



La estela de las cosas Imágenes y Exterioridad

Rodrigo Zúñiga
Editor

av

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS

La estela de las cosas

Imágenes y exterioridad

Rodrigo Zúñiga (coord.)

François Soulages
Gilles Picarel
Macarena García
Valeria Radrigán
Pablo Ferrer
Jaime Cordero
Francisco Sanfuentes
Enrique Morales
Loreto Casanueva

av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES



**LA ESTELA DE LAS COSAS
IMÁGENES Y EXTERIORIDAD**

Rodrigo Zúñiga (coord.)

Colección Escritos de Obras
Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Sitio Web: www.dav.uchile.cl

Director:
Luis Montes Becker

Subdirector:
Daniel Cruz

Director Extensión y Publicaciones:
Francisco Sanfuentes

Coordinación de Extensión:
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y Diagramación:
Rodrigo Wielandt

Periodista
Igora Martínez

Imágenes portada y contraportada:
"De paso (Conexiones: Aeropuerto de Dubai)", Rodrigo Wielandt, 2018.

Registro ISBN Inscripción N°:
978-956-19-1135-2
© 2019 Impreso en Chile / Printed in Chile

Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte,
Universidad de Chile

Cátedra Internacional Adolfo Couve, Escuela de Postgrado,
Fac. Artes, U. de Chile

Departamento Teoría de las Artes, U. de Chile

VID Investigación/ Innovación/ Creación Artística,
Universidad de Chile

Retina. Chile / Retina.International

Laboratorio AIAC, U. París VIII



FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN FILOSOFÍA
m/ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE.

CÁTEDRA INTERNACIONAL
ADOLFO COUVE
ESUELA DE POSTGRADO FACULTAD DE ARTES



UNIVERSIDAD DE CHILE



VID INVESTIGACIÓN
INNOVACIÓN
CREACIÓN ARTÍSTICA
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo
UNIVERSIDAD DE CHILE

RETINA Chile
Instituto Internacional de Transparencia por los Derechos Humanos & Acciones

AIAC | UNIVERSITÉ
PARIS 8

ÍNDICE

Nota preliminar	
Rodrigo Zúñiga	09
ESTELAS: EL MUNDO, LA FOTOGRAFÍA	13
El mundo es un barco del que sólo conocemos las imágenes de su estela. Entre fenomenología y estética	
François Soulages	15
Fotografía, ausencia y exterioridad	
Gilles Picarel	29
ESTELAS: VISUALIDADES MODERNAS	39
Marcel Duchamp. Una ventana, incluso	
Macarena García Moggia	41
Performatividades del afecto y la sexualidad <i>on/offline</i>	
Valeria Radrigán	47
Imágenes cualquiera. Fox Talbot y William Carlos Williams	
Rodrigo Zúñiga	57

ESTELAS: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	69
Sobre pinturas y excavaciones	
Pablo Ferrer	71
El encuentro con la estela del tiempo, como imagen estética del anacronismo	
Jaime Cordero	77
Silencio de lo otro	
Francisco Sanfuentes	87
ESTELAS LITERARIAS	99
<i>Diario de muerte</i> y exterioridad: estela de Enrique Lihn	
Enrique Morales	101
<i>Eterna juventud</i> de César Aira: una nueva poética coleccionista	
Loreto Casanueva	115

Nota preliminar

¿Cómo se ha modificado, hoy en día, nuestra idea de la exterioridad? ¿Cómo pensamos, cómo percibimos, cómo experimentamos el aparecer de las cosas y de los seres que nos rodean? ¿Cómo los registramos, cómo los encaramos o evocamos? ¿De qué modo nos relacionamos con sus estelas sensibles? ¿Hasta qué punto la reflexión estética y la experiencia del arte nos ayudan a pensar y problematizar esa frontera, *la* frontera del aparecer? La noción de “exterioridad” nos lleva a interrogar las relaciones del arte con los eventos, con los objetos, con la intersubjetividad, con la alteridad, con la extrañeza y la distancia, con la mediación, con lo visible y lo invisible, con lo superficial y lo efímero. Se trata, en suma, de recuperar viejas interrogantes y de sugerir nuevas vías para esa misma e insoslayable interrogación: ¿Cómo se abre el mundo para el arte? ¿Cómo el arte produce, también, un mundo, nuevos mundos?

El coloquio internacional “*La Estela de las Cosas. Imágenes y Exterioridad*” buscó encarnar esa tenaz interrogación a partir de la reflexión estética y artística, contando para ello con la experiencia del arte y sus materiales, del arte y sus procesos sensibles: fotografía, pintura, literatura, imágenes, sonidos, palabras, pensamientos, conceptos, etc. De esa manera, múltiples voces y perspectivas enriquecieron nuestra indagación sobre la “exterioridad”, con el fin de aportar a una lectura inter-disciplinaria (con vocación experimental), en torno a uno de los conceptos insoslayables de la estética de nuestra época.

Los textos reunidos en el presente volumen, son el resultado de las reflexiones que expusieron los autores convocados durante las dos jornadas que duró el coloquio, los días 7 y 8 de noviembre de 2018, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC Parque Forestal), en Santiago de Chile. Es importante recordar que el coloquio, que contó con el fundamental apoyo

de VID Investigación/ Innovación/ Creación Artística de la Universidad de Chile, reunió el esfuerzo conjunto de dos instancias académicas: el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile) y el Laboratorio *Arts des Images et Art Contemporain* (AIAC, Université Paris VIII Vincennes/Saint-Denis). Así también, la realización de esta actividad se inscribió en el ciclo general “Arte y Exterioridad” (*Art & Extériorité*), surgido al alero del AIAC, que había desarrollado anteriormente dos eventos internacionales. El primero fue la jornada de estudios *Photographie & Extériorité*, que tuvo lugar en la Universidad Paris VIII, Francia, el 22 de noviembre de 2016. El segundo, el coloquio internacional *Art & Extériorité*, se desarrolló en Fortifications Interpretation Centre, Triq San Mark, La Valette, Isla de Malta, el 19 de octubre de 2017. Ambos eventos concluyeron con la publicación de sendos volúmenes colectivos, a cargo de François Soulages y Gilles Picarel, editados por L’Harmattan, París, Francia (Collection Eidos, série Retina). En ambos encuentros, también, tuve ocasión de participar como miembro asociado del Laboratorio AIAC.

El tercer capítulo de este ciclo, tomando el relevo de la amplia reflexión colectiva que venía desarrollándose con anterioridad, se trasladó a Sudamérica, a Chile, país con el que François Soulages ha logrado consolidar una estrecha relación en la última década. Como era nuestro deseo, los análisis y aproximaciones al problema de la exterioridad ganaron un “color local”, una atmósfera y una experiencia, que nutrieron y afianzaron las perspectivas que habían sido maduradas en los coloquios de los años anteriores. Los participantes se animaron a ser parte de un formato más bien inusual en nuestro medio: académicos, artistas y doctorantes (chilenos y franceses), en un diálogo horizontal, abierto y riguroso, tuvieron carta blanca para elaborar conceptos y arriesgar hipótesis, pero también para comentar experiencias de creación relacionadas con el objetivo del coloquio: abordar la manera como las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas (imágenes, poesía, música, reflexión estética, etc.), ofrecen nuevas interrogantes sobre las transformaciones, recurrencias y/o posibilidades de la *exterioridad* (asumiendo bajo ese concepto fenómenos como la intersubjetividad, la alteridad, el extrañamiento, la distancia, la mediación, las apariciones digitales, etc.).

Por lo mismo, quisiera dejar constancia de mi hondo aprecio y gratitud a quienes integraron esta actividad, enriqueciendo con sus experiencias, con sus propuestas y análisis, con sus miradas y sensibilidades, el argumento general que habíamos establecido en torno a la “exterioridad”. La realización de este diálogo “sinfónico” es una demostración más de que, de cara a ciertas problemáticas cruciales, nuestras posiciones o especialidades perfectamente pueden franquear sus fronteras para ensayar, libremente, y con un más depurado rigor, la faena del pensamiento. Los expositores que se animaron a esta faena, cuyas ponencias el lector encontrará en este volumen, fueron: François Soulages (filósofo, especialista en fotografía y cultura visual, U. Paris VIII, director de Retina.International); Gilles Picarel (fotógrafo, doctorante U. Paris VIII); Macarena García (poeta y escritora, U. Católica Valparaíso, doctorante U. de Chile); Valeria Radrigán (investigadora independiente, especialista en cultura digital); Rodrigo Zúñiga (filósofo y escritor, U. de Chile, director de Retina.Chile); Pablo Ferrer (pintor, U. de Chile); Jaime Cordero (semiólogo, U. de Chile); Francisco Sanfuentes (artista sonoro, U. de Chile); Enrique Morales (investigador y escritor, U. Católica de Valparaíso) y Loreto Casanueva (investigadora en cultura material y literatura, doctorante U. de Chile).

Quede también mi testimonio de gratitud al apoyo que me prestaron para la organización de esta actividad a mis ayudantes Carla Quezada y Vania Montgomery, y a los profesores Carlos Araya y Cristóbal Vallejos. A nuestros amigos del MAC Parque Forestal, asimismo, vaya nuestro más cálido saludo, en la persona de Loa Bascuñán, por su desinteresada asistencia y consejo.

Que los nombres de todos ellos, expositores y ayudantes, sumando al público asistente y a los traductores, sea la divisa que nos lleve a persistir en la creencia de que el diálogo vivo, el “pensar en común”, resulta tan urgente como siempre, y como siempre también, por más que nos quieran convencer de otra cosa, es algo honroso y preciado.

Rodrigo Zúñiga

ESTELAS:
EL MUNDO, LA FOTOGRAFÍA

**El mundo es un barco del que sólo conocemos
las imágenes de su estela**

Entre fenomenología y estética

François Soulages

Es una imagen lo que persigo, nada más.

Gérard de Nerval¹

A diferencia de Nerval, no perseguiremos sólo la imagen. La exterioridad nos lo prohíbe. Apoyándonos en la fenomenología, podemos pensar que toda imagen es imagen de algo; algunos, como Nerval, privilegian la imagen, otros, pretendiéndose realistas, apuntan al « algo » ; pero, de hecho, lo más importante en la proposición « toda imagen es imagen de algo », es el « de », la relación entre la imagen y « algo », entre la imagen y la exterioridad – sin olvidar, por otra parte, el rol del sujeto que imagina, incluso « imaginante ».

Así, ¿qué relaciones tienen las imágenes con la exterioridad? ¿No son ellas más que la estela de la exterioridad?

¹ Gérard de Nerval, in Laura Alcoba, *La danse de l'araignée*, Paris, Gallimard, 2017. [N. Del T.: en ésta y en todas las citas restantes, he optado por traducir directamente desde el francés, considerando las ediciones que ocupó el autor del artículo, aún si éstas eran traducciones de otros idiomas].



François Soulages, *Fermé*, Paris, 2018.

Exterioridad e imagen

La experiencia del mundo, o mejor, de nuestro estar en el mundo, es ante todo experiencia de la exterioridad. Experiencia que puede ser vivida de manera hostil, dolorosa, negativa, aterradora. Al punto que aprender a vivir, es primero aprender a saber hacer a la vez con y a pesar de aquello negativo. ¿Es necesario querer suprimirlo? Es imposible; es necesario, pues, hacer con él la *Aufhebung*, con el fin de que esta experiencia de la exterioridad no sea vivida únicamente bajo el modo de la negatividad, sino también bajo el de la positividad. En efecto, la exterioridad puede ser también una mina de riquezas y de posibles, no solamente un aprendizaje del mundo, sino también un aprendizaje de sí, o mejor, el útil de su constitución indefinida. Y por este indefinido, toco el infinito: entonces, demos gracias a la exterioridad. ¡Magnífica exterioridad!

Así, la exterioridad es una dimensión esencial para el sujeto: cada hombre la experimenta en su vida particular, y esto, según modalidades e intensidades diferentes. La filosofía debe, en consecuencia, tomar en serio esta realidad imprescindible; más todavía, debe comenzar por ella y pensarla, y por ende pensar según esta perspectiva nuestro estar en el mundo y quizás a nosotros mismos. Y el artista puede también valerse de ella para interrogarse no solamente sobre esta relación con el mundo y su conocimiento de él, sino también sobre el rol del arte frente a este problema y, más generalmente, sobre la fuerza, incluso sobre la esencia del arte. Podríamos evocar los ejemplos de Edward Hopper para la pintura, de Robert Frank para la fotografía, de Robert Bresson para el cine.

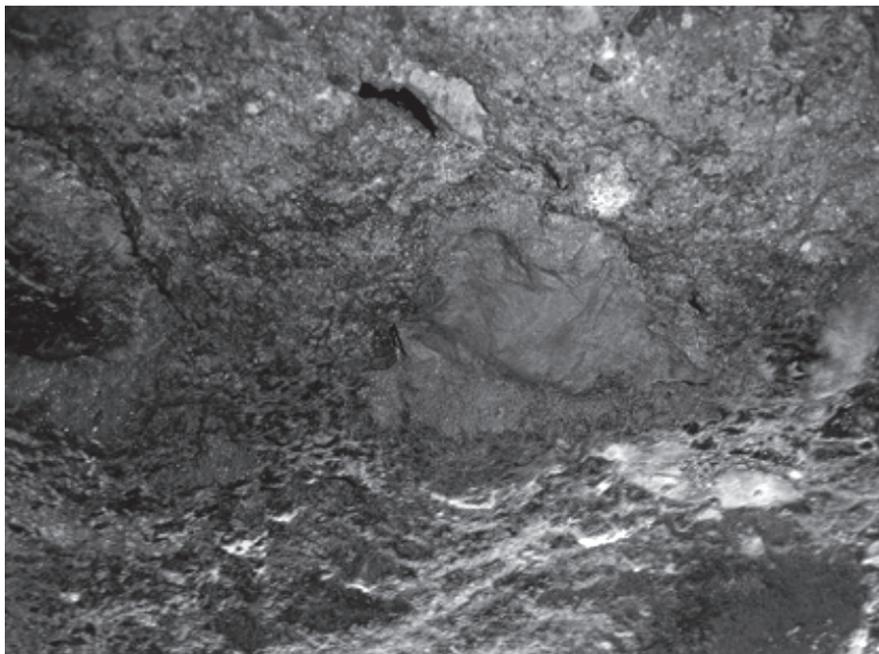
El mundo se da entonces como exterioridad. Pero el yo (*moi*) también. En efecto, y resulta paradójico, la interioridad es ella misma exterioridad: soy un extraño y ajeno a mí mismo. Parecería entonces como si todo fuera exterioridad —incluso el tercer objeto de la metafísica, Dios—, o mejor, como si el todo fuera exterioridad: ¿Cómo salir de esto? ¿Podemos salir de esta salida que es la exterioridad misma?

¿Cómo nos aparece el mundo, entonces? No tanto como una realidad previsible o comprensible, sino como un problema, quizá un misterio. Y de

este mundo, tenemos en todo caso una imagen que es como una imagen del real y no como el real (¿capturado en carne y hueso?).

¿Y de esta imagen qué nos queda? A veces una imagen de imagen: algunos artistas han trabajado masivamente en esta dirección, y los fotógrafos no han podido evitar este dato.

Así, con la exterioridad, percibimos que no se está nunca en una relación inmediata con lo real, incluso si la imagen puede darse —a veces, a falta de serlo— como una mediación. El mundo es entonces como un barco del que sólo conocemos las imágenes de su estela, lo cual nos abre una doble perspectiva, filosófica y artística; debemos, en consecuencia, situarnos entre fenomenología y estética.



François Soulages, *Paysage minuscule*, Tarragona, 2010.

Exterioridad y fenómeno

¿Cómo, pues, aprehender la exterioridad? ¿Y por qué, entonces, recurrir a la imagen? ¿Es legítimo?

En *La República*, VI-VII, Platón ha mostrado la distancia ontológica y epistemológica existente entre lo sensible y lo inteligible, entre las sombras de la caverna y la Idea de Bien, entre lo visible y el pensamiento: el prisionero de la caverna no ve más que apariencias, sólo la dialéctica puede tener por término la contemplación y el conocimiento del Bien. En un primer momento, pareciera que el productor de imágenes nos transforma también en prisioneros en la caverna, víctimas de la ilusión que nos hace tomar los fenómenos por lo real y las imágenes por los objetos a representar en imágenes; entonces, el problema de la exterioridad no es siquiera formulado; se ha fugado al precio de una ilusión. Paradójicamente, los artistas lo plantean e imponen. Ocurre con el Barroco, y asimismo con la confrontación existencial con nuestro estar en el mundo.

Ahora bien, el problema de la exterioridad se confronta obligatoriamente al argumento del solipsismo —¿no soy yo el único en existir, al no ser la exterioridad más que una imagen producida por mí mismo, como en un sueño? La psicosis es la tentación del sujeto golpeado por una exterioridad confrontada. Además, toda filosofía debe necesariamente confrontarse con ella, para hacer la experiencia a la vez de los límites de la razón y del triple enigma de la exterioridad como agujero negro, de la existencia y del ser — la palabra *enigma* pudiendo ser tomada en el sentido de Wittgenstein, cuando este último escribe: «la solución del enigma de la vida en el espacio y el tiempo se encuentra fuera del espacio y del tiempo»². Tampoco la imagen puede evitar el argumento del solipsismo; las imágenes más interesantes — las más ricas, a menudo las de los artistas— son aquellas que lo toman en serio y de este modo se interrogan sobre la exterioridad, sobre la existencia, sobre el ser y sobre ellas mismas. Los problemas —¿Qué es la exterioridad?

² *Tractatus logico-philosophicus* 6.4312, Paris, Gallimard, p. 173, traducción de Pierre Klossowski.

¿Qué es la existencia? ¿Qué es el ser? ¿Qué es lo real? — tienen, pues, por correlatos los problemas ¿Qué es el objeto del que es necesario hacer imagen? ¿Qué es una imagen? Se va, así, por la teoría del conocimiento, por la estética y por la existencia; la imagen, con arte o sin arte (*sans art*), convoca a la filosofía para confrontarse a la exterioridad.

Para comprender las rupturas que existen entre el objeto del que es necesario hacer imagen y la imagen recibida por un sujeto particular, debemos movilizar tesis filosóficas relativas a la teoría del conocimiento y a lo real; podríamos apoyarnos en numerosos filósofos, de los pre-socráticos a Bachelard, Lacan o Clément Rosset; privilegiaremos a Kant. Nuestro objetivo es doble: demostrar que *la exterioridad no puede ser restituida tal cual por la imagen y que esta imposibilidad y esta falta otorgan valor a la imagen frente a la exterioridad*. La exterioridad es, pues, como un barco del que sólo conocemos las imágenes de su estela.

Pero, ¿cuál es el estatuto de esta exterioridad a partir de la cual se quiere hacer imagen? La distinción kantiana entre, de un lado, la Cosa en sí, el noúmeno y el objeto trascendental, y del otro, *el* fenómeno, puede ayudarnos a pensarlo. En la *Crítica de la Razón Pura*³, el autor demuestra que el ser humano no aprehende y no puede conocer más que los fenómenos y no la Cosa en sí, el noúmeno y el objeto trascendental, teniendo en cuenta su radical exterioridad. Parecería entonces que la imagen fuese siempre imagen de un fenómeno y no de la Cosa en sí o de la exterioridad en su totalidad. Pero la cuestión es aún más compleja; el pasaje *del* fenómeno a *un* fenómeno es prueba de ello. Para resolver este asunto, las tesis kantianas resultan fecundas.

Para Kant, el humano no puede aprehender el mundo exterior y en consecuencia confrontarse al problema de la exterioridad misma, más que a través, por un lado, del espacio y del tiempo —*cf.* «La estética trascendental»— y por el otro, de las categorías y los principios —*cf.* «La analítica trascendental». Por consiguiente —y es el objeto del capítulo III de «La analítica de los principios» titulado «Del principio de la distinción de todos

³ Paris, P.U.F., 1963, traducción de Tremesaygues (A.) et Pacaud (B.).

los objetos en general en fenómenos y noúmenos »—, si todo fenómeno presupone un noúmeno del que depende, el humano aprehende no este noúmeno, sino el fenómeno. De este modo, Cosa en sí, noúmeno y objeto trascendental, son conceptos que designan este real primordial incognoscible, esta exterioridad misteriosa.

Kant realiza una doble aproximación a estos conceptos: insiste a veces en sus propiedades comunes, a veces en sus diferencias. Por una parte, Cosa en sí, noúmeno y objeto trascendental tienen tres puntos comunes: se oponen al fenómeno, las formas del espacio y del tiempo no les conciernen y no pueden por lo tanto ser conocidos por las categorías del entendimiento: «el concepto de noúmeno [...] no significa un conocimiento determinado de una cosa cualquiera, sino solamente el pensamiento de algo en general en el que hago abstracción de toda forma de la intuición sensible»⁴. En efecto, para Kant, «por objeto trascendental, es necesario entender algo =x del que no sabemos nada en absoluto»⁵. Así, «la causa no sensible de estas representaciones nos resulta totalmente desconocida; no podemos por lo tanto intuirlo como objeto, pues un objeto tal no debería ser representado ni en el espacio, ni en el tiempo [...] condiciones sin las cuales no sabríamos concebir ninguna intuición. Podemos, sin embargo, denominar objeto trascendental a la causa simplemente inteligible de los fenómenos en general»⁶. Florence Khodoss observa con exactitud: «La *Cosa en sí* es un absoluto inaprehensible, el *noúmeno* sería el objeto de un entendimiento intuitivo si tal entendimiento existiese, el *objeto trascendental* es «algo» indeterminado. Lo que tienen en común es que son unos incognoscibles en relación con los cuales nuestro conocimiento es definido y limitado»⁷.

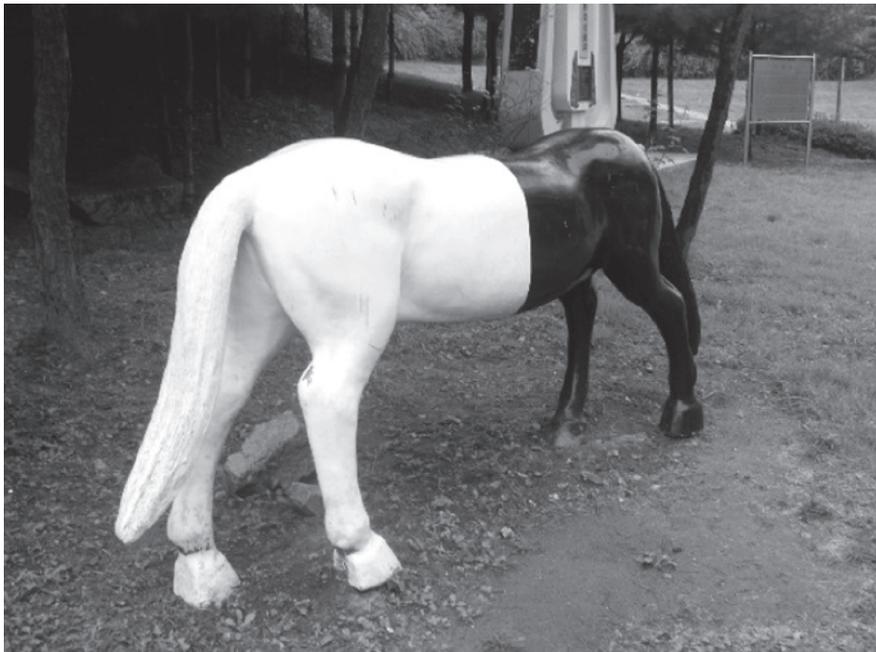
Es así, pues, como percibimos y experimentamos el *aparecer* de las cosas y de los entes que nos rodean, es decir, como aprehendemos la exterioridad.

⁴ *La critique de la raison pure* (op. cit., p. 226).

⁵ *Idem*, p. 225.

⁶ *Idem*, p. 374.

⁷ Khodoss (F.), *La raison pure*, Paris, P.U.F., 1953, pp. 220-221.



François Soulages, *Le double corps des animaux*, Séoul, 2009.

Exterioridad y cuerpo

¿Tiene el cuerpo, entonces, un estatuto particular en el seno de la exterioridad?

Pero, ¿qué diferencia existe entre mirar un cuerpo «de carne y hueso» y el mismo (?) cuerpo observado a partir de una máquina de imágenes — pintura, perspectiva, fotografía, cámara, etc.? Para mayor claridad, designaremos al cuerpo de carne y hueso con la expresión *el cuerpo mismo* y al cuerpo observado vía máquina de imágenes con la expresión *el otro cuerpo*. ¿El *mismo* deviene *el otro*, y en tal caso, cómo y por qué? En otros términos, ¿permite el cuerpo una salida de la exterioridad, o bien nos deja en la estela de las cosas? ¿Sería el cuerpo otra cosa que una cosa?

Para poder responder a estas preguntas, debemos dialectizar las relaciones entre «cuerpo observado y fábrica de imagen». *Primero*, distinguimos tres momentos que es preciso estudiar aisladamente, al comienzo: primero el cuerpo observado por la máquina, enseguida (en la pantalla) en el momento de la elección de las imágenes y de la ampliación de ciertos detalles, finalmente a partir de la imagen misma. ¿Tenemos la misma relación con el cuerpo en esos tres momentos? *Segundo*, ¿nuestra relación noemático-afectiva con el otro cuerpo observado, es idéntica cuando se trata de nuestro cuerpo, del cuerpo de otra persona o del cuerpo anónimo de un hombre para nosotros «sin cualidad»? *Tercero*, ¿los problemas se plantean de manera idéntica si hacemos frente a un cuerpo vivo o a un cadáver, a un cuerpo vivo o a una estatua, a un cuerpo de hombre o a un cuerpo de animal? ¿Todo ello depende de la misma exterioridad?

¿En qué la imagen modifica por lo tanto nuestro acercamiento a la *existencia* del cuerpo de los demás y, como resultado de ello, de la exterioridad? ¿En qué transforma su *esencia*? ¿En qué revela, en él, una *exterioridad sin interioridad*?

Según una mitología de la fotografía, la foto es la prueba de la vida. ¿Cuáles son las tesis involucradas? Tesis 1: “el cuerpo mismo está vivo, en movimiento, es la vida”; tesis 2: “el otro cuerpo es la prueba de la existencia del cuerpo mismo”; es el famoso “*ça a été*”. Muy rápidamente nos damos cuenta de que la tesis 2 es falsa: primero porque un trucaje es siempre posible; enseguida porque el otro cuerpo no está ni vivo, ni en movimiento. Hegel notaba ya en la *Estética* que “el arte sabe inmovilizar los objetos que, en la realidad, no tienen más que una existencia momentánea”⁸. Si analogía puede haber, no será entre el cuerpo mismo y el otro cuerpo, sino entre el cadáver y el otro cuerpo -objeto inanimado, casi muerto, en todo caso ontológicamente y existencialmente diferente del cuerpo mismo; de donde la tesis 3: “la foto aparece como mortífera, pero la vida, sin embargo, ha sido salvada y la exterioridad superada”.

No obstante, ¿podemos quedarnos en esta tesis 3? En efecto, existe una tercera razón que invalida o al menos vuelve problemática la tesis 2: esta razón es el problema tradicional y crucial de la intersubjetividad y del so-

⁸ Traducción de Jankelevitch, tomo 1, p. 200.

lipsismo. La tesis 2 aparece entonces en toda su ingenuidad, víctima de la ilusión de la certeza sensible, primer grado de la inmediatez. ¿Cómo, en efecto, la foto -gracias al otro cuerpo, por ende, al cuerpo mirado a través de la foto - podría resolver el espinoso problema de la existencia del mundo, de los cuerpos y de los demás? Como escribe Descartes al comienzo de la última de las seis *Meditaciones metafísicas*, “no me queda ahora por examinar más que si existen cosas materiales”... en suma, comprender la exterioridad: ¿Lo ha logrado aquí o bien ha debido recurrir al *Tratado de las Pasiones*? ¡Y pensar que la tesis 2 pretende lograr esta demostración gracias a la foto!

Pero, ¿es todo tan ingenuo? De hecho, ¿qué lleva a cabo Husserl en la *Quinta Meditación Cartesiana*⁹ para el problema del solipsismo? ¿No utiliza, acaso, implícitamente, por una parte a la fotografía como modelo teórico que permite la inteligencia de la presentación del otro (*apprésentation d'autrui*) y la salida de la exterioridad, por otra parte al otro cuerpo como modelo del cuerpo mismo? Entremos en el detalle del análisis husserliano.

Husserl quiere probar la existencia del mundo material. Para ello, privilegia un objeto de este mundo: el cuerpo del otro, que funciona como la falla en lo incognoscible, como aquello por lo cual la existencia del mundo es dada y demostrada. La experiencia del otro es doble: por una parte, el otro (*autrui*) se encuentra ante mí en carne y hueso; por otra parte, el otro no me es dado inmediatamente como original; en efecto, si me fuera dado como original inmediatamente, el otro no sería más que una parte o “más que un momento de mi ser en mí” (parágrafo 50). No es sino mediatamente que el otro me es dado como original, y esto, gracias a una “cierta intencionalidad mediata” (id): la presentación. Esta presentación es la marca de la co-presencia del ego y del alter-ego. Reencontramos la *paradoja del otro cuerpo de la foto*: el cuerpo dado y ausente, al ser la presentación el postulado práctico de toda visión y de todo desciframiento de la foto.

La presentación del otro no consiste en un conocimiento completo de él mismo como cuerpo. De hecho, el otro me es presentado, pero *entonces*

⁹ Principalmente en los párrafos 48-54 (Paris, Vrin, 1969). Para esclarecer estas ideas, se podrá acudir a la *Introduction à la Phénoménologie* de J.T. Desanti (Paris, Gallimard, 1976).

no lo reconozco como alter-ego: la presentación es, pues, la condición necesaria de la aprensión. Asimismo, el otro cuerpo de la foto no se da de entrada como cuerpo conocido: no hay visión comprensiva inmediata, sino una comprensión mediatizada –aún si aparentemente instantánea– de la visión del *signo que es el otro cuerpo*, foto del cuerpo mismo. Husserl se dirige entonces hacia una salida de la exterioridad: afirma, en efecto, que el ego de este alter-ego es un ego que tiene la misma estructura y las mismas propiedades que mi ego: “él es yo mismo” (id); está “constituido al interior de la esfera psico-física (como hombre primordial), como yo personal, inmediatamente activo en mi cuerpo único e interviniendo por una acción inmediata en el mundo ambiente primordial: por otra parte, sujeto de una vida intencional concreta, sujeto de una esfera psíquica que se relaciona con ella misma y con el mundo” (id). Es en consideración de los *mismos presupuestos* que postulo que el otro cuerpo es semejante al cuerpo mismo y que, así, puedo hacer funcionar imaginación y fantasía a partir de y alrededor de la foto del cuerpo. ¿Es un delirio, entonces? ¿Pero el delirio no es, acaso, más que un hundimiento en el agujero que aspira exterioridad?

¿Pero cómo un objeto puede ser considerado como cuerpo? Mi ego no puede llamar *cuerpo* a otro objeto más que si se asemeja a mi cuerpo (orgánico, “*Leib*”); es por analogía con mi organismo que yo considero que el objeto llamado “hombre” que percibo es (otro) organismo. Esta toma de consciencia no es fruto de un razonamiento, sino solamente de una “apercepción asimilante”, condición de la “asociación acoplante” (*association accouplante*). ¿Cuáles son los diferentes momentos de esta asociación acoplante? En un primer tiempo, los dos objetos aparecen a la consciencia: son totalmente distintos; no hay aún asociación. En un segundo tiempo, los dos objetos se recubren parcialmente: hay entre ellos asociación acoplante e intercambio de elementos. En un tercer tiempo, se recubren totalmente: la asociación acoplante es entonces total, habida cuenta de la igualdad de los dos objetos; entre ellos, se produce un intercambio de todos los elementos; es el caso límite hacia el cual se tiende asintóticamente. La similitud entre mi cuerpo “siempre ahí, distintamente presente para mi sensibilidad” (parágrafo 51) y el cuerpo de otro, permite al otro cuerpo adquirir el estatuto de organismo y así diferenciarse de los otros objetos que percibo. Igualmente, es la simili-

tud entre el cuerpo mismo y el otro cuerpo la que permite, en fotografía, la apercepción asimilante y la fundación aparentemente radical de la *fotografía intencional*, entendiendo por tal a la fotografía como fotografía de algo; la fotografía intencional reenvía siempre a dos objetos: el representante y el representado, el otro cuerpo y el cuerpo mismo. También notemos que entre la pareja “otro cuerpo / cuerpo mismo” existe un aguafiestas que es la condición de existencia de esta pareja, a saber, la fotografía en su materialidad misma. Es esta materialidad la que tiene tendencia a escapársenos, de igual manera que la corporeidad del cuerpo del otro escapa a Husserl.

El otro no me es dado de una vez en su totalidad. No es sino progresivamente que lo capturo, al irse aclarando uno a uno sus diferentes caracteres específicos. Entonces, las diferentes presentaciones que me dan al otro coinciden y concuerdan entre ellas; su síntesis da al otro. Esta multiplicidad de presentaciones no es anárquica; hay concordancia entre ellas. La concordancia es una condición necesaria para el reconocimiento del alter-ego: “el organismo extraño se afirma en la experiencia como organismo verdadero únicamente por su comportamiento cambiante, pero siempre concordante” (parágrafo 52). Mis percepciones, siempre concordantes, del físico del otro me reenvían a su psiquis. Lo físico es el indicio de lo psíquico. También, cuando el otro aparece como unidad psico-física, adquiere el estatuto de alter-ego, en sentido pleno. El *modelo fotográfico* funciona totalmente –aunque implícitamente– en este texto husserliano: tomo del cuerpo del otro una serie de fotos todas diferentes, pero concordantes entre ellas; en virtud de esta concordancia, infiero una unidad física cuyo funcionamiento explico por el recurso a una unidad psíquica, y esto gracias a la similitud entre mi cuerpo y lo que parece ser el cuerpo del otro: así, paso de una foto del otro al otro en carne y hueso, del otro cuerpo al cuerpo mismo.

Inversamente, la teoría husserliana puede servir de modelo de inteligibilidad de la *creencia fotográfica*, entendiendo por ello la creencia de que el objeto fotográfico que me designa al otro es correlativo de hecho con el cuerpo mismo. La pluralidad –lugar de diferencias, pero también de concordancias esenciales– de todas las fotos posibles, y en particular de las fotos de un mismo cuerpo, me permite pasar, sin fricciones, sin tropiezos, con total certidumbre, del otro cuerpo al cuerpo mismo, por ende, del desorden

visto al orden observado o más exactamente fantaseado, de la ausencia de sentido al sentido de la ausencia, en suma, salir del problema radical de la exterioridad.

Husserl puede concluir por su parte: “Es en esta accesibilidad indirecta pero verdadera de lo que es inaccesible directamente y en sí mismo que se funda para nosotros la existencia del otro” (id). El solipsismo parece derrotado, la existencia del mundo exterior demostrada, el problema de la exterioridad superado.

¿Pero cuánto vale la tesis husserliana? ¿Podemos volver accesible lo inaccesible? ¿No es la semejanza una fantasía? ¿El cuerpo del otro no es un simple hecho de consciencia? ¿Por qué escapa a mi esfera primordial? ¿Cómo saber si el comportamiento del cuerpo del otro está en acuerdo consigo mismo (parágrafos 53-56)? ¿Cómo puedo presentarme el mundo primordial del otro (id)? ¿Sobre qué se funda la extra-territorialización del cuerpo? Estas preguntas, a las que Husserl no puede responder, subrayan el fracaso de su teoría. La exterioridad queda como un realidad insuperable. ¿No nos quedan más que las imágenes para salir de ahí? ¿Más que el arte, la religión o la acción? ¿Más que el *como si* de la negación de la muerte —exterioridad quizás no suprema— y el *como si* de la denegación de la muerte? Pues el problema de la exterioridad se articula también con aquél del duelo (¿imposible?).

Así, una *inversión* se produce: ya no es el cuerpo mismo la norma de inteligibilidad de nuestro cuerpo; al contrario, es el otro cuerpo el que deviene la norma del cuerpo mismo. En consecuencia, el cuerpo mismo se encuentra perdido en tanto que cuerpo vivo; ya no estamos rodeados más que por cuerpos muertos o desaparecidos, por equivalentes de la fotografía. *El mundo es una fotografía*; en este nivel del análisis, Calderón parece tener razón: la vida es sueño. La existencia del mundo no es demostrada, es reificada. La fotografía entonces es mortífera, no sólo porque transforma los cuerpos que fotografía en cuerpos muertos, sino sobre todo porque la existencia de los otros objetos del mundo no está mejor fundada ontológicamente que aquella de las fotos – habida cuenta del fracaso del análisis husserliano y del giro que de ello se desprende y que hemos operado. La tesis 1 se desvanece:

el cuerpo mismo no es la vida. La tesis 3 se desmorona también: la vida parece perdida en su ser mismo. La fotografía parece haber producido un cataclismo en la teoría del conocimiento, en la ontología y, simplemente y concretamente, en la “vida viviente” de la que hablaba Hegel.



François Soulages, *Le sillage du deuxième corps de la reine*, Paris 2018.

La exterioridad sigue entera: el mundo es un barco del que sólo conocemos las imágenes de su estela. Debemos situarnos teóricamente entre fenomenología y estética.

(Traducción: Rodrigo Zúñiga)

Fotografía, ausencia y exterioridad

Gilles Picarel

Trabajar las relaciones entre fotografía y exterioridad, supone confrontarse a una relación problemática, por el hecho mismo de la presencia de esta exterioridad. Pues, ¿cómo es posible plantear la pregunta por la exterioridad sin asignarle un territorio delimitado —sin empobrecer esta idea? ¿Cómo es posible situar la exterioridad, definirla, siendo que desborda continuamente toda definición y se retrae ante toda tentativa de apropiación? Es por eso que, con Maurice Blanchot, es posible sostener que la exterioridad no hace referencia a un dato: «en esta relación con el hombre, tengo relación con lo que está radicalmente fuera de mi alcance, y esta relación mide el evento mismo del Afuera. Esto nos anuncia que la verdadera exterioridad no es aquella del objeto o de la naturaleza indiferente o del inmenso universo»¹⁰. En este contexto, es de temer que el establecer un lazo entre arte y exterioridad pueda confrontar al artista-investigador a un territorio aporético. Y sin embargo, esta indefinible relación entre arte y exterioridad podría ser la condición de posibilidad de un «hacer» artístico. Ello implica, para la fotografía, aceptar que la exterioridad sea irreducible a lo que es fotografiado, con el fin de, al contrario, hacerle frente como aquello que atravesaría y animaría las relaciones entre, por un lado, el sujeto que fotografía y, por el otro, el objeto o el sujeto fotografiado.

¿Pero cómo la fotografía permitiría probar esta exterioridad? ¿Cómo podría ser el lugar de aquello que Alain David designa bajo el término de «exterioridad en obra»¹¹? «lo que es quizá solamente lícito hacer, escribe el filósofo, es mostrar la exterioridad en obra, como se prueba el movimiento caminando»¹². En esta perspectiva, se tratará entonces de poner a descu-

¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 98. [N. Del T.: en ésta y en todas las citas restantes, he optado por traducir directamente desde el francés, considerando las ediciones que ocupó el autor del artículo, aún si éstas eran traducciones de otros idiomas].

¹¹ Alain David, «S'orienter dans la pensée. Notes sur l'extériorité», In *Emmanuel Levinas*, bajo la dirección de Catherine Chalier y Miguel Abensur, Paris, Editions de l'Herne, 1991, p. 226.

¹² *Idem*.

bierto la exterioridad tal como podría operar en la fotografía. Para Alain David, esta idea de una exterioridad *en obra* debe ser aprehendida según la acepción que de ella da Levinas: «La Obra pensada radicalmente es [...] un movimiento de lo Mismo hacia lo Otro que no retorna jamás a lo Mismo»¹³. Es por eso que el medio fotográfico va a ser interrogado aquí en su relación con un otro que es «absolutamente otro»¹⁴, imposible de integrar en la inmanencia del ser y de sí. De esta manera, en la hipótesis según la cual la fotografía se situaría en la «estela de las cosas»¹⁵, ¿sería posible interrogar esta huella, ajena a la adhesión a la cosa en sí misma? Alejada, pues, tal como lo considera Levinas, de toda reducción a un signo —diferente del gesto del cazador que «camina tras la huella de la presa, que refleja la actividad y la marcha de la bestia que el cazador pretende alcanzar»¹⁶. En este contexto, ¿puede la fotografía apartarse de toda dialéctica de lo visible y de lo invisible o del develamiento y de la disimulación, de fuertes acentos ontológicos¹⁷, para pensar el objeto o el sujeto fotografiado en otra parte, en una trascendencia o una ausencia que no revelarían a ningún ausente: en su exterioridad?

Si la fotografía puede experimentarse en la «estela de las cosas», es probable que en ello se haga eco el *deseo* que está en el fundamento de la fotografía. Es, en efecto, la hipótesis posible de formular siguiendo a Antoine d'Agata, cuando advierte que «el único principio [de la fotografía] sería el deseo del mundo»¹⁸. Así, si el deseo está anclado en el cuerpo del medio fotográfico, la satisfacción de este último, llevando el mundo hacia lo mismo y hacia sí, podría privar a la fotografía de exterioridad. Entonces, parece importante cuestionar el deseo, tal como ha sido situado en el origen y en el fundamento de la fotografía, a fin de saber en qué sería una condición de apertura del mundo por la fotografía, Si la fotografía es una experiencia de

¹³ Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, [1949], Paris, Vrin, 1967, p. 191.

¹⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, [1971], Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 21.

¹⁵ Rodrigo Zúñiga, argumento del coloquio de Santiago de Chile, *La estela de las cosas. Imágenes y exterioridad*, noviembre de 2018.

¹⁶ Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, *op.cit.*, p. 199.

¹⁷ Levinas señala que “el orden del ser [...] no comporta otro estatuto que aquél de lo revelado y de lo disimulado” (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, *op. cit.*, p. 198).

¹⁸ Antoine d'Agata, *Anticorps*, exposición en Le Bal del 24 de enero al 14 de abril de 2013, folleto de la exposición.

«lo in-fotografiable» (*l'imphotographiable*)¹⁹, de lo inasible —de lo inexpressable—, ¿es posible encarar la posibilidad de una exterioridad fotográfica que se establecería a partir de una relación con un objeto o un sujeto que trasciendan toda posibilidad de captura; con un objeto o un sujeto que, al mismo tiempo, están en relación con la fotografía, y ausentes?

A primera vista, parecería que la exterioridad pudiese ser sofocada por el fotógrafo, implicando de su parte, al final del acto fotográfico, una forma de satisfacción. Es el sentimiento experimentado por Henri Cartier-Bresson, tal como lo describe Hervé Guibert en *Le seul visage*. El escritor asimila el gesto del fotógrafo consistente en volverse hacia su objetivo una vez tomada la foto, en una verdadera “ejecución”²⁰ de aquél. El fotógrafo valida, entonces, con este giro singular, su propia visión inicial, acto fundador de una circularidad y de un acuerdo consigo mismo. Es por eso que, en este uso de la fotografía, «la Obra»²¹ está ausente, pues lo que debiese ser un movimiento de «generosidad radical»²² del fotógrafo hacia su objetivo, en tanto que Otro, ha sido malogrado. Henri Cartier-Bresson, según la descripción de Hervé Guibert, no se interesa por cierto por los individuos que fotografía, al apuntar su interés exclusivamente a lo que el propio fotógrafo llama “la integridad de la visión”²³.

La importancia del ojo atraviesa, por lo demás, *Images à la sauvette*, obra en la cual Henri Cartier-Bresson indica la importancia de la visión en la fotografía, que «recorta»²⁴ y «debe constantemente medir, evaluar»²⁵. El ojo es el punto de partida de un acto fotográfico en el que el fotógrafo “extrae”²⁶, todo se hace en el instante, asegurándose, por eso mismo, una satisfacción gracias al «sentimiento de tener algo en el saco»²⁷. Así, por la consumación y el dominio de los únicos “materiales” fotográficos —formas, luz y composición—, el fotógrafo iniciaría un proceso de clausura en el egoísmo del Yo. Esta aproximación se realiza, entonces, en detrimento

¹⁹ François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, [1998], Paris, Armand Colin, 2005, p. 86.

²⁰ Guibert Hervé, *Le seul visage*, Paris, les Editions de Minuit, 1984, s.p.

²¹ Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit. p. 191.

²² *Idem*.

²³ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, Paris, Editions Verve, 1952, s.p.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Idem*.

de una apertura al Otro —a la “*ingratitude* del Otro»²⁸, escribe Levinas, es decir, en detrimento de un movimiento que no imprime un retorno hacia su origen. Entonces surge la duda relativa a la posibilidad de una fotografía sin retorno. Ello se explica en razón de una práctica fotográfica que Henri Cartier-Bresson aprehende como si tendiera hacia la verdad. Si el fotógrafo concede tanta importancia a la integridad de su visión —el hecho que se dé entera, completa e íntegra—, ¿ello no implica consagrar a la imagen fotográfica como totalidad? Totalidad que no da lugar, entonces, a ningún desbordamiento de un Otro, pues, como escribe Levinas, “por el conocimiento, el objeto, se quiera o no, es absorbido por el sujeto y la dualidad desaparece”²⁹.

Más adelante, la duda es confirmada por el hecho de que nuestro fotógrafo busque una reciprocidad en el acto fotográfico realizado, es decir, una recompensa para sí mismo. En ello, el gesto de “retorno” realizado por Henri Cartier-Bresson va en contra de una exterioridad *en obra*. Pues, como sostiene Levinas, la Obra significa: “renunciar a ser contemporáneo de su consecución, actuar sin entrar en la tierra prometida”³⁰. La exterioridad podría entonces experimentarse en un retiro de sí o más bien un rebasamiento (*dépassement*) de sí que implicaría, para el fotógrafo, apuntar a un mundo sin él —un mundo más allá de su propio mundo. Esta exterioridad sin retorno, ¿es posible en fotografía?

Es lo que podría implicar un deseo no satisfecho tal como lo experimenta Antoine d’Agata: “el deseo del mundo no se consume”³¹, escribe en una entrevista con Christine Delory-Momberger. No se trata aquí de interrogar directamente el deseo, tal como es aprehendido en este fotógrafo y en virtud de la presencia que ocupa en su obra, sino de partir por esta idea de imposibilidad que le está vinculada. Con d’Agata, “estar en la estela del mundo” podría traducirse por “estar en la confusión (*flou*) del mundo”. Una confusión que no consiste en una aproximación poética o estetizante de lo que es fotografiado, sino que significa, para d’Agata, “la distancia que me separa del objeto de mi deseo, el camino que queda por recorrer”³². Hay entonces,

²⁸ Emmanuel Levinas, *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit. p. 191.

²⁹ Emmanuel Levinas, *Le temps et l’autre*, [1979], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1983, p. 19.

³⁰ *Idem*.

³¹ Antoine d’Agata, Christine Delory-Momberger, *Le désir du monde*. Entretiens, Paris, Téraèdre, 2008, contratapa.

³² *Ibid.*, p.61.

con la fotografía, algo que se da —pero que, al darse, arriesga perderse— y, al mismo tiempo, algo que escapa, un *resto* caro a François Soulages. Este resto ausente y siempre por venir, induce una experiencia estética de la trascendencia del mundo en la cual el mundo horada el deseo mismo —infinito que, con Levinas, fractura toda totalidad. No es ya cuestión de ordenar el caos del mundo tal como lo realiza el gesto fotográfico de Henri Cartier-Bresson, sino de devolver el mundo a su caos fisurando su totalidad.

Es por eso que, si la exterioridad está en obra en el trabajo de Antoine d'Agata, es porque ya no parece tratarse de una cuestión de retorno, Ítaca se perdió para siempre, no quedan delante del artista más que tierras por siempre desconocidas y extranjeras —más que infinitos caminos por abrir. Por ese motivo, no es anodino que d'Agata escriba a propósito del *flo* presente en sus imágenes que es también “la oscuridad en la cual busca *su ruta*”³³. Este desplazamiento del *flo* hacia la oscuridad importuna a la fotografía en su relación con la exterioridad de la luz, exterioridad que Levinas vincula con el encierro de sí en el ser. Al escribir que “la exterioridad de la luz no basta para la liberación del yo cautivo de sí”³⁴, Levinas nos notifica que la exterioridad espacial, aquella que permite definir los objetos unos en relación a otros, se resume en una luz que sale de nosotros. Así, las cosas se revelan, se dan o aparecen fenomenológicamente para nosotros, impidiendo toda extrañeza. Siguiendo esta lógica, Levinas escribirá a propósito del objeto exterior: “su trascendencia está envuelta en la inmanencia”³⁵. Entonces, la idea de *flo*, afrontada por A. d'Agata como oscuridad —un *flo* pensado ya no como una forma estetizante, sino como una estética que permite interrogar el deseo del mundo— impide toda claridad fotográfica. Por ello, implicaría una exterioridad en obra. Abriría un mundo a la fotografía, un mundo más vasto, otros mundos aproximados, que no son tocados por la fotografía.

Junto con ello, es legítimo interrogar esta idea de *flo* que nuestro artista entiende alejada de toda abstracción —*flo* que él considera como “más carnal, más imbricado en la materia misma de los cuerpos”³⁶. Este cuestionamiento es también posible teniendo en cuenta que d'Agata no considera

³³ *Idem.*

³⁴ Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], *op. cit.*, p. 47.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Antoine d'Agata, Christine Delory-Momberger, *Le désir du monde*. Entretien, *op. cit.*, p. 22.

no situarse en la imagen, y que para él la fotografía “vuelve posible el desarrollo simultáneo de una mirada sobre el mundo y su experimentación”³⁷. Es por eso que este acto fotográfico podría chocar con el problema del posible franqueamiento de la distancia que separa al fotógrafo del otro. Si tal fuese el caso, el cumplimiento de ese gesto fusional equivaldría entonces a la negación de la exterioridad. Es lo que afirma Levinas cuando escribe que “en el éxtasis, el sujeto se absorbe en el objeto y se encuentra en su unidad”³⁸, implicando una desaparición del otro.

Entonces, ¿en qué la fotografía sería una experimentación posible de una exterioridad en obra, sin retorno? Si, por un lado, la exterioridad espacial, a través de la luz, obliga a la fotografía a conducir lo diferente y forastero hacia lo familiar, a enclaustrarlos en el perímetro del sí mismo del fotógrafo, de su gozo y de su egoísmo, y si, por el otro, el deseo fotográfico puede ser saciado en un movimiento de retorno hacia lo mismo, ¿en qué la fotografía podría experimentar la exterioridad? Si la fotografía se sitúa en la estela del mundo y de las cosas, ¿sería posible que estuviese en relación con un más allá, del mundo o de la cosa, entendida no como término, sino como ausencia?

Una pequeña imagen de Jean-Michel Othoniel, realizada en 1986, *Auto-retrato con ropa de cura* [*Autoportrait en robe de prêtre*], puede aclarar este asunto. Durante mucho tiempo fue un misterio: ¿qué pensar de este autorretrato en el que el artista se representa con una blanca sotana sacerdotal, con aspecto vacilante, frente a un torrente blanco de materia que, saliendo de las brechas de un inmenso muro de piedra, va a abatirse sobre él? Veinte años después, a través de las palabras de Christine Angot, el artista acepta revelar a la vez el secreto y el dolor vinculado a esta fotografía:

Me enamoré de un muchacho que era sacerdote. Entraba al Seminario, quise seguirlo. Fui con él para ver. Partí. Al cabo de una semana me largué. Había oraciones, la castidad. Yo me fui, él se quedó algunos días. Luego abandonó el Seminario para reunirse conmigo. Y, entre el Seminario y París, detuvo su auto, salió y se lanzó bajó un tren³⁹.

Producto de este trauma personal y fundamental, esta imagen, cuyo tamaño, 4,6 x 6,7 cm., constituye su fragilidad, se inscribe en la estela de

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁸ Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], *op. cit.*, p. 19.

³⁹ Christine Angot, *Othoniel*, Paris, Flammarion, 2006, s.p.

lo irremediable, de la vida y de la muerte —de la existencia. Banalidad de la vida. Una mañana nos despertamos y, en la cama, justo a nuestro lado, el ser que amamos desde hace más de veinticinco años está muerto. Entonces, para Jean-Michel Othoniel, “de pronto hay una conmoción”⁴⁰. Con Christine Angot, escribe: «era una sombra por aclarar. A causa de esta historia, el cuerpo se volvió abstracto»⁴¹. Esta fotografía implica entonces un resto, que reenvía a la parte del camino que será necesario, cueste lo que cueste, recorrer; un resto que se abstrae de la imagen y que no es seguro reenvíe a una exterioridad dada; un resto que se presenta como exceso y con el que, de ahora en más, habrá que arreglárselas.

En gran parte, la fuerza de esta imagen obedece a su pequeña talla. Ésta la hace ineludiblemente dialogar con la irrupción de la materia que parece brotar del muro, y la violencia con la que va a abatirse contra la frágil silueta; su potencia proviene de lo que la desborda y la sobrepasa, el excedente que está en obra. Si es posible avanzar que esta fotografía se encuentra en la estela de algo, o más bien, para retomar un término levinasiano, en la traza (*trace*) de otro mundo, es decir de un mundo que no fuere simplemente un pre-mundo (*arrière-monde*), es tal vez porque ella implica un *más allá*. Un “*más allá*”⁴² de la cosa, del mundo, o del rostro del otro que, para Levinas, no reenvía a lo que el filósofo califica de “simple telón de fondo”⁴³: no se trata de un mundo detrás del mundo. Es una «ausencia, escribe Levinas, sustraída radicalmente al develamiento y a la disimulación»⁴⁴. El *más allá* es entonces abstracción, entendida como algo que sería retirado, separado. Aquí, es el cuerpo abstracto, aquél del ser amado que el artista no podrá ver, al prohibirle la familia asistir al entierro. Es también el cuerpo sumergido del artista que se ahoga en la inmensidad del derrame que amenaza su existencia. Ese cuerpo, es en consecuencia lo ausente, un ausente que surge de la imagen, de cada fisura del muro por las que la materia desborda; un ausente que trasciende toda inmanencia. ¿Qué hay tras ese muro que cierra el conjunto de la imagen? Otro mundo, otros mundos, una exterioridad imposible de circunscribir. Entonces, a partir de Levinas, sería posible establecer que la significación del cuerpo ausente se juega en la imagen, ella murmura desde otro lugar más allá de todo otro lugar —de una exterioridad absoluta que aflora en la imagen.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, op. cit. p. 197.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

Esta significación de lo ausente en la imagen invierte, entonces, el régimen habitual que piensa la imagen fotográfica como lo que reenvía a un afuera, implicando, por lo mismo, que sea el signo de algo que se daría en el vacío. Aquí, frente a esta imagen, quisiéramos formar la hipótesis según la cual ya no es cuestión de signo, sino de lo que Levinas llama “traza” (*trace*)⁴⁵ y de significación de la traza, pues el cuerpo ausente de *Fotografía con ropa de cura* no es ni disimulado, ni revelado, viene de un más allá que significa como traza, es decir, como *más allá* del ser. Podría objetarse que nuestro acercamiento se funda en un pensamiento filosófico del rostro tal como lo elaboró Levinas y que el objeto, la imagen que está ante nosotros, parece muy alejada de lo que nuestro filósofo piensa como rostro. Y, sin embargo, al tiempo que el rostro excluye toda relación con objetos no-humanos, que es mudo y carente de lenguaje, Biagio d’Angelo argumenta que es posible “estar frente al objeto como frente a un rostro, [...] como una relación vivida, viviente y concreta”⁴⁶, es decir, tener con el objeto una experiencia trascendental. Si el acercamiento de la imagen a la alteridad es posible, es porque ella está atravesada, como el rostro, por un misterio: “el misterio [del otro] escribe Levinas constituye su alteridad”⁴⁷. La imagen podría entenderse como otro, un otro que, con Levinas, es lo “absolutamente otro”⁴⁸. Por ende, con *Fotografía con ropa de cura*, dialogamos con lo ajeno (*l’ailleurs*), lo separado, es decir con la exterioridad absoluta o lo absolutamente ausente, que cruza la imagen y que, como tercera persona, escapa a toda ipseidad. Este retorno imposible a sí y a lo mismo es inducido por el vaivén del “tú” de la imagen al “él”, a aquello que ella muestra sin mostrar. Esta tercera persona forma lo que Levinas denomina “*la illeité* [que] es la condición de la irreversibilidad”⁴⁹; no hay retorno posible a una exterioridad dada o a una cosa en sí hacia la cual tendería la fotografía, pues lo que

⁴⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁶ Biagio d’Angelo, « « Objetologie » : l’extériorité et l’Être », in *Art & extériorité*, bajo la dirección de François Soulages & Gilles Picarel, Paris, L’Harmattan, coll. *Eidos*, 2017, p. 44.

⁴⁷ Emmanuel Levinas, *Le temps et l’autre*, [1979], *op. cit.*, p. 80.

⁴⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, *op.cit.*, p. 21.

⁴⁹ Emmanuel Levinas, *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, *op. cit.* p. 199.

es expresado escapa a toda revelación o a toda disimulación. Confrontado a lo irremediable, el artista nos entrega una fotografía en la cual todo excede, sin que ella pueda englobarlo: una imagen en relación con lo inexpresable.

Fotografía en ropa de cura juega, pues, con lo que excede, con lo que a la vez está siempre-ahí y más allá y que sobrepasa toda posibilidad de captura, de control y de posesión. Es la ausencia que se abstrae y es también, paradójicamente, a partir de Pierre Fedida, la de un “derrame”⁵⁰. Pero un derrame que no reenvía a un gesto de exteriorización como tentativa de Fort/Da que permita al sujeto tomar la delantera sobre el objeto. En este contexto, hacer una fotografía no haría sino acentuar lo que excede, pues el objeto ausente, escribe Fedida, “extrae su fuerza de su proyección”⁵¹. Se nutre de ello para alzarse, pues le es otorgada una esencia a partir de la cual le es posible extraer una existencia que tiene la capacidad de desbordar y “destruir la vida psíquica que buscaba ser liberada”⁵². Aquí, la exterioridad toca lo que no puede ser abarcado y lo que no puede ser capturado. Es una exterioridad misteriosa en el sentido que Levinas le da a este término, es decir “no desconocida, sino incognoscible, refractaria a toda luz”⁵³. La fotografía se confronta entonces a la posibilidad de hacer el duelo de la luz para entrar en la estela de la exterioridad, y abrirse a aquello que Levinas designa bajo el nombre de “lo absolutamente sorprendente”⁵⁴, es decir, el porvenir definido como “lo que no es tomado, lo que cae sobre nosotros y se apodera de nosotros”⁵⁵. *Fotografía con ropa de cura*, experimentando la estela del cuerpo ausente, pone en obra esta exterioridad temporal; ella permite esclarecer, lo mejor posible, la exterioridad en obra en la imagen.

(Traducción: Rodrigo Zúñiga)

⁵⁰ Pierre Fedida, *L'absence*, [1978], Paris, Gallimard, 2005, p. 10.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, [1979], *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ *Ibid.* p. 64.

⁵⁵ *Idem.*

ESTELAS:
VISUALIDADES MODERNAS

Marcel Duchamp. Una ventana, incluso

Macarena García Moggia

La ventana cavada en nuestra carne se abre sobre nuestro corazón. Ahí vemos un inmenso lago en donde vienen a posarse al mediodía libélulas teñidas de dorado y olorosas como peonías. ¿Cuál es ese gran árbol en el que los animales van a mirarse? Hace siglos que les damos de beber. Su gajate está más seco que la paja y la ceniza tiene allí enormes depósitos. También reímos, pero no hay que mirar durante mucho tiempo su larga-vista. Todo el mundo puede pasar por ese corredor sangriento en donde están colgados nuestros pecados, cuadros deliciosos donde, sin embargo, domina el gris (...).⁵⁶

El pasaje lo escribió Phillippe Soupault. Corresponde al inicio de su segunda intervención en “El espejo sin azogue”, primera parte de *Los campos magnéticos*, el libro a dos voces que publicaron, junto a André Breton, en 1920, inaugurando con ello el método de la escritura automática o el gran secreto de la poesía surrealista. Es primavera de 1919. Cinco años más tarde, André Breton contaría cómo en ese entonces lo visitó un día, abruptamente, una voz que pronunciaba de manera insistente una frase al oído, “como si golpeará el vidrio de la ventana”⁵⁷, diría. Se trataba de una frase perfectamente articulada, que no era producto de una voz externa, tampoco una alucinación; era producto de una voz interior, la voz de un adivino o un poeta que acaso bebía de la misma fuente que Lautréamont o Rimbaud, y que impresionó a Breton tanto por el valor poético del mensaje que transmitía, como por la condición psicológica que autorizaba su emergencia. La voz lo invitaba a aventurarse en la exploración de un método capaz de abrir, a voluntad, la ventana que el mensaje golpeaba. Llamaron escritura automática a un método que, familiarizado con los estudios de Freud en torno a la asociación libre, resultara capaz de replicar el estado mental propicio para

⁵⁶ André Breton y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, citado en George Sebbag, *El surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 43.

⁵⁷ *Primer Manifiesto Surrealista*, 1924. Descargado de <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-1924.pdf>.

una nueva poesía basada en la aprehensión de la velocidad de las frases e imágenes del pensamiento, sin que el sentido crítico pudiese intervenir. Lo llevaron a cabo entre dos, a cuatro manos, como quien dice. El contenido de esa frase originaria no pudo serles indiferente. Decía: “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”, y se acompañaba de la “débil representación visual de un hombre caminando, partido por la mitad, por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo”⁵⁸. El contenido de esa frase no pudo serles indiferente porque en ella estaba contenida la dualidad propia de un ejercicio que se propuso originalmente dual, abierto a las contaminaciones de una escritura que, junto con “pasarle mucho la goma a la subjetividad de cada uno”⁵⁹, cambiaba el curso común de los intercambios, rompiendo barreras y fabricando giros inéditos e imágenes insólitas, singulares. Dualidad que se volvía manifiesta, a la vez, en el ámbito psíquico, produciendo una subjetividad “cortada en dos” –consciente e inconsciente– que parece encontrar su contraparte en un sujeto también dividido en términos de posición, es decir, ubicado tanto al interior de la ventana, como en el exterior.

Fue esa misma primavera, salvo que del otro lado del Atlántico, cuando Marcel Duchamp dio inicio a una serie de obras que interrogaron el modo en que una ventana estructura, o tal vez disloca nuestra percepción. Es 1919, y mientras Soupault y Breton comienzan a escribir su “espejo sin azogue” iluminados por la visión de ese hombre atravesados por una ventana, Duchamp prepara *À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure* (Para mirar [el otro lado del vidrio] con un ojo, de cerca, durante casi una hora). Se trataba de un estudio sobre vidrio que correspondería a la parte de los Testigos oculistas de su obra mayor, hasta entonces –y para siempre– inacabada, El Gran Vidrio. Duchamp experimentaba ya con la laboriosa técnica del raspado de azogue, esto es, la aplicación de una base de mercurio a la superficie que luego hay que ir retirando, respetando las formas que deseaba⁶⁰. El Pequeño Vidrio, por otra arte, que así se conocería más tarde, sería colgado de dos hilos en lugar del ventanal que daba al pequeño balcón del Hotel donde Duchamp se alojaba en Buenos Aires, Argentina, y allí sería fotografiado, dejando ver los arreglos de

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Sebbag.

⁶⁰ Calvin Tomkins, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 237-238.

la balaustrada y, al fondo, las luces nocturnas de la ciudad. Se trata de una “elección” del artista que se apropia, en este caso, de una obra suya para la construcción de un *Ready-made*, uno que sobrevive sólo mediante una fotografía⁶¹ pero que, sin embargo, inaugura una reflexión en torno a la relación ventana-geometría. Colgado de una ventana, o dicho mejor, dispuesto en reemplazo de ella, el Pequeño vidrio de Duchamp resulta doblemente elocuente respecto, primero, de la distorsión óptica de una perspectiva sometida, como un cuerpo, a la fuerza de gravedad, duplicando el horizonte y a la vez multiplicando los planos y las líneas de construcción de una imagen que superpone las luces de la ciudad con aquellas que rebotan, espejeantes, sobre el vidrio; segundo, respecto de los límites supuestos para la imagen proyectada, que al combinar el marco del balcón-ventana con el del Pequeño vidrio y con el de la fotografía, produce una mixtura espacial que pierde sus contornos y extravía la mirada.

De manera que Duchamp, que había coqueteado en su juventud con la obra de varios pintores que hicieron del tópico de la ventana uno más o menos recurrente –pienso en Delaunay, Matisse, Odilon Redon, e incluso Bonnard-, retorna a ella justamente en el momento en que se decide a abandonar la pintura en forma definitiva. Pisado Buenos Aires, nunca más volverá a pintar. Lo que hará será idear un regalo de bodas para su hermana, al que llamará *Ready-made infeliz*: consistía muy simplemente en atar un libro de geometría en el balcón, al aire libre, de modo tal que fuera sometido a las inclemencias del azar y el viento, esto es, a lo que él mismo llamara “los hechos de la vida”, continuando así la serie de obras que ponen a trabajar la figura de la ventana como una suerte de umbral entre un espacio público y uno privado, entre interior y exterior, entre el espacio de la creación y el de la recepción, de la mirada.

Como la de Breton.

También Duchamp conoció, en esos años, una ventana invertida, una ventana perpendicular al eje de su cuerpo. El Gran Vidrio avanza, lo abandona, lo retoma de nuevo. En una temprana nota preparatoria se lee: “Marco: los dos cristales formando una ventana (...) abriéndose a un paisaje

⁶¹ Según Rosalind Krauss, “El proceso de producción del *ready-made* plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección. Y en este proceso, también remite a la función del modificador. Se trata de un signo “inherentemente” vacío, cuya significación sólo es una función de este ejemplo concreto, garantizado por la presencia existencial de este preciso objeto. Los términos del índice instauran un significado carente de sentido”. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2015, p. 215.

cualquiera”⁶², acompañada de una ilustración que sugiere, mediante el trazado de tres flechas que desde cada una de las orillas de la parte inferior apuntan hacia el centro del cuadrante superior, que se trataría de una ventana del tipo “sash windows”, o ventanas de guillotina, comúnmente utilizadas en Estados Unidos⁶³. En ellas el rectángulo de vidrio inferior, montado sobre su propio marco, se desliza hacia arriba o hacia abajo, según se quiera mantener abierta o cerrada, pudiendo fraguarse allí una proto-forma o forma arcaica de la mecánica del encuentro sexual entre los solteros y la novia, mecánica que más tarde sustituirá el movimiento efectivo de un panel sobre otro por un mecanismo de descarga eléctrica que dejaría huella en la parte inferior del cristal superior. Pero es recién 1920 y de vuelta en Nueva York, Duchamp se encuentra con su amigo Man Ray para fotografiar el Gran Vidrio abandonado, cubierto de polvo, en posición horizontal. La imagen resultante, que “parecía un paisaje lunar, con colinas, valles y marcas misteriosas en bajorrelieve”⁶⁴, sería considerada una obra conjunta que más tarde recibiría el evocativo título de *Élevage de poussière*, o *Cultivo de polvo*. Poco después de tomada la fotografía, Duchamp fijaría el polvo al sistema de “tamices” o formas cónicas que se suceden formando una hilera gris, al centro de la parte inferior. Permítanme retomar el pasaje del “Espejo sin azogue” de Breton y Soupault para hacer, al respecto, una breve digresión.

Todo el mundo puede pasar por ese corredor sangriento en donde están colgados nuestros pecados, cuadros deliciosos donde, sin embargo, domina el gris (...).

Según Didi-Huberman, la grisalla sería a los colores del mundo lo que el polvo es a la consistencia de los objetos. Al pulverizar el orden diferenciado de los colores, en ella se agitaría “algo parecido a un viento material –dice que es a la vez un viento del tiempo”⁶⁵, y que opera sobre todo allí donde se ha tratado de representar un tiempo memorativo, mítico o sobrenatural, esto es, un tiempo que por definición es anterior a toda historia.

⁶² Nota reproducida en Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 183.

⁶³ Jean Claire ha hecho notar que la guillotina es conocida popularmente en Francia como la “veuve”, que significa “viuda”. Ver Juan Antonio Ramírez, op. cit., nota 18, p. 293.

⁶⁴ Calvin Tomkins, op. cit., p. 255.

⁶⁵ George Didi-Huberman, *Falenas*, Shangrila, 2015, p. 289.

Poco antes de morir, y en continuidad con sus reflexiones sobre la supervivencia de lo antiguo, Warburg escribió un pequeño texto dedicado a la grisalla renacentista, definiendo dos paradojas inherentes a esta experiencia del color: por una parte, dice, sería en el color de las cenizas y los sarcófagos, del duelo, donde mejor se expresarían la energía y la vida dionisiaca; por otra parte, el mismo gris operaría como distanciamiento o desnaturalización de los colores, posibilitando la abstracción de las nuevas formas del naturalismo⁶⁶. En esa doble distancia, sensorial y temporal, Warburg advertía una dimensión material de la grisalla, pero también una dimensión psíquica, manifiesta, por ejemplo, en la impersonalidad de los sueños, representados a menudo en gris (véase por ejemplo *El sueño de Osian*, de Ingres, 1813). Retomando esa hebra, Didi-Huberman afirma que “la grisalla ofrece un medio de inmersión psíquica que parece permitir a los pintores avanzar sin miedo por territorios más turbios, más peligrosos, susceptibles de censura, a saber, el reino de los fantasmas”⁶⁷, lo que nos vuelve a poner a orillas de esta ventana horizontal de Duchamp.

Pero esa ventana, lo sabemos, acaba por erguirse. Pues no es horizontal como hoy se expone en el museo de Philadelphia, frente a otra ventana, una ventana, digamos, “real”, por disposición del mismo Duchamp. El Gran Vidrio está ahí, vertical, replicando sin embargo el juego de la dualidad de Breton, salvo que esta vez es el vidrio mismo el que se corta, al menos, en dos, escindiendo al sujeto en el juego de palabras que contiene en germen cada uno de los cuadrantes: el superior, destinado al femenino *Marié*, portará la sílaba Mar, mientras que el inferior, destinado al mecanismo masculino de los *Célibatieres*, portará la sílaba Cel, resultando de la conjunción de ambos sexos el propio nombre Marcel, un solo cuerpo, esta vez, tan dividido por la ventana de Bretón como multiplicado por, al menos, dos.

Creo que puede pensarse del mismo modo la forma en que se multiplica aquí el espacio, construido en base a una relación interioridad-exterioridad que es trascendida por un umbral que excede la lógica de la mirada inherente a la ventana, haciendo de esta un soporte y un contexto para el cuerpo entero, un cuerpo que no la traspasa, sino que está inmerso en ella. La

⁶⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 307.

ventana, para decirlo de alguna manera, funciona aquí como una suerte de pecera. Es acaso el ojo mismo, el medio no a través del cual vemos sino en el cual vemos. Un medio dividido, como el sujeto de la mirada, pero en cuya división no se expresa otra cosa que el encuentro entre dos esferas de la experiencia y la representación: el más allá, y el más acá, la exterioridad y la interioridad, convergiendo ambos, indisociables, en una sola superficie transparente, grisácea, inmemorial. La ventana del deseo que se abre en nuestra carne, pero también, como dice Phillippe Soupault, en el corazón de la representación.

Performatividades digitales del afecto y la sexualidad *on/offline*

Valeria Radrigán

Las imágenes que vengo trabajando hace un tiempo son imágenes digitales sobre el cuerpo, surgidas en el contexto de la cibercultura contemporánea, y realizadas en su mayoría en un contexto extra-artístico: imágenes creadas por personas comunes, usuarios de internet y redes sociales para expresarse, representarse, comunicarse, etc. Muchas veces, estas imágenes han sido a un punto descuidadas de un estudio estético mayor, aludiendo a su excesiva superficialidad, banalidad o incluso ausencia de sentido, aspecto que se complejiza, si seguimos lo planteado por François Soulages ayer⁶⁸, al entenderlas en su dimensión de *flujo*: hablamos de un torrente masivo y continuamente cambiante de imágenes que oscilan entre una altísima especificidad y/o fantasía, y la máxima estandarización de cánones visuales-corporales.

Siguiendo la línea de mi investigación doctoral, he propuesto que estas imágenes, en su exterioridad ciertamente inquietante, lejos de dar cuenta de una vacuidad, están develando profundos modos de vincular corporalidad-subjetividad. Incluso -y aquello es lo que me gustaría proponer hoy- nos permitirían descubrir trazas de cambios en el terreno afectivo-amoroso y sexual contemporáneo.

Voy a *aprovecharme*, por tanto, de esta invitación y lo que quiero hacer es compartir con ustedes un proyecto de investigación, aún en fase muy inicial, y que pretendo llevar a cabo desde el próximo año -si los fondos lo permiten⁶⁹-. Se trata de un proyecto que vincula, pues, performatividades digitales, afectos y sexualidad en el marco de las RRSS. Para ello, lo que voy a hacer hoy es plantearles algunos antecedentes que he recopilado sobre el tema y, sobre todo, preguntas que me surgen en torno a lo mismo, esperando poder generar con ustedes una reflexión en común.

⁶⁸ [Nota del E.: la autora se refiere a la conferencia “*El mundo del arte y la exterioridad del mundo*”, dictada por François Soulages el 6 de noviembre de 2018, en el MAC Parque Forestal, en el marco del coloquio internacional “*La estela de las cosas. Imágenes y exterioridad*”].

⁶⁹ El texto de esta presentación, prácticamente de modo íntegro, fue presentado a concurso Fondart Nacional- Investigación Nuevos medios 2019 y Fondecyt Postdoctorado 2019.

Sabemos que el desarrollo de la cibercultura en complejos dispositivos y programas de comunicación, ha significado un cambio radical en la forma de generar citas o concretar sexo (*hookup culture*): en redes sociales como *Tinder-Grindr, Instagram, happn, match.com, Facebook*, etc. proyectamos imágenes de nosotros mismos altamente espectacularizadas, idealizadas o, incluso, ampliamente fantásticas, cuestión que se entrelaza con descripciones e interacciones textuales muy particulares (*sexting*) y, en ocasiones, sumamente gráficas.

Las cualidades estéticas de estas representaciones visuales y dialógicas son de radical importancia en su especificidad: es en ellas donde se traman fundamentales proyecciones de nuestra personalidad, deseos, etc., verificándose las verdaderas potencialidades de las interfaces.⁷⁰ A su vez, ingresando directamente a la esfera de lo íntimo mediante aparatos cada vez más personalizados (del PC o *personal computer* al celular como verdadera *prótesis metaconectiva*⁷¹), estos mensajes y señales producen un contacto muy directo con la persona, irrumpiendo desde el cuerpo a su privacidad y promoviendo inéditas formas de modular la propia subjetividad, los afectos y los placeres⁷².

Nos encontramos en el seno de una mediatización global de la sexualidad y los afectos que, según Thomson (1998), *desubica simbólicamente al individuo*. Nos posicionamos como nodos móviles de una serie de redes incógnitas: muchas veces, no sabemos *realmente* con quién(es) nos estamos relacionando *online*, aspecto que, paradójicamente (o no), detona *ofertas y demandas* de alta actividad sexual⁷³ y erótica. El *mercado sexual* se vuelve así una noción que ampliamente trasciende el espectro de la prostitución y hoy día podría aplicarse, de modo amplio, a las formas de seleccionar

⁷⁰ No en vano se invierten millones de dólares anuales en el diseño de interfaces, aspecto que se actualiza además constantemente siguiendo el comportamiento de los usuarios. Sólo como ejemplo, basta ver algunas de las modificaciones más relevantes en los 10 años de *Facebook*. Ver: Fayerwayer 2014.

⁷¹ Valeria Radrigán (2015 a).

⁷² Esto es fundamental de considerar ya que, siguiendo a Reber (2012), el afecto tendría un rol central en la configuración cultural: “ha eclipsado a la razón como el vehículo epistémico dominante para la delineación de la forma y los límites del conocimiento y la construcción de significados culturales” (p. 94).

⁷³ Entendemos, en este punto, *actividad sexual* en un sentido amplio: de este modo, el cibersexo y sus diversas manifestaciones, el visionado de pornografía, la masturbación y las relaciones sexuales *tradicionales* se mezclan en un gran entramado donde las actividades solitarias y de compañía forman parte de un todo integrado.

potenciales parejas. En una sociedad de consumo, el amor parece ser una emoción en desfase:

“El amor es imposible en las condiciones modernas de producción. Dentro del modo de desvelamiento mercantil, el don aparece bien como una absurda debilidad, bien como integrado en un flujo de otros intercambios y gobernado, en consecuencia, con un “cálculo de desinterés”. Como se supone que el hombre no ha de tener intimidad sino con sus intereses, siempre que estos no aparezcan al descubierto, sólo la mentira y la simulación resultan posibles.” (Tiqqun 2012).

Según Illouz, el amor se ve hoy directamente condicionado por un modelo económico que, especialmente a través de internet, ha promovido prácticas que “acentúan esa tendencia a la autogestión del yo” (Illouz 2015). Esta escena de *aparente libre elección* (los parámetros de belleza, placer, éxito y poder están cada vez más estandarizados) posiciona a las personas en un terreno confuso y lleno de paradojas: los afectos se desplazan o rearticulan en la noción de *poliamor*, concepto que no sólo remite a la posibilidad de tener muchas parejas, sino que, en la actualidad, realiza un cuestionamiento radical a los estereotipos y roles de género, del mismo modo que a la dependencia sexual y emocional de la monogamia⁷⁴.

Con ello, surge una sensación de alta supremacía del ego que contrasta con una autoestima muchas veces debilitada: manejamos un cierto poder con respecto al otro (después de todo fuimos responsables de escogerlo en el *mercado*) pero nuestra intimidad se fragiliza en una invasión del espacio privado, fracturado, según Virilio (2006), por la sobreexposición de nuestras imágenes en el digital.

El panorama descrito tiene, además, una potente vinculación con la materialidad corporal: es a través de la proyección de nuestro cuerpo en las pantallas que estos vínculos afectivos/sexuales efectivamente se promueven. En redes sociales, podemos articular altas plasticidades corporales de nosotros mismos, metamorfoseándonos constantemente. Esta suerte de *camuflaje digital*, ya sea a través de la edición de nuestras propias fotografías, la usurpación de las de otro o de la fabricación de verdaderos *avatares* (Radrigrán 2015a), da cuenta de una gran necesidad de exponernos a la mirada

⁷⁴ Reflexionar también sobre las paradojas de la dependencia es interesante: los poliamorosos destacan “tres valores: la honestidad, la equidad y el compromiso como cimientos para establecer relaciones duraderas con un proyecto de vida compartido.” (Guerra y Ortega 2015, p.374).

de otro a través de una serie de estrategias inéditas de representación sumamente espectacularizadas. En ello, las redes se configuran como espacios de representación social organizadas a partir de prácticas mediadas por la visibilidad y la mirada hacia un imaginario de “pura exterioridad” o “pura luz” que no deja de tener su revés: en este panorama de aparente y total libertad para la expresión corporal dentro de las redes, el individuo está sujeto a un espacio de representación que le impone reglas y lo define en términos de su propia creación. (Cantidad de caracteres, tipos de emoticones, tamaño de imagen, reglas para perfiles, etc.). Por ello, siguiendo a Caycedo (2016), es fundamental recordar que: “si bien casi todas las redes sociales están definidas por características que “tienden” a ser democratizantes, no necesariamente son del todo abiertas, pues su diseño e implementación procura la permanencia del sujeto en este dominio y a través de él produce su propio lucro”.

Este sustrato nos presenta un *primer problema* o tensión interesante de abordar: ¿Cómo se articulan las relaciones entre cuerpo- afectividad y sexualidad en el contexto cibercultural contemporáneo, a partir de las imágenes que se despliegan en redes sociales?

Hasta el presente, como investigadora he trabajado suficientemente las transformaciones corporales en el contexto cibercultural, atendiendo a los nuevos órdenes que emergen para su autogestión y representación en un devenir digital (Radrigán, 2015b). Sabemos que la diagramación de nuestro cuerpo dialoga y transita entre su estado orgánico, denso, *pesado*, a su potencial virtual a través de los dispositivos. Del mismo modo en que coexistimos con tecnologías análogas y digitales, el cuerpo se encuentra “*devinando bit*, en un constante ir y venir de energía matérica y numérica que se meta-distribuye y complejiza en su movimiento telemático a través de internet” (Radrigán 2015a). A su vez, sabemos que el desarrollo de la subjetividad se encuentra profundamente anclado en el cuerpo y en las interfaces con las que éste se relaciona, cuestión que he trabajado previamente a través de la noción de *embodiment digital*⁷⁵, pero: ¿Cómo se manifiestan y de qué modos se expresan o representan los afectos y la sexualidad *online*? ¿Qué elementos las caracterizan?

Emerge, en este punto, un concepto central: hablamos de la *performati-*

⁷⁵ Dificilmente traducible al español (encarnación, incorporación...), podríamos encontrar un germen de esta idea en Merleau Ponty (1997): “gestación humana del sentido a partir del habitar humano en una corporeidad viviente”. Para efectos del *embodiment digital*, ver: Munster 2006, Lakoff y Johnson 1999, y Sobchack 2004.

vidad digital⁷⁶, noción que entenderíamos como representaciones instaladas en y/o desde el cuerpo en las que la apariencia (en términos de elección de la visualidad/entorno, gestualidad, roles, vestuario, etc.) se expresa con una exageración especial para la mirada o atención de otro, siendo mediada por las tecnologías. Hablamos de inéditas formas de vivenciar y mostrar la corporalidad que se manifiestan, en la red, de modos visuales que oscilan desde códigos *mainstream* asociados al eros (labios abultados, hipermusculación, etc.) hasta representaciones de una altísima especificidad⁷⁷: con ello, vemos un proceso de reproducción de una serie de cánones y estereotipos (asociados a la belleza, éxito, salud, etc.) pero también una serie de resistencias a estos patrones hegemónicos (Radrigán y Orellana 2016), emergiendo inéditas y abiertas simbologías o categorías: ¿Qué busca representar un sujeto que se representa a sí mismo desde una axila?⁷⁸ ¿Por qué de forma masiva en Chile se registran hombres con los brazos abiertos en perfiles de Tinder?⁷⁹ ¿Por qué la selfie en el baño femenina se ha vuelto un emblema sexy en Facebook?⁸⁰

Estas performatividades, en su ambigüedad simbólica, constante mutación, flexibilidad y flujo dan cuenta, para efectos de los temas que nos interesan, de la emergencia de una suerte de *estética digital promiscua*, sin embargo, ¿qué relación guarda ello con los afectos? ¿De qué modos y hasta qué punto las condiciones *multiestables* del cuerpo *online* construyen (o destruyen) redes de afectos? ¿Es posible rastrear particularidades de lo anterior en nuestro contexto local?

Por otra parte -y esto nos lleva hacia un *segundo nivel del problema-* de-

⁷⁶ Como antecedente a la noción de performatividad que trabajaremos, aunque externo al campo de la cibercultura, podemos citar el trabajo de Richard Schechner (2002): “La noción fundamental es que cualquier acción que esté enmarcada, presentada, resaltada o expuesta es performativa” (p. 2). Estas acciones, que tienen como soporte principal al cuerpo, se caracterizan por tener una “conducta restaurada”, o ‘conducta practicada dos veces’, actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda y *ad infinitum*”, (p.13) lo que nos hace ver cierta dinámica de *preparación* (consciente o inconsciente) de roles, actividades, gestos, actitudes, etc. y que serán expuestos para la mirada de otro.

⁷⁷ A propósito de ello, un referente mundial serían las páginas web de citas rusas. Ver repositorio virtual en: <http://www.hintmag.com/post/russian-dating-sites--may-23-2016-0044>, consultado julio, 2018.

⁷⁸ <https://www.facebook.com/tinderscreenshotchile/photos/a.1895062900751292.1073741829.1868734760050773/1994690747455173/?type=3&theater>, consultado julio, 2018.

⁷⁹ Ver: https://www.biobiochile.cl/noticias/2015/09/03/blog-reune-la-pose-de-los-hombres-chilenos-que-mas-se-repite-en-tinder.shtml?fb_comment_id=627884067314690_627894667313630#f17847cf681618, consultado julio 2018.

⁸⁰ Incluso, blogs de moda dan consejos para que estas *selfies* sean exitosas: <http://eslamoda.com/tips-para-que-tus-selfies-en-el-bano-no-se-vean-ordinarias>, consultado julio 2018.

bemos resaltar la condición propiamente creativa de estas performatividades, aspecto que a su vez nos conecta con la dimensión artística. Nos encontramos con una condición de alta plasticidad de la imagen corporal- digital: el computador como interfaz esencial nos permite amplificar, traducir y redistribuir digitalmente la corporalidad en movimientos de copia, alteración, remix, etc. (Manovich 2006). Estas transformaciones, procedimientos que a través de diversos *softwares* se vuelven cada vez más accesibles a *cualquiera*, han promovido la emergencia de un campo de creación popular que, según Prada (2015) amplía el rango de la cultura visual-medial y puede estudiarse desde perspectivas o enfoques asociados al arte. Hablamos de la emergencia de un campo de creaciones híbridas artísticas y *extra-artísticas* que algunos autores han calificado como “*obra mundana*” (Gómez, González, Rueda, Valencia 2016) y que nuevamente ponen en tensión los límites entre arte y vida y la especificidad y sentido de las prácticas y discursos artísticos neomediales contemporáneos.

Al respecto, producciones como las de Raúl Miranda (“*Ars Amandi*”, Proyecto fotográfico y performático, de carácter erótico sobre los *Webcam-Boys*) y Felipe Rivas San Martín (obras de ciberactivismo y net art como “Tutorial para chat gay”, Ciberformance de 2010 y “Tengo un amigo heterosexual y lo apoyo”, Grupo de Facebook/ ciberactivismo de 2008 y ejercicios de post-internet como “la Categoría del porno” de 2012), nos permiten reflexionar sobre lógicas de archivo y recolección de imágenes en cibercultura, reutilización y subversión de plataformas virtuales hegemónicas y el estatuto de lo corporal (entre lo matérico y lo digital). Si bien, siguiendo a Montero (2015), obras como las mencionadas generan un “llamado a la atención respecto a las tecnologías sociales que predisponen a los cuerpos a ciertos mandatos instrumentales en relación a la sexualidad y la identidad de género” (p.445), es interesante revisar cómo gran parte de sus estrate-

⁷⁶ Como antecedente a la noción de performatividad que trabajaremos, aunque externo al campo de la cibercultura, podemos citar el trabajo de Richard Schechner (2002): “La noción fundamental es que cualquier acción que esté enmarcada, presentada, resaltada o expuesta es performativa” (p. 2). Estas acciones, que tienen como soporte principal al cuerpo, se caracterizan por tener una “conducta restaurada”, o “conducta practicada dos veces”, actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda y *ad infinitum*”, (p.13) lo que nos hace ver cierta dinámica de *preparación* (consciente o inconsciente) de roles, actividades, gestos, actitudes, etc. y que serán expuestos para la mirada de otro.

⁷⁷ A propósito de ello, un referente mundial serían las páginas web de citas rusas. Ver repositorio virtual en: <http://www.hintmag.com/post/russian-dating-sites--may-23-2016-0044>, consultado julio, 2018.

⁷⁸ <https://www.facebook.com/tinderscreenshotchile/photos/a.1895062900751292.1073741829.1868734760050773/1994690747455173/?type=3&theater>, consultado julio, 2018.

⁷⁹ Ver: https://www.biobiochile.cl/noticias/2015/09/03/blog-reune-la-pose-de-los-hombres-chilenos-que-mas-se-repite-en-tinder.shtml?fb_comment_id=627884067314690_627894667313630#f17847cf681618, consultado julio 2018.

⁸⁰ Incluso, blogs de moda dan consejos para que estas *selfies* sean exitosas: <http://eslamoda.com/tips-para-que-tus-selfies-en-el-bano-no-se-vean-ordinarias>, consultado julio 2018.

gias estéticas son nutridas o incluso copiadas directamente de producciones populares que espontáneamente han surgido en la red, momento en el que nuevamente surge la necesidad de hacer dialogar ambos de tipos de prácticas.

En este marco, quisiera dejar esbozada, a modo de conclusión, una primera hipótesis de trabajo: plantearemos que las performatividades digitales, visibilizadas a través de dispositivos y redes sociales diversas, develan particulares enunciaciones sensibles, así como emergentes formas de vivenciar y representar la sexualidad. Estas expresiones, de índole tanto artística como *extra-artística*, siempre cambiantes y en el límite entre la ficción y la realidad, construyen redes afectivas inestables, pero sumamente lúdicas e intensas, lo cual tiene directa incidencia en el tipo de relaciones o encuentros sexuales que surgen *on* y *offline*.

De modo específico, también propondremos que:

- 1) La promiscuidad y el poliamor, si bien son propias de la conducta humana hace siglos, se extrapolan de modos específicos en el contexto neomedial contemporáneo, siendo hoy sus características principales: el flujo, una alta carga energética de corta duración y una alta espectacularización. En ello verificamos un cruce evidente y siempre en movimiento de lo que sucede al interior y fuera de la red: la multiestabilidad de las formas, la velocidad de la hiperconexión y la alta plasticidad y transformación de las imágenes corporales (y sexuales) en el terreno digital, así como la inscripción (no necesariamente consciente o validada) en un modelo económico de libre mercado, inciden directamente en la conformación de nuestros afectos así como en la emergencia de una hipersexualización cada vez más temprana.
- 2) Considerando especialmente el componente de espectacularización antes aludido como característico del *poliamor* contemporáneo, un análisis de aspectos como: la visualidad/entorno, gestualidad, roles, vestuario, y las nuevas y posibles simbologías que emergen de las performatividades digitales, entregará potentes trazas de comportamientos afectivos y sexuales.
- 3) Existe un profundo vínculo en la cultura digital entre imaginarios artísticos y no-artísticos (creativos, populares o *in-disciplinados*), por lo que la revisión de ambos tipos de producción de forma entrelazada, y también contrastada, nos permitirá a su vez generar una reflexión crítica sobre el estatuto del cuerpo que surge en este campo.

Intentar responder las complejas interrogantes hasta ahora esbozadas, revela que no sólo está en juego la realización de una crítica con respecto al uso de determinados medios, sino, de modo profundo, lo que se propone es un cuestionamiento sobre el desarrollo de las tecnologías a nivel conceptual, práctico, discursivo y estético.

Bibliografía y fuentes

- L. Caycedo** (2016). *Red Project. Investigación prácticocas sobre representaciones, identidad y memoria colectiva en el contexto cibercultural*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Culturales, Universidad Arcis, Santiago de Chile.
- R. Gómez; J. González; R. Rueda; V. Valencia** (compiladores) (2016). *Facebook como obra mundana. Poetizar la vida y recrear vínculos personales*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- G. Lakoff y M. Johnson** (1999). *Philosophy in the flesh*. The embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books.
- L. Manovich** (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós comunicación.
- M. Merleau-Ponty** (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Península.
- V. Montero** (2015). *Arte de los medios y transformaciones sociales en Chile durante la “transición política” (1990-2014)*. Tesis doctoral en Estudios Avanzados de Prácticas Artísticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- A. Munster** (2006). *Materializing new media. Embodiment in information aesthetics*. Lebanon: Dartmouth College press.
- A. Poletti; J. Rak; M. Leeker; I. Schipper; y T. Beyes** (eds.) (2004). *Identity Technologies: Constructing the Self Online*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- J. Prada** (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* (2ª edición actualizada y ampliada). Madrid: Editorial AKAL, Colección Arte contemporáneo.
- V. Radrigán** (2015 a). *Tecnomorfosis [...]*, tesis doctoral en Filosofía c/m Estética y Teoría del arte, Universidad de Chile.
- (2015b). “Creaturas pixel: nuevas corporalidades, materias y energías”, en *Revista de Teoría del Arte* No. 28 (2015): jul – dic, Universidad de Chile, Santiago de Chile. ISSN 0719-7276
- (2014). “Hacia una teatralidad cyborg: estrategias de anti-resistencia medial”, *Argus Artes y Humanidades*, Vol. III Edición N° 11, pág. 20.
- (2011). *Corpus frontera: antología crítica de arte y cibercultura*. Santiago de Chile: Editorial Mago.
- V. Radrigán, T. Orellana** (2016). *Extremos del volumen: poderes y medialidades en torno a la obesidad y la anorexia*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio.
- D. Reber** (2012). “La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en El secreto de sus ojos y La mujer sin cabeza”. En: M. Moraña, I. Sánchez (2012). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- R. Schneider** (2002). *Performance studies. An introduction*. London: Routledge.
- J. Thompson** (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Webgrafía

L. Guerra y S. Ortega (2015). “Poliamor en la vida cotidiana. Construcción ideológica y subjetividad”, en *Memoria del coloquio de investigación en género desde el IPN*, año 1 vol. 1. Recuperado de: www.genero.ipn.mx/Difusion/Documents/mtc24.pdf [consultado julio, 2017].

A. Lara y E. Domínguez (2013). *El Giro Afectivo*, Athenea Digital, 13(3), 101-119. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>, [consultado junio, 2017].

R. Rueda (2008). Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red, [en línea], Revista Nómadas (28), Universidad Central de Colombia. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iesco/nomadas/28/01-cibercultura.pdf>, [consultado en julio, 2013].

Tiqqun (2012). *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita*. Recuperado de: <http://tiqqunim.blogspot.cl/2013/11/primeros-materiales-para-una-teoria-de.html>, [consultado junio, 2017].

Virilio, P. (2006). *La ciudad sobreexpuesta*. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131844.pdf> [consultado octubre, 2018].

Notas y artículos de periódico

Fayerwayer (2014) Recuperado de: <https://www.fayerwayer.com/2014/02/los-cambios-de-diseno-mas-relevantes-de-facebook-a-lo-largo-de-sus-10-anos/>, [consultado: junio, 2017].

E. Illouz (2015). “La sexualidad es ineludible: hoy el sexo precede al amor”, entrevista al diario El País, Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/26/actualidad/1427384053_822164.html, [consultado junio, 2017].

https://www.biobiochile.cl/noticias/2015/09/03/blog-reune-la-pose-de-los-hombres-chilenos-que-mas-se-repite-en-tinder.shtml?fb_comment_id=627884067314690_627894667313630#f17847cf681618, [consultado: julio 2018].

Materiales digitales referidos

<http://www.hintmag.com/post/russian-dating-sites--may-23-2016-0044>, consultado julio, 2018.

<https://www.facebook.com/tinderscreenshotchile/photos/a.1895062900751292.1073741829.1868734760050773/1994690747455173/?type=3&theater>, consultado julio, 2018.

<http://eslamoda.com/tips-para-que-tus-selfies-en-el-bano-no-se-vean-ordinarias>, consultado julio 2018.

Imágenes cualquiera. Fox Talbot y William Carlos Williams

Rodrigo Zúñiga

Como sucede a menudo con las primeras pruebas fotográficas que la historia conoció, se tiene la sensación, cuando observamos las tomas realizadas entre 1839 y 1840 en los entornos de Lacock Abbey, de que William Henry Fox-Talbot asistiera por vez primera al nacimiento del mundo. Tengo a la vista algunas de esas imágenes, compartidas recientemente por el erudito Larry Schaaf en la página web *The Talbot Catalogue Raisonné*⁸¹. Los títulos refuerzan la circunstancia concreta que rodeó cada captura. “*Bookshelves in Hallway of Lacock Abbey, 26 november 1839*”; “*Larch, 3 may 1840*”; “*Interior of the South Gallery, Lacock Abbey, ten minutes exposure, 1840*”; “*Wall in melon ground, 2 may 1840*”; “*Apple tree, 1 may 1840*”. No se busca ninguna poesía con estos encabezados, pensaríamos. Mala forma de plantearnos. La sola plasmación de estas imágenes supuso algo prodigioso.

¿Se nace acaso por segunda vez? ¿Se sigue naciendo después de haber nacido? En estas capturas de Fox Talbot, que la tentación movería a llamar “embriones fotográficos”, está ocurriendo algo como eso. Ya está dicho, pareciera que es el mundo (qué palabra inabarcable...) el que se manifiesta, por una vez, como si fuese la primera vez. ¿La primera vez para quién? Para la máquina testimonial, la fotografía. Las tentativas de los fundadores de la imagen fotográfica gozan de un raro embrujo, de una especie de fuerza innata irresistible; cada cliché busca alzar el mundo nuevamente, montándolo sobre sus propias imágenes, deslumbrándose con sus más leves asomos, reparando en cualquier cosa, haciéndose de sus presencias, de sus aconteceres, de sus manifestaciones, de sus circunstancias, de su espuria contingencia, de sus objetos y paisajes, de sus artefactos, de sus accidentes. Fox Talbot prueba los avances de su técnica dando cuenta de las especies del mundo conocido, que para el caso no podría ser otro que su propio

⁸¹ La publicación está fechada el 24 de febrero de 2017, en la dirección: <<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2017/02/24/spring-1840-highly-interesting-in-regard-to-art/>>.

mundo personal. Su mirada atraviesa, vigorosa, pasmada, los rincones y las inmediaciones de un mundo fenoménico que se revela intocado: nunca antes visto por un aparato. Un mundo que cualquiera reconoce porque a todos pertenece, ya que es el único mundo que conocemos, pero que ha sido cobijado por una mirada y por un hábito, por la potestad de alguien que se ha maravillado con él y lo ha llevado a nacer, nuevamente, ante la cámara.

El hecho de que sepamos que la fotografía coincide con una nueva manifestación de lo mismo, de lo ya conocido, incluso de lo irrelevante, no debiera hacernos olvidar que esa manifestación comporta un halo de frescura y de sorpresa imposible de separar de la franca fascinación. Cuando vemos las imágenes de un Niépce, de un Daguerre, de un Fox Talbot, sentimos como pocas veces un advenimiento, una apertura originaria a una lengua desconocida. ¿Un balbuceo, un esfuerzo de vocalización? Vocalizar, tartamudear, tentar un nombre, abrir un verbo, pueden ser aquí las señales prestadas de que algo adánico se deja percibir (y no será una exageración) al encontrarnos con estos encuadres de la primerísima época del calotipo. Imposible dejar pasar, con la secuencia a que estoy haciendo mención, la sensación de que algo larvario, en vías de formación, se está develando, como si la propia imagen estuviera abriendo los ojos. Tal vez de eso se trate, a la larga; de una imagen, la fotografía, que se remece de un largo sueño, de una larga imposibilidad, y que desencadena, con su energía sísmica, la posibilidad (hasta entonces improbable) de que el mundo se presente a sí mismo pero fuera de sí, en toda su banalidad, en toda su mundanidad, lo cual quiere decir, también, en todo su misterio, en todo su milagro.

¿Qué pone Fox Talbot ante nuestros ojos, ante los ojos recién excitados de una cámara que fotografía? Cualquier cosa, las cosas de su mundo: libros, muebles, vajillas, utensilios de labranza, árboles, muros, ruedas, palas, escobas, flores, canastos, estantes, formas borroneadas, luces distantes, penumbras, sombras perfiladas, ventanas entreabiertas, amplios corredores. Nada que haga pensar en un juego de metáforas, ningún atisbo de alegoría encubierta. Son imágenes planas, espontáneas, como arrojadas por el lento espasmo de la cámara, por el penoso proceso químico por el cual tiene lugar, para nuestro asombro, el tupido velo que se está descorriendo. Fairy images. ¿No son palabras del mismo Fox Talbot: “*creations of a moment, and destined as rapidly to fade away...*”?⁸² ¿No se trataba, para él, de

atrapar esas evanescencias, de coger el momento exacto en que se volvían estelas? Sí, hay magia aquí, hay cierto hechizo en esta acción de provocar que las imágenes se vuelvan duraderas. Hasta la invención de la fotografía, las imágenes “naturales” sólo existían cuando nuestros ojos las captaban y no tenían otra pervivencia que aquella que se producía cuando una nueva aprehensión de los mismos fenómenos tenía lugar. La fotografía, en cambio, da una locación a esa imagen que se desvanece, que no puede sino desvanecerse enseguida, que es ella misma puro desvanecimiento, y que por lo tanto carece de locación. Por ello tiene sentido decir que el mundo se abre por primera vez. Estas fotos de Fox Talbot cristalizan lo intangible: la desaparición que acompaña a toda imagen. Con cada foto aparece lo que siempre desaparece: las imágenes en su manifestación, las imágenes siendo percibidas por un sujeto —tal un revuelo de alas, un movimiento inaudito, que esta vez, en virtud de la fotografía, alcanzara a ser palpado, cogido y custodiado como resto incandescente del mundo. Es eso, en realidad, lo que Fox Talbot ha fotografiado. Son las polvaredas de la imagen volviéndose materia.

Por un momento, las imágenes del mundo, las imágenes *cualquiera*, esas imágenes planas y concretas de lo que sea que se haya convertido en objetivo para la cámara, nos miran de frente como saludando nuestro arribo. Se incorporan ante nosotros con toda su simpleza, con toda su apostura, y nos convertimos, sin siquiera darnos cuenta, en un ojo desnudo, maravillado. No quiero mistificar de más; sé que facilito los reproches; lo importante es reparar en la desmesura que adviene con el sencillo trajín de las primeras imágenes fotográficas, incluso para nosotros, hoy. Es la desmesura de las imágenes-tiempo, imágenes que de un momento a otro, en algún punto de la historia, *dejaron de desvanecerse*. Es esta cesación lo que nos sobrecoge. Las fotos de Fox Talbot son una prueba. Lo “*feérico*” de la fotografía, con toda seguridad, descansará sobre esta premisa—está habitada por el tiempo, por un tiempo pasajero que tardó en compactarse algunos segundos o algunos minutos, y que en su transformación en imagen permitió retener, o componer, tal encuadre, tal anécdota, tal manifestación: el ser de algo, o lo que es lo mismo, el ser *casi nada* de algo: el ser *casi nada* del mundo mismo.

⁸² William Henry Fox Talbot. *The Pencil of Nature*. B. Newhall, ed. New York: Da Capo, 1969.

El ser *cualquier cosa* del mundo. Este pasaje de tiempo, este pasaje de luz, modela unos cuerpos, unos cuerpos cualquiera, otorgándoles fisonomía e identidad, en ese instante irrepitable, guardado para siempre. Formidable renacer del mundo: las imágenes no desaparecen, palpitan: son una forma de aparición y desaparición, el aparecer desapareciendo es su manera de encarnarse. Como sabrá Roland Barthes, las imágenes-tiempo, las fotografías, tendrán la cualidad de enraizarse profundamente en los procesos anímicos, incluso los más recónditos, de los individuos; tallarán vívidamente en los afectos y remembranzas, en los parajes más oscuros de la experiencia personal, virtud exclusiva y excluyente de lo que esta imagen —y sólo esta imagen— *puede*. En síntesis, el ser *casi nada* de las imágenes *cualquiera*, obra y gracia de la fotografía — el arte de lo “*férico*”—, significa no sólo el re-nacer del mundo fuera de sí, sino también, como su doble necesario, el re-nacer del sujeto junto con el mundo, del sujeto que se hace de las imágenes del mundo, de sus manifestaciones, para imponerles su propia marca (de re-nacimiento). Justamente por situarse en el filo de esta tensión, de esta mutua relación intrínseca entre re-nacer del mundo (para el sujeto) y re-nacer del sujeto (en el mundo), las fotos más antiguas de Fox Talbot son portadoras de una fuerza irresistible, desmesurada.

Es evidente: no serán éstos los clichés escogidos si lo que nos proponemos es examinar los logros estéticos de William Henry Fox Talbot. Para ello debiésemos volver sobre sus emblemáticas capturas del período de Reading (1843-1847), por ejemplo, y beber de esas magníficas escenas representadas en *The Stairs* o *The Haystack*. Ahí hallaremos la signatura del autor, qué duda cabe: la profundidad de las masas de sombra y de los pasajes de luz, la dinámica de los planos intersectados, el peso de los cuerpos de los hombres que caen sobre su propio eje (duros y algo torpes, de pie), y que parecen estar ahí, también, para promover y compensar de mejor manera los espacios alternados de sombras y luces, adecuando los boatos recién descubiertos del calotipo a la mejor tradición de las estampas y papeles bocetados. Desde luego, ciertos giros característicos del fotógrafo Fox Talbot

se pueden reconocer también en esas imágenes más tempranas que preferí mencionar aquí, rastros latentes de una exploración radical, expresiones todavía más embrionarias y más vacilantes de los inicios de la fotografía. Mi motivación ya quedó explicitada: es la desmesura de un mundo que vuelve a nacer lo que en ellas quedó alojado. Quisiera observar algo más.

En uno de sus últimos libros, *Poésie et Photographie*, Yves Bonnefoy describe la desazón que provocó, a mediados del siglo XIX, la imparable aparición de los objetos fotografiados: “Este mantel sobre una mesa, y luego este traje sobre un cuerpo, estarán ahí, ante nuestros ojos, con sus pliegues verdaderos, los mismos que decidió el azar de sus materiales, no el arte del pintor (...) El azar es activo en la imagen fotográfica, malversa el espíritu de la composición, si la hay; da a ver que las cosas existen, pues, como tales, en un estar-ahí irreductible al espíritu”⁸³. Efectivamente, esta insubordinación del azar constituye uno de esos acontecimientos que significan, en plenitud, la empresa fotográfica. No es extraño que Bonnefoy leyera en él (como se encarga de explicarlo en su libro) la secreta connivencia, el pacto no declarado entre la foto y la poesía moderna. La fotografía, ese reflujo del tiempo impactando sobre una superficie, esa estela de la presencia de las cosas, conlleva, en cualquiera de sus manifestaciones, la profusión de pequeños detalles azarosos. Encarnación de todos los males para legiones de fotógrafos que reivindicaban el modelo pictórico, el ligero azar tampoco desmereció, sin embargo, para mentes sagaces como la de Lady Elizabeth Eastlake, una temprana rehabilitación como clave maestra de la fotografía. En su impresionante ensayo de 1851, la autora, con un tono que haría escuela, precisó: “Cada forma trazada por la luz es la impresión (*impress*) de un momento, o de una hora, o de una época en el gran paso del tiempo. Aunque los rostros de nuestros niños puedan no ser modelados con esa verdad y belleza que el arte consigue, las cosas menores -los zapatos de uno, el juguete inseparable del otro- son dadas con una fuerza de identidad (*a strength of identity*) que el arte ni siquiera busca”⁸⁴.

Zapatos, juguetes, manteles, trajes: se advertirá enseguida que estas *minor things*, caras a Lady Elizabeth Eastlake e Yves Bonnefoy cuando subrayan la potencia revolucionaria de la fotografía, se integran naturalmente a

⁸³ Yves Bonnefoy, *Poésie et Photographie*. Paris: Gallimard, 2014, p.20-21. La traducción es mía.

⁸⁴ Elizabeth Eastlake, “*Photography*”, *The London Quarterly Review*, April 1857, pp. 442-468. URL: http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/Lady_Eastlake.pdf, p.14. Última consulta: 13 de junio de 2017. La traducción es mía.

la enumeración a que nos invitaba el repertorio de imágenes de William Fox Talbot (“libros, muebles, vajillas, utensilios de labranza, árboles, muros, ruedas, palas, escobas...”). Así es: el mundo se vuelve el milagro permanente de la más adventicia de sus ocurrencias. El ser *cualquier cosa*, el ser *casi nada*, deviene el grito de la singularidad, la interjección de la imagen naciente, el ardor de su testimonio. Por ello, insistiré con Bonnefoy, estas imágenes cualquiera de la fotografía consagran un acontecimiento del que la propia palabra poética se sentirá partícipe, como si la involucrara desde lo más íntimo. ¿No llamábamos la atención hace un momento, refiriéndonos a Fox Talbot, sobre la vocalización y el balbuceo? ¿No vindicábamos lo adánico, cuando nos esforzábamos por comprender la magnitud de esa flor recién abierta al día, la imagen fotográfica, en su revelación inusitada de lo ya conocido? ¿No hablamos de esa potencia que hace manar, a un mismo tiempo, y anudándolos sobre un mismo eje, la mundanidad de lo banal y el portento de lo inaudito? ¿No señalamos que en estas imágenes cualquiera, en estas marcas testimoniales de eventos menores, se alcanzaba la palpitación de una imagen que ya no se desvanecerá, sino que nos abrazará por siempre, solícita con quien quiera que la observe, como un lejano hito de existencia que continúa perviviendo?

En 1938, bajo el título “*Sermon with a Camera*”⁸⁵, el poeta norteamericano William Carlos Williams apuntará unas hermosas líneas destinadas a revisar el libro fotográfico de Walker Evans, “*American Photographs*”. Con la concisión característica de su magistral obra poética, Williams saludaba en esta serie fotográfica la obtención de especies singulares, lozanas, que irradian un sabor especial, portadoras de “un aliento propio, por el cual viven para nosotros”. Más adelante, enfatizaba: “Debemos aprender a ver aquí, porque aquí es todas partes, en relación con todos los otros lugares” (*We have to be taught to see here, because here is everywhere, related to everywhere else*). No habremos de desatender estas pinceladas de Williams, el poeta —si ha habido alguno— de las cosas cotidianas, de los fenómenos cualquiera, experimentados con la pasmosa sencillez del recién venido al mundo. Para Williams, las imágenes de Walker Evans no solamente logran transmitir un sabor americano, un paisaje local, un costumbrismo inconfun-

⁸⁵ El texto fue publicado en *The New Republic* (October 12, 1938, p. 282).

dible. Al mismo tiempo, aspecto acaso más importante aún, nos enseñan a ver “aquí”, en ese “aquí” que es todos los lugares, cualquier lugar: el particular universal de la fotografía. “Aquí”, dice Williams, y habría que tomar ese “aquí”, también, como el index en el que cada cosa, la cosa cualquiera, nos imprime su propio aliento, su respiración, su modo de hacerse patente. Inevitable pensar en los giros convergentes, en la semejanza de las curvas que trazan la búsqueda poética y la búsqueda fotográfica, y que Williams destaca al momento de incitar a los espectadores a trabajar su sensibilidad con las imágenes de Walker Evans. Inevitable pensar en las nupcias de la poesía y la fotografía, y en las complicidades que nuestro poeta francés, el espléndido Yves Bonnefoy, buscaba igualmente restituir con vigor. Para William Carlos Williams, la palabra poética, como la imagen fotográfica (¿cómo resistirse, aquí, y siempre, a la fascinación del quiasmo: la *palabra fotográfica*, la *imagen poética*?), urde una relación estable con las cosas concretas, a condición de apuntar, en todo momento, a la inestabilidad abismal de la cual pende todo lo concreto. Lo más nimio está al borde: ¿de un abismo? ¿de un silencio? ¿de lo innombrable? Al borde, en las orillas, al pie del despeñadero, en un lugar que está también fuera de (su) lugar. Aquí, ante estas imágenes cualquiera, vemos las cosas del mundo. Aquí, ante estas imágenes cualquiera, experimentamos, con perplejidad, que las cosas del mundo son trazos de tiempo que nunca acaban de nacer, que siguen alzándose y alzando un mundo en el momento de su aparición.

¿No era precisamente este borde, esta forma de extravío, esta delgada línea entre lo mundano y lo desmesurado, lo que en todo momento nos hacían presentes los primeros calotipos de William Fox Talbot? Como el insigne precursor británico de la fotografía, también William Carlos Williams, al alero de su pluma, se entregará a la ferviente misión de descorrer el tupido velo de las cosas, en el punto exacto de su manifestación. Es difícil hallar un poeta más proclive a los desnudos de la exploración fotográfica. Claro está que incurriríamos en una fatal imprecisión si pensáramos que en Williams la foto se vuelve poesía, bajo el simple expediente de la descripción de algún fenómeno pasajero. El verso de Williams, prístino y dubitativo al mismo tiempo, acerado por un ritmo interior en el que las palabras se atropellan pero también se distancian, se aglomeran pero también se apartan,

se reagrupan desamarrándose, ese verso entero y sin embargo disruptivo, afirma una *intensidad de ser*. A pesar de las apariencias, los poemas de Williams distan de ser sencillas “anotaciones” o “instantáneas”. Cortando el hilo de la voz, podando los extremos del verso de manera repentina, sus poemas discurren como si se propusiesen orillar, con pasos delicados, la línea exacta en que una aparición cualquiera, un fenómeno, se perfila ante nuestros ojos y, a la vez, deja tras de sí su estela singular.

*Young Sycamore*⁸⁶

I must tell you
this young tree
whose round and firm trunk
between the wet

pavement and the gutter
(where water
is trickling) rises
bodily

into the air with
one undulant
thrust half its height-
and then

dividing and waning
sending out
young branches on
all sides-

hung with cocoons
it thins
till nothing is left of it
but two

eccentric knotted
twigs
bending forward
hornlike at the top

⁸⁶ William Carlos Williams, *The Collected Earlier Poems*. New York, New Directions Books, 1951, p.332.

El joven sicomoro de Williams, ¿no integraría también nuestra enumeración de minor things, que iniciamos con los calotipos de Fox Talbot y continuamos con los aportes que nos animamos a extraer de Yves Bonnefoy y Elizabeth Eastalke? En este caso, el poeta ofrece una versión libre, y espléndida, de una fotografía de Alfred Stieglitz (*Spring showers*, 1900). El sicomoro del que el poeta siente necesidad de hablarnos, va tomando forma desde el pavimento húmedo impulsándose por los aires, dividiéndose y esparciéndose, reverdeciendo y apuntando en múltiples direcciones. Aún si concluye en dos excéntricas ramillas nudosas (*till nothing is left of it / but two // eccentric knotted/ twigs*), esta culminación alcanza, bajo la forma de cuernos, una curvatura (*bending forward / hornlike at the top*). El mismo poema, diríase, es pura curvatura; un giro descendente hacia el final de la página, reflejo especular de la imagen del sicomoro remontando hacia lo alto. Pura curvatura y un solo y mismo impulso (*one undulant / thrust...*): la intensa urdimbre de una materia animada por un “aliento propio”. El sicomoro, sea el joven espécimen de Williams en su poema, sea el brote adulto de alegre e incomparable frondosidad, sea el árbol deslavado y mojado de la imagen de Stieglitz, o aún el que nosotros mismos, lectores, vayamos haciendo emerger en nuestra imaginación al ritmo de los versos, ese sicomoro, es el despliegue de una energía autónoma que va apareciendo y animándose en un lugar tan preciso como inasible. Forma de un límite: un ente concreto, exterior, y una palpitation invisible. Una imagen cualquiera; la desmesura de un devenir. Un ser vivo, carnal, lanzado hacia la muerte; un ser que trasciende toda muerte, también, en el momento de su figuración como huella, como energía que pasa, y que sigue naciendo, encarnada en la palabra poética o en la imagen fotográfica.

Una misma experiencia del límite anuda, quizá, a la fotografía y a la poesía. El espasmo de lo visible toma lugar —ya lo intuía William Henry Fox Talbot— en el lugar de *cualquier cosa* deviniendo una imagen-tiempo. La singularidad, capturada por la fotografía, cobijada por la poesía, se expresa en una exterioridad que es asimismo una respiración particular, una palpitation diferente. En la imagen fija para siempre, como en la palabra desplegada sobre la página, se entreteje un espacio, es decir un límite, para la desmesura que habita la más mundana de las existencias. Será menester,

siempre, recuperar los ojos, la sensibilidad, el cuerpo entero, para seguir naciendo a la experiencia de las imágenes cualquiera. Recuperar los ojos: volver a abrirlos como la primera vez, volver a la primera vez en que estuvimos sin estar realmente presentes, cuando el mundo aconteció para nosotros. Quizá a eso, y a eso más que a ninguna otra cosa, estemos destinados.

ESTELAS: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Sobre pinturas y excavaciones

Pablo Ferrer

Quisiera establecer algunas similitudes entre la pintura y los agujeros. Para ello me tomaré la licencia de juntar en un mismo grupo cosas que sé, no son iguales: grietas, tajos, hoyos, cavernas, grutas, excavaciones, oquedades, perforaciones, cráteres, incisiones, túneles, cuevas, vanos, nichos, etc. Todos estos nombres se refieren a un tipo de configuración física en que la forma transita de un exterior a un interior. Creo que su diferenciación y clasificación en relación a la pintura podría ser productiva, pero este texto solo busca mostrar una primera aproximación al asunto.

Como es sabido, un cuadro colgado en la pared funciona en nuestra cultura occidental como una ventana abierta a la mirada. El cuadro entonces, abre un socavón, un nicho en la muralla. A veces esta abertura se conecta a un exterior, como es el caso de los paisajes, pero también se puede abrir a otro interior, como en el caso de una Naturaleza Muerta.

Un amigo artista me contó muchas veces la historia paradigmática de un certamen de dibujo renacentista: los artistas demostraban su pericia dibujando al carbón un agujero directo al muro. El engaño más eficiente era el ganador. Hoy busco esta anécdota y no logro dar con su fuente. ¿Será que se trata de una historia apócrifa, hija bastarda de la competencia contada por Plinio entre Zeuxis y Parrasio? De cualquier forma, la habilidad medida es parecida. Se trata de calificar la capacidad mayor o menor para excavar con pincel y pintura sobre una superficie plana.

Por otro lado, hay dos formas, creo, de hacer agujeros en la pintura sin representarlos. Una es la de Lucio Fontana y Alberto Burri: tajos, quemaduras, incisiones, cuchilladas al lienzo o al soporte. ¿No se dice en Chile como amenaza lumpen “rajar el paño”, para referirse al tajo violento en el vientre?

La otra es la que inventó la artista norteamericana Helen Frankenthaler que luego imitaron Morris Louis y Kenneth Noland. Esta consiste en verter

la pintura sobre la lona cruda, de tal forma que la sustancia colorante penetre la tela, cruzándola de lado a lado. La pintura en este caso se precipita literalmente haciendo un túnel que conecta el frente y el detrás del soporte. Un ejemplo es la pintura *Gruta Azzura* de Frankenthaler y *Gruta* de Morris Louis. Esto fue posible gracias a una invención técnica: los primeros colores acrílicos se llamaron Magna Colours. A diferencia de los actuales, se diluían en trementina, aceite volátil que por su baja densidad guiaba el pigmento a través de las fibras del soporte, algo que el acrílico en suspensión acuosa no permite. Cuando la fábrica de Magna Colours cerró, Morris Louis compró todo el stock.

Dentro de nuestros autores nacionales es Eugenio Dittborn el que ha ocupado este sistema para producir los fondos acuosos y profundos de algunas Pinturas Aeropostales.

Dejando los caminos de la presentación y adentrándonos en la representación se podría decir que en la pintura la imagen surge y se construye por medio de la acumulación de sustratos. Una capa tras otra, se van juntando costras, placas y transparencias. El resultado final, luego de un trabajo que puede variar de minutos a numerosos años, se percibe como una emisión unitaria e instantánea. Sobre este resultado un arqueólogo podría aplicar el sistema de análisis geológico haciendo un corte transversal sobre la superficie. Esto efectivamente se hace en algunos procesos de restauración para conocer las etapas involucradas en la ejecución del cuadro. Una cámara se introduce en una grieta y se fotografían los muros de este desfiladero en miniatura, lo que da como resultado imágenes idénticas a las de los estratos terrestres registrados por la ciencia.

Para mí es curioso que la pintura siempre se use como ejemplo de la imagen bidimensional. Me parece que de bidimensional tiene poco. Si se toca se sienten relieves, hondonadas, texturas. Las pinturas del inglés Frank Auerbach son verdaderos relieves, con masas de centímetros de altura y texturas rocosas. En este sentido recuerdo otra pintura, *La Phalène* de Balthus. Su superficie es opaca, rugosa y seca. De cerca se ve que la masa pictórica tiene agujeros que conectan la superficie con capas inferiores. Por momentos pareciera que el aire circula en un flujo que va del interior al exterior y viceversa.

El trabajo del arqueólogo que excava lentamente descubriendo restos de otras épocas se puede comparar de otro modo con la pintura: no hay pintura en la que haya pura actualidad. En un lenguaje con tanta historia, reaparecen como fantasmas las pinturas enterradas que le preceden. Cada gesto, cada huella, cada disposición de los elementos y los colores hace eco y resuena con el pasado contenido en museos y libros de reproducciones. Dentro de esta caverna, la voz del autor es solo un sonido dentro de una masa sonora mucho más densa. Warburg transitó esta caverna trabajando en su *Atlas Mnemosyne*.

Hace poco se lanzó al mercado un nuevo pigmento negro, su nombre es Vantablack. Físicamente consiste en microscópicos tubos de carbono que se pegan entre sí como un paquete de bombillas. Lo que vemos cuando miramos una superficie pintada con el pigmento es el plano en donde se encuentran los extremos de todos estos microtubos. Este pigmento es capaz de absorber el 99,9% de la luz que recibe. Puesto sobre una superficie parece un agujero. Se ha utilizado principalmente en aparatos ópticos como telescopios para evitar la contaminación luminosa que interfiere en la observación. Hace poco, en una exposición, un hombre salió lesionado al caer a un agujero pintado con Vantablack. Simplemente, no creyó en la señal de peligro. La exposición en cuestión era del artista indio Anish Kapoor, quien compró los derechos del Vantablack para usos artísticos. Pareciera que por fin se cumplió el sueño del agujero portátil. Por lo menos para el ojo.

Hace unos treinta años, Santiago estaba poblado de sitios eriazos. Desde el patio de algunas casas, encaramado sobre una pandereta se podía observar al lado o tras el patio de la vivienda contigua, uno de esos lugares abandonados a su propia ley, con pastos altos, árboles con fruta desperdiciada a sus pies y basura quemada por el sol y desteñida por el agua. Hoy quedan pocos, salvo en las zonas periféricas. Todos esos sitios han sido ocupados por edificios enormes. Antes de construirlos, el terreno pasa por un proceso que implica arrancar la vegetación, sacar las rocas y regularizar el relieve con tractores y aplanadoras.

Este trabajo deja como resultado un paisaje desolado y seco que cambia extrañamente sus proporciones al volver visible de manera evidente sus contornos. Después de esta primera etapa vienen las marcas con tiza y cuer-

das, para luego cavar en los lugares necesarios antes de poner los cimientos o conducir las cañerías de desagüe, agua y gas.

Ante este escenario, las excavaciones que se van abriendo como trincheras entre terrones de tierra se perciben como espacios de abrigo y cobijo en un territorio que ahora coincide con el plano cartesiano. Estos agujeros, con su perfume tan particular a descomposición milenaria guardan humedad y algo de oscuridad, conservan lombrices y larvas, además de mostrar en sus bordes la vida ansiosa de finas raíces.

Caminar dentro de estos surcos, en ocasiones más altos que el cuerpo, sintiendo su humedad y aroma, ensuciándose necesariamente al rozar cualquier pared, moviliza el extraño deseo de sumergirse en la tierra, sensación de abandono extático que recuerda el del cuerpo entrando al mar entre olas y espuma.

Con la modificación constante de la ciudad es frecuente encontrarse en la calle con alguna excavación. El hecho tiene algo de sorprendente que llama la atención y atrapa la mirada. Se trata de incidentes que rompen la circulación habitual, dejando a la vista cosas que normalmente permanecen ocultas.

El agujero descubierto hace que percibamos el sinfín de calles, casas, edificios y árboles que dominan la vista como una fina capa de decorado adherida débilmente a la consistente e infinita materia de la tierra. Estos agujeros permiten sentir por momentos la infinita profundidad bajo nuestros pies. Es algo que a veces pasa en la borda de un barco: aparece de golpe la imagen casi angustiada de los volúmenes de agua bajo nosotros, junto a la maravilla y el misterio de la vida submarina.

¿Se podrá tomar la licencia de emparentar los agujeros del cuerpo con los del territorio? Sin correr riesgo de voluntarismo, se puede inferir que en ambos casos el agujero funciona como repliegue y conexión entre un exterior y un interior. En nuestro cuerpo son puntos por los que se transita desde la imagen corporal integrada, coordinada y jerarquizada, al espacio indeterminado, complejo, del que no tenemos control. Aquí se me viene a la memoria el sueño de Freud contado en *La inyección de Irma*.

En su sueño, Freud examina la garganta de Irma y percibe “extraordinarias formaciones redondeadas que tienen la apariencia de los cornetes

de la nariz, recubiertas por grandes placas blanco grisáceas”. La visión le produce repugnancia, pero sospecho que también fascinación.

He comprobado que varias personas han sido testigos de la siguiente escena: una excavación, no demasiado grande ni profunda, en la que se han depositado las vísceras de algún animal faenado para comer. El basurero improvisado y su contenido biológico a veces es disimulado con ramas y hojas. Esto es frecuente en el campo. A mi me tocó verlo en un eriazó. Los relatos asociados a cavernas y excavaciones tienen siempre una dualidad evidente. Tras excavar o decir la contraseña se accede al interior donde se encuentra el tesoro, pero casi siempre hay un monstruo que lo resguarda, como sucede con el dragón Fafner agazapado en la oscuridad.

El agujero y la pintura captan nuestra mirada. En cierto sentido, la pintura cobija fantasmas y conserva las huellas de la gestión corporal del pintor, aunque este ya no esté. Para algunos espectadores el cuadro es un refugio, pero a la vuelta de la calma existe un fondo fúnebre que creo que tiene que ver con su operar, que junta lo vivo y lo muerto. Cuando está frente a la modelo posando, el pintor busca que ésta no se mueva para representar su apariencia dentro del cuadro. El pintor quiere que esté inmóvil como un cadáver, pero este deseo solo busca las condiciones para restituirle la máxima vitalidad dentro del cuadro, que es un objeto inerte. El género de la Naturaleza Muerta contiene también esta contradicción en su nombre, vida y muerte, organización y caos.

Busco conexiones e intuyo relaciones que no logro articular. A veces me pregunto si estas conexiones que me parecen tan necesarias no son más que material biográfico puesto en escena.

Algunos agujeros:

El desconcierto que me generan los desagües y alcantarillas en los primeros planos del panel central de un par de trípticos de la Natividad, pintados por Roger Van der Weyden. Ignoro su iconografía. ¿Son simplemente muestras de la pericia del pintor? ¿Quieren recordar que hay un abajo oscuro siempre presente hasta en los momentos más luminosos?

Las más de veinte grutas pintadas por Courbet. He visto ya varias veces textos críticos que conectan este modelo temático con su famosa pintura *El*

origen del mundo. Por un lado está el asunto de la pertenencia a un lugar, al paisaje de nuestra infancia. Las grutas de Courbet están en su territorio natal.

Por otro lado, está el asunto alegórico: toda pintura es una caverna, un socavón en el muro.

El famoso cuadro *Excavación* de De Kooning. El título siempre me ha hecho verlo como un desarme del cuadro de caballete, una verdadera excavación en donde aparecen los elementos básicos del lenguaje de la pintura. También una acumulación de larvas, de formas primarias que no alcanzan a transformarse todavía en cosas. Se trata de una pintura de largo aliento, trabajada y re-trabajada, una pintura de obrero del arte.

El agujero de la pintura *Lost Again*, de Juan Dávila. Cita del cuadro fundacional del pintor australiano Frederick Mc Cubbin en la que aparece un niño en medio del bosque llorando entregado a los peligros infinitos del país en proceso de colonización. En la pintura de Dávila el niño creció y como indica el título se ha vuelto a perder. Una madre indígena y fantasmagórica se le aparece mientras trata de rezar, al borde de un socavón que pañitos y palos no logran cubrir ni disimular.

Lonquén Diez Años de Gonzalo Díaz. En las imágenes que circulan del sitio del hallazgo aparecen las bocas ominosas de los hornos en donde se escondieron los cuerpos de un grupo de campesinos asesinados. Pienso en el efecto descrito por Freud de la represión del inconsciente. En la obra de Díaz se han retirado simbólicamente los restos ocultos en los pozos. Fuera de su contenedor afloran infinitamente pesados. Toneladas que necesitan de una gruesa estructura como represa para ponerlos a la vista.

Por último, una obra de Jeff Wall, autor de fotografías armadas mediante complejos montajes. En su producción hay varios agujeros significativos, pero sobresale *Tumba inundada*: en medio de un cementerio figura un nicho abierto. Su interior está inundado de agua marina, algo evidente por las criaturas que lo habitan: algas, estrellas de mar, anémonas. ¿No vino la vida de los océanos, de eso que en las clases de biología llamaban “el caldo primordial”?

**El encuentro con la estela del tiempo,
como imagen estética del anacronismo**

Jaime Cordero

1.

I.

Al ver aquella luz atravesar el firmamento, sorprendidos y asustados corrieron a avisarle al rey. Harold Godwinson, a la muerte de Eduardo el Confesor, el 5 de enero de 1066, asumía el trono al día siguiente con la firme esperanza de que el tiempo lo viera envejecer, pero eso no lo sabía, Haroldo II, pues ese fue el nombre que adoptó, tampoco sabía que sería el último rey anglo-sajón. Y menos aún que nueve meses después de ungido caería saetado su cuerpo luego de una dura batalla contra el normando Guillermo, apodado el bastardo y luego el Conquistador. La estela fugaz había enviado su mensaje, escrito en los cielos que cerraron muy pronto las páginas como para saber el destino que esa pincelada les auguraba al uno y al otro. Difícil debió ser para el nuevo monarca jurar en una lengua desconocida y que sus órdenes fueran comprendidas y obedecidas y eligió para ello un día estelar, pues en ese día había nacido un niño cuyo astro lo acompañó con su luminosidad intensa, tanto así, que los magos, reyes de oriente lo percibieron y lo fueron a adorar. Era un 25 de diciembre, natalidad que presagiaba al niño una corta vida de 33 años y sólo 21 años para Guillermo en su trono. Sus amigos normandos fueron ocupando los cargos de confianza y la lengua de oïl, o antiguo francés del norte, encontró compañía en ese inglés más germánico hasta ese momento. Guillermo I, es decir el conquistador, reinaría dos décadas. La estela seguro que lo decía así. Pero mientras vivió, no la volvió a ver. Lo que no sabía, como tampoco ninguno de sus contemporáneos, es que esa estrella era el cometa Halley y que tarda en pasar otra vez, pero lo hace. Aparece, decimos, como un cometa, aparece como un síntoma. Para los ingleses de Harold tendría que haber sido leído como un mal presagio y una lectura contraria para Guillermo. Eso ocurrió en la víspera de la batalla de Hasting.

En el tapiz quedó atrapada la fugaz imagen, un nomadismo aparente, volverá tal vez pero no se devolverá, no es una estrella errática.

II.

La estrella o estela, por sus características perceptibles desde nuestras imperfecciones y limitaciones ha servido de espejo o comparante en el mundo trópico, por muchas de sus características, entre otras, su luminosidad y brillo, pero también por su fugacidad. El espectáculo en general es una cuna donde con la misma rapidez que aparece, desaparece, aunque algunas figuras han sobrevivido al tiempo. Pero el arte o las artes son comparables a ese espectáculo efímero solo en parte. El tiempo sepulta, rápidamente, muchas obras con sus respectivos artistas y hace perdurar a muy pocos, en todos los ámbitos. Pero también los hay que trascienden y viajan desde la antigüedad poblada de dioses hasta nuestros días donde son acogidos por templos de reverencia estética.

El viaje desde el pasado al presente, pasando por estaciones, aunque lejanas, más cercanas a este presente escurridizo, ha quedado grabado en una línea del tiempo como valencia de la extensión y del tempo, como valencia de la intensidad. Los valores se conjugan en el interior de esas expresiones tempo-temporales.

A la figura de la estela se le ha asociado el surco como esa herida practicada en la tierra que llega a un extremo donde el inicio se hace lejano. Pero esa línea es cerrada, y discontinua, inmanente, por consiguiente, pero si la comparamos con las líneas del cuaderno, éstas solo se cortan en un extremo porque no resulta funcional tener un cuaderno largo como lo que verbalmente expresamos y traducimos gráficamente y, asimismo, el surco tendría otra extensión si el terreno así lo exigiera, pero no deja, por eso, de ser igualmente cerrado. El buque en su desplazamiento va dejando una estela que inexorablemente va perdiendo su forma para volver a ser lo que le correspondía. Podríamos decir que la vida de la estela va desapareciendo a medida que aparece. Y el surco, como la estela marina, vuelve a su forma anterior.

El árbol genealógico de la humanidad se estira en el espacio tiempo dejando una estela en este viaje incierto sin avizorar puerto conocido.

III.

La narración que nos entrega el tapiz es diacrónica, un antes, un durante y un después. Con una congruencia radicada en un paradigma que alimenta el sintagma, construyendo un texto cohesionado y coherente. Los hechos se suceden en el tiempo, con momentos en los que el tempo hace sentir la tensión, la estela que anuncia lo que vendrá, las duras y cruentas batallas, las intrigas y traiciones, pasiones que vuelan con las saetas que derriban jinetes y alazanes. Las secuencias narrativas se van anudando unas con otras, formando una espesa red donde se agencian diversos y diferentes hechos en un espacio rizomático. Cada meseta puede leerse de manera independiente, pues el relato, el detalle o fragmento es inmanente y es material significante en la siguiente meseta (Deleuze); sin embargo, las unidades en sus detalles han sido pensadas en relación con los niveles con los que entrarán en conexión en el sintagma. La narración del tapiz acude a la elisión constante y a la conjunción de partes que se unen por contigüidad.

IV.

El cometa emerge desde un fondo oscuro y silente. Los hombres asustados se asoman y apuntan con sus índices hacia el objeto que acaba de aparecer en el firmamento. Parece que se hubiese desprendido de ahí para asomarse por la gran pantalla. La estela va dejando un halo que pronto desaparece, aunque el astro sigue su curso y detrás de él su cabellera flota en un mar de estrellas diseminadas en la bóveda que las cobija. Los dedos y ojos se han impregnado de esa saliencia. Saliencia visual que se convertirá en el eje de nuestros procesos cognitivos. En 1066, la estela venía cargada de mensajes, un sintagma flotante que trasladó cual Hermes el enunciado que nos llevó tiempo decodificar, es decir para que los significados hablen tiene que surgir el significante donde tales contenidos puedan anidar, y solo ocurre cuando el huevo se abre, y surge el hecho. El futuro está escrito en el huevo. Los elementos prosódicos son factor de saliencia: entonación ritmo, intensidad, emoción, ironía, todo viene involucrado en ese surgimiento, el tempo visto en la entonación, las pasiones y emociones, en la intensidad. A medida que el tiempo alberga el vivir, las vivencias se irán juntando con las anteriores hasta darle sentido a los hechos observados o vividos.

El acontecimiento al ser identificado provocó conmoción en la gente, se modificó el diario vivir una modificación se había producido, junto al temor se generó un estado de desequilibrio, modificación que fue percibida no solo quienes vieron pasar el astro sino también por quienes escucharon hablar de él, se produjo un efecto de « saliencia » percepción que se inscribió en una red de significaciones sociales produciendo un efecto de «pregnancia».

2.

I.

Eso fue, decía Barthes, al referirse a imágenes, enmarcadas, de nuestros padres o abuelos y también a naturalezas humanas muertas, que adornan mesas, veladores, escritorios, pequeños altares de nuestras hogares que nos hacen mirar con la mente lo que el pretérito lo dice con la voz: muchas lenguas consignan en el lenguaje ese paso del tiempo y también lo que vendrá en la certidumbre de que el pasado fue un futuro desconocido antes de ser presente y morir para vivir en la memoria del hombre. Las artes en general y la historia en particular se han ocupado de excavar el pasado, pero las artes, además, han creado mundos posibles inexistentes y futuros posibles.

David Griffith nos sorprendió con sus filmes: *Intolerancia*, *Nacimiento de una Nación* y otros, Abel Gance, Eisenstein, o bien los Lumière, con historias nacionales y cómo no recordar el *Viaje a la Luna* de Georges Méliès, y a Stanley Kubrick con su *Odisea del espacio*. La filosofía, la literatura y el teatro, también han conjugado el tiempo en grandes unidades.

Me detendré en este trabajo en una obra que ha retenido la atención de historiadores del arte, semióticos y filósofos, entregando desde sus respectivas miradas, todos, riquísimos elementos de lo que una obra como *Nascita de Giovanni Battista* de Domenico Ghirlandaio puede entregarnos. Del signo al sentido hay un largo recorrido y lo más probable es que recubra parte importante de lo ya dicho por otros investigadores.

La obra, si se nos permite una licencia breve de intervención, podemos dividirla en dos partes espacio-temporalmente hablando.

El paratexto con que la obra es introducida debiese abrirnos una puerta hacia el pasado, no reciente ni del cristianismo pero con Cristo. Se trata del nacimiento de quien bautizaría al Cristo, representado en pleno Renacimiento con presencia solo de mujeres si omitimos al recién nacido. La madre de Juan Bautista, en su lecho de un amplio dormitorio, rodeada de sirvientas que la asisten, una de ellas, la nodriza, y otras dos se ocupan de sus necesidades. En oposición, se integran al lugar otras tres mujeres, una, la más joven, ocupa un lugar de avanzada y otras dos la siguen, la historia nos señala que se trata de la familia Tornabuoni, una de las más acaudaladas de Florencia y han venido a saludar a la parturienta, y que correspondería históricamente a Elizabeth, con lo que se instala en la obra un primer anacronismo, al parecer muy común en ese tiempo.

La presencia de parte de la familia Tornabuoni en el fresco de Ghirlandaio también ha tenido una lectura bastante consensuada en quienes han analizado la obra. Es esa familia la que encarga y paga el trabajo y reclama su derecho de ser parte de ese fresco situado en uno de los muros de Santa María Novella en Florencia, es decir, es la burguesía laica que muestra su poder y hace sentir al clero que éste requiere de ellos. Lo religioso está representado por Elizabeth y su hijo y lo laico por las mujeres que ingresan al cuarto. Pero a la inversa de otros cuadros con temas similares como el nacimiento del niño Jesús, los laicos se inclinan ante el recién nacido demostrando la sujeción del mundo civil al religioso, en cambio, en éste, es la madre de Juan Bautista quien toma una posición corporal de agradecimiento y casi de humildad, al incorporarse del lecho y sentarse para recibir a tan importante comitiva, que ocupa en la obra un primer plano y casi más de la mitad de ella, y que demuestra más bien una actitud orgullosa, arrogante, sobre todo, la más joven, quien ostenta la riqueza de sus vestimentas y el cuidado de su persona, en particular, el peinado. Sin embargo, podemos sin temor a equivocarnos que la presencia de los Tornabuoni realza el valor del recién nacido, ya que es la más ilustre familia que lo visita, recayendo la carga semántica, por contraste, entre el valor material que se le atribuye a esa familia y el espiritual del personaje para el mundo cristiano, entre lo inmanente y lo trascendente.

Pero la obra tomará un vuelco importante. Si esta división hecha nos hace pensar en una obra muy económica en cuanto muestra lo que dice su paratexto, una vez que la completamos con la parte puesta entre paréntesis, la obra se ve alterada, pierde en cierto modo esa economía a la que aludíamos. Si bien, y lo adelantamos, en la obra se ha traído, al mundo renacentista un tema contemporáneo al origen de la religión judeo-cristiana, el paratexto lo valida y más podría invalidar a la familia Tornabuoni, sin embargo, es una superposición aceptable, aunque la familia por creyente que sea ha impuesto ahí su presencia. Deónticamente así se entiende. En cambio, la ninfa que irrumpe en ese espacio sin ser observada por nadie llama y reclama la atención del espectador, y pensemos en aquel del renacimiento para quien esta figura está presente. El aparecer intempestivamente ha sido considerado como un síntoma. Y es figura principal en el panel 46 de Warburg y de Didi-Huberman en sus trabajos sobre la Ninfa. Por cierto, se trata de una estela que llega de épocas pasadas, vestida a la usanza de las mujeres campesinas florentinas, y griegas, aportando lo que se estilaba en los casos de partos para rehabilitar a la mujer, pero no solo es un personaje anacrónico, sino que es ajeno a la religión de quienes están presentes en el cuadro. Es una ninfa pagana y como tal carga sus idolatrías.

No es un intertexto importado a la obra como cita, incluso como homenaje, parece más una luz que invade el espacio, una luz que llegará hasta la misma Elizabeth rompiendo todo protocolo, es una verdadera estela fugaz que nadie detendrá. ¿Qué mensaje traerá?

II.

La ninfa pareciera que danzara. No hay quien no lo haya pensado así. Basta revisar no solo los paneles de Warburg, sino las obras renacentistas que dan cuenta del tema de la ninfa para darse cuenta de que el movimiento está impregnado en ellas, y con ellas el tiempo, no importa cuál sea, presente o pasado. Danzar es movimiento, pero sobre todo tiempo, incorporado. Esto interesó a Warburg, por cierto, pero hasta el día de hoy es fuente de inspiración. Podemos ver ahí el tempo y el tiempo, las emociones, los puntos de vista como también el desplazamiento que observamos en el cuadro

de Ghirlandaio que ocupa la tabla 26 del Atlas Mnemosyne de Warburg. Agamben (2010) al respecto advierte que sería un error querer ver en esa obra una suerte de arquetipo de todas las demás, ella es “un indiscernible de originariedad y repetición, de forma y materia (...) y un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo”. La ninfa es invitada a compartir en un tiempo que no es el `propio de ella con alguien que ella no conoce. Si ella viene en representación de su tiempo, de su época, el descalce es temporal, pero si viene en representación de una tradición, equivale a tantas costumbres que siguen vigentes en el tiempo, como el regalo, por ejemplo. Y ella viene con una cesta de frutas y una botella con vino seguramente. Lo que el artista ha hecho, es restituir no solo formas y maneras de ser sino también el movimiento muy próximo a la danza, de modo que en esa energía reencontramos el pasado, un instante en suspensión como habría dicho Benjamin al elaborar la noción de imagen dialéctica. Es el danzar por fantasmata de acuerdo a las palabras de Domenico Piacenza, citado por Agamben: “la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas. Cuando el pensamiento se detiene de repente en una constelación saturada de tensiones”. La ninfa-estela de Ghirlandaio trae todo su bagaje, sus usos y costumbres; para Benjamin pareciera, siguiendo a Adorno, no ser el movimiento sino el momento de detención o suspensión como lo expresa además de Piacenza, y para Warburg es el movimiento, y la sobrevivencia que vemos en el panel ya mencionado que incluye a una jugadora de golf. Transformaciones que traspasan los siglos hasta encontrar a contemporáneas de Warburg como Lois Fuller o Isadora Duncan.

III. Conclusión

Una estela rizomática y otra celeste, ondas, silbidos, espíritus que atraviesan el espacio y las profundidades del averno, dejando su mensaje convertido en estrellas, novas, o ménades. La estela encargada de entregar las novedades que paradójicamente el hombre tendrá que materializar para que

ellas así se cumplan, cual pulsiones colectivas adormecidas despertarán para descargar el peso almacenado desde tiempos pretéritos, el tiempo vestido de imagen, de pasión, de dolor, de padecer, huella, rastro que contiene el mensaje, indicio del index de aquellos rostros angustiados que vieron el presagio flotar por sus cabezas y deshacerse en la noche de los tiempos. La estela no es sino el efecto de una causa por buscar y que solo se encuentra cuando el acontecimiento acaece. La estela surca mares y cielos y se sumerge en la tierra donde teje con sus filamentos la historia. El pasado, rizomáticamente, vuelve al presente, y la pagana rinde honores al niño y a su madre, recibiendo así un bautismo postergado. El tiempo no es lineal, va y viene con sus mensajes, escritos en lenguas que los arqueólogos del saber tardan a veces siglos en decodificar. El gesto de la ninfa, vivo en el pasado y recuperado en el Renacimiento, no solo en la obra ya señalada, sino en muchas, como el lamento ante el cristo muerto de Antonio dell'Arca, volverá a esconderse, a desaparecer encarnizado en el movimiento, para emerger nuevamente hacia 1900 en la danza de Isadora Duncan, en lo que Merleau-Ponty denomina la “expresión primordial”.

Bibliografía

Giorgio Agamben. *Ninfas*. Valencia, Pre-textos, 2010.

Georges Didi-Huberman. *La imagen Superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2010.

———. “Il Passo leggero dell’ancella Sul sapere eccentrico delle immagini”. Italia, EDB Sguardi, 2015.

Imágenes

La tapisserie de Bayeux.

http://www.bayeuxmuseum.com/l_histoire_de_l_oeuvre_11e_21e_siecle.html



Francisco Sanfuentes, serie *Sanatorio*, 2013.

La escucha de lo otro

Francisco Sanfuentes

Desde hace ya varios años y de distintas formas, he rondado un muro que encontré en el perímetro exterior del Instituto Psiquiátrico José Horwitz. A partir del 2012 junté cerca de 500 fotografías, dejé cientos de papeles con su imagen transformados en pequeños paquetes en sus hendiduras, luego una exposición que remedaba sus degradados ladrillos en la Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, otra en el MAC Quinta Normal y hace muy poco, en lo que creo será un último gesto, trasladé su imagen a matrices de aguafuerte donde se enquistaron definitivamente como relieve en el metal.

I

Esto es una especulación, claramente subjetiva, creo que la última en torno a la experiencia de estar ahí sentado frente a cierto muro, horas de noche, recorrerlo, tocarlo, volver una y otra vez, fotografiar, grabar, imprimir su imagen, conservar su huella, traspasarla, repetirla, volverla a traspasar en metal y papel, repetir esa imagen una y otra vez para tan sólo reiterar una pregunta sin respuesta. Lo que queda son impresos, y un impreso es una sombra, el decir de las cosas en su ausencia.

Casi toda forma de imposibilidad deviene en repetición... letanía de una imagen, de una palabra, de un sonido (la monotonía densa de sentido siempre oculto trasciende su propia monotonía).

*La repetición es el medio por el cual la historia del mundo se afirma.
La repetición nunca analiza; simplemente insiste.
(Murray Schafer, "Nunca vi un sonido")*

Todo sonido se suicida y no vuelve, dice el músico y pedagogo canadiense, en su texto "Nunca vi un sonido". Quiere hacernos notar su condición de

fragilidad, lo efímero e inmaterial de su naturaleza al estar siempre sometido a la inexorable condición de pérdida desde el momento en que sucede *entre y alrededor*, o *frente* a nosotros, y a esto se suma, como dice el mismo Schafer, que nuestra cultura occidental se funda en la visión como certeza y forma privilegiada de conocimiento. *Si quiero ordenar el mundo debo convertirme en un “visionario”. Entonces, cierro mis oídos y construyo cercas, líneas de propiedad, caminos rectos, paredes.* Sin embargo, basta dar vuelta la vista o cerrar los ojos (algo que rara vez nos atrevemos a hacer), para que las cosas queden atrás, desaparezcan y dejen apenas un rastro a medio inscribir en la memoria, una leve quemadura en nuestra retina, desvaneciéndose también. Aparentemente al menos. En ambos casos.

Los sonidos no pueden conocerse de la misma manera que puede conocerse lo que se ve. La visión es reflexiva y analítica. Coloca las cosas una junto a la otra y las compara (escenas, diapositivas, diagramas, figuras...). Esta es la razón por la cual Aristóteles prefería la visión como “la fuente principal de conocimiento”
(Murray Schafer, “Nunca vi un sonido”)

Escuchar, oír, es situarse en una disposición donde difícilmente se puede hablar de contemplar para conocer, analizar, diseccionar el mundo o las cosas. La naturaleza efímera de lo sonoro, siempre escabulléndose, así lo decreta. Se trata, quizás, sólo de experimentar en esos campos indeterminados donde un destello cubre al otro y eso es en esencia difuso e inverificable. Cualquier forma de diagrama que organice (o analice) la experiencia cancela su acontecimiento.

En el mundo occidental, y por algún tiempo, la vista ha sido el referente para toda experiencia sensorial. Predominaron las metáforas visuales y los sistemas escalares. Se inventaron ficciones interesantes para pesar o medir sonidos; alfabetos, escrituras musicales, sonogramas. Pero todos saben que no se puede pesar un susurro o contar las voces de un coro o medir la risa de un niño.
(Murray Schafer, “Nunca vi un sonido”)

Andar, conocer, reconocer y oír fuera de las circunstancias cotidianas que nos predeterminan a la escucha (trayectos utilitarios, incluso disponerse a escuchar música), no es cosa simple, requiere de un esfuerzo. Sin embargo, a veces no queda otra; el agotamiento de la visión, su impotencia frente

al despliegue de espacialidad del mundo que se abre como un territorio enigmático nos obliga. Hay que hacer el ejercicio de caminar sin rumbo, detenerse junto a una ventana cualquiera, y escuchar, no ver rostros ni saber de nombres, negar lo que se sabe, negar lo que se ve, y desde la intemperie y desprotección que es la calle intentar escuchar el pequeño mundo, esas trazas de humanidad íntima y desconocida que se manifiesta en sus sencillos sonidos, ahí donde la mirada no puede alcanzar lo que los muros esconden. Escuchar así es como imaginar la vida tras esa luz que en las noches se deja ver tras las cortinas de cualquier ventana. Escuchar lo que está allá afuera donde se debate, se aliena o se extravía la existencia cotidiana de cualquier persona.

Hay que escuchar también los sonidos cercanos, cerrar los ojos, mirar el suelo, dirigir la escucha hacia atrás, hacia los costados, hacia adelante, hacia lo lejano, aunque la arquitectura, las casas, los muros, interrumpan nuestra mirada hacia lo abierto del paisaje, y no nos dejen percibir su extensión —sin embargo, podemos escuchar la ciudad en la lejanía, sus límites se vuelven indeterminados, se puede soñar con ella, dirigiendo la escucha (percepción) hacia lo lejano, se puede dimensionar. Por ahora hablo de la necesidad de representación, de la pulsión de ficcionar vidas.

En la calle siempre hubo alguien antes que nosotros (Sergio Rojas) que dejó su rastro, una estela de sonidos casi inaudibles, microsonidos, fantasmagorías sonoras que podemos imaginar quedan por ahí a la deriva entre sus pliegues. Siguiendo a Sigmund Freud (en sus “Notas sobre la pizarra mágica”), podemos suponer que, a pesar de ya no ser presencia, ni en el mundo ni en la conciencia, las débiles inscripciones en la pizarra mágica están ahí, acechando por debajo de la prepotencia de lo que vemos, tocamos y palpamos.



Francisco Sanfuentes, serie *Sanatorio*, 2013.



Francisco Sanfuentes, serie *Sanatorio*, 2013.

Si nos detenemos un tiempo frente a la casa CNI de Santa María 2936, en San Román 1290, o en José Domingo Cañas 1305, en “La Firma” de calle Dieciocho 229, en “La Venda Sexy” o lo que queda de estos lugares, por sólo nombrar algunos ejemplos de centros de detención y tortura en dictadura, en la noche, cuando la ciudad está en aparente silencio (aunque siempre nos esté susurrando algo), es cosa de poner atención y concentrar la escucha: quizás podríamos llegar a creer (no puedo usar aquí la palabra imaginar, pues me falta un verbo referido a la escucha), que escuchamos los restos de las voces, ahora débiles ondas de sonido, que quedaron aún sin extinguirse, del horror que ahí sucedió. Tal como esos sonidos, quizás, también se quedaron como cicatrices o heridas de un punzón en los oídos de muchos de quienes los provocaron. Me refiero a sonidos del lado de acá de la representación. Julio Cortázar diría “del lado de afuera del parche” (y de la herida). Del lado de allá, en esas salas vacías, quizás sólo sea posible escuchar los residuos del desgarrar que no tiene palabra ni sonido articulado que pueda devenir en representación, tan sólo un ruido sin figura en el silencio de lo irrepresentable.

Valga una pequeña cita de Jacques Rancière (*La parole muette. Essais sur la contradiction de la Littérature*, Hachette, 1998) que extraigo de *Memoria de las Cosas* de Roberto Aceituno : “La escritura muda, en un primer sentido, es la palabra que porta las cosas mudas mismas. Es la presencia de la significación que está inscrita sobre sus cuerpos, y que resume el “todo habla” de Novalis (...) todo es trazo, vestigio o fósil (...) Cada uno porta (...) las huellas de su historia, los signos de su destinación”.

En efecto, *todo habla*, biografías materiales, aurales, que si bien no articulan lengua alguna, persisten alterando los cuerpos, los espacios, los muros de cualquier lugar, de esta ciudad.

Adolf Loos, en “El Misterio de la Acústica”, dice que las cosas sufren cambios físicos, incluso moleculares, al ser afectadas por fenómenos sonoros.

Todo cuerpo es territorio de inscripciones.

Una herida de esa naturaleza, en las cosas, en el cuerpo, es el enunciado de una historia que exige un relato imposible y que sólo deja rasgaduras y ruidos, incisiones en la materia y eso es sonido.

⁸⁷ Roberto Aceituno, *Memoria de las cosas*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago, 2013.

El cuerpo es territorio de escritura biográfica. Lo sucedido, el trauma, se graba, se hace cuerpo mediante una traza (en la inmaterialidad de la conciencia, el sonido es cosa privilegiada) que deviene cicatriz, que se recubre, que se quiere borrar, aunque siempre es presencia latente: aún en su aparente ausencia (una vez suprimida su presencia física) se manifiesta recurrentemente en los ciclos de memoria del cuerpo...

El sonido hiere los tímpanos, rasca sus cavidades. El sonido hiere la cinta que lo registra, el chirrido del metal es el crujido registrado por la grabación que se dice saturada. Una punta dibuja el flujo de intensidad de cuerpo como electroencefalograma de lo que pulsa confusamente en nuestra psique (al mismo tiempo como afán y fracaso del saber científico). Una punta afilada dibuja y revienta la gráfica que visualiza lo sonoro.

Electricidad que no se ve, que sólo se puede tocar, escuchar y, sobre todo, padecer. El chirrido persiste como si fuese una marca de luz en la retina. El sonido es el rastro sonoro de una incisión de una punta metálica sobre la carne o de una pluma o una mano dibujando en la arena.

¿El silencio pudiera ser revelado y reescrito? Nada se puede borrar completamente: la calle y los pasajes que se abren desde ella, son parte de una matriz inmensa atiborrada de inscripciones, que aún en su grado mínimo y aparentemente imperceptible (y por qué no decir inaudible), contienen lo que la(s) historia(s) han dejado trazado en ellas.

Sin embargo, a veces las cosas son implacablemente mudas y se resisten a cualquier impulso de representación, y el esfuerzo de la mirada para conocer algo sólo recibe a cambio el silencio. Ahí la mirada inexorablemente se vuelve escucha.

Escuchar concentradamente una cosa para conocerla nos devuelve invariablemente su silencio. Si John Cage afirma que el silencio es “la pérdida de atención”, la escucha absorta y ansiosa es el fracaso de oír lo que las cosas dicen, aún su biografía aural. Esa disposición de la escucha en estado hiper-consciente a veces es demasiado frágil: en la descripción de los estados psicóticos, a eso se le llama *el tremo* (miedo – enajenación-extrañamiento). Lo que creemos escuchar sobre las cosas, puede llegar a ser la disociación del parloteo de nuestro propio cerebro, y en ese caso lo que las

cosas nos dicen sería la voz de la locura, o mejor dicho, la voz que provoca la locura (psicosis). Cito a Rodrigo Hagar en “Arte, locura y psicoterapia”: “Las alucinaciones auditivas (...) no corresponderían a experiencias anormales de un orden estrictamente sensorial, sino más bien a la experimentación mental de procesos primariamente lingüísticos que conforman las bases mismas del diálogo interior. El individuo, debido a la separación de la realidad iniciada en las primeras etapas de la psicosis (trema) no cuenta con un yo central donde asimilar los procesos hiperconcientes, limitándose a contemplarlos como fenómenos externos”. Disociada, quebrada nuestra precaria unidad de cordura para ser en el mundo, lo que nos resultaba propio se vuelve exterioridad.

No es insensato decir que es la alucinación la que produce la locura y no la locura la que produce la alucinación (...) El tremendo e incesante espectáculo enloquece a un hombre que de otro modo sería incapaz de soportarlo.

Henri Michaux

Son sombras emancipadas de quien las proyectó.

¿Qué nos dicen esas voces?

¿El silencio despiadado de lo otro...?

¿Lo otro no es más que una sombra autómatas y dislocada?

Siempre seré exterioridad de lo que quiero conocer, que no es más que una estela, un trazo como voz sin lengua, silencio proyectando su sombra incorpórea, esa débil incisión de lo que ha sucedido, de lo que está sucediendo ahora.

¿Lo que ha sido grabado sólo ha de ser verificado al tacto?

Un impreso es la sombra ennegrecida que proyectó una cosa sobre otra. ¿Se puede decir de las sombras que, en su momento nocturno, han dejado fuera de su contorno una leve quemadura de luz, que las dibuja casi invisibles sobre la superficie de un muro? Nada que se pueda verificar objetivamente, sin embargo la imaginación nos presta la posibilidad de que la luz haya quemado la silueta de la sombra proyectada y guarde intacto un pedazo de lo que se dibujó en la leve claridad de cualquier noche. Salir en busca de sombras a la calle es quitarle ascendiente a la presencia material de las cosas, porque ellas, en su “mero ser”, ya no guardan nada para nosotros.

De espaldas al mundo, las formas negras son un indicio emancipado que no se resuelve por la presencia concreta de lo que la proyecta.

Querer ver una copia apenas impresa por la luz es lograr soñar la materia ausente unos momentos y que ésta no sea tan insoportablemente real. La sombra no es sólo una pobre y limitada forma de ver lo que las cosas verdaderas son, la noche no es el reverso del día, la sombra es lo verdadero que la luz oculta.

II

El Muro / Las sombras / las preguntas

Vuelvo al muro.

Éste es y nunca dejará de ser frontera de la mirada y el conocimiento. Cuando me encontraba del lado de acá, siendo pura exterioridad, en el deseo de conocer lo que se agita del otro lado.

El muro es un gofrado (en el léxico del grabado, refiere a una impresión sin tinta; el soporte, papel o lo que sea, tela, cartón, plástico, recubre la matriz, la oculta para luego al ser sometido a la presión de la prensa reproducir su relieve: una mortaja que insinúa el objeto ausente).

Desde la calle, sentado en la cuneta, el muro es anverso y reverso, también la cara exterior de una sábana endurecida, que recubre y revela lo que oculta su forma y relieve silencioso.

Un gofrado es la necesidad de luz y sombra para presentar y ocultar, indicio y espectro.

Escritura sin tinta y sin palabra.

Es la luz que inunda todo y que al rozar con el relieve vuelve la sombra en imagen y figura.

Un gofrado es un grabado y un grabado, al ser el indicio, siempre es una sombra.

Finalmente debía entrar —Y ahora, desde el lado de adentro, ante la insistencia de cualquier pregunta, sigo ante sombras difusas que sin embargo, sin esperarlo, me devolvieron una sonrisa.

Primero lo obvio: del otro lado del muro, se encontraba oculta la llamada locura (quizás si también los enunciados del saber científico, retóricas médicas dichas siempre a plena luz).

La locura: es más palabra expresada verbalmente que escrita (pues a lo escrito se le exige coherencia y precisión), confusa en su configuración y sentido, cosa del habla también llamada demencia, alienación, enajenación, alejamiento o privación de la mente; eso que la palabra trata de decir, queda oculto en eufemismos y denominaciones y subdivisiones médicas de enfermedades y manifestaciones que se alinean una junto a la otra (esquizofrenia, psicosis, TOC, paranoia, etc.), que se reparten indistintamente los mismos síntomas en el afán de comprensión y cuyo rastro etimológico, según Jean Coromines, se pierde contradictoriamente en el aparente fracaso de nuestro estudio de las razones de nuestro lenguaje, cerca de los orígenes del primer milenio de nuestra historia. Palabras que manifiestan, recubren y ocultan lo que se les escapa y siempre se aleja. Me ha tocado escuchar varias veces que psiquiatras o psicólogos, refiriéndose a ciertos enfermos, a falta de una certeza medianamente científica que dé respuesta a ciertos comportamientos, los denominen genéricamente como “locos”, pues dicha palabra expresa simplemente lo otro, la lejanía de lo que no tiene razón y que las categorías recubren sin comprender, pues, para caracterizar el sufrimiento subjetivo como “enfermedad”, “es necesario especificar de manera directa e independiente su causa, el mecanismo a través del cual opera y los síntomas a que da lugar” (Carlos Pérez Soto, “Una nueva Antipsiquiatría”).

Contemplar una sombra, interrogarla, sólo nos devuelve el silencio. Una sombra se proyecta contra el muro. Quien observa se desdobra, deja su copia en una humilde inscripción en su piel, ponto se suspende la pregunta, quien toca conoce, es la experiencia plena de la pregunta, pero sin escuchar la respuesta, sólo se es parte de la pregunta...

La única voz posible es la que enuncia la pregunta y las preguntas provocan un metálico silencio.

Repetir una pregunta para comprender es el signo de la imposibilidad. Como el ser heideggeriano que “sale como lo que se cierra”, cada repetición es el agotamiento de la pregunta, mientras al frente se ensancha la presencia de lo que siempre continuará recogido sobre sí mismo.

De algún modo sigo del lado de afuera del muro, ya sin esperar analizar ni comprender, sino sólo experimentar afectos, a ratos sonrisas, escuchar historias que nunca voy a contar, a veces caminar juntos por Santos Dumont hacia Recoleta, sin interrogantes por resolver, porque no me quedan preguntas. Sólo el deseo de intentar vehicular de forma simple sus (esas) voces que son las que portan, a su modo, lo que el silencio entrañaba. Finalmente había un sonido que escuchar. Quizás simplemente sólo las voces de quienes han padecido del otro lado del muro.

Ana María Sepúlveda / paciente del Hospital Psiquiátrico

*Las espinas de la rosa
Son preguntas que los cuerdos no conocen
Y los locos no contestan
¿las espinas de la rosa tienen respuesta?*

*El dolor de la noche susurra mil preguntas
Yo siempre tuve pánico de oírlas
Invento las preguntas que no tienen respuesta
Cuando no puedo oír la verdadera pregunta*

ESTELAS LITERARIAS

Diario de Muerte y exterioridad: estela de Enrique Lihn

Enrique Morales

Antes de comenzar quiero agradecer a Rodrigo Zúñiga la invitación a participar de este coloquio, “*La estela de las cosas. Imágenes y exterioridad*”, al que nos convoca partiendo de una serie de preguntas acerca de la exterioridad, de las cuales me interesa destacar para esta presentación, las siguientes: “¿Cómo pensamos, cómo percibimos, cómo experimentamos el aparecer de las cosas y de los seres que nos rodean? ¿Cómo los registramos, cómo los encaramos o evocamos? ¿De qué modo nos relacionamos con sus estelas sensibles? ¿Hasta qué punto la reflexión estética y la experiencia del arte nos ayudan a pensar y problematizar esa frontera, la frontera del aparecer?”

He pensado abordar estas interrogantes desde la poesía y, particularmente, de la de Enrique Lihn, en su obra escrita para *Diario de muerte*. Pienso que es posible ver en la poética de Lihn, y, especialmente, desde esta obra que lo enfrenta al momento final de la vida, como una clave para acercarse a la frontera exterioridad/interioridad en la coordenada de la singularidad de la experiencia poética.

Comenzaré por situar la singularidad poética de Lihn en el contexto poético que escribió y, luego, me referiré específicamente a *Diario de Muerte*.

Singularidad y situación

Partamos por la definición de *singular* que da la R.A.E. que implica: lo único, solo, extraordinario, raro o excelente; y también un combate, batalla o pelea que enfrenta individualmente a dos personas. Gramaticalmente alude a un nombre singular o un número singular, como María o Lunes.

Ahora bien, ¿qué se quiere decir con singularidad poética? ¿respecto a qué es singular la experiencia poética y, en este caso, la de Lihn? Desde el punto de vista de la historia de la poesía chilena moderna, la frontera que

Lihn traza marcaría, por una parte, el comienzo del alejamiento de la poesía neorromántica de tradición francesa, especialmente aquella que se identifica con el modernismo, ya sea en la matriz romántica del simbolismo o del surrealismo, que encuentra, en Chile, su momento más álgido en Neruda, Mistral, Huidobro y también en epígonos chilenos del surrealismo como el grupo La Mandrágora⁸⁸. En este sentido, Parra fue, a ojos de Lihn, un vuelco total.

Enrique Lihn reconoció siempre que el haber abandonado la retórica simbolista y surrealista, de origen romántico, se debió gracias a su encuentro con la poesía de Nicanor Parra, a quien dedica varios de los artículos publicados en “El circo en llamas” (1997). Entre ellos hay uno que se titula “Poesía y prosa” (p. 75-76), publicado en 1969, en el que señala que “el neorromanticismo ha sido una actitud constante y siempre latente en nuestra poesía desde la generación de Vallejo, Huidobro y Neruda, hasta la de Octavio Paz y José Lezama Lima. Lo esencial sería su tendencia a aislar el momento subjetivo y contraponerlo a la realidad (...) En literatura, [es] la primera persona y el depositario de un sistema de creencias que conforme a las cuales el creador resulta comparable a Dios.” Esta cita testimonia el comienzo del abandono del credo modernista, ese en que el sujeto tenía la primera palabra frente a la realidad, inundándola de imágenes nuevas, puras, y que la llenarían de sentido, dominando el mundo o re-creándolo a sus anchas.

En el mismo libro, en otro artículo, titulado “Momentos esenciales de la poesía chilena”, Lihn (p.67-68) escribe lo siguiente:

“Frente a esa literatura en último término personalista y fundada lingüísticamente en combinaciones, en una alquimia verbal muy particular, las primeras reacciones de Parra son las de irrumpir en nombre de la realidad de la poesía. (...) Es una poesía de tipo realista en que desaparece la figura misma del poeta, la figura romántica del poeta, y es sustituida por un verdadero personaje que ha ido creando Nicanor Parra a lo largo de su trabajo literario, que es el antipoeta, una especie de hombre mediano, el hombre medio, sin cualidades particulares, que actúa en un mundo de situaciones más o menos absurdas y caóticas como una manera de impugnar y de presentar la realidad al desnudo, a la luz del absurdo. (...) Es decir, los antipoemas, a través de los cuales él presenta las contradicciones y el carácter asfixiante de la realidad, se van convirtiendo poco a poco en una visión del mundo (...) el mundo de la enajenación absoluta; el ser humano no es relativo a nada, su diálogo es con la ausencia o con un conjunto de máscaras. La constatación de esta soledad conduce a la desesperación y al delirio”.

⁸⁸ Cf. Enrique Lihn, *El circo en llamas*, Santiago de Chile, Lom ediciones, 1997, pp. 58-68.

Del texto citado emana un rasgo decisivo que Lihn opone a la tradición modernista: el realismo. Con ello se ubica en las antípodas del movimiento surrealista y del lirismo hipnótico de Neruda. Al modo de Baudelaire o de Eliot, el realismo parriano desconfía de la figura del poeta todopoderoso y lo confunde con el hombre medio, sin atributos especiales para conferirle sentido a una realidad absurda en la que, más que imponer un sentido, se siente extraviado y fracasado. El sujeto poético está destinado a errar en una serie de caretas (épicas, dramáticas, narrativas, etc.) que no arraigan en ningún sentido definitivo, generando un sentimiento de abandono y enajenación.

Lo destacable, para Lihn⁸⁹, es que este realismo antepone “la situación del individuo en el mundo social antes que la del hombre americano en la naturaleza americana”. En esta afirmación se deja ver ya la idea de una poesía ‘situada’, es decir, una que no excluye los datos de la experiencia de la cual surge, la circunstancia de sus enunciados ni la peculiaridad de las condiciones en que se gestó⁹⁰. Dicho de otro modo, comunica poéticamente la experiencia que da origen al poema, pero, sobre todo, “el horizonte cultural desde el que se escribe”⁹¹. Con lo cual, la relación texto/situación de la poética de Lihn, implica, además del rechazo al neorromanticismo, avanzar hacia una concepción realista de la poesía, mediante la constitución de un lenguaje poético que se intersecta con la prosa cotidiana, situando el poema.

De todo ello, Lihn⁹² concluye que extrajo una desconfianza escéptica de las combinaciones y figuras literarias modernistas e incorporó el relato a la poesía y un narrador personaje de tamaño natural.

Así, escepticismo y narratividad, son dos marcas de la singularidad de la escritura que da forma al sujeto textual de su obra, donde la relación exterioridad/interioridad es desarticulada en los términos que hasta entonces había impuesto la poética romántica.

⁸⁹ *Op.cit.*, p.63.

⁹⁰ Cf. Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Valparaíso, Editorial UV, 2014.

⁹¹ *Op. cit.*, pp. 55-56.

⁹² *El circo en llamas, op.cit.*, p.411.

Diario de muerte

Entre abril y junio de 1988, Enrique Lihn, habiendo sido desahuciado por los médicos luego de una operación, emprendió la escritura de los poemas de *Diario de muerte*⁹³. En palabras de Adriana Valdés, que lo acompañó durante todo ese período, “los poemas que componen el libro, escrito en trance de muerte, van siguiendo las reflexiones de un hombre desahuciado y lúcido, que ve aproximarse a la muerte y desde esta óptica mira a la vez el pasado –toda una revisión de vida- y el futuro, opaco, un espejo ‘lleno por fin de su nada’”⁹⁴. Y, agrega: “*Diario de muerte* es una bitácora... un registro de lo que sucede en un lugar, y también una expedición exploratoria. La poesía situada de la que habla en sus conversaciones con Pedro Lastra se sitúa aquí en los parajes de la muerte”⁹⁵.

Anteriormente, la obra poética de Lihn había dado pruebas de funcionar como bitácora -véase *Poesía de paso, Escrito en Cuba, A partir de Manhattan* o *El Paseo Ahumada-*, pero la dimensión de la experiencia que se abre aquí es de una índole bastante particular. En el proyecto de este libro, según lo testimonia Adriana Valdés, está el buscar acercarse a la muerte en la enfermedad, de la manera más lúcida posible, consciente. Así puede deducirse también de los siguientes versos del poema [*Nadie escribe desde el más allá*]⁹⁶ (p. 67):

Quiero saber qué son los muertos, si son
No lo que hacen ni lo que dicen de otros
No las pruebas de su existencia, si existen

Para una conciencia poética aguzada y ampliada gracias a la incorporación de la situación desde la cual se escribe, especialmente recurriendo a la narratividad, al uso de máscaras y, agreguemos, a la intertextualidad y a la reflexividad poética dentro del poema⁹⁷, haciendo de la experiencia algo

⁹³ Enrique Lihn, *Diario de muerte*, Santiago, Ediciones UDP, 2010.

⁹⁴ Adriana Valdés, *Enrique Lihn: vistas parciales*, Santiago, Palinodia, 2008, p. 155.

⁹⁵ *Op.cit.*, p. 140.

⁹⁶ Enrique Lihn, *op.cit.*, p.67.

⁹⁷ Para un tratamiento más detallado de estos cuatro elementos, véase: Jorge Polanco, *La zona muda. Una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn*, Santiago, RIL editores, 2004, pp. 131-133.

comunicable por medio del horizonte cultural desde el que se escribe, es difícil cercar una zona, la de la muerte, donde no existe ninguna posibilidad de anticipar al lector una experiencia, para la cual las palabras están viciadas y no hay nombres. Es lo que en el poema que abre *Diario de muerte*, [*Nada tiene que ver el dolor...*] se bautiza como la zona muda. La propia Adriana Valdés lo constata en un último recuerdo de Lihn: “Me parecía que su pensamiento se iba alejando paulatinamente de lo cotidiano y de quienes lo rodeábamos, para concentrarse en su propia experiencia, cada vez más difícil de compartir. Se le hizo difícil hablar”. Veamos como lo expresa Lihn⁹⁹:

Nada tiene que ver el dolor con el dolor
Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas
No hay nombres en la zona muda

Pero ¿cómo avanzar, entonces, por un camino que va cerrando poco a poco la posibilidad de nombrar? Montaigne ya lo había mencionado en su ensayo *Del Ejercicio*, no hay camino de vuelta de la muerte, por lo que solo podemos acercarnos a ella y hablar de esa experiencia. Asimismo, no se puede esperar otra cosa de este libro que no sea el momento del lenguaje, el de la vida hacia la muerte. Se trata entonces de un diario de vida¹⁰⁰. El título *Diario de muerte* lleva a pensar en ese género literario en el que se insertan fehadamente confesiones autobiográficas, normalmente en prosa. Pero nada de eso ocurre aquí. Lo que aparece al lector es una serie de poemas en verso que, sin orden preciso (el orden fue fijado por los editores), van acusando la precariedad de las imágenes tradicionales para referir la muerte.

Es lo que el poema que abre el Diario manifiesta como problema. Veamos el siguiente extracto¹⁰¹:

⁹⁸ *Op.cit.*, pp.146-147.

⁹⁹ *Diario de muerte, op.cit.*, p.21.

¹⁰⁰ Esta idea está tratada a fondo en el libro de Carmen Foxley, *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995.

¹⁰¹ *Diario de muerte, op.cit.*

Allí, según una imagen de uso, viciada, espera la muerte a sus nuevos amantes
acicalada hasta la repugnancia, y los médicos
son sus peluqueros, sus manicuros, sus usurarios usuarios
la mezquinan, la dosifican, la domestican, la encarecen
porque esa bestia tufosa es una tremenda devoradora
Nada tiene que ver la muerte con esta imagen de la que me retracto
Todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas
y éste no es más que otro modo de viciarlas

Parece evidente entonces que no es la intención de Lihn el entregar este diario a lugares comunes o imágenes inventadas sobre la muerte, porque no quiere sustituir su experiencia; aunque está consciente de que la precariedad¹⁰² del lenguaje lleva necesariamente a la del sujeto de la experiencia y, por lo tanto, sea más difícil aun situar la muerte por el sujeto que escribe:

Me hundiré en el duelo de mí mismo, pero cuidando de mantener
ciertas formas como ahora en esta consulta
Quiero morir (de tal o cual manera) ese es ya un verbo descompuesto
y absurdo, y qué va, diré algo, pero razonable
mente, evidentemente fuera del lenguaje en esa
zona muda donde unos nombres que no alcanzan a ser
cuando ya uno, qué alivio, está muerto, olvidado ojalá previamente de sí mismo
esa cosa muerta que existe en el lenguaje y que es
su presupuesto

El de los poemas es un sujeto débil, que se encuentra sin apoyo ni arraigo en la vida, al que toda imagen previa acerca de la muerte le parece irrisoria, insuficiente y de la que duda como también de ese 'sí mismo' en tanto posibilidad de dar sentido, porque no es más que otra ficción del lenguaje y sostén suyo. Dicho así, en un gesto nietzscheano, los poemas de *Diario de muerte* hacen tabula rasa de todo lo que constituye poéticamente la posibilidad de dar sentido a la experiencia: la imagen, los nombres, el yo. Se trata de un movimiento radical de desrealización, mediante el cual toda articulación interioridad/exterioridad queda cuestionada en este encuentro con su muerte. Sin embargo, en el mismo poema antes citado, Lihn avizora otra (im)posibilidad:

¹⁰² Para un acercamiento más a fondo de la precariedad en la poética de Lihn, véase Polanco, *op.cit.* Allí, Jorge Polanco sostiene que existe una continuidad de la poética de Lihn, la de un sentir precario, fundado en el desarraigo (ausencia) en la vida y un horizonte de muerte. O, dicho al revés, en la búsqueda de un arraigo en la vida y la palabra. Experiencia de la precariedad del sujeto y, especialmente, de la figura del poeta. El deambular (como figura que trasunta los viajes más que el cosmopolitismo) busca llenar, sin lograrlo, el vacío de la precariedad de la cultura en que se ha nacido.

Invoco en la consulta al Dios
de la no mismidad, pero sabiendo que se trata
de otra ficción más
sobre la unión de Oriente y Occidente
de acápites, comentarios y prólogos
Un muerto al que le quedan algunos meses de vida tendría que aprender
para dolerse, desesperarse y morir, un lenguaje limpio
que sólo fuera accesible más allá de las matemáticas a especialistas
de una ciencia imposible e igualmente válida
un lenguaje como un cuerpo operado de todos sus órganos
que viviera una fracción de segundo a la manera del resplandor
y hablara lo mismo de la felicidad que de la desgracia
del dolor que del placer, con una sonriente
desesperación, pero esto es ya decir
mera obviedad con el apoyo de una figura retórica
mis palabras no pueden obviamente atravesar la barrera
de ese lenguaje desconocido
ante el cual soy como un babuino llamado por extraterrestres a explicar
el lenguaje humano

Lo que Lihn llama un ‘lenguaje limpio’ o humano, parece expresar una utopía del lenguaje, una que le extirpa todo aquello que permite atribuir sentido a lo que no lo tiene y deformatar la experiencia. Sonriente desesperación, el oxímoron que acusa el poema, es un ejemplo falaz, pero capaz de hablar sin juzgar la realidad, integrador de la felicidad y de la desgracia, del dolor y del placer, de un lenguaje efímero e iluminador que el poeta es incapaz de expresar y “que brilla, aunque sea por su ausencia”¹⁰³.

Todo este escepticismo, que duda incluso del propio escepticismo, no inhibe al poeta de intentar el conocimiento, de acercarse a la experiencia de la muerte para comunicarla por medio de este lenguaje imperfecto, al que todavía se aferra, tanto, que en el momento de más debilidad pidió que le amarraran un lápiz a la muñeca para perderlo. Adriana Valdés cuenta que en cierta ocasión lo encontró “vestido para salir y de su muñeca colgaba su lápiz... parecía un reportero de la muerte”¹⁰⁴.

¿Pero a quién había de entrevistar para acercarse a la muerte sino a sí mismo? Montaigne proponía encaminar el pensamiento a la acción median-

¹⁰³ Esta última expresión pertenece a Adriana Valdés, *op.cit.*, p.159.

¹⁰⁴ Adriana Valdés, *op.cit.*, p.142.

te el ejercicio del espíritu en la experiencia, señalando que la práctica no puede ayudarnos a morir, porque la muerte “solo podemos probarla una vez; todos somos aprendices cuando nos llega”¹⁰⁵. Todo lo que podemos intentar entonces es el acercarnos a la muerte y aprender a reconocerla -en la experiencia del sueño- y a temerle cuando nos aproximamos demasiado -en un accidente, por ejemplo- porque la materia de este estudio es uno mismo. “No se trata de aquí de mi ciencia, sino de mi estudio; y no se trata de la lección de otros, sino de la mía”, nos dice Montaigne¹⁰⁶. Y es este al parecer el camino que intenta Lihn, lo cual le exige mantener una extrema lucidez para “seguir las andaduras vagabundas de su mente, el penetrar en las opacas profundidades de sus repliegues internos; el escoger y captar tantos y menudos aires de sus agitaciones”¹⁰⁷. *Diario de muerte* es la constatación de esta voluntad de desprendimiento de todo otro saber que no provenga de una indagación personal y de que no hay otro yo más que el propio que pueda arrojar luz sobre la muerte: “El yo de los demás no te dará ninguna luz sobre tu muerte”¹⁰⁸. Sin embargo, esto no permite pensar que el poeta del diario va en busca de un yo interior como centro de la experiencia de la muerte, porque el conocimiento de la muerte es tan contingente como la existencia humana. Es un fenómeno más. El yo de *Diario de muerte* es uno que está hecho de fragmentos, de una continuidad discontinua, histriónica, como se muestra en el siguiente poema¹⁰⁹:

¿Quién de todos en mí es el que tanto
teme a la muerte?
Unos lucharán valerosamente contra ella
Otros no le harán ningún asco, rindiéndose como gallinas
Habrá traidores que le iluminarán el camino
como si ella tuviera necesidad de luz
hasta el corazón tan negro como ella de la ciudad
Estará Hamlet que se sube a la cabeza
con mi cráneo de pobre Yorick en su mano enguantada
recitando las tonterías de siempre
De estos movimientos contradictorios puede esperarse la tempestad,
y, también, la calma
que mutuamente se anuncian

¹⁰⁵ Michel de Montaigne, *Ensayos*, Madrid, Ediciones Cátedra, Libro segundo, 2002, p.51.

¹⁰⁶ *Op.cit.*, p.60.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Diario de muerte, op.cit.*, p.46.

¹⁰⁹ *Op.cit.*, p.52.

Parafraseando nuevamente a Montaigne, lo que hace Lihn en *Diario de muerte* es pintarse a sí mismo para los demás, pinta principalmente sus pensamientos, “objeto informe, que no puede reducirse a producto artesanal”¹¹⁰. Pero, reitero, tanto para Lihn como para Montaigne, no existe un yo central donde encontrarse, puramente interior, fuera de la experiencia, al contrario, es pura manifestación en lo plural de los fenómenos. Es lo que practica esta poesía de la muerte al dejar aflorar el carácter fragmentario y asistemático del yo y de su discurso, contraponiéndolo a ese otro yo, como dice Lihn, “réplica de la muerte hecha de palo”¹¹¹, ego que se empina con su carácter invasor y cancerígeno, que contamina todo de irrealidad, “es él quien pone ante la pelada el grito en el cielo-/ raso de la ciudad/ y el temblor en todos nosotros, los encerrados a morir”¹¹².

Y, sin embargo, esas tantas creaturas inconexas que se ha sido, tienen una historia en común solo “en el haz de la memoria muerta”¹¹³, lo cual conecta la poesía de *Diario de muerte* con una idea de la memoria trabajada largamente en la obra poética de Lihn como deseo nostálgico, como deformación de lo vivido que nos vive en el presente del texto¹¹⁴, y que elabora la memoria con el lenguaje poético, sustituyendo al pasado, que es el pasado y que habla de la felicidad de morir; pero, al mismo tiempo, la invierte comparándola con una máquina devoradora hecha de palabras y que diluye la experiencia “sin dejar más que el rastro de su resplandor”, que deviene letra en su poema y este en suma es la muerte¹¹⁵. Así, *Diario de Muerte* re-sitúa el papel de la memoria en la escritura superponiéndole ahora la muerte; con lo cual, su poesía, que en obras anteriores había sido valorada como vida, (‘porque escribí, porque escribí estoy vivo’) ahora es estimada retrospectivamente como “la cárcel de tu ser que te privaba del otro nombre del amor escrito silenciosamente en el muro”¹¹⁶.

¹¹⁰ Montaigne, *op.cit.*, p.62.

¹¹¹ Enrique Lihn, *op.cit.*, p.52.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Op.cit.*, p.46.

¹¹⁴ Para una substitución del pasado en el presente del viajero como lo “desconocido entrañable”, véase Pedro Lastra, *op.cit.*, p.69.

¹¹⁵ Aunque Luis Correa-Díaz (2012) señala que en el poema “Monólogo del poeta con su muerte”, Lihn ya habría establecido una identidad entre la poesía y la muerte, cuestión que Lihn mismo señala en las *Conversaciones*.

¹¹⁶ Enrique Lihn, *op.cit.*, p.22.

En la primera parte de esta presentación, se mencionó al pasar que para dar lugar a eso que se llamaba ‘poesía situada’, Lihn empleaba algunas estrategias discursivas, tales como: la narratividad, la máscara, la reflexión metapoética y la intertextualidad. Hasta aquí nos hemos referido, de un modo u otro, a las tres primeras. En cuanto a la intertextualidad en su obra previa, ella le servía para dar efectos de realidad, otras veces como manifestaciones del carácter fragmentario y asistemático del sujeto de la experiencia, o como maneras de hacer comparecer el contexto histórico o el horizonte cultural desde el que se escribe. En cualquier caso, los poemas lihneanos hacen explícita la intertextualidad dejando constancia que su palabra no es original ni tampoco especial¹¹⁷. En este sentido, *Diario de muerte* no abunda en intertextualidades como en otras obras, en la medida en que aquí se privilegia el monólogo y la reflexión, pero sí introduce una serie de referencias culturales, como por ejemplo, al Libro tibetano de los Muertos, a la ópera *Madame Butterfly*, a la pintura de Max Klinger (*Totte Mutter*) y de Mantegna (*Saint Jerome in the Wilderness*) cuestionando en cada caso su carácter sustitutivo y anacrónico frente a una experiencia, como lo insinuaba antes, más íntima y fugaz. En trance de muerte, la operatoria de la intertextualidad también sufre un cambio en su función, ahora manifiesta el poder deformador de la cultura y de la ciencia sobre la experiencia extraviada del individuo, ya sea respecto a las ilusiones de una vida después de la muerte o a las de extender artificialmente la vida o de sublimarla con imágenes dramáticas.

El drama, si lo hay, entra en estos textos por vía del monólogo, propio de todo diario personal. El carácter dramático de los monólogos, ya había sido puesto en obra en el “Monólogo del viejo con la muerte” y el “Monólogo del poeta con su muerte”. En todo caso, y a la luz de lo que se ha ido proponiendo aquí, en el *Diario* se trata más bien de un monólogo que inspecciona en su pensamiento, de un modo de pintarse a sí mismo en el trance de la muerte y comunicarlo.

¹¹⁷ Jorge Polanco, *op.cit.*, p.131.

Consideraciones finales

Diario de muerte como título es una pista ambigua. Ahí donde el lector pensaba que encontraría una bitácora desesperada del camino a la muerte, un desgarró exasperado frente a lo inevitable, o imágenes poéticas de la muerte, se enfrenta a una poesía sin imágenes grandilocuentes, sin fechas y a un sujeto extraviado, pero que es un ejemplo perfecto de contención, ironía y descreimiento. Cada verso es aquí el trazo de una pintura de quien vive y que la duda del que escribe volatiliza. De ahí su singularidad para bordear poéticamente la exterioridad de la muerte.

No estoy seguro de concordar con la tesis de que este libro, por el hecho de ser un Diario, es una fusión de sujeto biográfico, real, existente con aquel que Barthes (*Análisis estructural del relato*, 1970) distinguía del que escribe¹¹⁸. Más bien, pienso que estos sujetos, el escritural y el existente, son de una extrema cercanía autoral. El que escribe se alimenta de la experiencia del biográfico, pero no se identifica con él, y al mismo tiempo el biográfico deja su estela en los trazos del que escribe. Y esto no es solo una cuestión de asumir o no la convención del género diario, sino más bien de entender que es imposible no considerar una actitud irónica y escéptica extrema que impide asegurar la identidad del sujeto biográfico y del que deja trazas en la escritura; pero sí es posible pensar una tensión extrema entre el poema y la vida, a partir de lo que era el programa poético de Lihn en cuanto a poder situar el poema, singularizarlo en la historia. En este sentido, la muerte es un hecho en la historia que sitúa al poema y no una verdad extraliteraria.

En la misma dirección, es posible afirmar que, si bien el poemario *Diario de muerte* no es un documento de la realidad, sí tiende al ensayo, al tanteo, al acercamiento y la distancia de su objeto. Lo hace cuidadosamente, sin apuro, como para no pasarse, consciente de su debilidad e inclinación a la máscara.

Cierro con estos versos sueltos de *Diario de muerte*:

¹¹⁸ Véase Luis Correa-Díaz, *op.cit.*, p.1000. Todo el párrafo que sigue es una contestación a algunos supuestos de esa tesis.

De los moribundos es el reino de la duda
la desesperanza y la convicción¹¹⁹

No te adelantarás a tu muerte, viviéndola, aunque ella esté tan cerca de ti como
el feto de su madre o la semilla de su fruto
Ella es simplemente otro ser, y su conexión contigo una fisura
aunque lo alumbres y te pudras para que sea¹²⁰

Vienes al cine solo
como lo estás en la pantalla
tus encuentros en ella con la primera actriz
aunque fatales no agregan
su nombre a la falacia del reparto:
tú mismo haces todos los papeles¹²¹ (59)

¹¹⁹ Enrique Lihn, *op.cit.*, p. 66.

¹²⁰ *Op.cit.*, p. 53.

¹²¹ *Op.cit.*, p.59.

Bibliografía

- Luis Correa-Díaz.** *Lengua muerta: poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn.* Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2012.
- Pedro Lastra.** *Conversaciones con Enrique Lihn.* Valparaíso, Editorial UV, 2014.
- Enrique Lihn.** *El circo en llamas.* Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997.
- . *Diario de muerte.* Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2010.
- Michel de Montaigne.** *Ensayos.* Madrid, Ediciones Cátedra, libro segundo, 2002.
- Jorge Polanco.** *La zona muda: una aproximación filosófica a la poesía de Enrique Lihn,* Santiago, RIL Editores, 2004
- Adriana Valdés.** *Enrique Lihn: vistas parciales.* Santiago de Chile, Palinodia, 2008.

Eterna juventud de César Aira: coleccionismo y exterioridad

Loreto Casanueva

“Para hacer todo lo que hacemos, debe estar preparado el escenario de la acción, con toda la utilería necesaria. El mundo material debe estar en su lugar, perfectamente ordenado, y completo”.

César Aira, Prólogo de *El gran misterio*.

César Aira, en la voz de sus narradores y personajes, rinde culto a lo nimio, lo extraño y lo fútil a lo largo de un corpus que hace algunos meses atrás completó los 100 volúmenes, con la novela *El gran misterio* (2018). En su prólogo, el protagonista se pregunta por los usos y abusos de los objetos cotidianos, esas ínfimas piezas materiales capaces de iluminar imprevisibles zonas. Sostiene que ciertas cosas tangibles que, en un pasado lejano satisfacían otros propósitos, donde seres ideales crearon artefactos con nombres y roles superiores, en el presente se usan y abusan erróneamente. Por ejemplo,

usamos un lavarropas y quedamos muy satisfechos con su prestación, creyendo que eso es todo lo que puede hacer; ignoramos que antes de que se deteriorara era una máquina que quizás podía efectuar miles de servicios, como licuar átomos para producir lluvia, clonar liebres, rectificar motores a distancia, y otras funciones que ni sospechamos; el tiempo y el abandono lo redujeron a la limitada y banal utilidad de lavar la ropa¹²².

En otra novela, *El mármol* (2011), su protagonista narra la visita que hace a un supermercado chino, donde compra algunos artículos de primera necesidad. Como el vendedor no tiene vuelto, le ofrece un montón de diminutas y aparentemente inútiles baratijas -un anillo de plástico, una hebilla dorada, un ojo de goma con linterna- que, sin embargo, cumplirán insólitas funciones a lo largo de la historia.

Las peripecias de *El gran misterio* y *El mármol* forman parte de ese largo muestrario de relatos airianos que, cual cámara de maravillas, despliega

¹²² César Aira, *El gran misterio*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2018, p.12.

los persistentes relieves que los objetos -sus materialidades, utilitarismos e inoperancias- dibujan en los cosmos narrativos. En su corpus novelesco, la alianza de lo pequeño, lo inútil y, sobre todo, de lo extraño (incluso lo exótico) deviene en un “conjunto de anomalías” (Masiello 112): las acciones se encuentran reducidas a su mínima expresión y suelen desarrollarse como eventos inauditos y disparatados, y sus protagonistas emprenden proyectos que resultan excéntricos y, en ocasiones, vanos. Entre esas figuras, destacan coleccionistas e inventores. Francine Masiello, en su ensayo “*In Vert Veritas. El mundo al revés de César Aira*”, afirma que “los coleccionistas abundan en las novelas de Aira [como] el viajero que junta los souvenirs de otras culturas con el deseo de incorporar lo propio y lo ajeno” (115). El coleccionista simpatiza con otra figura propia del universo de Aira, el inventor: “desde Duval, que en sus ensoñaciones melancólicas en el desierto imagina una máquina que pudiera trabajar con el sistema respiratorio, desde el coronel Espina que en el fuerte de Azul instaura un inusitado procedimiento financiero de su invención, desde Ema que en el criadero de faisanes pone a funcionar novedosos procedimientos genéticos, los personajes de César Aira son inventores: inventan, descubren, desarrollan métodos” (Contreras 10)¹²³.

Así, parece ser que la presencia, búsqueda, colección y uso/abuso/desuso de las cosas en los relatos airianos impulsa una lectura con lupa atenta a sus rarezas y minucias que, lejos de ser única, sintoniza con una indagación común que abordan otros escritores argentinos y latinoamericanos de las últimas décadas: la pregunta por las cosas, sus representaciones, alcances y estelas en la narrativa. En “*Artistas y antropólogos: estéticas, objetos y diagnóstico cultural en la novela argentina contemporánea*”, Teresa Orecchia señala que

la presencia masiva de los objetos en la narrativa, acompañada por la atención puesta en detalles materiales que se llenan ocasionalmente de significado, es característica de las estéticas decimonónicas tanto en Europa como en América, pero la importancia del ojo (del punto de vista, de la focalización), así como el gusto de las técnicas descriptivas, y en consecuencia la centralidad del objeto, superan largamente ese marco temporal y vienen a fertilizar la prosa desde mediados del siglo XX hasta hoy (330).

¹²³ Duval, el coronel Espina y Ema son personajes de su novela *Ema, la cautiva* (1981).

Gracias a su cuidadoso trabajo con el mundo de los objetos y la cultura material, Orecchia considera que ciertos poetas argentinos actuales como Alan Pauls, Martín Kohan y César Aira –y sus consiguientes voces narrativas– han asumido el rol de artistas y antropólogos, pues recolectan e investigan, creando novelas que acogen discursos que, en determinadas ocasiones, asumen la disposición y el tono de enciclopedias y catálogos. Cada cual ha construido historias en las que vestidos, documentos, tazas, cabelleras y piedras no son meros accesorios, sino agentes. En un nivel diegético, sus características materiales alegorizan a sus portadores, anticipan hitos, entablan un nexo sustancial con el espacio y el tiempo; en un nivel autorial, resumen y rezuman sus respectivos proyectos literarios. Para el caso que me inspira, el relato de César Aira, creo que es posible hablar de una poética de las cosas, sustentada en la triple alianza de lo pequeño, lo inútil y lo extraño.

¿Cuál es la relación entre una poética de las cosas y la interrogación por la exterioridad? Parte de la respuesta la sugiere Orecchia: la estética decimonónica, particularmente la realista, le concedió al objeto (decorativo, de consumo, coleccionable) un lugar privilegiado. Por ejemplo, en el caso de Honoré de Balzac, su obra novelesca se eleva como una hazaña inaugural: su abordaje de las cosas materiales, sin duda, fue influenciado por las transformaciones que el mundo de los objetos sufrió a lo largo del siglo XIX, sobre todo, por las prácticas coleccionistas. La configuración minuciosa de espacios interiores y la descripción detallada de objetos, en general, junto a la presencia de personajes coleccionistas y anticuarios, en particular, son sellos distintivos de su narrativa, que orientaron un camino por el que transitaron sus contemporáneos realistas y que, más tarde, atravesarían, con sus propios pasos, inquietudes y obsesiones algunos narradores como Aira –escritor que reconoce su admiración por Balzac–, agudizando y tensionando la estética decimonónica.

Quisiera ensayar aquí una reflexión sobre el coleccionismo presente en la novela *Eterna Juventud* (2017), una de las últimas publicaciones de Aira. Este texto profundiza en el ejercicio coleccionista emprendido por su protagonista homónimo, un jinete Mapuche que busca y encuentra raras piedras escondidas entre los pliegues de la Cordillera de los Andes, que en su comunidad se conocen como “cabecitas parlantes”, las que atesora con recelo en

un pequeño bolso de cuero. Para Eterna Juventud el coleccionismo en ningún caso es un pasatiempo, sino “el centro de su vida” (23). Creo que este relato, fiel a la orientación objetual del programa airiano que he comentado, despliega una poética coleccionista particular, a través de las excursiones y reflexiones del protagonista, en la voz de un narrador heterodiegético. Esta poética conserva ciertos rasgos del coleccionismo tradicional (valor subjetivo y carácter estético del objeto coleccionado), pero actualiza y radicaliza otros (el rechazo al catálogo, la potencialidad útil de esta actividad inútil).

Me parece que es posible reflexionar sobre el coleccionismo como forma de exterioridad. La exterioridad se despliega a través de diversas modalidades. La primera es el estatuto extraño de quien ejerce la colección en tanto criatura extraña a los ojos del resto de los demás: su colección levanta una frontera casi impermeable entre él y ellos. Sus congéneres, dedicados a pasatiempos como la batalla, la caza, la bebida y el ocio, consideran que su empresa es insignificante, ininteligible e, incluso, subversiva, pues los Mapuche rechazan la posesión objetual y dedican gran parte del día a la recolección de alimentos. La segunda es la referencia intertextual a la representación literaria de personajes coleccionistas, espacios de colección y objetos coleccionables de la novela realista francesa. Dicho realismo representó con fervor a coleccionistas burgueses y artistas que admiraban o recaudaban artefactos exóticos. Frente al tradicional repertorio de personajes coleccionistas, Eterna Juventud se encumbra como uno que es en sí mismo exótico, subvirtiéndolo, de algún modo, la vieja lógica de los gabinetes de curiosidades, en tanto topos idóneo para la colección de rarezas. Así, el protagonista es un coleccionista inusual tanto para su comunidad como para el elenco de personajes de su tipo en la historia de la literatura occidental.

Las primeras páginas de la *nouvelle* muestran la atmósfera cultural de los Mapuche —la guerra, la alimentación, el tedio— que contrasta, en la medida en que la trama se desenrolla, con el extraño oficio de Eterna Juventud. La historia comienza en el medio de una expedición militar liderada por Cafulcurá, el cacique. Tal vez por inercia, tal vez por conveniencia, sus subordinados participan de cada guerra, pero su sobrino, Eterna Juventud, sufre en silencio. Las reflexiones del narrador, focalizadas tanto en él como en Cafulcurá, se desplazan desde el *otium* al *negotium*. Eterna Juventud cree

que la guerra es un incómodo y extenso interludio que interrumpe su afición coleccionista. En efecto, la primera frase de la novela es un discurso directo de Eterna Juventud: “los intervalos en mi vida se están haciendo demasiado largos” (7). El intervalo es la guerra, un tiempo muerto e infructuoso que desestima categóricamente: “la inutilidad de todo lo que sucedía en los picnics bélicos lo llenaba de desazón” (13). Mientras, para sus camaradas, “precursores del ocio, cazadores remisos y de mala gana cuando apretaba el hambre” (10), la guerra es la modalidad canónica para darle rendimiento a las lentas horas. Para Eterna Juventud, su coleccionismo de cabecitas parlantes es la mejor (y más hermosa) forma de optimizar el tiempo. Si bien las lecturas tradicionales apuntan que una colección es el resultado de un pasatiempo, como hace notar Jean Baudrillard en “El sistema del coleccionismo”, un personaje como Eterna Juventud sostiene que el acto de coleccionar es “el centro de su vida, pero un centro que volvía centro todo lo que lo rodeaba. Un centro radiante e irisado que desmentía por anticipado la crítica de obsesión o manía, porque las cabecitas parlantes se abrían como puertas al universo” (23-24). En ese sentido, no puedo desatender el diminutivo “cabecitas”, que no solo permite dimensionar las proporciones pequeñas de los objetos coleccionados: observadas desde la trinchera de sus congéneres, las piedras reciben ese apelativo en tanto son subestimadas; admiradas desde el ojo del coleccionista, manifiesta el cariño y cuidado animistas que Eterna Juventud deposita en ellas. Son, sin duda alguna, sus objetos favoritos. Pero también es una forma inocente de nominar objetos en apariencia insignificantes que, no obstante, se levantan como umbrales cósmicos.

A lo largo de la novela, se abre otro ángulo onomástico: Eterna Juventud es un nombre que revela una particular visión sobre el tiempo. El narrador traza su genealogía: “tenía todo el tiempo del mundo. Hacía honor a su nombre” (27), un nombre que, como él señala, expone una suerte de individualismo, subjetividad y libertad que establece una separación entre él y su comunidad. Como observaremos, la pasión del personaje por estas piedras se motiva también en tanto el coleccionista y el objeto coleccionado resisten el paso del tiempo: las piedras están hechas de la eternidad a la que el jinete aspira, son jóvenes eternas.

Aunque los demás Mapuche y, sobre todo, Cafulcurá, ciernen una mirada sospechosa sobre el coleccionismo de Eterna Juventud, reconocen que su acto deriva de una capacidad especial que solo él ha podido cultivar y que sería fértil en profesiones tan viriles y prácticas como la cacería o el campo de batalla: “el conocimiento del terreno que adquiriría en sus deambulaciones lo habría vuelto una estrella de la caza, o de la estrategia ofensivo-defensiva en una de las periódicas guerras en las que se embarcaba su tío. Pero nada le interesaba menos que esas actividades” (28). En el ejercicio de su colección, Eterna Juventud se vuelve un estratega inútil, pero un hábil arqueólogo y un delicado minero¹²⁴. Y el narrador, quizás con el ánimo de dismantelar provisoria e ilusoriamente la impronta ajena del jinete, lo analoga a sus camaradas, estableciendo una comparación entre el guerrero-cazador y el coleccionista, recordando el parentesco primitivo entre el acto de recolectar y el de coleccionar¹²⁵: “él a su modo también era un cazador, de entes espirituales y estéticos, y sus estrategias, siempre basadas en el azar feliz, para hallar nuevas y difíciles cabecitas parlantes, no tenían nada que envidiarles a las que regían las campañas intercordilleranas” (28).

Eterna Juventud es una suerte de extranjero en su tierra a causa de su oficio coleccionista. Su actividad no solo revela sus propias preocupaciones, convicciones y hábitos, sino también los de los Mapuche en general, a través del contraste. En la novela, ellos¹²⁶ condenaban “la posesión permanente de objetos” (49) y, por consiguiente, “no habían desarrollado una arquitectura de seguridad” (49). Viven una existencia común en el toldo— la casa desmontable y portátil, símbolo del nomadismo— y la colección de Eterna Juventud habita ese ambiente colectivo que cancela cualquier estabilidad a la colección y que omite cualquier intimidad. El deseo coleccionista de “acotar un mundo —de dar un amparo—, de recortar un orden en el caos del mundo de afuera” (Vásquez Rocca s.p.) se frustra.

¹²⁴ La imagen de Eterna Juventud como minero me hace recordar el Capítulo V de la Primera Parte de *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, en el que se comparan los astrólogos con los mineros: ambos buscan la historia del universo inscrita en el cielo o la tierra. En la cueva, como Eterna Juventud, el eremita ha “aprendido a meditar más sobre los tiempos pasados” (170).

¹²⁵ El recolector y el cazador son los más antiguos antepasados de los coleccionistas: aquellos estaban preocupados de vivir en base a una economía de subsistencia; estos, eran impulsados por la curiosidad, el motor del coleccionismo moderno. Ver *Coleccionismo y Literatura* de Yvette Sánchez.

¹²⁶ *Eterna Juventud* no es la primera novela de Aira que incluye personajes Mapuche. En *La liebre* (1991) y *Entre los indios* (2012), figuran a través de Cafulcurá, el mismo cacique de *Eterna Juventud*, estableciéndose un juego intratextual de largo aliento que invoca “el retorno del personaje”, recurso tradicional de la narrativa realista decimonónica, intensamente trabajado por Honoré de Balzac, uno de los escritores favoritos de Aira.

Desde la teoría, la ausencia de un espacio propicio para la custodia del tesoro coleccionado ofende la naturaleza misma del coleccionar. Como apunta Yvette Sánchez en su esencial estudio *Coleccionismo y literatura*, “el celo de coleccionar es la tentativa de rodearse de un mundo propio, en un fervor por la vida privada” (19). A veces, el protagonista le teme a los ladrones, pero lo cierto es que no los hay, porque la propiedad privada tampoco existe allí. Cuando la desconfianza lo asalta, Eterna Juventud recuerda que su colección es “valiosa sólo para él. Nadie se tomaría la molestia de robarle una sola de sus cabecitas parlantes” (49). El narrador también da cuenta del prisma mediante el que los Mapuche observan las cabecitas parlantes: “objetos un tanto monstruosos, inexplicables y hasta repugnantes . . . que no tocaban . . . en toda su vida” (24).

Mientras la sospecha y el rechazo de lo material se enlaza con el nomadismo de la comunidad Mapuche representada en la novela, Eterna Juventud parece ser impulsado por una fuerza sedentaria e inmóvil que, si bien le ordena a desplazarse constantemente en la búsqueda y el hallazgo de cabecitas parlantes, lo obliga a buscar asentamiento en la carne misma de las piedras: “ya bastante había de efímero en la vida y el mundo para encima producir fugacidades artificiales e innecesarias . . . Su inclinación natural lo había llevado al objeto sólido y tangible” (13) y “lo aburría todo lo que no tuviera volumen y consistencia” (30). Según él, el tedio, la enfermedad de sus congéneres que amenazaba con contagiarlo en cada intervalo bélico, solo podía ser curado con la condición material, con la voz, la forma, el color y la textura de las cabecitas parlantes.

“La afición por lo raro” (Sánchez 15) es una de las principales –y clásicas– motivaciones para coleccionar. A lo largo de la novela, el narrador trata de definir y describir qué son las “cabecitas parlantes”, y sus definiciones y descripciones son tan claras como ambiguas, dependiendo del contexto de la acción pero, sea como sea, están marcadas por el signo de lo extraño. Las caracteriza a partir de distintos rasgos, como si se moviera por diversas esferas disciplinares. A veces, las define desde el rol de coleccionista de cosas curiosas: “sabía que en cualquiera [caverna] podía encontrar alguna rareza que faltara todavía en su colección” (24). En otros momentos, lo hace como si fuera un filósofo: “concreciones plásticas de la realidad común” (22-23) y “entes espirituales y estéticos” (28). O como un científico: “objetos arqueológicos” (29). En otras ocasiones, las admira con el ojo de un alquimista o

un orfebre: “gemas preciosas” (22). En las menos, las aprecia como si fuera una criatura bendecida: “un verdadero regalo del cielo” (26).

La antología mineral de *Eterna Juventud*, según sus colegas, es extraña, pero parece ser que también lo es si la leemos con el lente de la historia del coleccionismo y su representación literaria. Tradicionalmente, los personajes coleccionistas -que suelen espejear o tomar como modelos a coleccionistas y anticuarios reales- son burgueses y/o artistas. Pienso en novelas decimonónicas como *El primo Pons* y *La piel de zapa* de Honoré de Balzac o *Bouvard y Pecuchet* de Gustave Flaubert. Pienso en ellas, y pienso en esos autores no por capricho personal -aunque también ello es posible-, sino inducida por el propio Aira, lector apasionado del realismo francés. Muchos de sus relatos y ensayos refieren directamente o parafrasean intrigas, tonos, técnicas y motivos balzacianos. En esa línea, hay dos inquietudes que quisiera plantear, que interrogan la noción de exterioridad desde las perspectivas de la alteridad, la objetualidad y la extrañeza: la primera nace a partir de la famosa escena de la tienda de antigüedades de *La piel de zapa*, que Raphaël visita mientras experimenta un estado delirante. En ella, se ofrece un mosaico de objetos extraños y *bibelots*, de todas épocas y latitudes, “cuadro confuso, en el que se amontonaba lo divino y lo humano . . . en grotesco maridaje . . . especie de vertedero filosófico” (20-21). La variedad de artículos que tapizan de arriba abajo el almacén hace resonar la imagen de los gabinetes de curiosidades. En Europa, desde fines de la Edad Media hasta el siglo XVII, las cámaras de maravillas solían ser espacios para la colección y exhibición de objetos exóticos, nuevos o raros, muchos de ellos provenientes de tierras que se visitaban o se conquistaban, en Asia, África y Sudamérica, como enseres, trajes y dispositivos rituales de indígenas. Los gabinetes eran símbolos de poder y conocimiento, plataformas para mostrar la supremacía de una civilización y vitrinas de la más atrevida curiosidad. Cuando leo y releo *Eterna Juventud*, no puedo dejar de pensar en grabados y catálogos de gabinetes de curiosidades, así como en escenas literarias sobre ellos, sobre todo desde una constatación que enuncia el mismo narrador: “aunque el estudio y el goce al que dedicaba lo más claro de su tiempo eran ocupaciones eminentemente sedentarias, “de gabinete” podría haberse dicho si hubiera habido gabinetes entre los indios, también lo hacían deam-

bular bastante” (25). Así, su protagonista se me figura como un anticuario a destiempo; como un coleccionista decimonónico perdido entre los pliegues cordilleranos; como un *outsider* que se dedica a una actividad que su comunidad Mapuche reprueba; como una criatura que, en tiempos de conquista, habría sido ultrajada, cuyos ropajes, tocados y piezas de orfebrería podrían ser la ostentación de una cuarto de maravillas moderno. La colección de cabecitas parlantes subvierte la lógica del gabinete de curiosidades: Eterna Juventud es el exótico coleccionista de artilugios exóticos.

La cuestión del gabinete y, en un nivel más amplio, del coleccionismo tradicional, también se asoma a partir de Cafulcurá, en el último diálogo que sostiene con su sobrino, a propósito de la necesidad de sistematizar su colección. Mientras Eterna Juventud rechaza la idea de un catálogo razonado de sus objetos por no estar interesado en tratar con palabras, Cafulcurá le advierte que el catálogo no solo ordena la colección sino que también la investirá de la utilidad que, hasta entonces, no tiene: “¿de qué te sirve seguir acumulando tus preciadas posesiones sin organizarlas en un sistema? Así va a ser siempre un montón de cosas, no un universo inteligible” (68). La respuesta de Eterna Juventud, nuevamente, revela el carácter gratuito de su colección y su visión de la infinitud, cifrada, recordemos, en su propio nombre: “imponer un orden me limitaría. Mi recolección de cabecitas parlantes empezó como una experiencia de azar feliz, y así tiene que seguir” (68). Y luego agrega, poéticamente: “el azar queda en conserva en los objetos, y los hace brillar como si contuvieran un astro en el centro” (69)¹²⁷. Finalmente, Cafulcurá intenta persuadirlo a través de un argumento cultural, sin éxito: “el catálogo razonado te trascendería y volvería tu hobby parte de la historia de tu pueblo” (69).

Una segunda inquietud emerge debido a la presencia de vocablos franceses emitidos por su narrador heterodiegético, y debitamente dispuestos en cursiva, como *connaisseur*, *trompe l'oeil* *laissez faire*, por nombrar algunos, que conviven con otras expresiones en inglés (*hobby*, *stock*) e, incluso, en latín (*in pectore*). ¿Quién es el narrador? ¿Cuál es su enciclopedia? ¿Por qué pone voces de lenguas foráneas en boca de los personajes Mapuche? Sin ánimo de insistir en mi capricho personal, me parece que esas expresiones

¹²⁷ Nuevamente, pienso en ese capítulo de *Enrique de Oferdingen*, ahora en la idea de la piedra como astro y viceversa.

bien pueden estar coqueteando con la tradición cultural que ha propiciado la representación literaria del coleccionismo, sus respectivos personajes, objetos y espacios, citando si no su retórica al menos el idioma que la fundamenta. Esta estrategia ha sido empuñada por Aira en otras ocasiones, por ejemplo, en *Ema, la cautiva* (1981), donde la lengua castellana se orientaliza a propósito de los referentes chinos y japoneses a los que apela la narración.

Eterna Juventud mantiene un gabinete (sin gabinete) de piedras que encarnan la triple alianza de lo extraño, que acabo de comentar, y de lo pequeño y lo inútil, virtudes en las que quiero comentar brevemente, a modo de conclusión o, acaso, de apertura. El narrador caracteriza a las cabecitas parlantes según las multiformes funciones que asumen y las analogas con otros fenómenos y entidades: “podían dar cuenta, a su modo, de lo grande y de lo pequeño, del cosmos y la hormiga” (29). Su colección es una especie de microcosmos metonímico: una cabecita parlante es portavoz del universo entero. Aquí, la cita al gabinete de curiosidades como mundo en miniatura es obligada. Me acuerdo de un pasaje del alquimista, químico y óptico francés Pierre Borel, vecindado en el siglo XVII: “detente aquí, viandante curioso, porque aquí verás un mundo en una casa, en un museo: un microcosmos o un compendio de cosas extrañas”. La piedra coleccionada mueve pensamientos profundos sobre el tiempo -el ocio y el negocio-, la extrañeza, la libertad y la belleza, concediéndole una inútil utilidad inusitada, excediendo las presuntas limitaciones de su morfología extraña y su formato pequeño. La búsqueda y el hallazgo de cabecitas parlantes permite tener el universo en la palma de la mano, un universo que habla con una voz lejana que se ha petrificado para siempre.

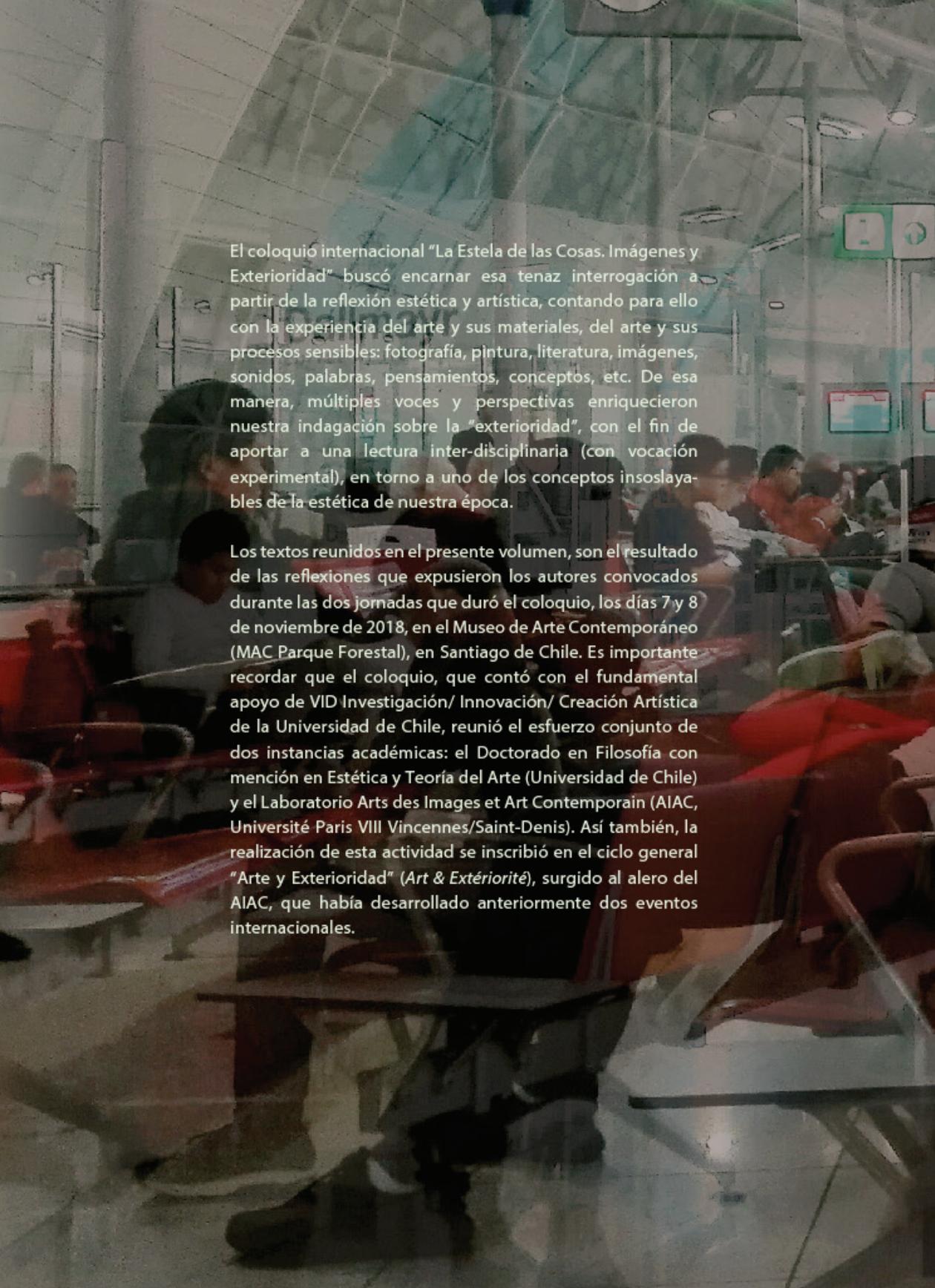
Se abre una nueva forma de comprender el coleccionismo, especialmente, su representación literaria, tanto por el frágil y nómádicamente espacio de acopio y exhibición como por, sobre todo, esa misteriosa y admirable figura que lo emprende, Eterna Juventud. La piedra coleccionada, mineral minúsculo, no solo condensa una nueva poética coleccionista sino también la particular poética de las cosas y los elementos en la narrativa airiana. En ese sentido, la colección de cabecitas parlantes puede aparecer como una preciosa alegoría del proyecto literario de César Aira: la intriga disparatada, el protagonista fuera de lugar, la minucia del detalle, la catalización de la

acción a partir de lo pequeño, lo inútil y lo extraño. Aira recoge, acapara, examina: modula una estilística coleccionista. Su insistencia en personajes que investigan y coleccionan, cual artistas, arqueólogos y anticuarios, “permite pensar la operación literaria como un trabajo de los fragmentos; la acumulación de pequeñas imágenes que conducen no a la totalidad sino al impasse estético” (113). Por último, tal vez las cabecitas parlantes, cruzando la frontera del relato, nos hablan de la inutilidad que le es propia al arte, la pura invención. O, quizás, son las piedras son estelas de una entidad mayor que se ha desmembrado y repartido entre los pliegues cordilleranos, y que esperan ser perseguidas y cazadas por un jinete solitario.

Bibliografía

- César Aira.** *El gran misterio*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2018.
- . *El mármol*. Buenos Aires, La bestia equilátera, 2015.
- . *Eterna Juventud*. Santiago, Hueders, 2017.
- Honoré de Balzac.** *La piel de zapa*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1979.
- Jean Baudrillard.** “The System of Collecting”. *The Cultures of Collecting*, Elsner, J. and Cardinal, R. eds. Harvard University Press, 1994, p. 7-24.
- Sandra Contreras.** *La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea*. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Francine Masiello.** “In Vert Veritas. El mundo al revés de César Aira”. *César Aira, une révolution*. Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.). Grenoble: Université Stendhal, Tigre, Numéro Hors Série, 2005, p. 111-122.
- Novalis.** *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid, Cátedra, 2014.
- Nuccio Ordine.** “La útil inutilidad de la literatura”. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, Acantilado, 2013, p. 27-76.
- Teresa Orecchia Havas.** “Artistas y antropólogos: estéticas, objetos y diagnóstico cultural en la novela argentina contemporánea”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 325-351. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.aaco>
- José Luis Pardo.** *Formas de la Exterioridad*. Valencia, Editorial Pre-Textos, 1992.
- Krystof Pomian.** *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Trad. por Elizabeth Wiles-Portier. Oxford, Polity Press, 1990.
- Yvette Sánchez.** *Coleccionismo y literatura*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Adolfo Vásquez Rocca.** “Coleccionismo y genealogía de la intimidad”. Revista digital de cultura *Almiar* (Margen Cero), Madrid, 2006: <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/coleccionismo.htm>
- Janell Watson.** *Literature and material culture: from Balzac to Proust: The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge University Press, 2004.

Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en abril de 2019. Se tiraron cuatrocientos ejemplares en formato de 16.5 x 23 cm. Interior de ciento veintiocho páginas en papel bond ahuesado de 90 gramos, impreso a 1/1 color. Portada en papel couché opaco de 300 gramos



El coloquio internacional "La Estela de las Cosas. Imágenes y Exterioridad" buscó encarnar esa tenaz interrogación a partir de la reflexión estética y artística, contando para ello con la experiencia del arte y sus materiales, del arte y sus procesos sensibles: fotografía, pintura, literatura, imágenes, sonidos, palabras, pensamientos, conceptos, etc. De esa manera, múltiples voces y perspectivas enriquecieron nuestra indagación sobre la "exterioridad", con el fin de aportar a una lectura inter-disciplinaria (con vocación experimental), en torno a uno de los conceptos insoslayables de la estética de nuestra época.

Los textos reunidos en el presente volumen, son el resultado de las reflexiones que expusieron los autores convocados durante las dos jornadas que duró el coloquio, los días 7 y 8 de noviembre de 2018, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC Parque Forestal), en Santiago de Chile. Es importante recordar que el coloquio, que contó con el fundamental apoyo de VID Investigación/ Innovación/ Creación Artística de la Universidad de Chile, reunió el esfuerzo conjunto de dos instancias académicas: el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile) y el Laboratorio Arts des Images et Art Contemporain (AIAC, Université Paris VIII Vincennes/Saint-Denis). Así también, la realización de esta actividad se inscribió en el ciclo general "Arte y Exterioridad" (*Art & Extériorité*), surgido al alero del AIAC, que había desarrollado anteriormente dos eventos internacionales.