lamborghini, 2010).

¹³ “Ya las aguas enrojecen, / pululan sangre así como pulula en sus invivibles células / (el discurso)” (Lamborghini 2010:32).

¹⁴ “Pez tiene una sílaba / El pez nada / Una sílaba nada’ [...] Qué se puede esperar / (una sílaba nada) / de quienes ensartan una perla negra / e insisten / y prosiguen / y no retroceden” (Lamborghini, 2004:122).

descarriados. El 20 de noviembre de 1984 se registra el comienzo del final de la saga. En el andén del escrito “nov. 20. 1948 / SAGA, EDAD DE E. H. BRIO” figura la siguiente inscripción:

Llevo a la vez / unos diez / armados cuadernos como éste. Vagones fiacas, perezosos / detenidos, por no decir internos: / un tren de guerra / como si encontrado, habido hubiese / a mi manera el estilo vaca / de mirar los fulgores y el fragor que cada / tanto pasan: / estrofas más bien de estopa laxa / sin trofeos, resonancias / del tenor (guisa desdoblada) / que no alcanza / eficacia. (Lamborghini, 2004: 368)

Aquel 20 de noviembre, Lamborghini ya tenía unos diez cuadernos armados con sendas Dalfia Oken¹⁵ para dar el tiro de gracia. El 18 de noviembre de 1985, el día del paro cardíaco fulminante, el número de cuadernos ascendería a más de 100. Lamborghini pasó el último año de su vida dedicado, compulsivamente, a la construcción clanca de estos objetos. De subrayar los textos a raer las imágenes para acabar –*doloroso todo final*– rayándose por las cosas, para el Antonine Doinel rioplatense no fueron necesarios cuatrocientos golpes: bastó con tres¹⁶. Para que se abra la Visión: el mar partido que permite vislumbrar la arena de verdad, esa que pisan los camellos¹⁷. Una sílaba nada. Un infantil sujeto¹⁸: un naufragio definitivo, perfecto.

¹⁵ “Galewski jugueteaba en el living con un encendedor de oro. Sebregondi levantó la vista y vio a Sergio, apostado en el rellano del primer piso con una metralleta, probablemente una Dalfia Oken fabricada en Bélgica” (Lamborghini, 2010: 48).

¹⁶ “¿No te he escrito tres veces en consejos y en conocimiento, para hacerte saber la certeza de las ‘palabras de verdad’, a fin de que respondas palabras de verdad a los que a ti te envían?” (*Proverbios*, 22:20-21).

¹⁷ “Sentí la boca inundada por la tierra reseca. Parecía arena. Arena, pero arena de verdad, como esa que pisan los camellos” (Lamborghini, 2010: 98).

¹⁸ “Es grande que sea grande el océano, pero más grande todavía que sus fundadores (Fundadores para América del Atlántico Océano) no osen juntar te ele, el ¡hola! al habla: un teléfono de lo imaginario spanishcamente expiado. Son los españoles. Son los in-vertebrados, los espías son y los fundadores, prisioneros de su sentimiento oceánico, naufragan en EL At-lántico (lógico, por forcluir el puente lógico del barco) mientras el atlántico es perfectamente a nado navegable por el ‘infantil sujeto’” (Lamborghini, 2019: 462).

El desfonde

*Todo eso no tiene fondo,
se ha desfondado todo eso.*

Osvaldo Lamborghini

I

Gracias a las gestiones de la docta genial Paola Cortes Rocca, Elvira accedió a que todo el material del fichero industrial, e incluso el mismísimo mueble, sea cedido en guarda al Archivo IIAC de la UNTREF, donde comenzaron tareas de limpieza, clasificación y digitalización de una obra monumental, que al día de hoy, dado el volumen desbordante de material, siguen en curso. Actualmente, en la web del Archivo IIAC puede consultarse el Fondo Osvaldo Lamborghini –que comprende su producción catalana entre 1981 y 1985– digitalizado hasta el momento. Miles de páginas se acomodan a lo largo de tres series: manuscritos literarios; dibujos, pinturas y collages; libros de artista. Para la fecha en que el fichero fue cedido en guarda, Elvira se había mudado de Pueyrredón y Santa Fe a Suipacha al 900. Es la edificación que linda literalmente con el Archivo IIAC. *La vida son las cosas de la vida*, diría el hermano menor de Leónidas.

II

Mi trabajo de archivo con el Fondo Osvaldo Lamborghini me permitió ver que la obra del copista recorre, cronológicamente, tres materiales (lo escrito, lo visual, lo objetual). Pese a la sucesión temporal, no hay, aquí, ni progresión ni, mucho menos, evolución. Lamborghini no se inicia como escritor para experimentar con la pintura y terminar, finalmente, como un enrarecido artesano medieval dado a la compulsiva composición de objetos. Tanto el soporte de la página escrita como el del lienzo siempre precario y la superficie de las cosas están recorridos por una misma insistencia. Son tres modalidades signadas por el repiqueteo de una obstinación que pone la cronología lineal en crisis. Lo que opera es una insistencia, un knocking, como el que se oye en Sebregondi retrocede, arriado desde el Macbeth de William Shakespeare por el escriba hasta nuestras costas. Ese repiqueteo, ese tarabust, persigue, a todas luces, un imposible que opera como un norte al que se tiende. La obstinación consiste en meterse en lo que escribe, pinta o construye, de modo tal de hacer de la composición artística un espacio donde sea posible incrustar el aquí y ahora del presente de producción y, al menos fantasmáticamente, la presencia singular de aquel amanuense que realiza las diversas obras.

El tramo inicial es el de la escritura, y está comprendido entre las fechas que median entre *El fiord*, primera publicación del autor, de 1969, y los textos que produ-

ce, ya en Barcelona, en 1983: *La causa justa, Tadeys, El pibe Barulo* et al. Se trata de un proyecto escriturario signado por la impronta que destaca el trabajar la materialidad del lenguaje, por el afán por devolverle al español rioplatense todo aquello que le deniega la abstracción estructural que marca a fuego la lengua, y por la persecución de lograr infiltrar en el producto artístico la materialidad de lo autobiográfico. Entonces, 1969-1983. Luego, la temporalidad se enmadeja, abruptamente se acelera: el segundo tramo corresponde desde fines de 1983 hasta noviembre de 1984. En este período se da un salto de la letra a su contaminación con lo visual. Es entre estas fechas, mayormente, cuando produce el *Teatro Proletario de Cámara*, dispositivo en el que la materialidad se expande hasta incluir como materia prima y primordial la imagen. A este tramo pertenecen, también, más de 1200 obras específicamente visuales. Un tercer y último tramo corresponde al período, todavía no indagado por la crítica, que abarca desde noviembre de 1984 hasta su muerte en noviembre de 1985: la entrega a lo objetual. En este breve arco de tiempo, aproximadamente un año, Lamborghini compondrá más de 150 cuadernos artesanales más o menos intervenidos, con apenas restos de escritura o imágenes. En esta instancia, su producción se vuelca al objeto como cosa en sí, no como soporte de otra práctica.

En un texto, probablemente de 1984, el autor conceptualiza la situación que provoca un nuevo corrimiento en su trabajo artístico: “se trata también, designándolo con otro nombre, de un caso: *a un hombre el mundo deja de hablarle*” (Lamborghini, 2011:189). En adelante, como demuestra *Osvaldo Lamborghini Inédito* (2019), aquel al que la escritura le brotaba, al igual que a Martín Fierro, *como agua de manantial*, se verá impedido de escribir. Un nuevo salto seguirá a aquel que fue de la letra a la imagen, este para dedicarse al armado frenético de cuadernos artesanales que permanecerán vacíos o apenas cruzados por alguna frase o intento de relato, en el que la compulsión por el trabajo manual hace ceder a la escritura, coronando con ironía de plata aquello de *primero publicar, después escribir*.

En este trayecto –como quien dice el trayecto de un disparo–, nada está más lejos que los miasmas darwinistas de la *evolució*n o la creencia alucinatoria del *progreso*. Se trata, con todo el rigor, de la insistencia de la *retombée* en los términos en que la propone Severo Sarduy (1987), una temporalidad de a saltos en la cual la consecuencia de un hecho (el abandono de la escritura y lo plástico por la exasperación del trabajo manual-objetual) precede a su causa. La obra de Lamborghini aparece como un continuo marcado por la insistencia de la *retombée*: de la búsqueda por trabajar con la materialidad del lenguaje se exaspera el plano del discurso hasta llegar a experimentar con la textura particular de lo visual, para acabar en otra versión de la materia, esta vez concreta, literal, “arena de verdad”, como la que se enuncia en “Sonia (o el final)”, cuando el cuerpo arrendado a la compulsión por la escritura pasa a la compulsión por el armado manual de cuadernos y otros objetos.

*

En ciertas zonas del panorama crítico comenzó a coagular en torno a la obra escrita lamborghínea una constelación inestable que incluye la oralidad y sus semblantes fantasmáticos de corporalidad, las frases hechas como una particular condensación de la lengua en la que anida tanto el poder legislativo de la cultura como la posibilidad de subversión, la literalidad que lleva al ras del suelo del sentido y la materialidad que arrastra hacia los aspectos gráficos y sonoros de la lengua. Estas vías parecen detenerse ante un límite –lo denotativo (Pauls, 2014) y lo real (Rosa, 2004)–, punto de no retorno de lo literario. Para la crítica, este rechazo de lo simbólico y el afán por incorporar un real en la obra llevan a la destrucción de la literatura al instituir un atentado contra la significación. En el *TPC*, la denotación, al no ser simplemente lingüística y extenderse hacia la imagen –e involucrar precisamente la pornográfica, aquella que más abusa de postularse como lo real sin mediaciones– toma nuevas aristas.

Tras trabajar con la lengua llevándola artificiosamente a cierto grado de literalidad y materialidad equiparable al nivel denotativo puro de la imagen fotográfica, Lamborghini decide incorporar en el tramo visual dos nuevos niveles, la imagen pornográfica y el manuscrito iluminado, como otras formas de insuflar materialidad a la página literaria desde otras fantasmagorías de lo concreto: los cuerpos excedidos de presencia del porno y las marcas del trabajo físico. La inclusión de lo visual en el *TPC* continúa, por un lado, aquella voluntad denotativa percibida por diversos críticos en el trabajo por la lengua, y permite, por otro, reformular lo literario en el momento mismo de su desborde definitivo. Los objetos, por su parte, serán asimismo la encarnación concreta del impulso denotativo que clareaba desde el alba más temprana de la obra y refulge, como un sol negro, en su ocaso, cuando ya no queda espacio para la escritura.

Mientras, para Alan Pauls (2014), la pasión que tiene a la literalidad como “el horizonte primero y último de la literatura” se paga en el *TPC* con “la propia extinción, el fin de la literatura misma” (112), es posible matizar la afirmación y sostener, colocándose más próximo a la postura de Arias, que se trata de una modificación de la noción de escritura y de literatura. La pulsión por lo literal y denotativo y el acento en la materialidad no conducen al fin sino a sus confines en el *TPC*, a las puertas de lo que será su redefinición en tiempos de pérdida de especificidad de las prácticas artísticas.

*

Las marcas de lo particular se imprimían en la materia escrita, *grosso modo*, mediante dos vías: por un lado, mediante el derrame autobiográfico y la obstinación de narrar el aquí y ahora, incorporándolo a la trama del relato; por otro, con el trabajo al nivel de la lengua. Las frases hechas, reino de lo general y lo remanido, se desactivaban, introduciendo en ellas la singularidad, procedimiento que

se extendió a las palabras mismas, buscando interrumpirlas para suspender en ellas el atronador eco del lenguaje del orden al reparar en su veta material. En el *TPC*, estas modalidades se mantienen pero la inclusión de lo visual y lo artesanal agrega una tercera vía. Si imágenes y libros se imprimen en serie por igual, contra la serialidad de las imágenes se opondrá un trabajo manual que las singulariza, así como contra la abstracción de la página literaria se hará del libro un archivo, un *container* que conserva los gestos –escritura, trazo, dibujo, pintura, encuadernación– que lo componen. Gesto que habrá de llegar al *summum* en la producción objetual, donde lo que prima es el armado de un objeto-libro al que ya no es necesario escribir ni pintar, bastando con el hecho incontestable de su sola presencia física.

Lamborghini agota el lenguaje intentando inscribir en él, como en una superficie, la huella de la singularidad. Dejándolo exhausto, estirará los límites de la literatura hacia su confín. Ambos impulsos tienen que ver con un vuelco hacia lo literal y lo denotativo que abre nuevas perspectivas para la literatura. Como señala Paola Cortes Rocca (2016), el texto literario no tiene materialidad, no hay objeto porque está hecho para ser reproducido. El trabajo de Lamborghini apuesta, precisamente, por “infundir materialidad a la página abstracta de la literatura” (245). Para calibrar la potencia de estas torsiones, es necesario situarlas en relación con ciertos procedimientos y problemáticas propios del arte plástico contemporáneo: el énfasis en la materialidad, la potencia estética de la denotación pura, el trabajo con el índice y la constitución de la autoría en términos curatoriales.

*

Del proto-art-chivo que es el *Teatro Proletario*, los objetos arrastran al art-chivo a secas. ¿Meter chivo por liebre? ¿Hacer de la obra un chivo expiatorio porque “Dios mío, el arte es cosa del pasado” (Lamborghini, 2011: 238)? ¿Devenir de la obra hacia el archivo trizado, en una línea que se fuga hacia lo tosco de la animalidad? Este desmoronarse doble, de la obra y del archivo, no deja de tener elocuencia. Quizá el *Teatro Proletario de Cámara* y los últimos cuadernos inéditos de Lamborghini no sean solo el canto del cisne de su estética sino un síntoma del desmoronamiento de todo un modo de producir y conceptualizar la literatura. Estas obras –palabra que se mantiene solo a título provisional– desbordan los límites de lo literario y lo visual para derramarse en lo que años después se conceptualizaría como “arte inespecífico”, ciertas prácticas que desbordan los límites en su pulsión desclasificatoria. Este trabajo hace de la gesta de un “Pan / Plino Archivo” (Lamborghini, 2019:425) el centro de la práctica. En este archivo de lo real despedazado, archivo y experiencia no se contradicen ni autoaniquilan, sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos.

Además del *TPC*, a Lamborghini la muerte lo encuentra trabajando en otros proyectos incipientes. Una porción no menor de su tiempo la ocupó en la confec-

ción de diversos cuadernos y cigarreras artesanales; otra, en intervenir libros ya escritos. Cierta compulsión por el armado del objeto, por la confección a mano del artefacto, empezaba a primar sobre la invención literaria a secas. Muchos de estos cuadernos, forrados con imágenes pornográficas intervenidas, tenían escritas o dibujadas solo las primeras páginas. Algunos eran abandonados sin más, otros, en cambio, guardan todavía prolijos recortes de imágenes que el autor había seleccionado, con cautela o desdén, para incorporar a nuevas producciones que no llegaron a realizarse. Tras el *TPC*, entonces, aparece este *art-chivo* que da cuenta de un viraje en el trabajo literario, de un abandono, ya el último y definitivo, de la obra en su sentido clásico.

Restos de la literatura, cáscaras de frases, clichés, imágenes estereotipadas, materiales menores, todo el arsenal chatarrero que Lamborghini convoca puede pensarse bajo la égida de la basura. Las sobras –de la lengua, de la literatura, de la producción industrial, del presente–, aquello que no tiene valor, desacralizado y desdeñado, es el material estético preferido que, al ingresar en el *art-chivo*, desdibuja sus contornos, alejándolo de la idea de obra y aproximándolo, más bien, a un archivo incompleto de residuos donde lo simbólico abdica ante el peso de la materialidad de las palabras y la denotación de las imágenes.

Estos *art-chivos* no se dejan leer, siquiera en este marco, bajo la premisa de una idea constructiva de la forma. Pero no solamente se alejan de la obra orgánica, algo que ya habían llevado adelante los diversos movimientos conocidos como vanguardias históricas. Lamborghini avanza un paso más, y aquí va más a tono con la estela de experimentaciones de corte vanguardista de la segunda mitad de siglo argentinas, lo cual lo coloca más cerca de un Alberto Greco o de una Mirtha Dermisache que de autores contemporáneos como sus coequipers de *Literar*, Germán García y Luis Gusmán.

“La inconsistencia y la no-delimitación son atributos divinos” (72), escribe Pascal Quignard (2012). Tales son los emblemas que escoltan la obra objetual de Lamborghini. Reacio a las clasificaciones, es el anarchivo quien viene en auxilio cuando la *obra* dio lugar a la *zozobra*, a las *sobras*. En estas producciones esta vocación se patentiza: todo se agolpa para labrar la puesta en escena teatral de libros indefinibles que resisten tozudamente las clasificaciones y llevan al paroxismo la indistinción que el autor proclamaba entre prosa y verso hasta volverse todo indistinción. Si “las palabras son el último intento / antes de la pérdida definitiva” (Lamborghini, 2004:245), en los cuadernos la pérdida ya es un hecho y la literatura apenas si se arrima, alguna que otra vez, al chasqueo de ciertos estertores.

El ensueño de la razón, decía Goya, produce monstruos. Uno de estos ensueños tuvo que ver con la aspiración de un arte autónomo, prolijamente separado de la vida. El *art-chivo*, una vez depuesta cualquier jerarquía, tiende a confundirlo todo: lo que es de la escritura y lo que es de la vida se encuentran enmarañados,

superpuestos, al precio de haber desertado de hacer obra en sentido clásico. El vuelco es hacia lo táctil, aquel sentido considerado bajo dado que permite diferenciar muy poco, estando en los hombres apenas más desarrollado que en los moluscos. Será después del *TPC* que a Lamborghini la muerte lo encuentre trabajando en otros incipientes proyectos sin salida.

En ese entonces, empezó a surgir una selva espesa de *art-chivos* incompletos que dan cuenta de un viraje en el trabajo literario, de un abandono, ya el último y definitivo, de la obra en su sentido clásico. La –novísima– compulsión por el armado del objeto-libro se anexa a otra –añeja pero igual de acuciante– compulsión por el comenzar y recomenzar, que puede leerse en un dato tosco: la cantidad de veces que figura, en sus múltiples variantes, el verbo “empezar” en el marco de su producción. Ambas compulsiones se articulan y se vuelven literales en el armado de cuadernos que nuestro copista garabateaba en algunas páginas salteadas para luego abandonar.

Los cuadernos son mero registro sin finalidad: no sirven de nada, nada conmemoran ni proponen, nada salvo el desmarcarse de la mano puesta a la actividad útil. Contra el anquilosado afán de poner el estilo al servicio de alguna causa, sus últimos trabajos ponen “EL ES / TI / LO AL SER / VICIO” (Lamborghini, 2019:398). Una contra-ontología de la corrupción que se quiere pamplinoide, atontada, viciosa, si entendemos al vicio en su acepción etimológica como un defecto físico, una falla insubsanable, fundante, en la hechura de la imagen o la palabra, que pone en crisis tanto al archivo concebido como orden y ley como a la obra entendida como forma dotada de cierta especificidad.

III

Comencé a ir asiduamente al Archivo IIAC en 2017 y, en 2019, como resultado de mi investigación, publiqué, junto a Néstor Colón, el libro *Osvaldo Lamborghini inédito* (Ed. Lamás Médula, Buenos Aires, 2019), un volumen de más de 500 páginas de texto inédito acompañado con 50 ilustraciones que ofrecen un atisbo de la obra plástica del autor: pinturas, collages, fotografías intervenidas, dibujos, manuscritos iluminados. Pero hay algo de lo que ese libro no pudo dar cuenta. Y tampoco lo logró la primera exposición del material gráfico de Lamborghini realizada en el MACBA de Barcelona en 2014. Se trata de los objetos.

De 2017 para acá, publiqué artículos académicos sobre el material del Fondo Osvaldo Lamborghini en revistas como *E-verba* (Buenos Aires-Berkeley), *Mitologías hoy* (España) y *Grafógrafxs* (México). Fui entrevistada para hablar de mi trabajo con el Fondo tanto en medios nacionales (*Infobae*) como internacionales (*Firma-ment*, de EE.UU.). Mis estudios posdoctorales también versaron sobre el material que el Archivo IIAC se encuentra digitalizando. Mi tesis de maestría, *El uso de lo residual en el Teatro Proletario de Cámara de Osvaldo Lamborghini*, realizada en el marco de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF, atien-

de a esas ocho carpetas de hojas móviles que suman más de 500 páginas y que ya están en la web del Archivo disponibles para su consulta. Mi tesis doctoral, producida en el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes de la UNTREF, *La retombee de la materialidad en la obra de Osvaldo Lamborghini (1969-1985): lo escrito, lo visual, lo objetual*, vuelve a arremeter con el material del Fondo. Empléé tanto objetos ya digitalizados como otros que aún están en vías de limpieza y digitalización, a los que el Archivo me permitió acceder en regulares visitas de forma presencial.

En 2019, el Fondo Nacional de las Artes me otorgó una Beca Creación para comenzar las labores de investigación inicial del documental-ensayo de corte experimental *Un brillo de fraude y neón*, que trabaja con todo el material del Fondo Osvaldo Lamborghini, prestando especial atención a aquellos objetos de mostración tan esquiva. A fines del 2021, la Agustina Pérez que escribe se alió con Agustina Pérez Rial, directora de cine y comandanta de la productora audiovisual Fiord estudio. Me postulé a Mecenazgo y obtuvimos la financiación para comenzar a pre-producir el documental. En 2022 trabajé con bríos renovados en el guion, y por estos días me anoticiaron que el proyecto fue seleccionado para participar de un taller de guion impartido en el marco del Festival Internacional de Cine Documental ATLANTIDOC en Uruguay. Actualmente, junto a Cortes Rocca, estamos trabajando en lo que será la primera muestra de la obra visual y objetual de Lamborghini en el país.

El trabajo arqueológico con los postreros materiales lamborghíneos viene a debatirse contra el poder reificador del archivo, contra su fuerza estatuaría, monumentalística. Desafiando cualquier clasificación, poniendo en crisis órdenes y jerarquías, las últimas producciones del copista son la pirotecnia que hace estallar el estatuto de la literatura y la concepción de lo escrito, que insisten, no obstante, como el retumbe táctil en el golpeteo leve de sus esquirlas yacentes.

Referencias bibliográficas

- Apocalipsis y Libro de Job (2013). Titivillus.
- CORTES ROCCA, Paola (2016). "Flores de papel. Cruces entre la fotografía y la literatura". En *Javeriana*, vol. 20, nº 40.
- HERNÁNDEZ, José (1887). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería Martín Fierro.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (2010). *Novelas y Cuentos I*. Mondadori.
- ___ (2011). *Novelas y Cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori.
- ___ (2019). *Osvaldo Lamborghini inédito*. Buenos Aires: Lamás Médula.
- ___ (2004). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ___ (2008). *Teatro Proletario de Cámara*. Barcelona: AR.
- PAULS, Alan (2014). "Pornoliteral". En *Lamborghini, O. et al. El sexo que habla*. Barcelona: MACBA.

PERLONGHER, Néstor (2008). "Ondas en *El Fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue.

QUIGNARD, Pascal (2012). *El odio a la música*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

ROSA, Nicolás (2004). "Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos". En *Lucera*, n °5.

SARDUY, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SHKLOVSKI, Viktor (1971). *Zoo o cartas no de amor*. Barcelona: Anagrama.

STRAFACCE, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.

Retratos, reflejos y miradas: el fondo documental “Annemarie Heinrich” en el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”

Cecilia Belej y Paula Hrycyk¹

Resumen

El Archivo IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, entre 2014 y 2017, realizó la catalogación y digitalización de parte del material fotográfico y documental de la fotógrafa Annemarie Heinrich (Darmstadt, 1912-Buenos Aires, 2005). Este fondo incluye retratos, naturalezas muertas, paisajes de la Ciudad de Buenos Aires, entre otros, y se extiende desde la década de 1930 hasta 1990. Se trata de una colección de negativos de distintos tamaños (6 x 6 cm, 9 x 12 cm, 10 x 15 cm y 13 x 18 cm), en acetato, nitrato y vidrio. Este material se encuentra en línea en el catálogo digital del Archivo IIAC y está disponible para investigadores y público en general. Forma parte de un programa que tiene el propósito de promover la creación de archivos de intelectuales, artistas y referentes de la cultura. El objetivo de este texto es reflexionar en torno a ese material.

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina
ceciliabelej@gmail.com, phrycyk@untref.edu.ar

Cecilia Belej es profesora y doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y magíster en Historia del Arte por el Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM. Investigadora adjunta del CONICET e investigadora del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” de la UNTREF. Docente de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Recibió una beca de estancia de investigación doctoral en la UNAM y una beca Fulbright. Sus temas de investigación combinan los estudios visuales y la historia cultural, cuestiones sobre las que ha publicado artículos en revistas especializadas.

Paula Hrycyk es profesora de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM. Docente de Historia Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde, a su vez, dirige la Diplomatura en Archivística y Gestión Documental. También desempeña diversas tareas de gestión en esa casa de estudios. Es directora de Cooperación Internacional, secretaria académica del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” y directora de Educación de MUNTREF.

Fecha de recepción: 14/11/2022 – Fecha de aceptación: 14/12/2022



CÓMO CITAR: Cecilia BELEJ y Paula HRYCYK. “Retratos, reflejos y miradas: el fondo documental ‘Annemarie Heinrich’ en el Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura ‘Dr. Norberto Griffa’”, en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 15, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 110-119.

Palabras clave: Annemarie Heinrich, fotografía, archivo, conservación, catalogación.

Portraits, reflections and glances: the documentary collection “Annemarie Heinrich” in the Archive of the Institute for Research in Art and Culture “Dr. Norberto Griffa”

Abstract

Between 2014 and 2017, Archivo IIAC of Universidad Nacional de Tres de Febrero has catalogued and digitized part of the photographic and documentary material of the photographer Annemarie Heinrich (Darmstadt, 1912-Buenos Aires, 2005). This collection includes portraits, still lifes, landscapes of Buenos Aires, and extends from the 1930s to 1990s. It is a collection of negatives of different sizes (6 x 6 cm, 9 x 12 cm 10 x 15 cm, and 13 x 18 cm) in acetate, nitrate and glass. This material is online in the digital catalog of Archivo IIAC and is available to researchers as well as the general public. It is part of a program that aims to promote the creation of archives of intellectuals, artists and cultural animators. The aim of this text is to discuss the process of cataloguing this material.

Key words: Annemarie Heinrich, photography, archive, conservation, cataloguing.

El fondo documental del Archivo IIAC

La fotografía [...] tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus temas en obras de arte.

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

A fines de 2014, el Archivo IIAC (Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”) dio inicio, bajo la dirección de Diana Wechsler, a un proyecto orientado a transformar el material reunido en el estudio Heinrich Sanguinetti en un fondo documental digital. Ese año, en el marco del programa Endangered Archives, se obtuvo un subsidio de la British Library, destinado a la digitalización y la catalogación de cinco mil negativos de 6 x 6 tomados durante el período 1935-1960. En 2016, la British Library otorgó un segundo subsidio al equipo de la UNTREF para continuar con la tarea iniciada, a la que se sumaron siete mil negativos –6 x 6 y 35 mm–, documentación personal de la fotógrafa, catálogos, álbumes y cartas. El material se encuentra en línea en la página del Archivo IIAC, disponible para la consulta del público especializado: <https://archipvoiiac.untref.edu.ar/fondo-de-annemarie-heinrich>. El objetivo de este texto es visibilizar la tarea realizada en torno al fondo documental Annemarie Heinrich que forma parte de ese archivo, el cual contó con el apoyo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero para catalogar y colocar en línea una cantidad importante de obra de la fotógrafa.

Desde su creación en 1995 la Universidad Nacional de Tres de Febrero ha desarrollado una política sostenida en torno de la investigación, preservación y difusión de acervos significativos para la historia del arte argentino. Consecuencia de esta política fue la creación, en 2001, del Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF) y el desarrollo de programas de catalogación, preservación y puesta a consulta pública de archivos bibliográficos y hemerográficos por el Archivo IIAC, dirigido por Martín Paz. Entre los acervos cuya preservación y puesta en valor ha sido posible en el marco de estos programas, se le otorgó textura a un proyecto archivístico que se fue nutriendo de manera creciente de una gran cantidad de fondos documentales de artistas y personajes del mundo de la cultura, tales como: Rafael Squirru, Alberto Collazo, Edgardo Cozarinsky, Susana Thénon, Albertina Carri, Miguel Ángel Lens, María Juana Heras Velazco, Daniel Merle, entre muchos otros.

La singularidad de la inclusión del fondo documental de Annemarie Heinrich en el Archivo IIAC consistió en que fue realizado con el apoyo de la British Library, lo que permitió trabajar sobre un acervo de cinco mil negativos. Esta puesta en valor se compuso de una serie de tareas centrales. Las más significativas fueron: a) relevamiento, digitalización y catalogación de 2500 piezas de la colección; b) investigación histórico-cultural y técnica de las piezas a fin de reponer

su contexto de producción y sus condiciones históricas de circulación y consumo, de modo que permita su organización para la consulta de los investigadores; c) relocación de las piezas en un adecuado sistema de guarda de primer y segundo nivel a fin de garantizar su conservación; d) digitalización del material en formato TIFF en 600 dpi; e) organización y puesta a consulta pública de una base digital de datos en la que se insertan tanto los documentos digitalizados como la información resultante de su investigación y catalogación, con el guardado de tres versiones de cada una. También se realizó una reubicación de parte del material original en sobres de papel libre de ácido y cajas de polipropileno corrugado, dado que los negativos se encontraban en los sobres y cajas originales, los cuales no eran aptos para su guarda y conservación.

En el caso del fondo Heinrich, un desafío inicial se vinculaba con la dificultad de trabajar con una fotografía cuya producción tiene valor de obra, en especial sus fotos del *star system*. Si bien se trabajó principalmente con su menos conocida fotografía experimental, se pusieron en juego las problemáticas relativas a un proyecto de divulgación accesible a todo público de manera irrestricta.

El camino hacia la profesionalización

Annemarie Heinrich, más recordada por los retratos de personajes del mundo del espectáculo y las tapas de *Radiolandia*, también registró en sus viajes paisajes y retratos. Entre 1950 y 1980, viajó por Guatemala, México, Perú, Chile, Brasil y por todo el territorio nacional. Retrató a sus habitantes, los mercados, las favelas y las ruinas arqueológicas desde Machu Picchu hasta Teotihuacán. Sus dotes de retratista se expresan en el registro fotográfico de prácticas culturales de diversos grupos sociales, geografías cambiantes, evidencias de transformaciones de fisonomías urbanas, costumbres, prácticas políticas y modos de representar la realidad otorgándole un valor etnográfico. Heinrich dejó un acervo documental que puede ser abordado desde una doble perspectiva. Es de un valor significativo para aquellos que estudien la historia de la fotografía en nuestro país, ya sea desde un punto de vista estético o técnico, como también para antropólogos e historiadores. A propósito de esta doble faceta en sus búsquedas artísticas, dice Wechsler: "(...) sus recursos expresivos se ponían en juego tanto en lo que era su trabajo más comercial –los retratos de actrices, actores, modelos, bailarines, músicos– como en lo que producía a manera de ensayos visuales" (Wechsler, 2015: 41).



Heinrich Annemarie, *Canastera de Río Hondo*. Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

Quizás este interés por retratar los viajes vino de su propia experiencia como migrante. En 1926, a los catorce años, migró con sus padres y su hermana Úrsula a la Argentina. Su primer contacto con la fotografía fue a través de su tío materno, Karel Weber, fotógrafo en Larroque, Entre Ríos, donde se instalaron por un corto tiempo. Al año siguiente, Anne y su padre se mudaron a Buenos Aires, donde se empleó en los estudios de Rita Branger, Melitta Lang, Sivul Wilensky y Nicholas Shönfeld. En 1929 comenzó una carrera como retratista de los vecinos del barrio de Villa Ballester, en el estudio que improvisó con la ayuda de su padre en el living de la casa familiar.

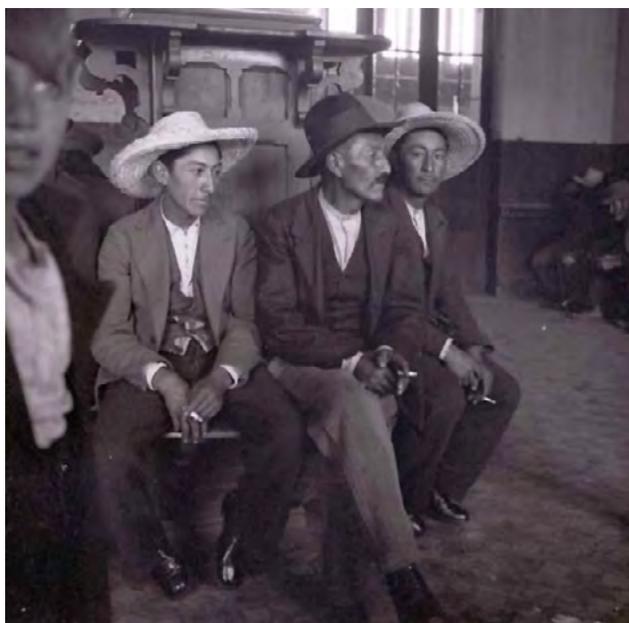


Heinrich Annemarie, *Sin título*, ca. 1950. Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

Al igual que algunas de las mujeres fotógrafas de la época, su recorrido profesional fue forjado a partir de la necesidad de sortear obstáculos en una profesión fuertemente masculina. A diferencia de ellas –en especial artistas con las que se pueden definir mayores cercanías, geográficas o de procedencia, como Lola Bravo o Grete Stern–, la carrera de Heinrich tuvo su marca de origen en el autodidactismo y la necesidad de conseguir un sustento para su familia. Su principal maestra, sin embargo, fue su dedicada capacidad de observación. En su archivo se registran las huellas de su estudio y análisis del trabajo de sus pares; imágenes de revistas recortadas –publicitarias, de moda o artísticas– componen cantidad de álbumes que alimentaban su afán exploratorio de los usos de la luz, el montaje y la composición.

Durante los años treinta se profesionalizó y, a la par que crecía su fama como fotógrafa de artistas y de moda, comenzó a trabajar para las revistas *Mundo social* y *La novela semanal*, las cuales le permitieron adentrarse en el mundo del espectáculo. Hacia 1934, realizó retratos de las grandes bailarinas del Teatro Colón para la revista *El hogar* y en 1935 formó parte del equipo de la revista *Radiolandia*, cuyas tapas realizó durante más de cuarenta años. También publicó fotografías en *Antena*, *Cinegraf* y *Sintonía*.

Por esa época, Heinrich realizó una serie de viajes en los cuales tomaba fotografías que le permitieron explorar –más allá de un destino comercial– las posibilidades de su cámara fuera del estudio. En ellas capturaba paisajes, objetos, retratos, reflejos y temas que despertaban su atención.



Heinrich Annemarie, *La Espera Chile*, sf. Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

En 1939, se casó con el escritor Ricardo Sanguinetti, mejor conocido por su seudónimo Álvaro Sol, con quien trabajó tanto en el estudio como en la realización de artículos. Con él tuvo dos hijos, Ricardo y Alicia Sanguinetti, quienes estudiaron la profesión de su madre y se incorporaron al trabajo en el estudio fotográfico. A lo largo del tiempo Heinrich tuvo cuatro estudios, el último en la avenida Callao 1475. Su estudio estuvo siempre organizado con la colaboración de toda la familia. En un principio, su padre le hacía las luces y la asistía en diversas tareas; su hermana posó muchas veces para las campañas de publicidad y como modelo. Más adelante, cuando se casó, Álvaro Sol llevaba la contabilidad, y luego sus hijos, Alicia y Ricardo, se sumaron como retocadores y en otras actividades.

En 1937, realizó su primera muestra individual en Chile. En la Argentina, esa oportunidad le llegaría una década más tarde, en el Salón Peuser. En esta misma galería, en 1952, expuso su segunda muestra individual, titulada *La danza*, en la que unía su pasión por la fotografía y el ballet. Paralelamente, desarrolló relaciones con otros fotógrafos. En 1936 participó en la creación del Foto Club Argentino y en 1947 del Foto Club Buenos Aires; en 1952, integró La carpeta de los diez, un espacio de análisis y discusión sobre la producción fotográfica de cada uno de sus integrantes, entre ellos Boleslaw Senderowicz, Juan Di Sandro, Anatole Saderman y George Friedman. El cenáculo se mantuvo solamente por siete años, pero marcó un hito dentro de la historia de la fotografía argentina. Entre los grupos en los que participó posteriormente se encuentran el Consejo Argentino de Fotografía (como socia fundadora, en 1979), la Asociación Argentina de Fotógrafos Profesionales (como directiva) y la Federación Argentina de Fotografía.

En 1962 publicó su primer libro, *Ballet en Argentina*, en el que registró su trabajo fotográfico realizado durante veinticinco años en el mundo de la danza, con retratos a reconocidos bailarines nacionales y extranjeros acompañados por un texto de su marido y escritor Álvaro Sol. Alrededor de 1996 se retiró del ámbito fotográfico y fue homenajeada en exposiciones retrospectivas en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Centro Cultural Borges y en el Centro Cultural Recoleta. Murió en el 2005 dejando como legado su extenso archivo de fotografías que retratan una época y un riguroso método de trabajo.

La organización de un fondo documental

La tarea emprendida a la hora de pensar el acervo de la fotógrafa supuso una problemática compleja que atañe a la manera de pensar las huellas que ha dejado en tanto mujer fotógrafa. El hecho de que el repertorio de imágenes producido por Heinrich se encontrara dividido claramente en una obra no destinada al público y otra de amplia exposición nos condujo a hacerlas dialogar con el contexto de producción e interrogar las relaciones de fuerza que facilitaban y obstaculizaban el trabajo de las mujeres fotógrafas en los inicios de su carre-

ra. Heinrich puede pensarse en sintonía con el trabajo de otras fotógrafas como Lola Álvarez Bravo, Lucia Moholy, Vivian Maier, Grete Stern, entre otras, quienes forjaron una profesión a partir de delinear sus propios recorridos en un campo artístico donde la presencia de la mujer era escasa o improbable. En muchos casos, como el de Heinrich, la vía de la moda y el espectáculo parecían ser el canal para eludir su eclipsamiento por las figuras masculinas. La profusa cantidad de recortes de fotografías de revistas de moda y espectáculo europeas que coleccionaba, sus viajes a Europa en la década de 1950 para realizar cursos de fotografía color, con la firma AGFA, dan cuenta de que estaba atenta a lo que sucedía en el campo internacional. Como Louise Dahl-Wolfe –fotógrafa de la revista Harper’s Bazaar entre 1936 y 1958– adquirió renombre por fotografías de moda en las que destacan los ambientes, el decorado y un excelso dominio de la luz. A su vez, el acervo de negativos que no estaban destinados al público nos presentan a otra Annemarie Heinrich, que es una fotógrafa de calle, como Vivian Maier, o que realiza una tarea de documentación en la que destacan los retratos de plano corto con foco en la cara y en las manos, como en esa misma época propondría Lucia Moholy, fotógrafa que desarrolla su labor en el contexto de la Bauhaus. Al igual que Lola Bravo, reunió imágenes de personajes célebres de la cultura latinoamericana y de otros menos conocidos a los que agrupó en series documentales que podrían ser pensados como representativos de la historia de la vida cotidiana, como mujeres, trabajadores, gauchos. El interés por personajes autóctonos, el retrato de intelectuales argentinos, las series sobre la ciudad de Buenos Aires, sus monumentos y arquitectura, los paisajes del sur de la Argentina y el retrato de pueblos originarios también la acercan a Grete Stern, igualmente de procedencia alemana y radicada en Buenos Aires.



Heinrich Annemarie, *Sin título*, La Boca, ca. 1955. Archivo IIAC UNTREF -

Fondo Annemarie Heinrich.

Durante el lapso que duró el proyecto, se realizaron en la UNTREF una serie de actividades de investigación que tuvieron como resultado la exhibición *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*, en el Museo de Artes Visuales, sede Caseros, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. La muestra fue curada por Diana Wechsler y exhibió obra de Heinrich prácticamente desconocida hasta el momento. También se publicó un libro catálogo que reunía las fotografías exhibidas, además de un texto de análisis y una cronología de la artista. Esta exhibición dio a conocer un conjunto de imágenes inéditas (a partir de negativos 6 × 6 aludidos) y de documentos, escritos, cuadernos de recortes, apuntes de viaje en los que conviven contactos fotográficos, textos manuscritos, recortes de prensa y fotos de otros artistas. La muestra exhibió las exploraciones y los ensayos llevados a cabo por la fotógrafa entre las décadas de 1930 y 1960. Con este tipo de acciones se intentó dar visibilidad a la obra de la fotógrafa, a la vez que mostrar el trabajo de investigación en el archivo.



Heinrich Annemarie, Serie *Autoretratos con cámara y esfera espejada* ca. 1945.
Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

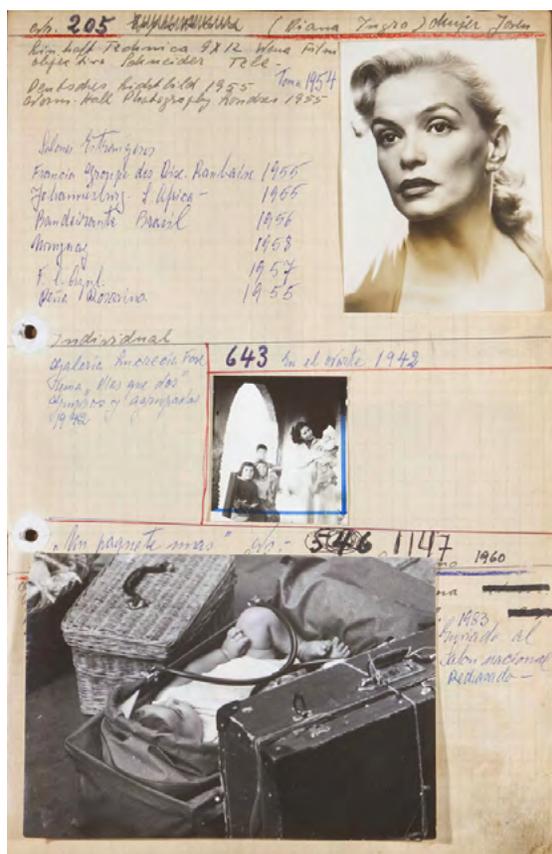
El proyecto contó con el trabajo de investigadores formados y pasantes, seleccionados entre el estudiantado de la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura, la licenciatura en Artes Electrónicas y la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la UNTREF. Los investigadores tenían a su cargo tareas de catalogación y digitalización del material en el marco de la organización de un catálogo digital. Los pasantes colaboraron con la digitalización y edición de la mayor parte del material bajo la coordinación de investigadores formados.



Heinrich Annemarie, *Serie Reflejos* sf. Archivo IAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

Los primeros pasos hacia la conformación de un archivo con los negativos, diapositivas, contactos, álbumes y otros elementos reunidos por los herederos de la fotógrafa Annemarie Heinrich consistieron en definir prioridades en la manera de abordarlos e interpelarlos que determinarían la identidad de la propuesta archivística. Luego de evaluar el estado y la cantidad del material, se elaboró un cuadro de clasificación a partir del cual se definieron las prioridades de catalogación y conservación que, a su vez, debían ajustarse a lo pautado por el programa de archivos en peligro de la British Library. Resultó imprescindible la elaboración de una cronología de la vida de Annemarie Heinrich para nutrir los criterios que articulaban el material de archivo y las líneas de fuerza a partir de las cuales organizar la catalogación. La fotógrafa había dado un orden a los negativos de acuerdo con series temáticas, en algunos casos; en otros, con explo-

raciones estéticas. Estos negativos sirvieron como disparadores para explorar las características personales y los alcances en el campo artístico argentino, en un contexto en el que no abundaban las mujeres fotógrafas. En primer lugar, se registró que los negativos 6 x 6 rara vez habían resultado en fotografías incluidas en exhibiciones. Sin embargo, su autora había emprendido, en más de una ocasión, la tarea de ordenarlos numérica y temáticamente pegando contactos en carpetas ordenadas con fechas y ejes temáticos. Además, se observó que ordenaba algunos de estos contactos en carpetas denominadas “archivos de exposición”, en los que deja marcas de la forma en que las imprimiría o mostraría, eventualmente. Así, en un proceso de negociación entre parámetros establecidos por la archivística, la propuesta de la fotógrafa y el rastreo de indicios que darían cuenta de la manera en la que esta artista iría convirtiéndose en un personaje reconocido en el mundo del espectáculo, en detrimento de recortar ciertas facetas de su carácter de mujer fotógrafa. Cuanto más nos adentramos en la tarea de reconstruir su archivo, más nos encontramos con la dificultad de definir una sola Annemarie Heinrich.



Heinrich Annemarie, Recorte Carpeta de Exposición, Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

Los archivos fotográficos nos proveen de imágenes de una determinada época, en el caso del fondo Heinrich se trata de un acervo creado por una pionera en el campo de la fotografía profesional en la Argentina. La catalogación y puesta en línea de una zona del archivo supuso una puesta en valor de la obra fotográfica de Heinrich, que hasta ese momento no tenía acceso al público general. De este modo, se reúne en un sitio en línea buena parte del material. Al mismo tiempo, la manera de ordenar, conservar y custodiar los materiales sugiere una interpretación determinada que se despliega en el ejercicio de construcción y reconstrucción de las huellas que dejan tras de sí quienes legaron sus bibliotecas, obras y objetos personales. Es así como la tarea de dar forma a un archivo, y cada fondo en particular, nos enfrenta con una labor de carácter bifronte: registrar el ordenamiento original de la documentación, la interpretación y la forma de jerarquización por parte de quien reuniera los materiales y dialogar, e incluso cuestionar, aquellos órdenes a la hora de encarar la tarea de clasificar y visibilizar dichos signos en la conformación de los fondos documentales. El proceso de reconstrucción del archivo está relacionado con una compleja dinámica de negociación de sentidos que resulta de una puesta en diálogo entre los acervos y quienes proponen la narrativa sobre la que descansa su conservación y materialización en un archivo de acceso público. La elaboración de criterios de conservación y archivo supone un conjunto de decisiones y prácticas que distan de ser ingenuas. Como sostienen María Elena Bedoya y Susana Wapperstein:

Aunque no todos estos actos son necesariamente deliberados o cuidadosamente planificados, y en muchas ocasiones tanto las colecciones y sus contenidos como sus organizaciones y descubrimientos parecerían estar marcados por eventos fortuitos, el archivo no es un simple repositorio organizado y preservado de cierta manera, sino un espacio en el cual y a través del cual se atraviesan y conjugan relaciones sociales y formas de conocimiento [...] (Bedoya y Wapperstein, 2011: 12).

El hecho de juntar materiales no constituye un archivo; por el contrario, se trata de una amplia gama de procesos de inclusión o exclusión de documentos, objetos, construcción de categorías para su organización, diagramación de un espacio físico y elaboración de una narrativa que atienda tanto a los sentidos asignados por el productor del acervo, la valoración simbólica de la que es portador, como de los sentidos que se asignan en el acto de interpelación al incluirlo en un conjunto más amplio en el nivel institucional. De acuerdo con P. Ricoeur, el archivo sería una expresión material de la tendencia a conservar huellas como una posibilidad de dar respuesta a la compleja dinámica entre el recuerdo y el olvido. El temor ante la pérdida de todo lo producido, adquirido o aprendido encuentra un gesto reparador del recuerdo en el acto de conservación (Ricoeur, 1999).



Heinrich Annemarie, *El Pescador*, 1950. Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.



Heinrich Annemarie, *Grafiti*. Archivo IIAC UNTREF - Fondo Annemarie Heinrich.

El trabajo con el fondo Heinrich también consistió en tareas de investigación histórico-cultural y técnica de las piezas a fin de reponer su contexto de producción y sus condiciones históricas de circulación y consumo, de modo que permitiera la organización para la consulta de los investigadores, la relocación de las piezas en un adecuado sistema de guarda en sobres y cajas libres de ácido con el

fin de garantizar su conservación y, por último, la organización y puesta a consulta pública de una base digital de datos en la que se inserten los documentos digitalizados y la información resultante de la investigación. Asimismo, se avanzó en la clasificación temática del material, la elaboración de la ficha técnica de cada pieza en la que constan: fecha de realización, técnica, formato, soporte, descripción del tema y título, en el caso que corresponda, así como el grado o riesgo de deterioro y la urgencia de la intervención.

El archivo físico se compone de placas de vidrio, placas de acetato, diapositivas en color, negativos 6 x 6 y 35 mm. Con relación a la organización que le diera Heinrich al estudio, se pueden ubicar ocho grandes áreas temáticas de los negativos: actores y actrices, clientes (retratos familiares, matrimonios, comuniones, etc.), ballet (compañías extranjeras, compañías locales), viajes, moda y publicidad, desnudos, personalidades de la cultura (escritores, directores de cine, escenógrafos, pintores, locutores, entre otros) y, finalmente, exploraciones estéticas, donde conjuga fotomontajes, imágenes abstractizantes y otras indagaciones personales que presenta lo más desconocido de su obra. La fotógrafa anotaba en carpetas y cuadernos información sobre las fotografías pegando los contactos y anotando a mano en una mezcla de español y alemán, por ejemplo, si se trataba de fotografías que habían participado de una muestra.

El valor de estas imágenes y de este fondo documental radica no solo en la posibilidad de reunir y poner al alcance público las conocidas fotografías del mundo del espectáculo, sino también en difundir el registro fotográfico de prácticas culturales de diversos grupos sociales, geografías cambiantes, evidencias de transformaciones de fisonomías urbanas, costumbres, prácticas políticas y modos de representar la realidad. El potencial y la riqueza en materia de investigación de este fondo documental reside en que puede ser abordado desde una doble perspectiva. Por un lado, Heinrich puede ser estudiada como una reconocida fotógrafa, por su producción artística de estudio. Por el otro, aguarda un acercamiento que ponga en juego interrogantes que puedan rodear e interpelar la particular manera de fotografiar el mundo que propone no solo desde el campo de las artes visuales sino también desde la historia, la sociología y los estudios de género. En este último sentido, Devés (2017) ha señalado la importancia del fondo para los estudios especializados en cuestiones de género y fotografía.

La versatilidad y la riqueza del acervo fotográfico producido por Heinrich dan cuenta de una artista que dominó la fotografía modernista tanto desde lo formal como desde lo compositivo. La puesta en valor de este fondo documental nos acerca a pensar su obra, a la par que la de los principales fotógrafos de la época, como una propuesta de autorrepresentación que se encuentra en línea con la practicada en el período de entreguerras. A su vez, la reunión de sus propuestas y la interpelación de la manera en la que se construye como fotógrafa profesional nos permiten configurar un archivo que rescata una mirada singular que se deja entrever, más allá de las similitudes.

Referencias bibliográficas

- BEDOYA, María Elena y WAPPERNSTEIN, Susana (2011). "(Re)Pensar el archivo". En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Sede Académica de Ecuador, nº 41, Quito, pp. 11-16.
- CAICEDO SANTACRUZ, Jorge (2013). Archivos y colecciones fotográficas. Organización y conservación. Colombia: Autoreseditores.com.
- DEVÉS, Magalí (2017). "El fondo Annemarie Heinrich y sus potenciales historiográficos". En *Revista electrónica de fuentes y archivos*, año 8, nº 8, pp. 238-243.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Editorial Arrecife.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- WECHSLER, Diana B. (2015). *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Juan Pablo Renzi y Juan José Saer. Entre lo visual y lo literario

Luciana Cavagnola¹

Resumen

Juan Pablo Renzi elaboró la obra *Delirios en Cuernavaca* con un texto escrito especialmente por Juan José Saer. Se trata de un libro-objeto, una pieza artística y literaria que fue presentada en la exposición *Libros de artistas* en la Galería Arte Nuevo, en 1982. El análisis de la obra, de su contenido conceptual y de la manera en que fue gestada, posibilita un acercamiento al vínculo entre Renzi y Saer.

Palabras clave: Renzi, Saer, libro-objeto, arte, literatura, vínculo.

Juan Pablo Renzi and Juan José Saer. Between the Visual and the Literary

Abstract

Juan Pablo Renzi elaborated the work *Delirios en Cuernavaca* with a text written especially by Juan José Saer. It is a book-object, an artistic and literary piece, which was presented in the exhibition *Books of Artists* at the New Art Gallery in 1982. The analysis of the work, its conceptual content and the way in which it was conceived, makes it possible to approach the relationship between Juan Pablo Renzi and Juan José Saer.

Key words: Renzi, Saer, book-object, art, literature, connection.

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina
lucianacavagnola@gmail.com

Diseñadora gráfica con especialización de grado en Diseño editorial (UP). Ha adquirido formación artística en diversas instituciones, entre ellas la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, en la cual obtuvo el título de Maestra Nacional de Dibujo. Actualmente, se encuentra en proceso de elaboración de la tesis para la Maestría en Curaduría en Artes visuales (UNTREF). Cuenta con una experiencia laboral de diecisiete años como editora, ilustradora y diseñadora de libros. Se desempeña en el grupo de investigación dirigido por Cristina Rossi y Cecilia Rabossi dedicado al estudio de los fondos Juan Pablo Renzi y Gyula Kosice del Archivo IIAC, UNTREF.

Fecha de recepción: 24/10/2022 – Fecha de aceptación: 30/11/2022



CÓMO CITAR: Luciana CAVAGNOLA, "Juan Pablo Renzi y Juan José Saer. Entre lo visual y lo literario", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 15, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 120-137.

La exposición *Libros de artistas* se llevó a cabo en la Galería Arte Nuevo en 1982. En esa oportunidad, Juan Pablo Renzi presentó una obra realizada a partir de un texto que Juan José Saer elaboró especialmente para el proyecto.

En el catálogo de la exhibición, el artista plasmó los siguientes conceptos acerca de la obra:

Delirios en Cuernavaca es parte de una obsesión presente ya en mis series sobre *Cuernavaca* y la mirada de los viajeros (Darwin, Humboldt, Bonpland, etc.) Temas como el extrañamiento de lo exótico y el exilio no son ajenos a la literatura de Saer; por eso le pedí que escribiera un texto que contemplara la idea de libro que tenía.

El resultado fue que literatura y pintura se fundieran en un solo objeto visual que hemos dedicado a Malcolm Lowry (Renzi, 1982).

De estas palabras elaboradas por Renzi se desprenden dos ideas. Por un lado, se trata de una obra en la cual se funden literatura y pintura: *Delirios en Cuernavaca* es una pieza que puede ser leída y observada, en donde el texto y la imagen funcionan al unísono para transmitir conceptos. Por otro lado, Renzi menciona en el catálogo que la temática abordada gira en torno al extrañamiento de lo exótico y el exilio, puntos de interés que compartía con el escritor.

En este proyecto de investigación se reflexiona sobre la obra *Delirios en Cuernavaca* y la manera en que dicha pieza permite decodificar (a través de las particularidades que posee como libro-objeto, del análisis de los pensamientos que le dieron origen y del modo particular en que fue concebida) un compendio de intereses, ideas y visiones compartidas entre sus creadores. Se estudia la forma en que *Delirios en Cuernavaca* es capaz de revelar el vínculo entre Juan Pablo Renzi y Juan José Saer.

Renzi estableció nexos artísticos, intelectuales y de amistad con diversas personalidades de los campos del arte y la literatura. Construyó profundas relaciones durante el tiempo que vivió en la provincia de Santa Fe, como también cuando se trasladó a Buenos Aires, en 1975. Participó además en proyectos grupales, como es el caso –por ejemplo– de la revista *Diario de poesía* o de las muestras *Superficies iluminadas*, *Tucumán arde*, solo por mencionar algunas iniciativas. Dentro de los lazos que creó, se destaca su relación con Juan José Saer.

En 1968, Saer, que poseía un cargo en la Universidad del Litoral, viajó a París con una beca de la Alianza Francesa, consiguió una cátedra de estética en la Universidad de Rennes y publicó novelas, ensayos y poemas. Aunque residió en Francia durante los siguientes 37 años, regresaba regularmente al país, y en dichas visitas disfrutaba del encuentro con amistades que mantuvo a través del tiempo.

María Teresa Gramuglio, viuda de Renzi, docente e investigadora que ha estudiado la obra de Saer, describió el placer que el escritor sentía por las reuniones

entre amigos y por el intercambio de ideas. Enumeró algunas de las preferencias compartidas sobre las cuales debatían, como las obras de Juan L. Ortiz, las películas de Antonioni, las pinturas de Fernando Espino, Augusto Schiavoni o Juan Grela, y explicó que: "...eran tema frecuente de conversaciones en las que él daba lo mejor de sí, porque sabía ser capaz de descubrir lo esencial desde ángulos inesperados." (Gramuglio, 2017: 74).

A comienzos de los años ochenta, Saer realizó una visita a Juan Pablo Renzi y a María Teresa Gramuglio. En una carta que Renzi escribió a su amigo en 1983, recordó dicha ocasión: "Querido Juani: Si no me costara tanto escribir, nuestra afectividad fluiría tan intensa y suavemente como en los días que pasamos juntos aquí en Buenos Aires. Con María Teresa sentimos que fue uno de los mejores momentos del año" (Renzi, 8 de febrero de 1983).

Esta visita también fue recordada afectuosamente por Gramuglio, quien narró cómo en dicha oportunidad tuvo lugar una conversación en la que los tres debatieron durante varios días acerca de la novela Bajo el volcán de Malcolm Lowry (Gramuglio, 2017: 74)

Bs. As. 8 de febrero de 1983

Querido Juani:

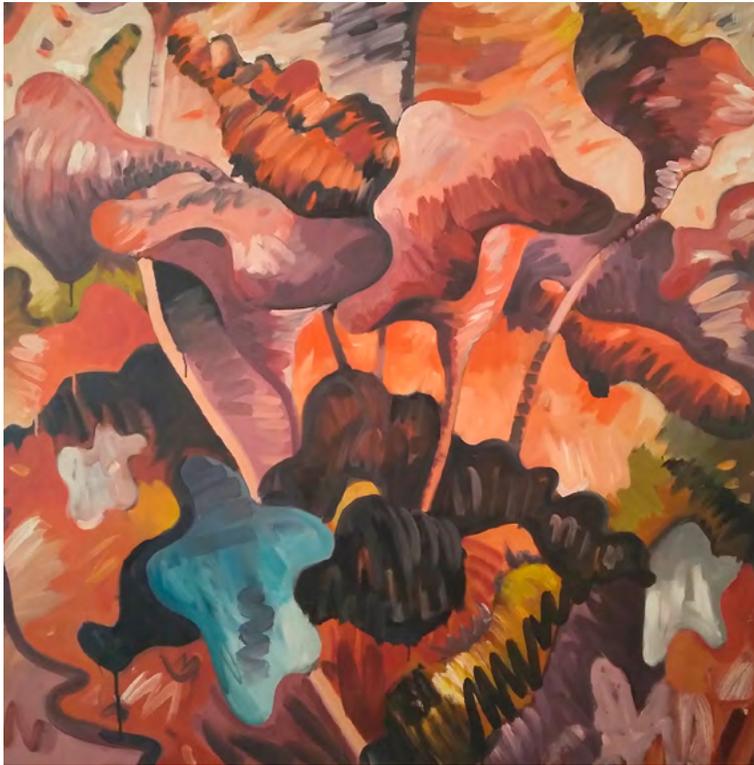
Si no me costara tanto escribir ~~esta carta~~ nuestra afectividad fluiría tan intensa y suavemente como en los días que pasamos juntos aquí en Bs. As. Con María Teresa sentimos que fue uno de los mejores momentos del año.

No me voy a poner aquí a hablar de tu texto ni del libro que hicimos juntos porque removería cosas muy profundas que me costarían mucho escribir, sobre todo porque se me ocurrirían falsedades por mi torpeza. Solamente, y porque me siento en deuda con vos, quiero informarte del proceso que sufrió tu confesión (gracias palabra para aplicarla a un libro) - Como tenés, cuando leíste tu texto, muy poco tiempo por delante, no pude hacerlo imprimir ni siquiera en las hojas para luego ilustrarlo⁽¹⁾. Tampoco pude hacer un transporte tipográfico del texto completo (2ª evolución técnica que pensaba adoptar), el que iba a colgar para luego transcribirlo a las hojas y pintarlo. Finalmente del catálogo de tipografía fui escudando letra por letra (inventando las

Carta manuscrita enviada por Juan Pablo Renzi a Juan José Saer a París el 8 de febrero de 1983. Gentileza Galería Herltzka - Faria.

Bajo el volcán transcurre en el entorno de Cuernavaca, en 1938. La historia cuenta las desventuras de un ex cónsul inglés circundadas por el regreso de su ex esposa, el vínculo con su hermanastro y su deseo de autodestrucción.

Renzi se valió de dicha conversación y de la novela de Lowry como objetos de inspiración para elaborar pinturas que se destacan por el uso de formas orgánicas y pinceladas expresivas. La imagen parece evocar un ambiente natural, una vegetación que cubre completamente el espacio. En estas pinturas se manifiesta un discurso pleno de texturas, colores y ritmo.

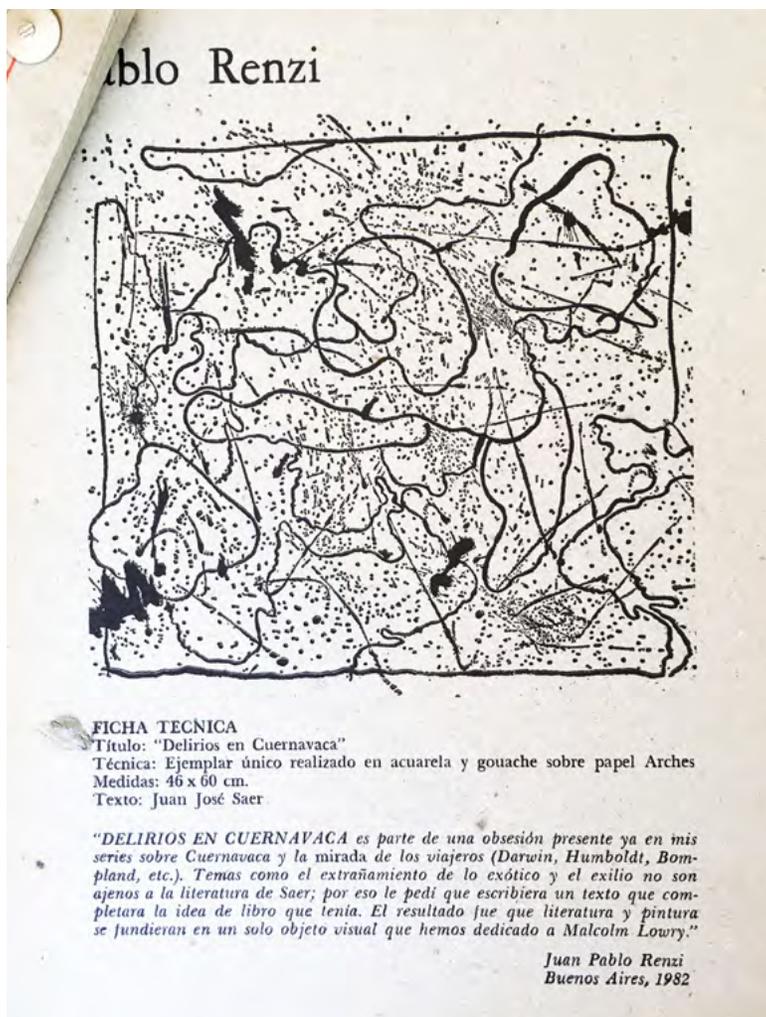


Juan Pablo Renzi. *Cuernavaca's sunset*, 1982. Óleo sobre tela lino, 120 x 120 cm. Gentileza Galería Herlitzka - Faria.

Luego, Renzi relacionó las obras sobre Cuernavaca con otra serie, tal como lo describió Gramuglio. Estas pinturas "...se entreveraron con los derivados de la angustia de la guerra de Malvinas y se incorporaron a la serie La guerra de los pájaros" (Gramuglio, 2017: 75). Para dichas piezas, el autor propuso lineamientos pictóricos similares. En una entrevista de 1988, Renzi se refirió a las características de sus series sobre Cuernavaca y La guerra de los pájaros en relación con obras que produjo posteriormente: "...los colores eran más claros y brillantes, la luz era general e invadía parejamente toda la superficie de la tela y el grafismo y la mancha eran más libres e independientes" (Renzi, 1988).

El extrañamiento de lo exótico y el exilio

Como se mencionó previamente, en el catálogo de la muestra *Libros de artistas*, Renzi plasmó los conceptos centrales de la obra *Delirios en Cuernavaca*. Por carta explicó a Saer que al momento de elaborar dicha reseña, aún no contaba con su escrito: "También te mando el catálogo de la muestra, en el que, sin saber cómo era tu texto, tuve que improvisar unas breves palabras, espero que no estés en desacuerdo con ellas" (Renzi, 1983). El contenido fue seguramente requerido con el tiempo necesario para su impresión. La imagen utilizada para el catálogo es un dibujo en línea negra. Con excepción del uso del color, muchas de las características formales son similares a las de las obras detalladas anteriormente.



Página correspondiente a la obra de Renzi en el catálogo de la exposición *Libros de artistas* (1982). Foto: elaboración personal.

Las palabras escritas por Renzi hacen mención al extrañamiento de lo exótico y al exilio como parte de la idea de libro que tenía y, tal como lo expresó en aquella ocasión, encontró estas nociones presentes en la literatura de Saer. En el mismo texto, Renzi hizo referencia a su interés por la mirada de los viajeros, temática que también parece funcionar como resorte de inspiración para la creación de la pieza.

El exilio y el viaje son elementos presentes dentro la obra de Saer, por lo cual, en cuanto a su implicancia literaria, han sido abordados en diversos estudios académicos. Por ejemplo, en su trabajo sobre la política del exilio en la escritura de Saer, Daniela Ortiz explica que "...encontramos personajes permanentemente exiliados y que padecen esas otras formas del exilio a las que nos referimos (la locura, la enfermedad, la muerte), las cuales configuran 'encrucijadas de destierros' o 'cajas chinas de exilio'" (Ortiz, 2018: 4). También propone: "Las metáforas saereanas nos permiten visibilizar una configuración de la trama y los personajes a partir del exilio: los personajes viven dentro de exilios circunstanciales, estructurales u ontológicos, como en capas que se superponen" (Ibid).

Por otra parte, de la misma manera que para Renzi, la lectura de los textos de viajeros y de sus impresiones en los viajes de exploración han sido motivo de interés del escritor. Según Carolina Maranguello:

La escritura de Saer se modifica en relación a su experiencia del extranjero y a la copiosa y heteróclita 'biblioteca viajera' que lee desde sus inicios: Charles Darwin, Alfred Ebelot, Domingo F. Sarmiento, Roger Caillois, Cristóbal Colón, Alexander von Humboldt, Francis Bon Head, entre muchos otros. De esta manera, una buena parte de su producción poética, ensayística y ficcional se trama sobre la relectura y la reescritura crítica de varios de estos textos. Sus cuentos y novelas tomarán de la retórica del viaje formas de conceptualizar el paisaje y la ciudad, y ensayarán un repertorio de imágenes que recupera y a la vez subvierte su imaginario visual y lingüístico (Maranguello, 2018: 8).

Las derivas fruto de la lectura de la mirada de los viajeros pueden verse reflejadas en parte de su obra. Para Maranguello, "...de esta manera, el entrañable paisaje de la zona es, muchas veces, un paisaje leído en textos de viajeros, que Saer reescribe" (10).

En cuanto al libro-objeto *Delirios en Cuernavaca*, resulta interesante que al igual que en muchos de los escritos de viajeros, las palabras y las imágenes se entrecruzan y se complementan.

Tal como lo plantea Marta Penhos, los exploradores plasmaron sus experiencias también a través de las imágenes:

Estas participaron de las grandes expediciones político-científicas de los siglos XVIII y XIX, con la función de ordenar de un modo

comprensible y transmisible, la masa de conocimiento acopiado a partir de la experiencia multisensorial del viaje. No siempre lo lograron, y por ello encontramos rupturas, discontinuidades, contradicciones, que afloran en las representaciones, supuestamente unificadas y homogéneas (Penhos, 2018: 31).

Dicha experiencia multisensorial se transmite igualmente en *Delirios en Cuernavaca*, desplegada en el extrañamiento por lo exótico y entremezclada con las sensaciones producidas por el exilio. Es posible observar la presencia de estas percepciones, por ejemplo, en uno de los párrafos del texto de la obra: “Esa jungla de manchas, estables o cambiantes, de sonidos súbitos y rápidos como detonaciones, de sensaciones íntimas y familiares pero a menudo incomprensibles, no acaba nunca de aceptarlo o de adoptarlo, dure lo que dure su estadía perpleja” (Saer, 2013: 148-149). Estas impresiones se replican a su vez, a través de las imágenes. En su autobiografía, Renzi hizo referencia a algunas de sus obras elaboradas durante este período y expresó que: “...intentaba, imaginariamente, reproducir las sensaciones que el continente americano produjo en los famosos ‘viajeros’ europeos” (Renzi, 1989).

La novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry que propició la conversación transcurre en la ciudad mexicana de Cuernavaca, en las cercanías del volcán, que al igual que el resto del entorno, cobra un rol en la trama. Según María Teresa Gramuglio, durante aquel encuentro, los tres conversaron durante varios días y el eje central del debate giraba en torno a “...el aura mítica que adquiriría la figura ruinoso del cónsul inglés en el escenario mexicano dominado por la presencia de los volcanes” (Gramuglio, 2017: 74).

En las pinturas sobre Cuernavaca, en el texto *A Renzi* y en el libro-objeto conjunto, parecieran estar presentes todos los ingredientes de la conversación que le dio origen. Estas ideas que funcionaron como disparador permiten develar intereses y pensamientos compartidos entre Renzi y Saer.

Literatura y pintura en un objeto visual

Otro concepto que se desprende de las palabras escritas por Renzi en el catálogo es la intención de que “literatura y pintura se fundieran en un solo objeto visual” (Renzi, 1982). En este sentido, la obra resulta sumamente interesante por su doble alcance, visual y literario, así como también por la forma en que se vinculan texto e imagen.

Por otra parte, el análisis de la manera en la cual fue gestada la pieza, su proceso y elaboración, aportan datos que evidencian la relación entre el artista y el escritor.

En una entrevista realizada por Beatriz Sarlo, Renzi explicó brevemente el proyecto: “Juan José Saer escribió un texto sobre un cuadro mío. Luego, yo ilustré con imágenes ese mismo texto y el resultado fue el libro que presenté en 1982

en la exposición del Libro.” (Renzi, 1984). Las palabras de Saer fueron inspiradas por las obras de Renzi sobre Cuernavaca, se desprendieron de allí a modo de contrapunto. Por otra parte, Renzi elaboró las pinturas del libro a partir del texto de Saer, lo ilustró y lo puso en diálogo con las imágenes. Y en ambos casos, cada expresión surgió como producto de sus conversaciones. Este proceso creativo se desarrolló en un ida y vuelta entre sus trabajos. No fue simplemente la construcción de una obra conjunta, sino que representó además, una muestra del interés que sentían por sus creaciones.

En una carta que el artista envió a Saer, se mostró disconforme con las palabras expresadas en un artículo periodístico de la época, en el que evidentemente no se percibió esta dinámica entre ambos. Renzi expresó: “J.P.R ilustró un texto del narrador Juan José Saer’. Si bien es cierto, creo que el tipo está muy lejos de saber cual fue mi sensación y mis sentimientos al ilustrar un texto que era a la vez, una ilustración literaria de mis imágenes. Creo que no lo leyó bien” (Renzi, 1983). Lo que se manifiesta en las palabras de Renzi es que la operatoria involucró la inspiración mutua y es signo de un profundo lazo afectivo. Renzi expresó: “No me voy a poner aquí a hablar de tu texto ni del libro que hicimos juntos, porque removería cosas muy profundas que me costarían mucho escribir, sobre todo porque se me ocurrirían falseadas por mi torpeza” (Ibid).

En una entrevista realizada por Ana Martínez Quijano se le consultó si la relación con la literatura determinó su forma de pintar, a lo que Renzi respondió:

Se me conoce como amigo de algunos poetas y escritores como Saer, Bayley y otros. Podría decirte que mi relación con la literatura (como lector) y con escritores es vieja y casi anterior a mi relación con pintores, sin embargo, exceptuando una cita de *Bajo el volcán* de Lowry (en un cuadro y en un libro de artista), la literatura ha tenido poca presencia en mis pinturas, es más, mi intención más definida (que es común a toda mi obra) es la de ser lo menos “literario” posible, quiero que mis cuadros no “narren” nada (Renzi, 1988).

Es decir que *Delirios en Cuernavaca* es una pieza inusual dentro del trabajo del artista y se encuentra ligada a su vínculo personal con Saer.

Delirios en Cuernavaca es una obra en la cual convergen texto e imagen. La manera en la cual estas características impactan en el espectador-lector, pueden ser pensadas desde los conceptos que Roger Chartier, enuncia a partir de Louis Marin y que propone que es necesario:

...comprender de qué manera la producción de sentido operada por un lector (o espectador) singular, está siempre encerrada en una serie de coacciones: en primer lugar, los efectos de sentido buscados por los textos (o las imágenes), a través de los dispositivos mismos de su enunciación y la organización de sus

enunciados; a continuación los desciframientos impuestos por la forma que dan a leer o a ver la obra; por último las convenciones de interpretación propias de un tiempo o una comunidad (Chartier, 1996: 97).

Si se toman en cuenta estas ideas vertidas por Chartier, puede decirse que los ejes conceptuales de *Delirios en Cuernavaca*, evocados a través de las pinturas de Renzi y del contenido literario de Saer, se desplazan sobre un dispositivo de enunciación caracterizado por la relación y el complemento de sus elementos, que puestos en diálogo, promueven la generación de sentido. La organización de los enunciados que expresa Chartier, se desarrolla en esta obra de forma no lineal. La manera en que se transmiten los contenidos está ligada a la percepción, se trata de una pieza metafórica en la cual el desciframiento se produce a través del cruce de los elementos. En *Delirios en Cuernavaca*, el texto y la imagen se entremezclan, se funden conceptualmente de la misma manera en que la tipografía se funde visualmente con la pintura. En cuanto a las convenciones de interpretación, se trata de un libro de artista / libro-objeto que propicia una interacción inusitada con el lector, ligada a lo sensorial o a la experimentación. La relación del libro con el lector / espectador propio de su tiempo, fue uno de los preceptos sobre los cuales se ideó la muestra *Libros de artistas*², promovida por Carlos Espartaco con apoyo de Álvaro Castagnino. El objetivo quedó plasmado en el catálogo:

En un momento en el que el libro está amenazado por los excesos de la fabricación, la galería Arte Nuevo y su director Álvaro Castagnino, intentan otorgar a los libros de artistas / libros-objeto, el lugar privilegiado que suprima el espacio del libro como objeto industrializado para rescatar la esencia, es decir, el objeto del artista-sujeto, con su especificidad táctil, su proyección en la cuarta dimensión, su relación única y privilegiada: autor-espectador / lector-autor. (Espartaco 1982b).

La exposición planteaba la distancia entre este tipo de manifestación artística y el libro tradicionalmente industrializado que mantiene tipologías estándar que se repiten, que responde a tamaños de pliegos de impresión que garantizan un consumo más acotado de papel y que suele diseñarse con el fin de facilitar la manipulación y la lectura. Según Bruno Munari: "Normalmente los libros se hacen con pocos tipos de papel y se encuadernan solo de dos o tres formas distintas. El papel es utilizado como soporte del texto y de las ilustraciones, y no como sujeto 'comunicante' de algo." (Munari, 1990: 219). Por el contrario, el libro de artista / libro-objeto plantea una ruptura con el canon tradicional, ya que se trata de piezas cuyo formato y materialidad pueden ser parte en la transmisión

² Exposición *Libros de artistas*. Galería Arte Nuevo. Del 30 de noviembre al 31 de diciembre de 1982.

de conceptos y manifestarse en una multiplicidad de opciones. En el caso de *Delirios en Cuernavaca*, su gran tamaño, su elaboración artesanal y única, escapan a la estandarización del libro tradicional.

En cuanto al vínculo entre el contenido textual y visual, Roland Barthes plantea que "... desde la aparición del libro, es frecuente la asociación de texto e imagen" (Barthes 2021: 38). El autor explica que "toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una 'cadena flotante' de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás" (Barthes 2021:39). En *Delirios en Cuernavaca*, las imágenes son capaces de evocar el paisaje exuberante y la temática abordada, a la vez que en simultáneo, logran transmitir un estado emocional y psicológico mediante elementos expresivos y compositivos. Las pinturas elaboradas por Renzi construyen el mensaje junto a las metáforas literarias expresadas por Saer. Barthes establece funciones del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico a las que denomina: de anclaje y de relevo. Según plantea, "el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes" (Barthes 2021: 40). Explica que la función de relevo es menos frecuente y se produce cuando la palabra y la imagen "están en relación complementaria; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la diégesis." (Barthes 2021: 41). Este último es el vínculo primordial en la relación entre el contenido visual y textual que se desarrolla en *Delirios en Cuernavaca*. Se trata de una obra en la cual, el texto y la imagen funcionan al unísono y se complementan.

Delirios en Cuernavaca es un libro de artista / libro-objeto que cuenta con seis páginas. Su formato cerrado es de 61 x 46 cm. La tapa es de cartón forrado en tela, está pintada en acuarela y gouache. Posee el título de la obra, la firma de Renzi y los nombres de ambos que se inscriben de la siguiente manera: Juan Pablo Renzi con un texto de Juan José Saer. Allí, también, el artista decidió ubicar un fragmento del texto diagramado a dos columnas, con la tipografía calada sobre la mancha de color. Las letras no están pintadas con materia superpuesta, sino que parecieran emerger como contraforma de la pintura. La tapa reúne los principales elementos conceptuales que le dieron origen a la obra.

Las páginas están pintadas en acuarela y gouache sobre papel, y no están encuadernadas. Renzi decidió titular el texto como *El cónsul*, en vez de *A Renzi*, y de esta manera explicó dicha decisión en la carta que envió a Saer: "Opté por el título de 'El cónsul', no por modestia, mi orgullo no la hubiera dejado ni siquiera asomar, sino porque iba mejor. El otro me lo reservo para mi biografía. Se agradece" (Renzi, 1983). Años más tarde, María Teresa Gramuglio contó que así es como solían referirse al escrito: "Saer escribió un texto que tituló *A Renzi*, pero que Juan Pablo y yo, entre nosotros, siempre llamábamos *El cónsul*" (Gramuglio, 2017: 75)



Tapas de *Delirios en Cuernavaca* (1982). Foto: elaboración personal.

Las páginas poseen colores vibrantes, pinceladas expresivas y formas orgánicas. Algunas tienen texto, otras están completamente cubiertas por imagen. La tipografía está conformada por numerosas variaciones de color y genera un juego de transparencias entre lo textual y lo visual.



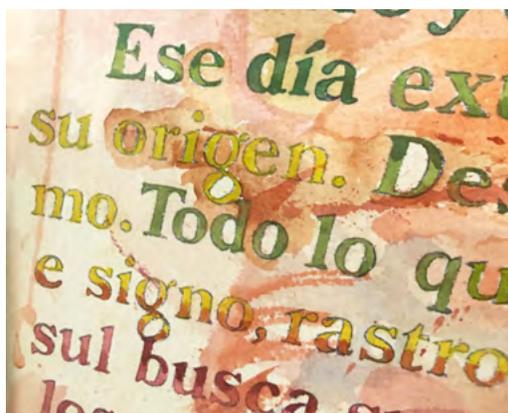
Algunas páginas de *Delirios en Cuernavaca* (1982).
Gentileza Galería Herlitzka - Faria.

Al observar con detenimiento la obra, se percibe la minuciosidad y la dedicación con la que fue realizada. Se trata de una tarea compleja y meticulosa, ya que cada letra fue previamente dibujada sobre el papel. En su carta a Saer, el artista narró la técnica utilizada:

Solamente y porque me siento en deuda con vos, quiero informarte el proceso que sufrió su confección (graciosa palabra para

aplicarla a un libro). Como tenía, cuando llegó tu texto, muy poco tiempo por delante, no pude hacerlo imprimir, ni encuadernar las hojas para luego ilustrarlas. Tampoco pude hacer un transporte tipográfico del texto completo (2ª solución técnica que pensaba adoptar), el que iba a calcar para luego transcribirlo a las hojas y pintarlo. Finalmente del catálogo de tipografía fui calcando letra por letra (inventando las que no tenía), armando las palabras, las frases y las páginas (Renzi, 1983).

La complejidad y la calidad técnica que demuestra la pieza en el manejo tipográfico dan cuenta de los conocimientos y aptitudes que Renzi poseía en el campo del diseño gráfico, profesión a la cual también se dedicó en la ciudad de Rosario con su propio estudio de diseño.



Detalle de una de las páginas de *Delirios en Cuernavaca* (1982).
Foto: elaboración personal.

Andrea Giunta fue testigo de su talento, su forma de trabajo, su creatividad y su espontaneidad para resolver situaciones: “El espectáculo de su inteligencia en acción era realmente prodigioso y se extendía con la misma fruición sobre cualquier material, fuera un cuadro o el cartel de una conferencia” (Giunta, 2002: 48). Narró cómo en numerosas ocasiones lo observó resolver las tapas para los números de *Diario de poesía*, dibujar los rostros a mano alzada en vez de recurrir a fotocopias o crear tipografías cuando no estaba conforme con las que encontraba en los catálogos tipográficos. Sus recursos creativos parecían inagotables. “La inspiración era algo que emanaba de su persona con la misma naturalidad con la que respiraba. Miraba y veía, dibujaba y pensaba; lo que tocaba se volvía artístico, fueran conceptos o letras, una figura humana o un logo, paisajes o colores puros” (Ibid).

Lo valioso que resultó para Renzi el proceso de trabajo con el texto de Saer quedó plasmado en su carta:

Esto hizo que tuviera un contacto muy largo con tu texto, que lo relevara muchas veces hasta casi memorizarlo y que estableciera una profunda identificación emocional con él, tanto que hubiera preferido no estar apurado por la exposición y poder seguir trabajándolo al infinito. (Tengo esa intención para el futuro) ese era el calibre del placer que me producía hacerlo (Renzi, 1983).

Renzi se expresó sobre la posibilidad de creación de más ejemplares de *Delirios en Cuernavaca*: "...tal vez en un tamaño más chico (29 x 39 cm) y para el que estoy pensando en una técnica que me permita hacer tres ejemplares a la vez. (Te reservo uno)" (Ibid). También mencionó otras ideas que demuestran el alcance de su capacidad creativa y la manera en que podía desplegar una propuesta en una multiplicidad de variantes artísticas: "En un futuro tengo esa intención, me gustaría que letras y fondo se confundan tanto, que solo quede un ritmo abstracto de color. Eso teniendo en cuenta que el texto ya se ha podido leer previamente en las otras páginas. La idea de libro total que tengo es hacer el texto muchas veces, todas con tratamiento diferente" (Ibid).

Exposición *Libros de Artistas*

La exposición fue realizada en la Galería Arte Nuevo ubicada en la calle Florida 939, primer piso, y se extendió del 30 de noviembre al 31 de diciembre de 1982. En ella expusieron sus obras Enrique Aguirrezabala, Eduardo Audivert, Líbero Badii, Jacques Bedel, Luis Bénédict, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves, Enio Iommi, Florencio Méndez Casariego, Juan Pablo Renzi, Oscar Smoje y Clorindo Testa.

La decisión fue que todos trabajaran sobre la temática del libro de artista / libro-objeto con su abordaje particular. Según expresó Aguirrezabala, no hubo indicaciones o reglas previas: "El tema, como es obvio, es el libro, y cada uno de nosotros lo interpretó con absoluta libertad" (Aguirrezabala, 1982).

Cada artista aportó una visión y una estética completamente diferente, lo cual generó una muestra que se caracterizó por una gran diversidad. En una crónica de la época quedó plasmada dicha percepción: "Se trata de una original idea basada en la concepción de un libro-objeto que, de alguna manera, represente la identidad o la unión a partir de esa identificación del artista con su idea sobre el contenido del libro" (Vera Ocampo, 1982). Al respecto de este tema, Carlos Espartaco (1982 a) explicó que algunas de las piezas eran para leer, otras para hojear y otras simplemente para contemplar. Mencionó que la muestra contó con ejemplares únicos o de tiradas limitadas. La exhibición incluyó, además, la proyección de un video. Se evidencia un trabajo en el que se valoró la creatividad y los elementos innovadores.

En cuanto a *Delirios en Cuernavaca*, algunos artículos periodísticos comentaron la obra. Por ejemplo, una reseña de Raúl Vera Ocampo expresaba: "Renzi ilustró

un texto del narrador Juan José Saer con colores vibrantes y esa vegetal tropicalización que se adecua aquí al homenaje a Malcolm Lowry y su aventura mexicana descrita en esa obra maestra titulada *Bajo el volcán*” (Vera Ocampo, 1982: 21). Otro ejemplo es la nota publicada en *Tiempo argentino* que manifestó lo siguiente: “Renzi se internó en la imaginería de Juan José Saer para volcarse a un barroco juego de forma y color” (Tiempo Argentino, 1982 b)

A pesar de la dificultad que seguramente generaba la heterogeneidad de las obras, el planteo expositivo se resolvió satisfactoriamente, el artículo mencionado previamente así lo asegura: “Solo una cuota de inteligencia y sensibilidad aliadas puede lograr los resultados armónicos obtenidos, cada material es fácilmente accesible sin desmedro del conjunto. El mérito debe consignarse a Álvaro Castagnino y al arquitecto Osvaldo Amat que sabe mucho del difícil equilibrio de ‘colgadas’” (Ibid). Evidentemente, el planteo expositivo propició la correcta apreciación de los libros. “Detrás de cada obra se percibe el diverso concepto que el libro merece a cada autor y, bajo este aspecto, la muestra es tan elocuente como puede serlo un test caracterológico. La gran mayoría optó por el libre ejercicio de su fantasía y cada uno de estos libros-objeto recoge las inquietudes de sus creadores” (Ibid)

En el caso de la obra de Renzi, el libro se expuso desarmado y con las páginas enmarcadas. Esta distribución de los elementos en el espacio permitió que cada parte del libro pudiera ser apreciada individualmente. Se trató de una decisión del artista. En palabras de Renzi: “Hice seis páginas de 46 x 61 cm que presenté colgadas bajo vidrios como originales de un libro a editar (...) una al lado de la otra” (Renzi, 1983).

El catálogo de la muestra es también un libro-objeto compuesto por 32 páginas de cartón que se despliegan como abanico. Las páginas impares corresponden una a cada obra y poseen una imagen, la ficha técnica y un breve texto. En las páginas pares se ubica un calendario en el que están marcados los cumpleaños de los artistas. También cuenta con un escrito de Espartaco sobre la temática de la muestra.



Catálogo libro-objeto de la exposición *Libros de artistas* (1982).
Foto: elaboración personal.

Esta pieza, que conjuga palabras e imágenes de los 12 artistas, es una síntesis muy lograda de toda la propuesta y, evidentemente, resultó uno de los grandes aciertos, ya que quedó plasmado en las crónicas de la época: “El catálogo-objeto es un alarde de imaginación y, además una pequeña obra de arte” (Tiempo Argentino, 1982 a). Otro artículo se expresó de la siguiente manera: “...felicitación por el catálogo-calendario, otro punto de excelencia de la muestra de fin de temporada de Arte Nuevo. El mencionado calendario que bien puede considerarse otro libro-objeto, reúne a los doce participantes de la muestra” (Tiempo Argentino, 1982 b). La última página del catálogo deja en claro que se trata de una tirada limitada de 280 ejemplares.

A Renzi

El texto *A Renzi*, que Saer escribió en 1982, fue utilizado en otras oportunidades. Esto hizo que pudiera alcanzar distintos destinos y resignificaciones. Renzi decidió emplearlo nuevamente en el catálogo de su exhibición titulada *La guerra de los pájaros y otros temas*, que se desarrolló en la Galería Tema del 12 de septiembre al 1 de octubre de 1983. En la entrevista realizada por Beatriz Sarlo, el artista hizo referencia a dicha incorporación: “... y en un catálogo, volví a incluir ese texto como fragmento poético en diálogo con la pintura” (Renzi, 1984). Otra publicación destacable del texto es la de 1988, cuando fue publicado en *Diario de poesía* junto a reseñas de Edgar Bayley y Raúl Santana, con motivo de la inauguración de una exposición de Renzi en la galería Ruth Benzacar. En 2018, fue incluido en el catálogo de la muestra *Conexión Saer* de Fundación OSDE que reunía la trayectoria del escritor. María Teresa Gramuglio, también decidió leer el texto *A Renzi* en una presentación, sus palabras al respecto dieron cuenta de la cercanía del vínculo de amistad y cariño: “Lo elegí para leerlo aquí porque me parece prueba irrefutable de lo que acabo de decir: que Saer daba lo mejor de sí cuando se trataba de compartir lo que amaba” (Gramuglio, 2017: 75). El texto *A Renzi* es sin duda, señal de la profunda amistad que los unía.

En otras acciones emprendidas tanto por Renzi como por Saer, es posible reconocer la cercanía entre ambos. En 1987, Renzi realizó un escrito para su columna *Pintada* de *Diario de poesía*. Este texto se tituló *Succionando un mate con un sorbo a café en la boca (A partir de una conversación con Juan José Saer)* y ensayaba sobre la creación de un pintor o de un poeta. Por otra parte, obras de Renzi fueron publicadas en las tapas de algunos libros de Saer y en otras piezas gráficas relacionadas al escritor.

Consideraciones finales

Delirios en Cuernavaca reunió de manera artística y literaria a Juan Pablo Renzi y Juan José Saer. Se trata de una obra en la que se han expandido las posibili-

dades poéticas de sus lenguajes particulares, para aunarse en un discurso conjunto. Un libro de artista / libro-objeto que por sus características, resulta inusual dentro de sus producciones individuales.

Una conversación condujo a Renzi a realizar pinturas que inspiraron a Saer en el desarrollo de las palabras que luego Renzi desplegó en la construcción del libro.

Delirios en Cuernavaca surgió en un ida y vuelta de inspiración generado por los trabajos de ambos. Esta articulación fue realizada dentro de una comunión de pensamientos.

La pieza funciona como una muestra de nociones, de debates y construcción de ideas conjuntas. La forma en la cual fue creada, permite apreciarla no solo por sus implicancias artísticas y literarias, sino también por las lecturas que posibilita en cuanto a su contenido conceptual y su capacidad de evidenciar el vínculo entre sus creadores. *Delirios en Cuernavaca* es una obra que da cuenta de la amistad entre Juan Pablo Renzi y Juan José Saer.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (2021). "Retórica de la imagen". En *Lo Obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Catálogo de la exhibición *Libros de artistas* (1982). Buenos Aires: Galería Arte Nuevo.
- CHARTIER, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2017). *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Rosario: Espacio santafecino de ediciones y editorial municipal de Rosario.
- MARANGUELLO, Carolina (2018). *Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer*. Tesis de doctorado en Letras. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- MUNARI, Bruno (1990). *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Gili.
- ORTIZ, Daniela (2018). "Una encrucijada de destierros. Política del exilio en la escritura de Juan José Saer". En *Revista Barda*, año 4, n° 7, octubre. Neuquén: Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- PENHOS, Marta (2018). *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.
- SAER, Juan José (2013). *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.

Listado documental

Doce artistas y el libro. Un sueño en común (11 de diciembre de 1982b). En *Tiempo argentino*, Buenos Aires. Disponible en Archivo IIAC-UNTREF: AR IIAC 09-1-3-3-17-016.

- El sueño del libro propio materializado por doce destacados artistas argentinos (noviembre de 1982a). En *Tiempo argentino*, Buenos Aires. Disponible en Archivo IIAC-UNTREF: AR IIAC 09-1-3-3-17-011.
- ESPARTACO, Carlos (1982 a). *Entre libros y artistas*. Clarín, 26. Buenos Aires: Grupo Clarín. Disponible en: Archivo IIAC-UNTREF: AR IIAC 09-1-3-3-17-014.
- ___ (1982 b). *Catálogo de la exposición Libros de artistas*. Buenos Aires: Galería Arte Nuevo.
- FUNDACIÓN OSDE (2018). *Catálogo de exhibición Conexión Saer*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- GIUNTA, Andrea (diciembre 2002). "Juan Pablo Renzi. Problemas del realismo". En *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, año 25, n° 74, pp. 43-48.
- GLUSBERG, Jorge (1984). *Libros de artistas. Texto para tríptico de la Muestra internacional de Libros de Artistas*. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Disponible en Archivo IIAC-UNTREF: AR IIAC 09-5-5-13-003.
- MARTINEZ QUIJANO, Ana (1988). "Juan Pablo Renzi. Reportaje". En *Cultura de la Argentina contemporánea*, año 5, n° 28-29, pp. 56-59. Disponible en Archivo IIAC-UNTREF: 09-1-3-3-23-001.
- RENZI, Juan Pablo (8 de febrero de 1983). Carta manuscrita enviada a Juan José Saer a París, el 8 de febrero. Gentileza Galería Herlitzka – Faria.
- ___ (24 de julio de 1984). Entrevista realizada por Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi. Original mecanografiado. Archivo IIAC-UNTREF.
- ___ (1987). "Succionando un mate con un sorbo a café en la boca (A partir de una conversación con Juan José Saer). Pintada". En *Diario de poesía*, n° 4, p. 5.
- ___ (1988). Borrador manuscrito Juan Pablo Renzi para la entrevista de Ana Martínez Quijano en la revista *Cultura de la Argentina contemporánea*. Disponible en: Archivo IIAC-UNTREF 09-1-3-2-16.
- ___ (1989). Autobiografía manuscrita. Archivo IIAC-UNTREF.
- SAER, Juan José, SANTANA, R. y BAYLEY, E. (diciembre 1988). *Renzi: la poesía de lo visible*, n° 11, pp. 26-27. Disponible en Archivo IIAC-UNTREF: AR IIAC 09-1-3-3-24-002.
- SARLO, Beatriz (noviembre 1992). "La unidad en los límites. La pintura según Juan Pablo Renzi" (entrevista realizada por Beatriz Sarlo a Juan Pablo Renzi). En *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, n° 44, pp. 1-3.
- VERA OCAMPO, Raúl (3 de diciembre de 1982). "La idea del libro-objeto resuelta en una original exposición colectiva". En *Diario Convicción*, 21, Buenos Aires. Disponible en Archivo IIAC-UNTREF: AR IIAC 09-1-3-3-17-013.

Entre la vanguardia y la internacionalización: Miradas retrospectivas sobre Juan Pablo Renzi

Silvina González¹

Resumen

En 1984 Juan Pablo Renzi realizó su primera exposición retrospectiva en el Museo Castagnino de Rosario, titulada *Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984*. Una versión, con sutiles modificaciones, se presentó en el CAyC de Buenos Aires al año siguiente.

Las exhibiciones, al administrar y establecer significados, construyen narrativas respecto del arte de un determinado momento. Abordar la dimensión institucional de este proyecto curatorial nos permitirá reflexionar sobre la tensión que lo atraviesa: entre la recuperación de la vanguardia rosarina y el proyecto de internacionalización del arte argentino.

Palabras clave: Renzi, Castagnino, CAyC, internacionalismo, retrospectiva.

Between Avant-Garde and Internationalization: Retrospective Views on Juan Pablo Renzi

Abstract

In 1984 Juan Pablo Renzi held his first retrospective exhibition at the Castagnino Museum in Rosario, entitled *Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984*. A version, with subtle modifications, was presented at the CAyC in Buenos Aires the following year.

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina
m.silvi.gonzalez@gmail.com

Es historiadora del arte y gestora cultural. Actualmente es maestrando en Curaduría en Artes Visuales e investigadora en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" (UNTREF).

Ha gestionado proyectos culturales y curado exhibiciones en las ciudades de Córdoba (CEPIA, Museo Genaro Pérez y Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, entre otros) y Buenos Aires (CCR, BCN y Casa de la Cultura Barrio 31, entre otros). Actualmente se desempeña como asesora de arte público.

Fecha de recepción: 25/10/2022 — Fecha de aceptación: 26/11/2022



CÓMO CITAR: Silvina GONZÁLEZ. "Entre la vanguardia y la internacionalización: Miradas retrospectivas sobre Juan Pablo Renzi", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 15, primavera, ISSN 2314-2022, pp.138-151.

Exhibitions, by managing and establishing meanings, construct narratives about the art of a given moment. Addressing the institutional dimension of this curatorial project will allow us to reflect on the tension that runs through it: between the recovery of Rosario's avant-garde and the project of internationalization of Argentine art.

Key words: Renzi, Castagnino, CAyC, internationalism, retrospective.

Introducción

En 1984 Juan Pablo Renzi realizó su primera exposición retrospectiva en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, ciudad que fue escenario de sus inicios como artista. Nacido en Casilda en 1940, fue un referente de la vanguardia rosarina en los 60, se inclinó por el realismo en los 70 y hacia fines de los 80 dio paso a la gestualidad expresionista con un fuerte simbolismo. Fue además docente y diseñador gráfico, participó de un centenar de exposiciones y recibió varios premios a lo largo de su prolífica trayectoria. Falleció, tempranamente, en mayo de 1992.

Tras el retorno democrático, el Museo Castagnino iniciaba una nueva etapa. Al momento de presentarse *Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984* la institución proponía proyectos curatoriales centrados en la vanguardia rosarina, protagonista en la escena artística de finales de la década de 1960. En 1985, la retrospectiva fue presentada con sutiles modificaciones en el CAyC - Centro de Arte y Comunicaciones de Buenos Aires. Es a partir de ese episodio que el texto del catálogo "Del realismo a la narración post-moderna" (Recagno, 1984), firmado por Jorge Glusberg, cobra otra dimensión: emerge la intención de distanciar a Renzi de experiencias vinculadas al accionar político, en sintonía con su estrategia de internacionalización del arte argentino.

Las exhibiciones, al administrar y establecer significados, elaboran las narrativas que definen modelos, identidades, cartografías y plantean problemas respecto del arte de un determinado momento. Esta retrospectiva, que parecía surgir de un proceso institucional de recuperación del arte de vanguardia local rosarino, quizás fue una acción más dentro de la estrategia sostenida por Jorge Glusberg de internacionalización del arte argentino.

Obras. 1963-1984

La exhibición *Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984* se realizó entre el 12 de octubre y el 24 de noviembre de 1984 en el Museo Castagnino. El archivo del artista conserva fragmentos, registros fotográficos parciales, aunque sin documentación específica del montaje como planos, bocetos o guiones. En este sentido, el material que proporciona el catálogo es fundamental para definir el listado de obras y las ideas rectoras que sostuvieron la propuesta curatorial.

A partir de las fotografías de obras incluidas en el catálogo determinamos un listado de 53, conformado principalmente por pinturas, aunque también por objetos e instalaciones y una escultura. Sin embargo, a partir de algunos registros fotográficos fragmentarios de las salas, podemos estimar que alrededor de 60 piezas conformaron el corpus total. Tal como es posible observar en fotografías conservadas por Renzi y tomadas por Norberto Puzzolo, obras como *Platos azules* (1967) o *Estructura* (1966), incluso bocetos para la serie *De representaciones*

sólidas del agua y otros fluidos (1966) que realizó para esta exhibición y que fueron montados sobre el muro junto a las obras, como *Gran nube* (1966) o *Cubo de hielo y charco de agua* (1966), no se encuentran fotografiadas en el catálogo.



Registro fotográfico de la sala de la exhibición *Juan Pablo Renzi. Obras. 1663-1984* (1984). Foto: Norberto Puzzolo.

La exhibición dio cuenta de su extensa trayectoria al contener obras producidas en los diversos momentos de la carrera del artista; incluso contempló la reconstrucción de obras experimentales de finales de los años 60 que se habían perdido. Entre las pinturas sobresalieron los óleos, aunque también hubo dos acuarelas y algunas técnicas mixtas de sus primeros años; a las que se sumaron tres instalaciones, siete objetos y su premiado cuadro-objeto *Gran interior rojo* [Homenaje a Matisse] (1966) –que no estuvo presente en el catálogo–. Sorpresivamente, la exhibición omitió las obras y acciones realizadas a finales de los años sesenta junto al Grupo de Vanguardia de Rosario.

En un primer acercamiento, podemos advertir un rol importante de Renzi en la definición curatorial de la exhibición por los viajes que realizó a Rosario en los meses anteriores, por las autobiografías que escribió durante ese año y por la entrevista que le realizó Beatriz Sarlo y que se publicó en el catálogo. Tal como plantea Christophe Cherix cuando recupera a Bruce Altshuler, a finales de los años setenta emerge la figura del curador como creador en el proceso de consolidación de la práctica curatorial. En este sentido, es posible asociar el rol de Renzi en este primer proyecto retrospectivo con esta caracterización general.

Sin embargo, una mirada más atenta nos permite vislumbrar una situación compleja en la que el rol de la curaduría está atravesado por otros condicionantes al interior de la institución.

En 1984 el Museo Castagnino iniciaba una nueva etapa en su trayectoria, al ritmo de los cambios que trajo el reciente retorno democrático. Tal como refiere la propia institución sobre su historia: “En esta etapa, se despertó el interés por recuperar la historia después de tantos años de oscurantismo, y se puso especial énfasis en conocer aspectos del desarrollo de la plástica en los años 60, que habían quedado truncados en los 70” (Echen, 2007). Por entonces, la dirección estaba a cargo de Edmundo Zamboni, quien realizó la presentación de la exhibición de Renzi en el correspondiente catálogo. Bajo su breve gestión promovió proyectos curatoriales que tenían como objetivo principal recuperar el protagonismo que tuvo la vanguardia rosarina a finales de la década de 1960.

Durante los años anteriores a la dictadura, el museo realizó intentos por establecer un acercamiento con la joven generación de artistas que por esos años transitaban un acelerado paso de la experimentación hacia la radicalización vanguardista. En 1966 organizó el Salón Gemul –primer Salón de Pintura Joven del Litoral–, el cual tenía como objetivo distanciarse de las posturas más tradicionales y conservadoras a través de un jurado externo, del que participaron Kenneth Kemple, Jorge López Anaya, Miguel Dávila y Hugo Ottmann. Renzi recibió el Primer Premio Adquisición por su obra *Gran interior rojo* (1966). Con la vuelta a la democracia el museo volvió a tender puentes y, específicamente en el año 1984, impulsó actividades como la exposición *1966-1968: Arte y vanguardia en Rosario* organizada por Artistas Plásticos Asociados (APA), así como los encuentros moderados por Guillermo Fantoni en el marco de la misma.

Es posible entonces considerar que la retrospectiva de Renzi fue parte del proyecto institucional que sostuvo el museo en los albores democráticos. El mismo implicó un proceso de indagación y reconstrucción que fue emprendido por los propios artistas, el que se visibilizó a partir de estas exposiciones. Sin embargo, esta situación contradice la exclusión en la retrospectiva de los proyectos realizados en conjunto con el Grupo de Vanguardia de Rosario, donde encontramos obras fundamentales como *Tucumán Arde* (1968).

Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984 incluyó una serie de obras originalmente realizadas durante la segunda mitad de la década de 1960 que el propio artista reconstruyó para esta ocasión. Estas obras experimentales proponían la objetualidad o la inmaterialidad como estrategia de radicalización discursiva y avanzaron en un proceso de politización que, en el caso de muchos artistas de la vanguardia rosarina, terminó en el alejamiento total de la producción artística.²

² Renzi se alejó del campo artístico en 1968 luego de *Tucumán Arde*, experiencia que evidenció las limitaciones del arte para incidir en la realidad transformándola concretamente. Hasta 1975 no produjo obra ni participó en exposiciones.

El nuevo contexto democrático y la referida estrategia del Museo Castagnino de recuperar experiencias vanguardistas posibilitó la reconstrucción de piezas como un proceso de legitimación de la propia institución a través de la construcción de genealogías (Tejeda Martín, 2012) vinculadas con el pasado local. Las exposiciones, fundamentalmente las de impronta histórica, permiten traducir la memoria (Tejeda Martín, 2011) y por el carácter mismo del dispositivo, posibilitan su visibilidad.

En 1984 era necesario reconstruir ese pasado colmado de fragmentos faltantes³, y es en este escenario que las exhibiciones se convirtieron en una herramienta estratégica clave. La reconstrucción de obra puede entenderse así como una estrategia para llenar los vacíos que dejó el pasado. El archivo personal de Renzi conserva el registro de los materiales que compró para la elaboración de las piezas, así como una serie de bocetos realizados en tinta sobre papel. Es el caso, por ejemplo, de la obra *Coordenadas espaciales de un prisma de aire* (1967) presentada originalmente en la exhibición *Rosario 67*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y en su versión reconstruida para la retrospectiva del Museo Castagnino.



Fotografía del catálogo de la obra *Coordenadas espaciales de un prisma de aire* (1967); exposición *Rosario 67* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, septiembre de 1967. Registro fotográfico de la sala de la exhibición Juan Pablo Renzi. Obras. 1663-1984 (1984). Foto: Norberto Puzzolo.

El catálogo es una pieza clave para nuestra indagación, debido a que el registro de la exhibición fue parcial y por ende los materiales disponibles para su estudio son fragmentarios. Establecimos el listado provisorio de obras a partir de las 53 fotografías incluidas en la publicación. Entre estas se destacaron por el tamaño de las imágenes sus primeras obras, de una figuración cercana al informalismo,

³ Como el asesinato de Eduardo Favario en 1975, consecuencia de un enfrentamiento del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT/ERP), donde militaba, y el ejército.

algunos objetos experimentales de finales de los años sesenta, dos obras realistas de su retorno a la pintura, y varias recientes realizadas en 1984 de marcado carácter neoexpresionista, entre las que se encuentra la seleccionada para la tapa del catálogo⁴.

Los textos del catálogo nos permiten acercarnos, a través de su análisis, a los lineamientos conceptuales que definieron el guion curatorial. Entre estos encontramos una pequeña cita del año 1977 de Carlos Espartaco, una presentación de Edmundo Zamboni, un texto de Jorge Glusberg y una entrevista al artista realizada por Beatriz Sarlo. En la tapa del catálogo encontramos la voz del propio Renzi, quien le dedica "la exposición a la memoria de Antonio Berni y Lucio Fontana". Este sutil y personal gesto puede entenderse como un intento de conectar artistas rosarinos a manera de una genealogía local.

La entrevista registrada en *Juan Pablo Renzi o la unidad de los límites* (Recagno, 1984) fue realizada por Sarlo el 24 de julio de 1984 en Buenos Aires, ciudad donde el artista residía desde 1975. En la misma Renzi estableció los diferentes momentos de su carrera: una primera etapa expresionista que se relaciona con su trabajo de ese momento; una segunda etapa radical centrada en la prominencia de las ideas; un momento posterior donde abandonó "...toda actividad artística inscripta en marcos institucionales" (Recagno, 1984: 10) y el posterior retorno a la pintura, subjetiva y racional, a través del realismo. Caracterizó su producción de los años 80 como una pintura que, sin abandonar la racionalidad, incorporó lo sentimental y lo corporal. Durante el diálogo se refirió también al impacto e influencia que la obra de Augusto Schiavoni, Fontana y Berni generó en él, estableciendo así una continuidad en el arte rosarino. Sin embargo, esta vinculación no excluye una mirada más internacionalista sobre el artista, que queda en evidencia cuando Sarlo lo define como un artista "posmoderno y transvanguardista". Esta tensión entre lo regional y lo universal, nos acerca a la hipótesis de que esta exhibición fue parte de un proyecto específico respecto de la proyección de su carrera.

En "Del Realismo a la narración post-moderna" (Recagno, 1984) Glusberg realizó una periodización de la producción de Renzi rescatando las problemáticas constantes o recurrentes a lo largo de su carrera. En su texto establecía un recorrido evolutivo donde el artista transitaba por distintos momentos del arte moderno para arribar al expresionismo figurativo de mediados de los años 80, en los que confluyen sus experiencias anteriores. Estructura su obra en cuatro etapas: una primera vinculada al expresionismo abstracto (1963-1966); una segunda donde realizó objetos, estructuras y ambientaciones (1966-1968) y entre la que se

⁴ Obras destacadas según orden de aparición en el catálogo: *Figura en un paisaje* (1984); *Paisaje [1° Homenaje a Schiavonni]* (1963); *El general Mambrú* (1965-1966); *No me dejen sola* (1967); *Representación de la forma y el volumen en proporción al contenido en agua del lago del Parque Independencia* (1966); *La silla* (1976); *Toma 4. Serie Inventarios* (1980); *Desde el alcázar* (1982); *El ataque II* (1983); *Der blaue reiter* (1984); *Oscuro beso de la mañana* (1984).

encuentran las “obras colectivas conceptuales-políticas” que no se incluyeron en la exhibición; una tercera donde se introdujo en la estética posmoderna, primero con el realismo y luego con una figuración reflexiva (1976-1981); y una etapa final caracterizada por el tránsito desde la figuración expresionista hacia un neorromanticismo (1981-1984). El autor destacaba como constante la intencionalidad comunicativa de Renzi, como una misma retórica que se mantiene a través de los diferentes lenguajes visitados en cada período. En este sentido, plantea que la veracidad –o su búsqueda– es un elemento permanente que se manifiesta tanto en sus pinturas realistas como en sus obras conceptuales. Finaliza su texto con una reivindicación al concepto de “cultura mermelada” acuñado por Renzi después de 1966 y que Glusberg retoma para definir la situación de los Salones Nacionales en ese momento. Es llamativo que, pese a que las acciones de carácter político no estuvieron presentes en la exhibición, Glusberg decidió referir a una de estas para el cierre de su escrito.

De este recorrido por los materiales disponibles para analizar la exposición emerge un interrogante nodal respecto de la propuesta curatorial. Si en un principio enmarcamos este proyecto dentro de las iniciativas sostenidas por el Museo Castagnino de recuperación de la historia del arte local reciente tras los años de dictadura, el texto de Glusberg es un indicio de que podría tratarse de una estrategia distinta. La exclusión de las obras de arte político, fundamentales para el arte rosarino, puede referir a la intención de colocar a Renzi dentro de un relato internacionalista del que Glusberg era referente y promotor.

¿Recuperación de la vanguardia o proyecto de internacionalización?

En 1984 el Museo Castagnino tendrá dentro de su programación, inmediatamente antes de la retrospectiva de Renzi, la exposición *1966-1968: Arte de Vanguardia en Rosario* organizada por la Asociación Civil APA (Artistas Plásticos Asociados Rosarinos)⁵. Este fue el primer proyecto de recuperación de la vanguardia rosarina. En este marco se reconstruyeron obras, se entrevistó a los protagonistas del Grupo de Vanguardia de Rosario y se recopilaron documentos, notas de diarios, afiches y registros fotográficos de sus acciones. Tal como lo propone Romina Garrido, este proyecto curatorial fue un gesto de reparación histórica “sostenido por la voluntad de echar luz sobre lo que estos jóvenes artistas consideraban como una herencia propia” (Garrido, 2015), como una estrategia de articulación

⁵ La Asociación Civil APA (Artistas Plásticos Asociados) se constituyó el 22 de junio de 1984 en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia. La conformaron los artistas Anabel Solari, Silvia Chirife, Roberto Echen, Verónica Prieto, Ricardo Pereyra, Gabriel González Suárez, Silvia Andino, Miguel Mazocatto, Claudia del Río, Mónica Cosenza, Carlos Cantore, Daniel García, Fernández de Gamboa, Marta Tarsia, María Elena Mainieri, Andrea Basualdo, Patricia Espinoza y Gabriel Serrano.

del pasado con la propia realidad que atravesaban estos artistas en el retorno democrático. Esta exhibición da cuenta también del momento institucional que atravesaba el Museo Castagnino luego de los años de intervención, de cortas y poco trascendentales gestiones bajo la dictadura militar (Echen, 2006).

La curaduría de *1966-1968: Arte de Vanguardia en Rosario* implicó una serie de entrevistas que los jóvenes artistas rosarinos realizaron a sus antecesores, entre los que se incluyó a Renzi. A este material se sumaron las reconstrucciones de obras que realizaron sus propios autores, así como la recopilación y exhibición de materiales de archivo que sirvieron para definir el devenir de la vanguardia rosarina en esos dos agitados años. En esta exhibición Renzi presentará obras que mostró posteriormente en su retrospectiva, como *Representación de la forma y el volumen en proporción al contenido en agua del lago del Parque Independencia* (1966) o *Agua de todas partes del mundo* (1967), junto a materiales documentales del *Ciclo de Arte Experimental* (1968) o de *Tucumán Arde* (1968), como se observa en el registro de sala realizado por Norberto Puzzolo.



1966-1968 *Arte de Vanguardia en Rosario*. Foto: Norberto Puzzolo, 1984.

La incorporación de estos últimos materiales da cuenta de la intencionalidad de APA de recuperar una tradición política de los artistas rosarinos, silenciada durante los años dictatoriales. Es importante resaltar lo anticipatorio de este proyecto ya que el rescate historiográfico e institucional de experiencias como *Tucumán Arde* se dará con fuerza entrada la década de 1990⁶.

⁶ En entrevista con Xil Buffone, a cargo del archivo de Renzi, ella refirió que las consultas se centraron inicialmente en las experiencias más políticas de Renzi, de finales de los sesenta. Entre estas mencionó las visitas de Andrea Giunta y Ana Longoni. Posteriormente el rescate de Renzi se dio a una escala más internacional, con consultas de Mari Carmen Ramírez e Inés Katzenstein. En un primer momento, la investigación sobre el archivo se centró en los sesenta; posteriormente se amplió a otros aspectos o momentos de su carrera.

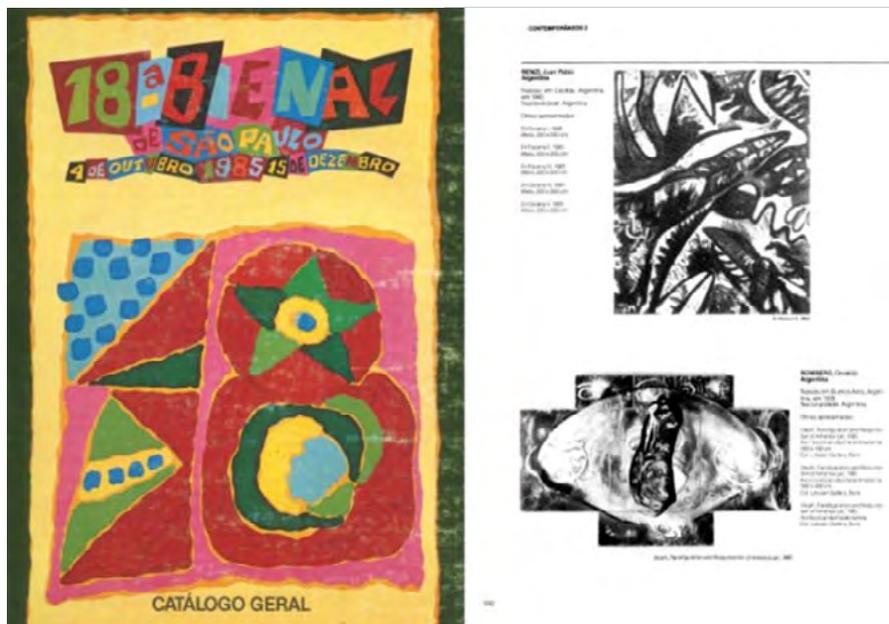
En el contexto del retorno democrático es posible entender la exhibición de Renzi como un momento más en la estrategia institucional de recuperación del Grupo de Vanguardia de Rosario. Sin embargo, la retrospectiva eliminó del relato en sala las obras y experiencias más políticas, las que fueron un punto álgido y de inflexión para el devenir de la vanguardia rosarina. Emergen los interrogantes en torno al rol que Jorge Glusberg ocupó específicamente en este proyecto curatorial, en relación con el proyecto de internacionalización que sostuvo durante estos años. Podemos sostener así que la exclusión de obras, proyectos y documentos de carácter político, como *Tucumán Arde*, no responde a una falta de acceso a estos materiales sino a una decisión de la curaduría. En este sentido es importante remarcar que una versión reducida de *Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984*, y con su título apenas modificado, se presentó al año siguiente en las salas del CAyC de la Ciudad de Buenos Aires. El catálogo que la acompañaba incluyó la presentación de Renzi, que el curador y director del centro había realizado recientemente para su libro *Del Pop-Art a la nueva imagen* (Glusberg, 1985). En esta estableció la misma periodización que en el texto presentado en Rosario, aunque puso un especial énfasis en resaltar sus participaciones en la escena internacional además de la intención comunicativa como un rasgo constante en la obra de Renzi. En estos cuatro momentos que establece, apenas se refirió a sus experiencias políticas y, por el contrario, se explayó en la cuarta y última etapa que denominó “figurativo-expresionista” y que enmarcó dentro de una estética posmoderna.

En 1982 Renzi participó, por primera vez, de una exposición del grupo La nueva imagen⁷, fundado ese año por Glusberg. El año anterior el crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva visitó Buenos Aires con motivo de las IV Jornadas Internacionales de la Crítica, organizadas por la Asociación Argentina de Críticos del Arte. Los parámetros utilizados por Oliva para definir a la Transvanguardia Italiana fueron extrapolados por Glusberg, permitiéndole ingresar al grupo argentino dentro de los discursos internacionales. Las obras de La nueva imagen podían equipararse no solo con las italianas, sino también con el neoexpresionismo alemán o norteamericano, como una estrategia de legitimación. Tal como sostiene Viviana Usubiaga (2014), esa “fascinación por las teorizaciones euronorteamericanas” se dio en el ámbito de la crítica más que en el de la producción ya que los artistas argentinos venían realizando un tipo de obra que pudo ser contextualizada cuando entró en contacto con las propuestas internacionales, pero que era previo y contaba con características ancladas en la tradición local.

El CAyC fue la plataforma que le permitió a Glusberg sostener el proyecto de internacionalización a través de la gestación de “un novedoso modelo de institución

⁷ De esta primera experiencia participaron: Antonio Berni, Pablo Bobbio, Rafael Bueno, Juan José Cambre, Américo Castilla, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Ana Eckell, Kenneth Kemble, Guillermo Kuitca, Rómulo Macció, Florencio Méndez Casariego, Osvaldo Alfredo Monzó, Luis Noé, Luis Wells y el propio Renzi.

que tuviera como objetivo la creación de circuitos de visibilidad local e internacional para la promoción de artistas argentinos y latinoamericanos” (Herrera y Marchesi, 2013: 54). Fue justamente este el espacio desde donde impulsar a La nueva imagen como grupo, el cual fue variando en sus integrantes a lo largo de los años y en las diferentes exhibiciones que realizó, siempre bajo el mismo nombre. Pero sirvió también para el posicionamiento de ciertos artistas de manera individual, como la exposición retrospectiva de Renzi. Esta estrategia de internacionalización que llevó adelante Glusberg se dio fundamentalmente por medio de dos vías: el proyecto de circulación que promovió el CAyC como institución y la alineación con la crítica internacional europea y norteamericana en torno al universalismo de los neoexpresionismos. En este mismo sentido se da el envío argentino curado por Glusberg a la 18° Bienal de San Pablo en 1985, del que Renzi también formó parte. La nueva imagen⁸ participó en la muestra central de la Bienal, *La gran tela*, curada por Sheila Leirner, que se vinculaba con la exhibición del grupo La nueva Figuración⁹, a quienes se establecía como un antecedente directo. Con esta doble propuesta se establecía una vinculación con el denominado lenguaje universal –pictórico y expresionista–, al interior de la tradición nacional y en relación con el contexto internacional del momento.



18ª Bienal de São Paulo. Catálogo, 1985.

⁸ En esta edición participaron Juan José Cambre, Ana Eckel, Fernando Fazzolari, Guillermo Kuitca, Alfredo Prior, Armando Rearte, Juan Pablo Renzi y Pablo Suárez.

⁹ Conformado por Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noe y Jorge de la Vega.

En este proyecto de internacionalización de artistas argentinos que promovió el CAYC, del que Renzi formó parte, eludió determinadas referencias o lecturas políticas de las obras centrándose en los lenguajes de reconocimiento internacional y de mercado. Como advierte Mariana Marchesi, ya en 1976 con motivo de la exhibición de una de las versiones de *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, Glusberg redefinió el título del proyecto para enfocarse en la semiótica del discurso artístico y alejarse de la categoría política central hasta ese momento (Herrera y Marchesi, 2013). En este sentido, también se da el planteo de Andrea Giunta y George Flaherty sobre la definición del arte latinoamericano en la década de 1980. Para los autores, el desarrollo de proyectos expositivos elaborados desde centros de poder legitimadores tuvo como objetivo despolitizar los discursos en torno a estas producciones. Así, se elaboraron constelaciones de conceptos como el de “lo fantástico” o “lo mítico”, que desdibujaron e incluso suprimieron los discursos políticos que estas obras sostenían (Giunta y Flaherty, 2017).

Este recorrido y contextualización nos permite vislumbrar otra dimensión de la primera retrospectiva de Renzi. El relato curatorial establecido está atravesado por el proyecto de internacionalización de su producción en ese momento, auspiciado por Glusberg. Por estos años Renzi no solo formará parte del envío a la 18ª Bienal de São Paulo, sino que también participará en un importante número de exhibiciones en museos e instituciones internacionales en los siguientes años¹⁰, fundamentalmente exposiciones colectivas tanto del CAYC como de La nueva imagen.

La omisión de determinadas obras de carácter político, vinculadas a sus últimas experiencias con el Grupo de Vanguardia de Rosario, estuvo alineada con las estrategias que por esos años se llevaron adelante para posicionar a los artistas en la escena internacional. Así, por ejemplo, acciones como *El asalto a la conferencia de Romero Brest* (1968) o *Tucumán Arde* (1968) son mencionadas en el texto, pero no fueron incluidas en la muestra. A priori, podemos suponer que esta decisión curatorial no estuvo definida por la disponibilidad de materiales, ya que –como vimos– la exhibición organizada por APA los incluyó. La presentación del proyecto en las salas del CAYC así como el recorrido que realizó junto a esta institución en los siguientes años, son un indicio claro de que esta primera retrospectiva se dio en el marco del proyecto de internacionalización propulsado por el promotor Glusberg. Esta estrategia de internacionalización no solo reivindicó los neoexpresionismos como el lenguaje universal que ponía en igualdad de condiciones las producciones realizadas en las más alejadas latitudes; sino

¹⁰ Entre estas encontramos: *Arte Nuevo Argentino* (1985) en el Museo de Arte Americano de Maldonado de Uruguay; *Ideas e imágenes en la Argentina de hoy* y *La nueva imagen* en el Museo de Arte Moderno de México; la 18ª Bienal de São Paulo en Brasil; *La nueva imagen* (1988) en el Museo de Arte Contemporáneo de Paraguay; *Ideas e imágenes de Argentina* (1990) en Nueva York y Finlandia; *Artistas de Buenos Aires* (1990) en el Museo de Arte Moderno de México, el Museo de Arte la Tertulia de Cali y el Museo de Arte de San Pablo; y *La nueva imagen* (1991) en la Galería Do Instituto de Río de Janeiro.

que se alejó de las obras más comprometidas con los contextos sociohistóricos. En *Juan Pablo Renzi. Obras. 1963-1984* se vislumbra la intención de alejarse de las experiencias estrechamente relacionadas con la política, pese al material de archivo del que se disponía, para centrarse en las obras más conceptualistas de esos años que también lo posicionan en la escena internacional de finales de la década de 1960. La lectura de esta retrospectiva inaugural desde la influencia de Glusberg nos permite dimensionar la complejidad de la intencionalidad de este proyecto, entre la reivindicación local rosarina y el posicionamiento de Renzi al interior del relato internacional.

Algunas reflexiones finales

El recorrido realizado nos permitió evidenciar que el relato curatorial sostenido en esta primera exhibición retrospectiva de Renzi se dio en un contexto específico del arte nacional y en el marco de un proyecto de internacionalización que influyó directamente en la propuesta. El rol de Glusberg, como promotor de esa estrategia de posicionamiento internacional, fue clave y quedó evidenciado no solo en la reposición de la muestra en las salas del CAyC al año siguiente sino, principalmente, por la exclusión de las experiencias más comprometidas políticamente. Las obras llevadas adelante por el Grupo de Vanguardia de Rosario, como *Tucumán Arde*, fueron omitidas pese a su importancia dentro de la historia del arte.

Por otra parte, esta exhibición fue importante por la reconstrucción de obras de carácter conceptual que habían desaparecido y que fueron recuperadas por el propio artista. Su archivo personal cuenta, a partir de esta retrospectiva, con fotografías, bocetos y anotaciones sobre estas obras que posibilitan su resguardo para la posteridad.

Otro punto a destacar son los desprendimientos que se dieron desde el material de este primer proyecto. El cierre de la entrevista que Sarlo le realizó a Renzi para esta exhibición fue el punto de inicio de la retrospectiva que se realizó en el año 2009. Dice el artista: "Y yo diría hoy que la unidad de mi obra está en los límites: en la voluntad de probar al máximo mi capacidad productiva y explorar todos los ángulos posibles de búsqueda" (Recagno, 1984: 16). En *La razón compleja*, presentada en Fundación Osde de Buenos Aires y Rosario en 2009, su curadora María Teresa Constantin recuperó este primer proyecto retrospectivo al plantear que hay una racionalidad que abarca todos los mecanismos del pensamiento, incluyendo los instintos, los afectos y el inconsciente, tal como propusiera Renzi en la entrevista de 1984.

Referencias bibliográficas

- CONSTANTIN, María Teresa (2010). *Juan Pablo Renzi (1940-1992). La razón compleja*. Buenos Aires: Fundación Osde.
- ECHEN, Roberto (2006). *Colección histórica del Museo J.B. Castagnino*. Rosario: Ediciones Castagnino/macro.
- FABBRI, Ernestina (2020). *Artistas Plásticos Asociados: una agrupación artística de Rosario en la apertura democrática*. Tesina para optar a la Licenciatura en Bellas Artes, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Director: Dr. Guillermo Augusto Fantoni. Recuperado en <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/22336>
- GARRIDO, Romina (2017). "1966-1968. Arte de Vanguardia en Rosario". En *Revista Materia Artística*, Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Bellas Artes. Recuperado en <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/12095>
- GIUNTA Andrea y FLAHERTY, George (2017). "Las exhibiciones como campos de comparación". En CAIANA. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 11, pp. 94-101. Recuperado en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=288&vol=11
- GLUSBERG, Jorge (1979). *La post-figuración: Álvaro - Burton - Dowek - Gómez - Heredia - Soibelman*. Buenos Aires: CAyC.
- ___ (1984). "Del realismo a la narración posmoderna". En *Primera Plana*, del 7 al 13 de diciembre, p. 60.
- ___ (1985). "Del pop art a la nueva imagen". En *Juan Pablo Renzi: obras de 1965 a 1985*. Buenos Aires: CAYC-Ediciones de Arte Gladiador.
- ___ (1986). *La nueva imagen*. Buenos Aires: CAYC, octubre-noviembre.
- HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana (2013). *El CAYC y un nuevo proyecto de arte regional. 1969-1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- RECAGNO, Diana (1984). *Juan Pablo Renzi: Obras de 1963 a 1984*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- TEJEDA MARTIN, Isabel (2006). "El montaje expositivo como traducción: Fidelidades, traiciones y hallazgos". En *El arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Fundación Arte y Derecho.
- ___ (2011). "La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas". En *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética*, pp. 263-268. Recuperado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4646172>
- USUBIAGA, Viviana (2010). "Imágenes argentinas en la postdictadura. El poder de memorizar". En *Poderes de la imagen - I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA.
- ___ (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- ___ (2014). "Proyecciones discursivas y expositivas sobre las artes visuales de Argentina en los albores de la globalización". En *Arte Ogie*. Recuperado en <https://journals.openedition.org/artelogie/1355?lang=en>

Lo sonoro como itinerario por la memoria¹

La mediatización como proceso curatorial

Laura Álvarez²

*Todo sonido es lo invisible (...) Inmaterial, franquea todas las barreras.
El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo.
Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible.
La audición no es como la visión.
(...) Indelimitable, nadie puede protegerse de él.*
Pascal Quignard, *El odio a la música*

*A las palabras se las lleva el viento, la letra escrita permanece.
El sonido es ausencia cautivadora (...) ¿Quién está ahí? El sonido es vacío,
miedo y asombro (...) El oído se pone en sintonía con señales distantes,
escucha a escondidas a los fantasmas y su parloteo.*
David Toop, *Resonancia siniestra*

Resumen

Los archivos de artista están conformados por documentos de múltiples formatos (textuales, sonoros, visuales, audiovisuales, etc.) y devienen en corpus con potencialidad para promover activaciones especiales de cara a objetivos de difusión de los mismos acervos.

En este trabajo intentaremos demostrar cómo a partir del diseño de dispositivos de mediación y desde un formato digital (online) se pueden habilitar accesos

¹ Este escrito forma parte del trabajo de investigación que llevo a cabo como investigadora en formación dentro de dos grupos específicos: "Palabras e imágenes. Estudio de los archivos documentales de Juan Pablo Renzi y Gyula Kosice", generado desde la maestría en curaduría en Artes Visuales de la misma facultad y dirigido por María Cristina Rossi y Cecilia Rabossi, "Las construcciones performáticas del archivo", impulsado desde la cátedra de Semiótica de la Licenciatura de Artes Electrónicas de la UNTREF, dirigido por Martín Acebal y Cristina Voto.

² Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina laura@netpr.com.ar

Comunicadora (UBA), curadora e investigadora independiente especializada en la relación entre prácticas artísticas y educación. Maestranda de Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). Posgrado en Comunicación de Gestión en Organizaciones Complejas (FLACSO). Magister de Comunicación en organizaciones e instituciones (U. Austral). Investigadora en formación del Archivo IIAC-UNTREF para proyectos en los que suma, desde una mirada transdisciplinar, las perspectivas de curaduría pedagógica y activación de archivos.

Fecha de recepción: 24/10/2022 – Fecha de aceptación: 12/12/2022



CÓMO CITAR: Laura ÁLVAREZ. "Lo sonoro como itinerario por la memoria. La mediatización como proceso curatorial", en: *Revista Estudios Curatoriales*, nº 15, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 153-165.

más intuitivos a los contenidos, escapando de lo causal, típicamente asociado a la perspectiva historiográfica. Para ello, utilizaremos un prototipo curatorial sonoro desarrollado previamente³ con la intención de activar el archivo Kosice. Ahondaremos en cómo a partir de una propuesta curatorial de este tipo puede emerger la capacidad innata de la voz para generar una experiencia que reconfigure formas de pensar y habitar la memoria olvidada.

El objetivo es demostrar cómo una práctica curatorial expresada desde una pieza de relato sonoro puede llevar al espectador a realizar un nuevo reconocimiento de los documentos hallados en el archivo. Una enunciación memorable que desde un presente dialéctico impone, políticamente, una subversión del pasado desde lo performático del discurso en sí mismo.

Palabras clave: Voz, performatividad, resonancia, memoria, Kosice.

Sound as an itinerary through memory

Mediatization as a curatorial process

Abstract

The archives that document the trajectory of an artist are conformed by a diversity of formats (text, sounds, visuals, audiovisual, etc.). They constitute a corpus with the potential to foster specific performative practices to activate the dissemination of the body of work they belong to.

In this paper, we seek to demonstrate how the design of devices of mediation from a digital online format can enable a more intuitive access to the contents, rather than a causal approach typically associated with a historiographical perspective. For this study, we use a sound-based curatorial prototype, previously developed with the intention to activate the Kosice archive. We will delve into how from a curatorial proposal of this type, the innate capacity of the voice can emerge to generate an experience that reconfigures ways of thinking and inhabiting forgotten memory.

In this paper, we seek to analyze how a curatorial practice expressed as a sound story can bring the viewer to make a new reconstruction of the documents found in the archive: a memorable enunciation from a dialectical present that politically imposes a subversion of the past from the performative aspect of the discourse itself.

Key words: Voice, performativity, resonance, memory, Kosice.

³ “La escucha de los archivos: la interfaz sonora como dimensión inesperada en la curaduría digital” (2021), trabajo en colaboración con Juan Pablo Lobet Vallejos y Ulises Martínez para el II Simposio Internacional de ARTE Sonoro de la UNTREF, en *Mundos sonoros, cruces, circulaciones y experiencias*.

Asistimos a una progresiva mediatización de los archivos impulsada desde el campo artístico y la propia disciplina archivística. Esta tendencia se percibe en varios archivos institucionales y se manifiesta desde un proceso compulsivo de digitalización.

Con el objetivo de difundir los acervos para darlos a conocer a la comunidad comienzan a pensarse productos de difusión para nuevos públicos o receptores de archivo. Esta forma de hacer posible la existencia del archivo *por fuera*⁴ de su realidad física, a partir de otros entornos y formatos poéticos y/o artísticos, surge como una nueva modalidad de mediación que promueve la producción de sentido, más allá de los componentes específicos del archivo. Como parte del mismo proceso, aparecen renovadas preguntas a partir del acceso a contenidos inesperados, abiertos ahora a nuevas lecturas y reinterpretaciones. En este contexto, el uso de dispositivos de montaje de contenidos deviene en una gran oportunidad para lograr una circulación de los acervos antes impensada.

Como proyectos de curaduría documental y desde la materialidad de los archivos sonoros pueden diseñarse dispositivos mediadores con la potencialidad necesaria para ser activados en receptores que consulten colecciones de artistas. Este tipo de *aparatos*⁵ pueden ser considerados como piezas a ser utilizadas en relatos para exhibiciones, portadas o páginas de ingreso a los catálogos de los archivos. La idea es que funcionen como auxiliares de resonancias específicas y que inviten al espectador a vivir una experiencia que lo interpele, más allá de la visualidad.

A partir de una propuesta curatorial sonora realizada para la ponencia “La escucha de los archivos: la interfaz sonora como dimensión inesperada en la curaduría digital”⁶, se desarrolló un prototipo como dispositivo de presentación para el archivo Kosice que vamos a utilizar como caso para el desarrollo de este escrito.

Para realizar el trabajo partimos de la idea que un archivo es considerado como esbozos de la memoria de un artista que seleccionó a lo largo de su existencia documentos de sus actividades e intereses. “La memoria viva de un archivo genera resonancias” (Álvarez et al., 2021: 2), desde esta premisa se diseñó una propuesta de curaduría pedagógica del fondo del artista Kosice⁷, puesta en jue-

⁴ “No hay un archivo sin uso. (...) El archivo debe estar afuera, expuesto afuera” (Derrida, 2013).

⁵ J. L. Deótte postula que la creación de conocimiento necesita de un soporte exterior o aparato. “No existe conocimiento sin soporte, ya que este permite la configuración del pensamiento, que, sin él, es inaprehensible” (2012).

⁶ “La escucha de los archivos: la interfaz sonora como dimensión inesperada en la curaduría digital” (2021), trabajo en colaboración con Juan Pablo Llobet Vallejos y Ulises Martínez para el II Simposio Internacional de ARTE Sonoro de la UNTREF, en *Mundos sonoros, cruces, circulaciones y experiencias*.

⁷ A los efectos del diseño del prototipo para este trabajo, se tomaron para la curaduría como un *todo de archivo* la selección de las entrevistas audiovisuales realizadas al artista y publicadas en el sitio oficial del Museo Kosice (www.kosice.com.ar).

go desde un montaje ad-hoc de fragmentos sonoros en formato digital.

El análisis del presente trabajo se centrará en la mediatización que produce la voz y sus vinculaciones para la construcción de memoria, una de las funciones principales de un archivo. Partiremos de dichas prácticas sonoro-performáticas como posibilidad para preguntarnos cómo cuentan los archivos a partir de este tipo de interferencia, operación o práctica y qué tipo de narrativa pueden generar para la construcción de *memorias*⁸. Las posibles respuestas forman parte de una búsqueda de curaduría documental que aquí sugerimos. Activar voces que, desde su intimidad y microespacialidad, tensionen rastros olvidados y, al mismo tiempo, posibiliten elaborar nuevos discursos de memoria desde la contemporaneidad. Esta última operación surge como una herramienta para diseñar posibles mediaciones que partan del archivo hacia su recepción.

La preferencia de la voz

Oír es ser tocado a la distancia.

Pascal Quignard, op. cit.

Cuando abordamos la descripción de las características específicas del poder de la voz en el desarrollo humano, su influencia cognitiva resulta muy concluyente. Jorgelina Colombo⁹ explica cómo desde la primera infancia se consolidan hábitos fonatorios y especifica cómo la voz construye los llamados hábitos suprasegmentales que son los rasgos de la cadena hablada. En una conferencia afirmaba: "...reflejan el tono gestual emocional de cada persona (...) es lo primero que las personas comprendemos y el oído humano tiene una preferencia ante el estímulo vocal" (*La voz del cuerpo*, 2020, 19' 30").

La voz es el elemento extralingüístico que posibilita el fenómeno del habla y el medio para encontrar una escucha. El acento, la entonación, el timbre, la prosodia, la resonancia, la cadencia, e incluso la melodía, dan como resultado una especie de *huella digital* propia de cada persona (Dolar, 2007: 28). Podríamos in-

⁸ Según Pilar Calveiro, la memoria parte de la experiencia, de lo vivido, de la marca inscripta de manera directa sobre el cuerpo individual o colectivo (...) la memoria es múltiple como lo son las vivencias mismas. Por ello, parece más adecuado hablar de las memorias, en plural, que de una memoria única. La multiplicidad de experiencias da lugar a muchos relatos distintos, contradictorios, ambivalentes (...) su riqueza reside en permitir que conviva lo contrapuesto para dejar que emerja la complejidad de los fenómenos, pero también para abrir paso a diferentes relatos (Calveiro, 2016: 377)

⁹ A partir de una convocatoria especial del Centro de Arte y Ciencia de la UNTREF para su proyecto "Intercambios Transorgánicos", se realizó un coloquio para reflexionar sobre "La voz del cuerpo" y su valor en el diseño de una interfaz llamada "Fonocosa". Jorgelina Colombo, fonoaudióloga y coautora del libro *Psicomotricidad y fonoaudiología*, fue una de los oradores convocados.

ferir la naturaleza del sujeto implicado en cada voz. Lo que excede a lo dicho es algo que aparece del espectro de lo *no-dicho* y que, si bien no se puede precisar, es una performatividad¹⁰, un acto que interpela a quien escucha.

La preferencia de esta materialidad para pensar un corpus curatorial obedece a las potencialidades inesperadas que surgen de la experiencia subjetiva de cada espectador para montar sobre ella el canal para transmitir y construir memoria. En palabras de Pierre Nora, diríamos que la memoria es un fenómeno siempre actual, un vínculo vivido con el presente eterno que se enraíza en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen, el objeto (Ríos Saloma, 2009: 130) y, por qué no, en una experiencia de escucha, como en este caso. En ella intervienen otras partes del cuerpo además del oído; nuestro cerebro filtra, organiza y permite que pasen sensaciones inconscientes con relación a aquello que escuchamos, por los huesos y por la piel. En los registros sonoros de voces de artistas conocidos, como en el caso de Kosice, con una amplia participación en entrevistas y piezas audiovisuales, es sumamente efectivo considerar relatos audibles para volver a visitar aspectos artísticos de su legado, esta vez con la particularidad de estar contados en primera persona, una voz reconocible que concreta una nueva forma de afectividad del tiempo en el presente.

Podríamos aseverar que el poder de la voz *puesta en acto* convoca a las emociones de las personas. En el caso concreto del montaje sonoro diseñado para el archivo Kosice, la experiencia resultante redundó en un relato de enunciados audibles¹¹ combinados para generar un efecto performático: se eligieron pasajes en los que el artista expresa su subjetividad con su propia voz, *evocando su escucha* de la obra en múltiples dimensiones. Con la intención de generar una recepción de tipo pedagógica para estos contenidos audiovisuales, fueron extraídos, analizados y reagrupados en un montaje sonoro. Así, a través de este aparato, los fragmentos performan como soportes que “hacen escuchar la escucha” de Kosice respecto de su vida y obra (Álvarez et al., 2021: 5).

De este modo, a partir de una pieza estético-sonora, se buscó materializar un aparato que reúna e integre las palabras de Kosice y produzca una autorreverberación de su voz. Se incluyeron en el diseño filtros, ecualizaciones, ecos y repeticiones, todos elementos aplicados a la voz del artista que cumplen la función de un tipo de inscripción simbólica de su memoria, pero actualizada para quien la escucha desde el presente. La sistematización de la voz del artista, en este caso, *hace escuchar* de una forma particular su habla y la fija como un nuevo acontecimiento, sacándola fuera del archivo que le da origen.

¹⁰ (...) es como si la mera adición de la voz pudiera representar la forma originaria de la performatividad” (Dolar, 2007: 70).

¹¹ El aparato o pieza puede escucharse siguiendo este vínculo: <https://soundcloud.com/ulises-martinez-890007284/gyula-Kosice>.

La mediatización como proceso y metodología curatorial

Más allá de posibilitar un acceso preciso a los documentos, dar cuenta de la historia y garantizar el derecho a la información, la función de un archivo debe promover la construcción de memoria. Ahora bien, ¿con qué se encuentra el receptor de un archivo institucional organizado por la archivística cuando lo consulta a partir de una página web? Podríamos afirmar que quien visita al sitio solo accede a la complejidad del catálogo organizado a partir de series, secciones y subsecciones; un ambiente técnico y clasificado amigable solo para quien conoce o sabe aquello que va a buscar. Para zanjar este estado de situación, desde la curaduría pedagógica surge como un recurso sumamente alentador el pensar un montaje a través de un dispositivo que registre fragmentos elegidos del archivo interpretados por una voz. Puntualmente, como en el caso del aparato diseñado para el archivo Kosice, se pensó en la eficacia de la escucha al momento de habilitarla como medio para ser proyectada hacia el espectador. La creación de una pieza de montaje para acceder al archivo Kosice se pensó desde la selección de algunos hitos de la trayectoria a través del *habla* del artista, con la intención de convertirla en materialidad para una escucha subjetiva. Un relato con su propia narrativa interna apropiada de elementos disímiles tomados de varias entrevistas del artista en los medios de comunicación. Asimismo, se apeló a la composición de texturas sonoras que performan con recursos como el sonido del agua, los ecos, etc.

El resultado fue un breve mapa de recorrido abreviado, irreverente, con frases dispersas, aleatorias, *desarchivadas*¹². Su materialidad impone en sí misma un reconocimiento específico que interpela a quien la experimenta. Una especie de itinerario contado por alguien a partir de fragmentos extraídos de documentos audiovisuales ahora expresados en un formato sonoro.

La curaduría de esos elementos se relaciona con lo significativo (del orden de lo simbólico) de ese conjunto de contenidos para dar a conocer o difundir ese archivo a una comunidad variada de receptores. En nuestro caso de referencia, la investigación de la historia del artista, sus obras y los conceptos rectores de su impronta para el campo artístico fueron aspectos esenciales en la búsqueda, selección y sistematización de los fragmentos elegidos para activar. Una forma de citar e inspirar el sentido a partir de voces y pasajes de lo *no contado* todavía.

Al *aparato* (Déotte, 2012) como prototipo lo diseñamos en función de su eficacia en tres aspectos principales:

- Como experiencia de mediación para el acceso al archivo.
- Como herramienta curatorial que, desde una perspectiva pedagógica y a partir de la selección de contenidos sonoros específi-

¹² Virginia Aillón Soria habla del archivo como un agente que selecciona y deja de lado al caos. El *desarchivo*, en cambio, es una práctica que, como resistencia, puede funcionar en pos de una memoria activa permanente (Aillón Soria, 2017).

cos, pudiera *performar* como soporte de información de aquello que se quiere conocer, en este caso el legado de Kosice.

- Y, por último, como un complemento que promoviera una acción hacia el espectador: el acto de escuchar (y solo de escuchar¹³). Esta práctica produciría un conocimiento con dimensión específica e independiente, un acontecimiento, una experiencia en el presente en relación con el acervo del artista.

Para la construcción de este dispositivo surgieron los primeros desafíos al momento de la selección de fragmentos y nos preguntábamos: ¿Qué materiales son los más escuchables? ¿Qué elementos son los más representativos en un sentido pedagógico? ¿Qué fragmentos pueden ser más efectivos para una experiencia estético-poética? ¿Qué tipo de escucha puede funcionar como criterio de selección y organización de los materiales? ¿Cómo presentar el archivo como algo audible? En otras palabras: hacer conocer el archivo de Kosice de forma que pueda ser percibido, más allá de la complejidad de su información, por otros modos de conocimiento más experimentales, sensorialmente hablando... *aquello que resuena en la obra de Kosice*.

La apertura de las fuentes documentales impone una búsqueda multisensorial de huellas con infinitas posibilidades en favor de una activación de los archivos que se manifiesta como soporte alternativo para su conocimiento. Lo que damos en llamar *mediatización*, en este caso pensada desde las reverberaciones de la voz, genera puentes para el espectador, ya implicado como receptor, hacia la reinscripción de recuerdos socialmente determinados en su propia historia.

Los archivos considerados performáticamente, como diría Diana Taylor (2011), conforman un repertorio que requiere de un acto de presencia que se da en la escucha extemporánea, en este caso, un *estar allí*, de quien escucha y forma parte de una nueva transmisión. Un *ahora* que reinscribe, a partir del sonido, una nueva vida para el enunciado de un sujeto hablante en otra instancia pasada. Surge una interpretación absolutamente subjetiva que invita a dejarse transformar por eso que llega a través del oído.

La activación de la memoria hablada en el caso del archivo Kosice

Somos culturas orales que poseen parte de su memoria en la oralidad, la experiencia, el ritual y la tradición. Podemos afirmar que existe una construcción de la memoria a través del sonido y que esta genera identidad. Las posibilidades de realizar mediaciones que rescaten y pongan a disponibilidad fragmentos audibles establecen un puente entre las instituciones, en este caso los archivos

¹³ Esta característica sonora de tipo excluyente del formato visual, por ejemplo, es muy beneficiosa de cara a prácticas de receptores con limitaciones visuales o no-videntes.

institucionales y los interlocutores/receptores de la comunidad, para iniciar una conversación. Mauricio Pineda Pertier¹⁴ (Pineda Pertier et al., s. f.) explica cómo a partir de un proyecto de difusión particular de archivos sonoros se puede incidir para crear identidad en cada individuo desde una mirada afectiva, iniciando una especie de diálogo interno con quien escucha:

El sonido nos permite pensar-*nos* y volver a reflejar-*nos* y ver nuestra identidad en ese archivo. No solamente estamos observando quién fue registrado en ese archivo, sino que nos muestra quiénes somos nosotros observando auditivamente o escuchando ese registro (...) Compartiendo ese conocimiento hacemos que crezca y se potencie en términos de identidad, afectividades (...) Son recursos para la reafirmación de la identidad (Pineda Pertier et al., s. f., n.º 4, 40' 55" y 42').

Del mismo modo, durante la exploración de las entrevistas audiovisuales tomadas como un *todo de archivo* para el armado de la pieza curatorial, notamos que en el discurso de Kosice se manifestaban huellas y referencias a la música y a su forma de ocupar el rol de oyente. Este hallazgo resultó fundamental para pensar un montaje que diera cuenta de la vida y obra del artista a través de la inclusión de fragmentos relevantes en los que mencionara su idea de *escucha*. Así se definió que, justamente, a través de las palabras del artista se proyectaría *la escucha de su producción artística*. Concretamente, la metodología para la creación de la pieza curatorial sonora se basó en una búsqueda exploratoria en la que apareció lo que dimos en llamar una *frase activadora*, expresada por el propio Kosice en una de las entrevistas al momento de definir, metafóricamente, su escucha artística.

En la música tenés un parámetro muy interesante. Vos escuchás música y es un suceder sonoro. Es pura, el lenguaje es puro. Te sentís emocionado, te sentís de alguna manera identificado, te impulsa a ser mejor. Y en el lenguaje visual, no. Siempre buscás la representación. Es decir, ¿a qué se parece? No. Es. (Museo Kosice, 2016, 18' 52")

Luego seleccionamos un conjunto de fragmentos de las entrevistas que fueran relevantes a los efectos de dar a conocer el legado del artista desde cuatro ejes temáticos agrupados a modo de conceptos artísticos: *agua, arte, obra y tecnología*. Posteriormente, analizamos cada una de las frases seleccionadas de acuerdo con los modos de escucha de Juan Pablo Llobet Vallejos¹⁵ (2021), que es una

¹⁴ Mauricio Pineda Pertier pertenece al Colectivo Etnomedia (<https://www.etnomedia.cl/proyectos>) y armó el archivo etnográfico audiovisual del del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile a partir de una propuesta de rescate y difusión de archivos sonoros.

¹⁵ En el trabajo de Llobet Vallejos se presenta la herramienta de análisis llamada *nonágono semiótico* para describir nueve modos de escucha agrupados en tres tricotomías que posibilitan analizar desde los rastros de escucha para así reconstruir las formas en que un oyente interpreta los sonidos particulares (Llobet Vallejos et al., 2021).

clasificación semiótica que permite detallar los modos en que cualquier oyente da sentido a cualquier sonido desde escuchas hipotéticas, emocionales, usuales y/o kinestésicas. Esta intervención nos permitió fragmentar los materiales y reorganizarlos en base a un criterio vinculado con el sentido de la audición de un espectador.

La frase resultante construida en un nuevo montaje hizo aflorar un tipo de *memoria hablada* por el propio artista acerca de su obra. Esta pieza en pleno acto impulsa una experiencia de interpretación de escucha comprensiva que invita al receptor a dejarse transformar por el modo en que las palabras de Kosice son transmitidas.

La reverberación del tiempo y la performatividad del discurso

Solo el sonido convoca el pasado en tiempo real.

Fernández Mallo, *Teoría general de la basura*

La complejidad es una característica que debemos considerar al momento de construir mediatizaciones con los sonidos y las voces. El habla, de acuerdo con lo que hasta aquí hemos definido, va más allá de los contenidos referenciales porque comporta una significación no-lingüística propia de la performatividad de los discursos sociales. A partir de un proceso de escucha comprensiva de un archivo sonoro (tiempo pasado) podemos alcanzar una resignificación de nuestro presente. Agustín Fernández Mallo explica el proceso desde la categoría de *tiempo inverso*. “El tiempo pasado no es algo que viene a decirme cómo eran las cosas antes, sino que, como si de un tiempo inverso se tratara, son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea” (Fernández Mallo, 2018: 11). Hablamos de rastros que pueden, en su mismo acto del decir, aparecer fragmentados¹⁶, pero no por eso han de ser desdeñados. Contrariamente, esas mismas huellas pueden reconfigurarse en una mediación que les permita emerger interconectadas e intervenidas para su escucha. Este archivo reconfigurado y subvertido se manifiesta en su plena potencialidad sonora; se proyecta “a partir de un camino por el presente pero mirando desde un futuro-pasado, teniendo un futuro en la espalda y un pasado ante la vista” (Rivera Cusicanqui, 2018: 85). En otras palabras, las frases dispersas por los documentos sonoros/audiovisuales de Kosice pueden resignificarse en una nueva actualización por parte de quien escucha, en el presente.

¹⁶ Agustín Fernández Mallo les diría “residuos complejos”: “(...) lo que eran desdeñables sin orden ni taxonomía pasan a ser (...) culturalmente aprovechables de otro modo” (2018: 22).

Por último, reflexionaremos acerca de cómo la escucha sumerge al espectador en un laberinto temporal suspendido que puede suscitar una experiencia de tipo fantasmagórica, ambigua y contradictoria. Los planos y secuencias sonoras que despliegan la voz y los microrrelatos extraen de su materialidad una dinámica de tipo espectral de restos y huellas. Esta sensación provoca inestabilidad y extrañeza y suscita inseguridad, lo que aleja al oyente del sentido inmediato que concreta la razón. De allí, desde el diseño de un montaje específico, se despliegan infinitas posibilidades para realizar operaciones relacionadas con las marcas y los recuerdos personales, aquellos en los que el individuo busca reconocer, recuperar o interpretar esa incerteza que le ofrece su escucha. David Toop define muy bien esa atmósfera que provoca el sonido indeterminado:

La intangibilidad del sonido es siniestra, una presencia fenoménica tanto en la mente que es la fuente de la cual parte, como algo alrededor suyo (...) y es por eso que se hace imposible distinguir entre lo que se escucha y lo que se alucina. Quien escucha con atención es como un medium que descorre la sustancia de lo que no está del todo allí. Escuchar es siempre una forma de la escucha furtiva (2016: 20).

A partir de este material –que genera extrañeza y que aparece como efecto– se montará una operación concreta de rescate de frases dispersas que realizan un itinerario por las memorias. En nuestro caso de referencia, esta operación fue producida como parte del mismo proceso de composición de la pieza y, para lograrlo, se utilizaron filtros, ecualizaciones, procesos de ecos y repetición, todas modulaciones de composición aplicadas a la voz del artista como un modo poético, y que generan un sentido de una *resonancia latente en el tiempo*.

Conclusiones

La idea es diseñar productos para difundir archivos que propongan experiencias más sensoriales y en el presente. La oportunidad se encuentra favorecida por el acceso a los dispositivos tecnológicos, la digitalización y la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de transmisión de toda forma de memoria.

A partir de lo antedicho podemos concluir que es necesario hacer audibles ciertos relatos o historias porque construyen memorias. Es posible lograrlo a partir de la creación de dispositivos estético-sonoros que, como experiencias curatoriales, restituyan la retórica de una memoria en primera voz.

Es importante considerar que la sola puesta a disposición de los materiales no implica una activación de la memoria en sí misma; es necesario diseñar un montaje poético que genere una narrativa atemporal pero, en la misma modalidad, significativa en sus elementos constitutivos; es fundamental que el resultado de la pieza en su reverberancia represente al archivo que refiere.

La curaduría pedagógica pensada como un lenguaje de montaje que inscribe simbólicamente a la memoria, abre metáforas y convierte a los archivos de testimonios sonoros en una praxis performática con valor enunciativo. Una enunciación memorable que despierta nuevas experiencias y aprendizajes más intuitivos y menos lineales o referenciales, sobre todo para escuchas de nuevas generaciones.

Asimismo, es sustancial considerar dos dimensiones para la reinscripción de la memoria en el presente: que, por un lado, a partir de marcas específicas, se manifieste la sensación de pérdida y, por el otro, posibilite la exteriorización de esas marcas para que provoquen en su propio acto una experiencia de reapropiación para quien escucha. Considerando la primera dimensión, diríamos que podemos construir un lenguaje que habilite a contar e inscribir una memoria móvil que no fije al pensamiento, sino que permita experimentar una y otra vez la pérdida de aquello que no está y que recuperamos solo a partir de la voz que escuchamos. Un nuevo modo de afectividad, diría I. Depetris Chauvin¹⁷ (2019), *pero del tiempo*, agregaríamos nosotros. Desde la operación del sonido y por medio de un relato activado como práctica estética, surge una herramienta que propone entrelazar sentido de pertenencia y reconocimiento.

La segunda dimensión, como mencionamos previamente, es la que refiere a la posibilidad de una exteriorización de esas marcas para que provoquen, en su propio acto, una experiencia de reapropiación para quien escucha. Se materializa como una invitación para que el espectador participe de una experiencia. La propuesta se produce, desde el presente, como una figura dialéctica que impone, políticamente, una subversión del pasado desde lo performático del discurso en sí mismo (Acebal et al., 2020). Se expresa a través de marcas encontradas en la propia materialidad del archivo trabajado. No registra un momento concreto de memoria existente en los propios archivos sino que propone una nueva combinación en un mismo acto.

El sonido como efecto de verdad despierta en lo individual conexiones impen-sadas, incita a imaginar y provocar una vivencia emotiva que puede proyectarse hacia lo colectivo, como ecos de la memoria.

Concluiremos con una reflexión que invita a pensar en las potencialidades de los formatos en sí mismos que, generalmente, no son tenidos en cuenta en las prácticas de activaciones de archivos: “Cuando consideramos expresiones de la cultura material como *repositorios* tratamos a los objetos como formas de representación y no como elementos dinámicos en la producción performativa y activa de memorias y afectos” (Owen Jones, 2005: 210, citado en Depetris Chauvin, 2017).

¹⁷ Irene Depetris Chauvin (2019), en su trabajo académico *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, reflexiona sobre la afectividad, la memoria y la cuestión del espacio y las imágenes en la contemporaneidad.

Acerca del archivo Kosice

El fondo Kosice es un archivo conformado por el artista a lo largo de su vida (Gyula Kosice, Eslovaquia, 1938-Buenos Aires, 2016). Como escultor, pintor, teórico y poeta, es uno de los precursores del arte de vanguardia cinético, lumínico, e hidrocínético. Propuso un arte de pura invención, no figurativo. Cofundador de Arte Concreto-Invención y el Arte Madí, se caracterizó por buscar una sinergia entre el arte, la ciencia y la tecnología. Realizó esculturas monumentales urbanas en numerosas ciudades del mundo, recorridos hidroespaciales e hidromurales. Fue un vanguardista a nivel internacional y, por primera vez, utilizó el gas neón en una obra de arte. Creó la escultura hidrocínética, introduciendo el agua en movimiento como elemento esencial de sus obras.

El fondo del Archivo IAC contiene diversos tipos documentales, como manuscritos, fotografías, correspondencia, catálogos, una amplia y riquísima colección de material hemerográfico, publicaciones, videos, registros sonoros y audiovisuales grabados en CD, agendas personales, listados de contactos, tarjetas de presentación de personas e instituciones, álbumes con recortes, libros de su autoría con sus respectivas maquetas y escasos bocetos de obra, listados de bibliografías y, por último, varios obsequios de niños que visitaban a Kosice en su taller.

Referencias bibliográficas

- ACEBAL, Martín; GUERRI, Claudio; VOTO, Cristina (2020). "The performativity of the archive from a semiotic perspective". En *Southern Semiotics Review*, 13.2, 31. <https://www.southernsemioticreview.net/the-performativity-of-the-archive-from-a-semiotic-perspective-by-martin-acebai-claudio-guerri-and-cristina-voto/>
- AILLON SORIA, V. (2017). "Cuatro viñetas archivo y desarchivo". En *Revista Boliviana de Investigación*, 12 (1).
- ÁLVAREZ, Laura; LLOBET VALLEJOS, Juan Pablo; MARTÍNEZ, Ulises (2021). "La escucha de los archivos. La interfaz sonora como dimensión inesperada en la curaduría digital". En *II Simposio Internacional de Arte Sonoro. Mundos Sonoros, cruces, circulaciones y experiencias*. Buenos Aires: UNTREF.
- ÁLVAREZ, Laura (2021). "El lugar de la escucha en la actualización de la memoria. Las tramas retóricas de la memoria". En *V Congreso Internacional de Retórica: O.I.R. Encuentro Iberoamericano*. Instituto de Lingüística Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- CALVEIRO, Pilar (2016). "Los usos políticos de la memoria". En Gerardo Caetano (comp.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- COLOMBO, Jorgelina (2020). "La voz del cuerpo. Intercambios Transorgánicos". En *Encuentro de MUNTREF*, Centro de Arte y Ciencia. Buenos Aires: Universidad de Tres de Febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=V3JXbAA8JLQ>

- CORTES, Pita; VARELA, Gustavo; LISKA, Mercedes; LIUT, Martín; REY, Sebastián (s. f.). *De sonidos y memorias*, n° 2. Recuperado 1 de octubre de 2022, de <https://sonidosylenguasargentina.cultura.gob.ar/podcasts/episodio-2-memoria-y-sonido/>
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2017). "Memorias en el presente: Afecto y espectralidad en imaginarios acuáticos contemporáneos". En *Aniki. Revista Portuguesa de imagen y movimiento*, vol. 4, n° 1.
- ___ (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* (2019. 2ª ed.). Latin America Research Commons. <https://10.25154/book3>.
- DÉOTTE, Jean-Louis (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- DERRIDA, Jacques (2013). "Archivo y borrador". En Gerbaudo & Viollaz (trads.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018). *Teoría general de la basura (Cultura, apropiación y complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- LLOBET VALLEJOS, Juan Pablo (2021). "Escucha e interpretación: un modelo semiótico peirceano para el análisis de la escucha" [Manuscrito presentado para publicación]. Instituto de Investigación en Arte y Cultura. IIAC-UNTREF, CONICET.
- OCHOA, Ana María (2009). "La compasión como técnica de escucha del archivo sonoro". En *Radio y documentos sonoros. Seminario Internacional Radio Nacional de Colombia*, Colombia.
- PINEDA PERTIER, Mauricio; BRAUSIN, Dora Alicia.; VARCHAUSKY, Nicolás; CASTRO, Cecilia; MENDOZA, Abel; MASIELLO, Ana (s. f.). *De sonidos y lenguas*, n°4. Recuperado el 3 de octubre de 2022, de <https://sonidosylenguasargentina.cultura.gob.ar/podcasts/episodio-4/>
- QUIGNARD, Pascal (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- RÍOS SALOMA, M.F. (2009). "De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX". En *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 37, pp. 97-137. Recuperado en 8 de diciembre de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202009000100004&lng=es&tlng=es.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018). *Un mundo CHI'XI es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta y limón.
- TOOP, David (2016). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.