

Cuaderno 27

Año 9
Número 27
Diciembre
2008

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Borges y las artes (y las artes en Borges)

Sandro Benedetto: Borges y la música | **Alberto Farina:** El cine en Borges | **Alejandra Niedermaier:** Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges | **Graciela Taquini:** Transborges | **Nora Tristeza:** El arte de Borges.

Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica

Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: La fotografía como soporte de la memoria | **Andrea Chame:** Fotografía: los creadores de verdad o de ficción | **Mónica Incorvaia:** Fotografía y Realidad | **Viviana Suarez:** Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara | **Daniel Tubío:** Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías? | **Augusto Zanela:** La tecnología se sepulta a sí misma.

**Cuadernos del Centro de Estudios en
Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
centrodedocumentacion@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación

Alberto Farina y Alejandra Niedermaier: Borges y las artes
(y las artes en Borges).

Viviana Suárez y Daniel Tubío: Entre el realismo y la
tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica.

Comité Editorial

Déborá Belmes. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Raúl Castro. Universidad de Palermo. Argentina.

Allan Castelnuovo. Market Research Society. Londres.
Reino Unido.

Michael Dinwiddie. New York University. EE.UU.

Marcelo Ghio. Universidad de Palermo. Argentina.

Andrea Noble. University of Durham. Reino Unido.

Joanna Page. Cambridge University, CLAS. Reino Unido.

Hugo Pardo. Universidad Autónoma de Barcelona. España.

Ernesto Pesci Gaytán. Universidad Autónoma de
Zacatecas. México.

Daissy Piccini. Universidad de San Pablo. Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Rodolfo Sánchez. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Viviana Suárez. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Gustavo Valdés. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

José María Doldan. Universidad de Palermo. Argentina.

Roxana Garbarini. Centro Análisis Social. Italia.

Sebastián Guerrini. Universidad de Kent, Canterbury.
Reino Unido.

Joel Olivares Ruiz. Escuela Gestalt de Diseño, México.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Constanza Togni

Guadalupe Sala

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 300

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Diciembre 2008.

Impresión: Imprenta Kurz.

Australia 2320. (C1296ABB) Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Escuela de Diseño

Secretario Académico

Jorge Gaitto



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Se autoriza su reproducción total o parcial, citando las fuentes. El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores.

Cuaderno 27

Año 9
Número 27
Diciembre
2008

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Borges y las artes (y las artes en Borges)

Sandro Benedetto: Borges y la música | **Alberto Farina:** El cine en Borges | **Alejandra Niedermaier:** Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges | **Graciela Taquini:** Transborges | **Nora Tristeza:** El arte de Borges.

Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica

Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: La fotografía como soporte de la memoria | **Andrea Chame:** Fotografía: los creadores de verdad o de ficción | **Mónica Incorvaia:** Fotografía y Realidad | **Viviana Suarez:** Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara | **Daniel Tubío:** Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías? | **Augusto Zanela:** La tecnología se sepulta a sí misma.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas, 2. Marcas, 3. Medios, 4. Nuevas Tecnologías, 5. Nuevos Profesionales, 6. Objetos, Espacios e Imágenes, 7. Recursos para el Aprendizaje y 8. Relevamiento Terminológico e Institucional.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Diciembre 2008.

Borges y las artes (y las artes en Borges)

Prólogo

Alberto Farina y Alejandra Niedermaier.....pp. 9-11

Borges y la música

Sandro Benedetto.....pp. 13-24

El cine en Borges

Alberto Farina.....pp. 25-42

Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges

Alejandra Niedermaier.....pp. 43-62

Transborges

Graciela Taquini.....pp. 63-72

El arte de Borges

Nora Tristezza.....pp. 73-86

Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica

Prólogo

Viviana Suárez.....pp. 87-89

La fotografía como soporte de la memoria

Florencia Bustingorry y Valeria Mugica.....pp. 91-101

Fotografía: los creadores de verdad o de ficción

Andrea Chame.....pp. 103-109

Fotografía y Realidad	
Mónica Incorvaia.....	pp. 111-119
Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara	
Viviana Suárez.....	pp. 121-132
Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?	
Daniel Tubío.....	pp. 133-146
La tecnología se sepulta a sí misma	
Augusto Zanela.....	pp. 147-159
Publicaciones del CEDyC.....	pp. 161-166
Síntesis de las instrucciones para autores.....	p. 166

Borges y las artes (y las artes en Borges)

Alberto Farina (*) y Alejandra Niedermaier (**)

(*) (**) Realizador, historiador y crítico de Cine. Profesor de Historia y Estética del Cine en la Universidad de Palermo y en la Escuela Nacional de Experimentación Cinematográfica (INCAA). Colaborador de la revista *Ñ*, productor y conductor de espacios radiofónicos y televisivos sobre cine.

(**) Fotógrafa, investigadora y docente de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Palermo y en la Escuela de Fotografía Motivarte.

Resumen: El objetivo del prólogo es subrayar los diferentes nexos entre Borges y las artes en virtud de que los mismos nos devuelven a su universo poético. En el mismo subyace un pensamiento circular (propio de la cosmovisión borgeana) sobre el concepto de creación traducido en distintas disciplinas.

Palabras claves: cine - disciplinas - exploración - fotografía - música - net art - nexos - pintura - poiesis.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 11]

¿Será una coincidencia que el lugar de nacimiento de esta publicación sea la Universidad de Palermo, es decir el barrio de Borges, al que consideró originario de la ciudad mítica que nos contiene, al expresar “vinieron a fundarme la patria”?¹

Cada uno de los ensayos reunidos en este ejemplar ha revelado que el vínculo entre Borges y cada una de las disciplinas tratadas forma un recorrido de varias vías y establece un doble sentido en su trayectoria. En este camino apreciamos las características que a continuación se comentan.

Las trasposiciones del universo literario de Borges a otros lenguajes parecen correr en paralelo con la presencia que esas mismas expresiones artísticas ya tenían en la literatura borgeana, incluyendo de antemano lo visual y lo sonoro.

De alguna manera, la ruta por la que buscamos los nexos entre Borges y las artes nos devuelve a su universo poético. Se trata de un circuito. Y lo circular, que tanto habitó en él, nos rige.

Es por eso que cada artículo está atravesado y abarcado por su poética, palabra derivada de poiesis que significa creación. Justamente, es Borges quien incorpora a su retórica el montaje cinematográfico, la imagen fijada por la alquimia, el diseño pictórico y sonoro y la “profética memoria” ensayada por el net art.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel consideraba el arte como la manifestación sensible de la idea y a la filosofía como concepto. Borges se apoyó en la filosofía (su admiración por Arthur Schopenhauer, por ejemplo) y por añadidura en el concepto, pero de un modo siempre poético al tornar en “manifestación sensible” su corpus de interrogantes.

Aún en sus diferencias, cada abordaje ha quedado enhebrado en un punto de destino que no es otro que el mismo Borges, tal vez porque las artes pertenecen a “un mundo que –según Alan Pauls en *El*

factor Borges— se empeña en ser cada día más borgeano”.

Más allá de los distintos análisis puntuales de las respectivas disciplinas del arte entrelazadas con el ideario de Jorge Luis Borges, es motivo de mención la necesidad de la mayoría de los especialistas de incluir la voz de Borges, tal vez en un deseo de poder penetrar e internalizar su imaginario.

En lo que se refiere a los prólogos tanto de catálogos o libros sobre plástica o sobre fotografía, como asimismo en muchas de sus críticas cinematográficas, podemos encontrar una forma absolutamente personal y propia de Borges de abordarlos. En los mismos subyace la figura retórica de la ironía al elegir la paradoja como elemento enunciador.

Indudablemente el campo de lo visual había sido fuertemente internalizado por él en los años en los que la visión todavía no lo había abandonado. Esto se percibe en la vasta cantidad de escritos donde las imágenes son muy pregnantes y resultan originarias de importantes metáforas.

El completo análisis que realiza Alberto Farina sobre los diversos aspectos que relacionan a Borges con el cine -ya sean películas de género o de autor- indaga en un vínculo a veces conflictivo ya que el escritor fue cinéfilo, crítico y guionista, y sus textos tienden trampas al cineasta, en la medida que el cine pre-existe en el imaginario borgeano y en su aventura narrativa. Asimismo, este ensayo busca la fisura, el resquicio por el cual ahondar en dicho entramado.

El ensayo de Alejandra Niedermaier propone varios puentes entre el escritor y la fotografía. Desde reveladores hechos históricos que involucraron a famosos retratistas con Borges y sus antepasados, a las imágenes que su literatura inspiró en quienes “escriben con la luz”. No escapan al enfoque de Niedermaier las inclinaciones borgeanas por las duplicaciones y los infinitos intentos de conjurar la condición fugitiva del tiempo.

Para introducirnos en el universo de Borges y la música, es oportuno recordar la siguiente mención:

“Mientras trabajábamos con Bioy escuchábamos Brahms, y como trabajamos mucho juntos debemos haber escuchado todo Brahms”.

Sandro Benedetto establece casi un diálogo con Borges, donde no solamente da cuenta de sus preferencias sino que también nos introduce en lo que cada género musical representa, no sólo para el escritor, sino también para su época. Suma también el nutrido racconto que realiza alrededor de músicos, cantantes y conjuntos que se apropiaron de textos y obsesiones del autor.

Nora Tristezza centra su investigación en un exhaustivo relevamiento de los textos que documentan las apreciaciones de Jorge Luis Borges en torno a la plástica con especial hincapié en su dedicación a figuras trascendentales del ámbito latinoamericano. Además, da cuenta de la estrecha relación de Borges con su hermana y cierta comunión espiritual que él sentía hacia la pintura de Norah.

Esta cartografía de Borges y las artes no podía eludir su presencia en las nuevas tecnologías y el net art. De esta región se ocupa la especialista Graciela Taquini navegando por rutas virtuales y cibernéticas en las que nuevos artistas son llevados por Borges hacia los puertos clásicos del Quijote o los minotauros que también esperan en laberintos binarios.

Cabe destacar que los prologuistas de este cuadernillo han sentido la necesidad, al igual que los demás especialistas, no sólo de realizar un exhaustivo análisis desde sus respectivas disciplinas sobre la cosmovisión de Borges, sino también de disfrutar la posibilidad de perderse en el laberinto de sus relatos y sus poemas. Ambos coincidieron en el mismo fragmento del epílogo del libro *El hacedor*. Igualmente sucede con un pasaje de “Borges y yo” y “Nueva refutación del tiempo” pero, en estos casos, lo interesante es que sus exploraciones se refieren a temas muy distintos uno del otro.

Para terminar, aceptaremos que los ensayos que aquí se suceden han intentado explorar la huella de Borges en las artes, pero el extravío nos llevó a la mejor encrucijada, aquella donde el motivo de estudio se cruzó con la huella de las artes en Borges, en la obra de un poeta que a su vez se consagra y remite a la abarcadora poesía que lo justifica, como lo expresa en *El otro, el mismo*:

“Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto”.

Soñadores o soñados, ¿habremos dispuesto nosotros escribir estos textos o ellos nos habrán buscado y exigido que los escribiéramos?

Notas

1. “La manzana pareja que persiste en mi barrio: Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga” de “Fundación Mítica de Buenos Aires”.

Summary: The objective of the prologue is to emphasize the different nexuses between Borges and the arts as they give back us to his poetic universe. In this particular universe a circular thought -own of Borges worldview- underlies on the concept of creation translated in different disciplines.

Keywords: cinema - disciplines - exploration - music - net art - nexuses - painting - photography - poesis.

Resumo: O objetivo do prólogo é sublinhar os diferentes nexos entre Borges e as artes em virtude de que os mesmos nos devolvem a seu universo poético. No mesmo subjaz um pensamento circular (próprio da cosmovisão borgeana) sobre o conceito de criação traduzido em diferentes disciplinas.

Palavras chave: cinema - disciplina - exploração - fotografia - música - net art - nexos - pintura - poesis.

(*) Licenciado en Artes especializado en Música, Filosofía y Letras (UBA). Compositor e Instrumentista. Profesor en la Universidad de Palermo, en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”, en Filosofía y Letras (UBA) y en la Universidad del Museo Social Argentino.

Resumen: La relación de Borges con la música no es uno de los aspectos más conocidos dentro del universo borgeano. Este trabajo propone un recorrido por los diversos caminos en los que su obra se vincula con el ámbito musical, ya sea en los textos de milongas, su relación con el tango, la música clásica y sus pensamientos.

El vínculo que se traza entre literatura y música pone en contacto su obra con importantes compositores e intérpretes pertenecientes a diferentes géneros musicales, alcanzando uno de sus puntos culminantes cuando la poesía de Borges se encuentra con la música de Astor Piazzolla.

Palabras claves: milonga - música clásica - rock - tango - voces.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 24]

Los sonidos del suburbio

En la obra de Jorge Luis Borges la milonga y el tango tienen una importante presencia, pues estos géneros musicales son el lugar de convivencia de los personajes orilleros tan queridos por el poeta. Desde su tercer libro publicado, *Cuaderno San Martín* de 1929, tenemos en varios de sus poemas referencias al tango: “algún piano mandaba tangos de Saborido”.¹

“Palermo del principio, vos tenías /unas cuantas milongas para hacerte valiente”;²

“o se aturden con desgano de bandoneones / o con balidos de cornetas sonsas en carnaval”.³

“En la milonga que de las Cinco Esquinas se acuerda...”⁴

Las referencias a la música de Buenos Aires se profundizan, -constituyéndose en uno de los ejes temáticos- en el ensayo *Evaristo Carriego* del año 1930, -poeta entrerriano que fuera amigo de su padre-, y cuya obra está dedicada al suburbio porteño.

El cuarto capítulo del ensayo lleva por título *La canción del barrio*, en él encontramos la siguiente referencia al tango:

En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás. Lo representativo de veras es la milonga.

Su versión corriente es un infinito salud, una ceremoniosa gestación de ripios zalame-ros, corroborados por el grave latido de la guitarra. (...) El tango está en el tiempo,

en los desaires y contrariedades del tiempo, el chacaneo aparente de la milonga ya es de eternidad. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires; (...) (Borges 2007a: 152-153)

Una de las más completas reflexiones sobre el tema la encontramos en *Historia del Tango*, conformando otro capítulo del mismo libro. En ella, Borges realiza un interesante relevamiento de datos sobre el origen del mismo, ya que muchas veces los datos se lo proporcionan algunos personajes orilleros a quienes Borges pudo conocer y que se constituyen en fuentes de primera mano, tal es el caso del caudillo de Palermo Nicolás Paredes, y de músicos que forman parte de los comienzos del género, como José Saborido, Ernesto Poncio, etc.

Otros temas abordados por Borges son el tango pendenciero y las letras de los tangos.

En cuanto a lo primero se expresa diciendo: "(...)yo diría que el tango y que las milongas, expresan algo que los poetas, muchas veces, han querido decir con palabras: la convicción de que pelear puede ser una fiesta." -Pensamiento borgeano de donde derivaría la gran cantidad de duelos y cuchillos que pueblan sus textos-. En otro párrafo -en concordancia con esa idea-, señala la misión que puede tener el tango para los argentinos:

En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que nos ocurrieron y culpas que no cometimos; de mí confesaré que no suelo oír El Marne o Don Juan sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor. (Borges 2007 a, 187-188)

Borges creía que los gauchos y los orilleros habían creado con su mitología y sus mártires la religión del coraje, encontrándose su música en los estilos, milongas y en los primeros tangos.

En cuanto a las letras de los tangos que Borges prefería, corresponden a la llamada "Guardia vieja". Sus opiniones sobre el tema generaron no poca polémica:

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas. (Borges 2007a: 191)

Y en otro párrafo agrega:

En el tango cotidiano de Buenos Aires, en el tango de las veladas familiares y de las confiterías decentes, hay una caballería trivial, un sabor de infamia que ni siquiera sospecharon los tangos del cuchillo y del lupanar. (Borges, 2007a:192)

Es evidente que el tango-canción que cantara Carlos Gardel le desagradaba.

En una entrevista para la televisión argentina realizada por Antonio Carrizo en 1981, Borges expresaba su opinión sobre estos mismos temas:

(...) el tango es la decadencia de la milonga, pero en los primeros tangos existe todavía la valentía y la alegría de la milonga. (...) Yo creo que el tango declina con Gardel, con “La cumparsita”. (...) Los tangos de la vieja guardia son de hecho milongas, si son buenos. (...) Podría dar nombres, “El apache argentino”, “Rodríguez Peña”, “El Entrerriano”, “La morocha y Cuzquito”. Esos los oigo como tangos, en cambio “La Cumparsita” me la hizo oír un primo mío, eso no tiene nada que ver con el tango. Yo volví de Europa y él me hizo oír un tango llamado “La Cumparsita” creo que era cumparsita. ¿Esto qué es?, le dije; el mejor tango, me respondió; puede ser, pero yo no lo oigo como tango.

Ante la pregunta sobre si llegó a conocer a alguno de aquellos compositores de la guardia vieja que tanto le gustaban, Borges responde:

Bueno, yo conocí a Ernesto Poncio. (...) Conocí también a Saborido, era un vecino nuestro de Palermo que llevó el tango a París, era autor de “La morocha”; y luego conocí a los Greco. Payadores he conocido a muchos, pero esos no tenían nada que ver con el tango, no les gustaba.

En otro fragmento de la entrevista, realiza un emotivo comentario:

(...) yo estaba en el año sesenta y uno en Austin, Texas, un territorio que yo quiero mucho, y había un señor paraguayo y me hizo oír unos tangos, yo estaba avergonzado, se llamaban “A media luz”, “La cumparsita”, no recuerdo los otros, y pensé, qué horror, voy a tener que simular que me gustan y a mí me parecen una vergüenza. Luego me dí cuenta de que estaba llorando, es decir que mi cuerpo los sentía de otro modo. (...) por un lado mi entendimiento decía que esos tangos son malos y, por otro lado, estaban cargados de recuerdos de Buenos Aires; por lo que fuere yo lloré.

Carrizo le recuerda que de Gardel se dice que “cada día canta mejor”, a lo que el escritor reflexiona de la siguiente manera:

Eso quiere decir que sigue cantando en la memoria de los hombres. Si cada día canta mejor, sigue cantando después de su muerte corporal, (...) eso es más que la gloria. Que importa mi opinión personal sobre Gardel comparado con eso; además tengo la impresión de que no ha podido ser reemplazado, los que cantan tangos ahora no lo hacen como él. Creo que todos pensamos eso. (La Maga 1996: 19)

En el libro *El otro, el mismo* de 1964, encontramos el poema “El tango”, en el cual a modo de elegía, Borges resume ese mundo orillero con sus hombres, su valor y sus pasiones. Recuerdos de un tiempo ido, que la música los vuelve a revivir. Los nombres de Greco y de Arolas están presentes en la poesía, la misma, que define al tango como una ráfaga, como una diablura; ese tango que tiene el poder de inventarnos ese pasado de coraje y de suburbio. (Borges 2007b: 308)

El secreto del tango

Con respecto a la relación, devenida en unidad indisoluble que tienen Buenos Aires y su música, Borges -quien dijo varias veces que entendía poco de música-, expresó en el año 1930:

Musicalmente, el tango no debe ser importante; su única importancia es la que le damos. La reflexión es justa, pero tal vez aplicable a todas las cosas. A nuestra muerte personal, por ejemplo, o a la mujer que nos desdeña... El tango puede discutirse, y lo discutimos, pero encierra como todo lo verdadero, un secreto. Los diccionarios musicales registran, por todos aprobada, su breve y suficiente definición; esa definición es elemental y no promete dificultades, pero el compositor francés o español que, confiado en ella, urde correctamente un tango, descubre, no sin estupor, que ha urdido algo que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza. Diría que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal (esa forma que apenas deletrean “La tablada” o “El choclo”), y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, su lugar en el universo. (Borges 2007a: 192)

Borges y la milonga

La milonga, es un género que se remonta a los orígenes del tango, y para su acompañamiento, la guitarra se constituye en fiel compañera; tan así, que Borges llama a su libro de milongas del año 1965: “Para las seis cuerdas”.

Borges comienza a escribir las primeras milongas, alentado por el gran músico argentino Carlos Guastavino; por esos tiempos declaró: “Se han abierto paso a través de mí, espontáneamente, casi sin intervención de mi voluntad y un antiguo fondo criollo componía en mí esos versos como si mis mayores lo hicieran.”

Ya en el prólogo del libro nos dice:

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente, por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.

He querido eludir la sensiblería del inconsolable tango-canción y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas.

Compuestas hacia mil ochocientos noventa y tantos, estas milongas hubieran sido ingenuas y bravas; ahora son meras elegías.⁵ (Borges 2007b: 379)

En cuanto a la recomendación del poeta de “suplir la música ausente”, esto será por poco tiempo, pues en el mismo año de su publicación esa ausencia melódica ya no será tal, porque varias de ellas llevarán la música de Astor Piazzolla.

En el poemario va recorriendo toda la mitología del mundo orillero, en donde el coraje es moneda corriente, y así aparecen joyas del género como son “Milonga de Jacinto Chiclana”, “Milonga de Nicanor Paredes”, “Milonga de los Morenos”, etc.

La presencia de Borges en el repertorio ciudadano

Más allá de las opiniones tan particulares sobre la música de Buenos Aires su contribución al género a través de las letras de sus milongas y poesías, es por demás relevante. Las mismas han suscitado la admiración e inspiración de los más importantes compositores y cantantes de nuestro país.

Sin distinción de géneros, sus letras recorren un amplio repertorio musical, que se encuentra plasmado en interesantes trabajos discográficos.

Reunión Cumbre. El encuentro de dos genios

Si el tema es la música en el universo borgeano, seguramente uno de los momentos trascendentales ocurrió cuando las letras de Borges se unieron con el mundo sonoro de Astor Piazzolla. Este encuentro ocurrido en 1965 entre dos de las más importantes personalidades en el campo artístico del siglo XX – y que la fortuna nos ha concedido a los argentinos-, tiene su génesis cinco años antes, ya que en marzo de 1960 Piazzolla compone en la ciudad de Nueva York -a sugerencia de la bailarina y coreógrafa Ana Itelman- la música para ballet basada en el cuento de Borges *Hombre de la esquina rosada*, del que Itelman adaptó algunas frases, y cuya partitura es una suite para recitante, canto y doce instrumentos. La misma recorre variados estilos musicales desde la esencia del tango tradicional a la música dodecafónica.⁶

En 1965, el encuentro de estas dos figuras, produjo un trabajo antológico: el disco *El Tango*, para el que Piazzolla retoma las partituras del ballet *Hombre de la esquina rosada* y le pondrá música a diferentes milongas y poemas del escritor, donde el tema excluyente es el Buenos Aires orillero.

En la grabación del disco *El tango*, participó el Quinteto Nuevo Tango, integrado por: Jaime Gosis en piano y celesta, Antonio Agri en violín, Oscar López Ruiz en guitarra eléctrica, Enrique “Kicho” Díaz en contrabajo, y Astor Piazzolla en bandoneón. A este seleccionado de notables músicos se le sumaron los siguientes solistas instrumentales: Roberto Di Filippo en oboe, Margarita Zamek en arpa, Antonio Yepes y Leo Jacobson en diversos instrumentos de percusión, Hugo Baralis en violín, Mario Lalli en viola y José Bragato en violoncello.

De esta larga enumeración se desprende la riqueza tímbrica con que encaró la composición, los arreglos y la dirección el maestro Astor Piazzolla. Allí aparecen tres milongas: *Jacinto Chiclana*, *A don Nicanor Paredes* y *El títere*, más los tangos *Alguien le dice al tango*, *El tango* y *Oda íntima a Buenos Aires*; completando el disco la suite *El hombre de la esquina rosada*.

En el libro de memorias de Edmundo Rivero *Una luz de almacén*, el cantor nos relata el diálogo que sostuvo con Borges en los días de la grabación del disco:

Borges me hizo una pregunta casi brusca:

-¿Con qué autoridad, con qué conocimiento canta usted estos temas? No había intención agresiva sino simple curiosidad, acaso certeza de mi obligado dominio del asunto. Le contesté también sobre una suposición:

-Bueno, las canto porque las entiendo, y las entiendo porque las he vivido. Lo mismo que usted, que las escribió porque las conoce, porque las vió.

-No, en mi caso no es así -me dijo-. Yo no he tenido la fortuna que usted tuvo. Estos personajes y estas historias me llegaron por otros, por terceros. O son imaginarias.

Y como reflexionando, agregé:

-No, yo no tuve su suerte. Mi madre no quería que saliera a la calle; yo estaba siempre

detrás de las rejas.

Misteriosamente, sus letras me suenan tan auténticas como las de Contursi, aunque use muy distintas palabras. Es seguro porque Borges “ha visto” más cosas que muchos otros letristas salidores y nocheros, tal vez porque supo escuchar o porque sabía cuales eran las preguntas, cosa que suelen olvidar los que siempre buscan respuestas. (106)

En referencia al comentario que Borges le hace a Rivero, sobre que “estaba siempre detrás de las rejas”, el mismo recuerdo se encuentra en el prólogo del libro antes mencionado *Evaristo Carriego*; allí podemos leer:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas (...) (Borges 2007a: 113)

Borges concluye su prólogo diciendo que su libro -por esas razones-, es “menos documental que imaginativo”.

Piazzolla, loco loco loco es el título del libro que el músico Oscar López Ruiz escribió para contar diversos aspectos de la vida de Astor Piazzolla, a través de los 25 años en los que compartieron escenarios, giras y grabaciones. En el mismo figura la anécdota con respecto a la opinión de Borges sobre la voz de Rivero, interpretando sus milongas, en momentos de la grabación del disco *El Tango*. Al respecto López Ruiz comenta:

Durante el proceso de componer la música, frecuentemente Astor invitaba a Borges a su casa para que escuchara los temas que iba componiendo y cómo armaba el todo para que tuviera unidad conceptual.

Cuando esto sucedía, Astor se sentaba al piano y su primera esposa, Dedé Wolf, cantaba los temas acompañada por él.

Durante las varias sesiones de grabación que demandó la factura de este disco, Borges estaba invariable, silenciosa y pacientemente sentado en la sala de control del estudio escuchando los tediosos preparativos, ensayos y diferentes tomas que se hacían para obtener el mejor resultado posible. (...) Lo cierto es que Borges, inmutable, permanecía allí sentado con las manos apoyadas en la empuñadura del bastón que tenía entre sus piernas. Quizá la ya muy avanzada ceguera que padecía contribuyera a aislarlo de lo que sucedía a su alrededor, pero no hacía comentario ni gesto alguno que revelara sus sentimientos respecto de lo que estaba escuchando. (...)

Habíamos realizado una toma del tema “A Don Nicanor Paredes”. Edmundo Rivero lo cantaba con el sabor que únicamente él podía darle a este estilo de música, una milonga sureña de corte tanguero, y además como tocaba muy bien la guitarra, a Astor se le ocurrió que lo hiciera en ese tema. Después de la tercera o cuarta toma, y mientras escuchábamos lo que habíamos tocado, y sobre todo como lo habíamos hecho, Borges, inmutable.

Astor no aguantó más y dándose vuelta hacia donde éste seguía sentado sin decir palabra, le preguntó: ¿Y Borges? ¿Qué le parece? ¿Le gusta? Borges inmutable, apenas si levantó la vista y dirigiéndose a Astor con su voz aflautada tan peculiar, y su tono

aristocrático y estilo “el traga del colegio”, le contestó: “Sí; claro; por supuesto; pero que quiere que le diga, Piazzolla, a mí me gustaba más como lo cantaba la chica” (por si no lo recuerdan, la chica era la mujer de Astor, Dedé, quien aparte de ser una mujer encantadora, dulce, muy mona y excelente pintora, no era para nada una cantante). Se recontra pudrió todo. Fue tal la explosión de carcajadas, Rivero incluído, que los cristales de la sala de control casi se parten en mil pedazos. (...) ¿Qué había pasado con Borges? ¡Borges, inmutable!”(197-199)

La posterior vinculación de Piazzolla con la obra de Borges se dará en 1979, al componer la banda sonora de la película *La intrusa*, -basada en el cuento de Borges-, con guión y dirección de Carlos Hugo Christensen; y en el año 1987, su trabajo *Tango Apasionado* -The rough and ciclycal night-, contiene música compuesta en base a los cuentos *La intrusa*, *El Sur* y *Hombre de la esquina rosada*. El mismo Astor Piazzolla en el libro *A manera de memorias* cuyo ordenador fue el periodista Natalio Gorin al referirse al encuentro con Borges nos dice lo siguiente :

Hay un disco en mi obra que va a perdurar muchos años, por la música y fundamentalmente por las poesías de Jorge Luis Borges. Se llama *El Tango*, que incluye también *El hombre de la esquina rosada*. Para mí fue un verdadero honor asociarme artísticamente a una figura de esa dimensión mundial. Cuando la obra salió a la calle tuvimos algunas diferencias. Borges llegó a decir que yo no entendía el tango, y mi réplica le endilgó a Borges no entender nada de música.

Era un hombre autoritario, quizá prepotente en algunas cosas. Yo recuerdo que lo invité a mi casa para hacerle escuchar toda la obra, antes de que se grabara. Me senté al piano y fui tocando “Jacinto Chiclana”, “Nicanor Paredes”, “El Títtere” y todo ese conjunto de temas. Fue cuando le dije que había compuesto toda la música a la manera del 900, menos la “Oda Intima para Buenos Aires”. Borges me contestó que el de música no sabía nada, ni siquiera diferenciar entre Beethoven y Juan de Dios Filiberto. No sabía quién era quién, y además no le interesaba. Después salió opinando como un gran experto. Creo que era un mago. Yo nunca he leído poemas más bellos que los que escribió Borges, pero en materia de música era sordo. (87)

Borges, el cine y Troilo

Borges sentía pasión por el cine, y en la medida en que su vista se lo permitió además, ejerció la crítica cinematográfica. En cuanto a su labor como guionista, la misma se inicia en 1951, cuando junto con Adolfo Bioy Casares escriben los guiones de “Los orilleros” y de “El paraíso de los creyentes”, siendo el primero de ellos llevado al cine por Ricardo Luna en 1975.

Más allá de que varios cuentos de Borges tuvieron sus versiones cinematográficas -a cargo de importantes directores como Leopoldo Torre Nilsson, René Mugica, Bernardo Bertolucci, Carlos Saura, etc.-, fue el director Hugo Santiago quien volverá a juntar a Bioy Casares y a Borges en calidad de guionistas, en dos ocasiones más. En 1969 para el film *Invasión*, y en 1974 para la película rodada en Francia *Los otros*. *Invasión* cuenta entre su banda sonora, música de Anibal Troilo, quien musicalizó una milonga de Borges para la película., este último encontraba admirable la creación de Troilo.

Otras voces, otras músicas

Borges cantado y Jairo

El trabajo sobre los poemas y milongas de Borges llevado a cabo por Jairo en 1975 tiene su génesis en los primeros años de la década del sesenta; cuando la editorial Lagos le propone a Borges escribir letras de milongas para que luego sean musicalizadas.

Borges entonces escribió “Milonga de dos hermanos”, inspirada en los hermanos Iberra, a la que luego pondría música uno de los grandes compositores argentinos, Carlos Guastavino.

En 1968, la editorial publicó “Cuatro canciones porteñas” con letras de Borges y música de Piazzolla.: el tango “Alguien le dice al tango” y las milongas “Jacinto Chiclana”, “El títere” y “A don Nicanor Paredes”. Años después, por medio de un proyecto de Miguel Angel Merellano e Hilde Fisher, conjuntamente con la editorial Lagos, se proponía que otros compositores musicalizaran poemas de Borges.

El resultado de esta propuesta fue un racimo de textos seleccionados que abarcan casi cincuenta años de la obra del escritor; desde la juvenil *Fervor de Buenos Aires* del año 1923 a *El oro de los tigres* publicado en el año 1972, completándose esta selección con poesías y milongas de “El hacedor”, “Para las seis cuerdas” y “El otro, el mismo”, todo lo cual conforma el libro de partituras *Borges cantado* de la editorial Lagos.

Los artistas que le pusieron música a los diferentes textos que serían interpretados por Jairo en el disco grabado en España, *Jairo canta a Borges*, son los siguientes: Eladia Blázquez, a “Milonga de Calandria”; Jairo a uno de los dos poemas titulados “Buenos Aires” que contiene el libro “El otro, el mismo”, y que en la versión musicalizada se llama “Buenos Aires, destino”; el otro poema homónimo fue musicalizado por el hijo de Astor, Daniel Piazzolla bajo el nombre “Buenos Aires, búsqueda”; Cuchi Leguizamón le puso notas a “¿Dónde se habrán ido?” titulándola “No hay cosa como la muerte”, Facundo Cabral, a “Al hijo” bajo el título “Soy esos otros”; Horacio Malvicino, a “La rosa” como “La rosa inalcanzable”; Julián Plaza, a “Milonga de los morenos” como “Milonga de marfil negro”; Astor Piazzolla, a “1964”; Carlos Guastavino, a “Milonga de dos hermanos”; Alberto Cortez, a “La lluvia” como “La lluvia sucede en el pasado”; Eduardo Falú, a “El gaucho” bajo el nombre de “Hombre de antigua fe”; y Rodolfo Mederos, a “Despedida”, titulada “No habrá sino recuerdos”. Más allá del gran talento musical de estos nombres y de la excelente voz de Jairo, la singularidad y el estilo de cada uno de los mismos se ven un tanto reducidos en los arreglos de Miralles.

El cantante comentaba que Borges había supervisado personalmente todo, y que era difícil su relación con la música. Con respecto a su versión del poema Buenos Aires musicalizado por él mismo, comentó que Borges le dijo que ese poema suyo había dejado de gustarle, pero que con la música, hasta le parecía hermoso. Veinte años más tarde, Jairo volvió a grabar textos de Borges en el CD “Borges & Piazzolla - tangos y milongas”, junto a Daniel Binelli y Lito Cruz, que el sello BMG editó en 1996.

Otra voz de tango

Otro trabajo musical sobre textos de Borges corresponde al realizado por el cantante Carlos Varela y grabado en 1993, y por el que años más tarde recibiría un premio del Consejo Argentino de la Música y luego sería declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación. En este caso, estamos ante la presencia de un disco con sonoridades más locales. En la mayor parte de los temas, los arreglos e instrumentaciones, –pertenecientes a Hernán Ruiz y Juan Trepiana- suenan con “sabor” a tango y milonga, en línea con las características vocales, de la interesante voz de cantor de tangos que posee Carlos Varela. De sus trece temas, seis coinciden con los seleccionados en el disco “Jairo canta a Borges”. También

figuran como autores de las músicas, nombres estelares del tango: Sebastián Piana, Julián Plaza, Rodolfo Mederos y Astor Piazzolla. Este trabajo fue presentado en el Salón Dorado del Teatro Colón en 1995, y nominado al premio ACE Música.

Pedro Aznar, la libertad estética

Pedro Aznar es uno de los músicos más versátiles de la escena nacional, ya sea por su dominio de varios instrumentos, por su voz, sus trabajos como compositor y arreglador, que lo han llevado a transitar con firmeza y excelentes logros por el rock, el jazz-fusión, el folklore, etc.

En el año 1999, comisionado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Aznar musicaliza -a modo de homenaje y en el centenario de su nacimiento- textos de Borges. El disco se titula *Caja de música* tomando el nombre del poema homónimo de Borges que se encuentra en el libro *Historia de la noche* de 1977.

El trabajo musical se presentó en el Teatro Colón el 24 de agosto de 1999. El concierto fue grabado en vivo siendo la base del trabajo discográfico del mismo nombre.

Los once poemas elegidos por Aznar, que luego musicalizó y produjo con gran libertad estética son: “El horizonte de un suburbio”, “Tankas”, “A un gato”, “El”, “El suicida”, “El gaucho” -con Víctor Heredia-, “Los enigmas” -con Lito Vitale-, “H.O.” -con Jairo-, “Insomnio” con el grupo de rock duro A.N.I.M.A.L., “Buenos Aires” -con Rubén Juárez- y “Caja de música” -con Mercedes Sosa. El trabajo cuenta con la voz, el bajo y la guitarra de Aznar, más los músicos Gustavo Sadofski en guitarras, Alejandro Devries en teclados, Quintino Cinalli en percusión, Damián Bolotín en violín y Patricio Villarejo en cello. Aznar declaró en un reportaje para TELAM del 3 de Julio del año 2000, que a pesar de la variedad de estilos,-ya planteada por los músicos invitados que participaron en el proyecto-, no buscó hacer un mapa musical y lo que sí trató fue no caer en la milonga, al ser este un territorio muy fértil y muy bien explorado por Astor Piazzolla. Refiriéndose a la génesis del proyecto, Aznar declaraba lo siguiente:

“El problema de musicalizar poemas es que cada poeta tiene su propia música para quien lo lee, pero lo bueno de este caso es que Borges es un músico maravilloso y por eso pude entablar un diálogo tan abierto y fructífero con él”(…) “En cuanto empecé a trabajar sobre la obra de Borges me agarró un miedo feroz, pero después del primer susto me relajé porque comencé a tomarlo como un placer”.

“En ningún momento me sentí mirado por arriba del hombro y tampoco percibí la presión de ‘la gran cultura argentina’ diciéndome ‘ojo, m’hijito, con lo que va a hacer’. Para la selección me manejé con un criterio libre y espontáneo, con la única condición de releerme toda la obra poética de Borges. Allí hice una preselección de 30 poemas que imprimí y empecé a trabajarlos.

Lo que traté de hacer fue relajarme y dejar que las poesías me dijeran cosas para que se relacionaran con ese mundo que sonaba en mí.

Al tocar los poemas de Borges en vivo me sigo sorprendiendo porque lo redescubro cada día más. Aunque parezca obvio, es como meterse en un laberinto enriquecedor que es para encontrarse y no para perderse.”⁷

Cuentos Borgeanos.... un grupo de rock

Borges y su mundo sigue cautivando a las jóvenes generaciones de músicos. Una de las bandas de rock, que más se escucha en radio y en programas de video clip por estos días es “Cuentos

Borgeanos”; grupo cuyo primer trabajo discográfico fue realizado en el año 2002, y del que ahora se está difundiendo su tercer disco que lleva por título “Felicidades”; que además de estar poblado de palabras tan caras al pensamiento de Borges como eternidad, instantes, sueños, etc., el mismo incluye la canción “Eternidad”, que nos dice en uno de sus versos “Cuentos que un ciego poeta regaló a tu corazón”(…) Somos la ausente eternidad, y como un río que viene y va, somos un juego, somos sueños”. Cuentos Borgeanos esta conformado por Abril Sosa en voz, Agustín Rocino en bajo, Diego López en guitarra y Lucas Hernández en batería.

Borges y la música clásica

Se puede comenzar a indagar en la relación de Borges con los compositores clásicos, haciendo referencia a la anécdota que cuenta Borges y que rescata Esteban Peicovich en su libro *Borges, el palabrista*.

“Yo estaba en el centro del país. Había dos o tres profesores que habían dado una conferencia y me pidieron que fuese a un concierto con ellos. Les dije: “Bueno miren, iré con ustedes porque me gusta la compañía, pero no creo que disfrute con la música porque soy un ignorante”. Y dijeron: “Bueno, no importa, te vas, no tienes por qué aguantarlo”. Entonces fui y de repente sentí una especie de vértigo y de felicidad que descendía sobre mí, y al salir todos nos sentíamos muy, muy amigos y nos dábamos golpecitos en la espalda y nos reíamos sin razón alguna. La culpa era de Stravinsky” (Peicovitch : 195)

Brahms y Schopenhauer

Johannes Brahms, -el compositor romántico, nacido en Hamburgo en 1833- ocupa un lugar privilegiado con respecto a las escasas referencias musicales existentes en su obra más allá de los referidos a la primera época del tango y a las milongas. En el libro *La moneda de hierro*, de 1976, encontramos el poema “A Johannes Brahms”; y anteriormente en *El Aleph*, de 1949, el relato “Deutsches Requiem”. El título de este último relato está tomado de la obra homónima de Brahms, quien compuso el Réquiem Alemán en 1868. Se trata de un oratorio para soprano y barítono solistas, coro y orquesta. El texto de este oratorio no tiene por texto las palabras litúrgicas de la misa de Réquiem latina, sino pasajes bíblicos de meditación y consuelo cantados en alemán.

En el “Deutsches Requiem” borgeano encontramos la meditación interior de un oficial del nazismo durante su última noche en prisión, antes de ser fusilado bajo los cargos de torturador y asesino. El personaje central es Otto Dietrich zur Linde quien comienza su autobiografía expresando: “Nací en Marienburg, en 1908. Dos pasiones, ahora casi olvidadas, me permitieron afrontar con valor y aun con felicidad muchos años infaustos: la música y la metafísica. No puedo mencionar a todos mis bienhechores, pero hay dos nombres que no me resigno a omitir: el de Brahms y el de Schopenhauer (...)”

En el poema “A Johannes Brahms”, publicado veintisiete años después del Réquiem, Borges con suma delicadeza comienza expresando que como hombre de letras es un intruso en el mundo musical; retomando con los versos “Mí servidumbre es la palabra impura, vástago de un concepto y un sonido;(…)” el pensamiento de Schopenhauer con respecto a la primacía del la música por sobre las demás artes, en la que está incluida obviamente la poesía.

Tal vez Brahms constituye para Borges la encarnación de la concepción schopenhaueriana de la música, para quién todas las artes propenden hacia ella. Para Borges es esencial la música de cada lengua, adquiriendo una importancia mayor que los conceptos de los cuales las palabras son portadoras. Ya en el prólogo de la reedición de su primer libro de poemas *Fervor de Buenos Aires* -que Borges hiciera

en 1969, para la primera publicación de sus obras completas-, nos comunica que su devoción por Schopenhauer se ha mantenido invariable desde aquellos tiempos juveniles; filósofo a quién además tiene presente en el poema “Amanecer” de dicho libro. Otra referencia importante al pensamiento de Schopenhauer sobre la música la realiza en *Historia del tango* en la cual nos dice que el filósofo “ha escrito que la música no es menos inmediata que el mundo mismo; sin mundo, sin un caudal común de memorias evocables por el lenguaje, no habría ciertamente, literatura, pero la música prescinde del mundo, podría haber música y no mundo”.

A modo de anecdótico epílogo

Aunque parezca un poco extraño de imaginar, tanto en los diálogos mantenidos por Borges con Ernesto Sábato, y en las anécdotas que María Kodama ha contado, podemos enterarnos que a Borges le gustaba escuchar blues, a Los Beatles y a los Rolling Stones. Especialmente sentía una especial preferencia por el disco *The Wall* del grupo Pink Floyd, por su fuerza y por la energía que le transmitía. Kodama cuenta que Borges solía escribir escuchando el disco, y que lo habían adoptado como la canción preferida para celebrar cada cumpleaños del poeta.⁸

Notas

1 “Fundación mítica de Buenos Aires”.

2 “Elegía de los portones”.

3 “Muertes de Buenos Aires”, (La Chacarita).

4 “Barrio Norte”.

5 Borges veía al gaucho y al compadrito como temas nostálgicos, así lo expresó en la selección de textos que realizara junto a Silvina Bullrich “El Compadrito”.

6 El año de 1960 será por siempre un hito en la historia del tango, porque el músico dará a luz su obra cumbre: “Adiós nonino” cuya inspiración surge a partir de que le comunican el fallecimiento de su padre, en momentos en que Astor Piazzolla se encontraba lejos del país durante una gira artística.

7 *Caja de música*, fue el primer álbum argentino en estar en venta únicamente en un portal de internet (en este caso el de Terra).

8 Domingo 12 de Noviembre de 2006 Infobae, al diario La Mañana. Fecha de la nota: 11/11/2006.

Referencias Bibliográficas

- Borges, Jorge Luis. (2007). *Obras completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé.
 (2007). *Obras completas II: 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé.
 (2007). *Obras completas III: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis y Bullrich Silvina. (2000). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé.
- Cédola, Estela. (1999). *Cómo el cine leyó a Borges*. Buenos Aires: Edicial.
- Gorin, Natalio. (1990). *Astor Piazzolla a manera de memorias*. Buenos aires: Atlántida.
- López Ruiz, Oscar. (1994). *Piazzolla, loco, loco, loco*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Peicovich, Esteban. (1995). *Borges, el palabrista*. Madrid: Ediciones Libertarias S.A.
- Rivero, Edmundo. (1982). *Una luz de almacén(El lunfardo y yo)*. Buenos Aires: Emecé.
- Salas, Horacio. (1994). *Borges. Una biografía*. Buenos aires: Planeta.
- Vázquez, María Esther. (1996). *Borges Esplendor y Derrota*. Barcelona: Tusquets Editores.

Discografía

- Piazzolla, Astor y Borges, Jorge Luis. (1999). *El tango*, P&C, Editorial La Página y Universal Music S.A.
- Jairo. (2001). *Jairo canta a Borges*, (en Puro Jairo, canciones 1970-2001), Buenos Aires: DBN, cv 51828.
- Varela, Carlos. (1999). *Cantando a Borges*. Buenos Aires: Música & Marketing, TK 38106.
- Aznar, Pedro. (2005). *Caja de música*. Buenos aires: Tabriz Music, CD 51892.
- Cuentos borgeanos. (2007). *Felicidades*. Buenos Aires, EMI 5099950318322.

Revistas

- La Maga. (1996). *Homenaje a Borges*, Num. 18, febrero. Buenos Aires: TEA Comunicación.

Recursos digitales

www.infobae.com

Summary: Borges relationship with music is one of the less-known aspects within Borges universe. This work proposes a route by the different ways in which his work ties with musical scope, in texts of milongas, in his relationship with tango, classic music and his thoughts. The bond that draws up between Literature and music puts in contact his work with important composers and interpreters of different musical sorts, reaching one of its culminating points when the poetry of Borges and the music of Astor Piazzolla met.

Keywords: classic music - milonga - rock - tango - voices.

Resumo: A relação de Borges com a música nao é um dos aspectos más conhecidos dentro do universo borgeano. Este trabalho propoe um percurso pelos diversos caminhos nos que sua obra se vincula com o âmbito musical, já seja nos textos de milongas, sua relação com o tango, a música clásica e seus pensamentos.

O vínculo que se traça entre literatura e música poe em contato sua obra com importantes compositores e intérpretes pertencentes a diferentes gêneros musicais, atingindo um de seus pontos cuminantes quando a poesia de Borges se encontra com a música de Astor Piazzola.

Palavras chave: milonga - música clássica - rock - tango - voces.

(*) Realizador, historiador y crítico de Cine. Profesor de Historia y Estética del Cine en la Universidad de Palermo y en la Escuela Nacional de Experimentación Cinematográfica (INCAA). Colaborador de la revista *Ñ*, productor y conductor de espacios radiofónicos y televisivos sobre cine.

Resumen: Además de las transposiciones y citas borgeanas en filmes de Torre Nilsson, Saura, Mick Jagger, Scorsese, Godard, Christensen, Bertolucci, Hugo Santiago, Chabrol, Bielinsky, Mugica, Cozarinsky, Javier Torre, Bauer, Narcisa Hirsch o Desanzo; encontramos las opiniones de Borges como crítico cinematográfico sobre Groucho Marx, Eisenstein, Ford, Soffici, Orson Welles, Hitchcock, el doblaje, el cine argentino; su preferencia por los westerns y por el cine de gangsters del barroco vienés Von Sternberg -acaso parientes hollywoodenses de sus cuchilleros porteños-, y su labor como guionista. Defensor del cine clásico antes que del “nuevo cine” que se interesó en él, Borges hizo cine desde su literatura. El modelo, gramática o sistema narrativo del cine (¿magia?) que ordena el caos en el encuadre y el montaje atraviesan su obra, tan inclinada también por mundos proyectados y espejismos reveladores.

Palabras claves: circularidad - citas - cosmogonía - escenas - espejos - laberintos - montaje - síntesis.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 42]

Explorar la relación entre Borges y el cine nos conduce a uno de sus laberintos y al extravío. Por lo tanto, no debe sorprender que el inicio del recorrido sea a contramano, es decir, posponiendo la enumeración cronológica y enciclopédica de las transposiciones, para detectar que el cine borgeano está en su propia literatura, en la obra de un escritor cinéfilo obsesionado por los sistemas ficcionales de representación, las alteraciones de tiempo y espacio, el montaje, la sintaxis y las imágenes alucinatorias o especulares. Borges subvierte el refrán y su palabra vale mil imágenes. Sin embargo, y con diversos resultados, intentaron poner sus textos en imágenes creadores tan distintos como Bertolucci, Chabrol, Godard, Saura, Mick Jagger, Torre Nilsson, Hugo Santiago, René Mugica, Desanzo, Bauer o Scorsese y las numerosas “biopic” que no resistieron la tentación de contar su vida mezclada con sus ficciones –tal vez, porque como sentenció Sylvia Molloy “las biografías solo se parecen a la vida en que se nos escapan de las manos” y porque “la vida es siempre, necesariamente, relato”¹.

Como buen laberinto, este peregrinaje entre letras y celuloide solo aceptará dos finales: la triste catalogación que mata como el Minotauro, o el hallazgo de una fuga, un sendero que se bifurca en ese jardín cuando se cruzan los círculos de las ruinas borgeanas con la circularidad de las películas que aún giran en sus carretes proyectando fantasmagorías en nuestras cavernas oscuras del siglo XXI. La inclinación a invocar fantasmas no ha sido ajena a Borges, ni al cine, ni a estas páginas.

Crítico, guionista, cinéfilo, actor

Por una parte se encuentra la producción de Borges como crítico de cine en la revista *Sur*, *El Hogar*, en sus ensayos reunidos en “Discusión” y diversas entrevistas, donde ofreció opiniones muy personales sobre Hitchcock (de quien admiraba *Psicosis*), Welles (*Citizen Kane* se lo antojaba “genial en el sentido más oscuro y alemán de la palabra”), Eisenstein (de quien valoraba *Alejandro Newsky*), Groucho Marx (al que imitó en un reportaje donde la periodista Gloria López Lecube le decía que era más famoso que Miguel Ángel Solá, y respondió que no sabía quién era ese actor pero que si se tratara de Emile Zola sí sería muy llamativo porque había muerto hacía 100 años)².

No se ahorró ironías sobre el doblaje (“ya que hay usurpación de voces ¿por qué no también de figuras? ¿cuándo veremos directamente a Juanita González en vez de Greta Garbo en el papel de la Reina Cristina de Suecia?), y supo perjudicarse -como en otros campos- al comentar cine argentino (“he visto una gran película argentina, es decir, una de las peores del mundo”), y aunque elogió *Prisioneros de la tierra* y *La fuga*, precisó en la revista *Sur*: “Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala me parece preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Confieso esto para que nadie achaque a turbio patriotismo mi vindicación de un film argentino. Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo”.

Según su viuda, la escritora y profesora María Kodama, además de su veneración por la primera etapa hollywoodense del director vienés y barroco Joseph Von Sternberg (especialmente *La ley del hampa*, de 1927, y *Los muelles de Nueva York*, de 1928), Borges apreciaba solo dos películas del sueco Ingmar Bergman, *La fuente de la doncella* y *El séptimo sello*. En este último film disfrutaba del asunto medieval metafísico y del juego de ajedrez con la muerte. Kodama recuerda haberlo acompañado repetidas veces a funciones de *El hombre elefante*, de David Lynch, con ambiente victoriano como marco de la relación entre un médico sensible y un deforme tratado como freak detrás de cuya apariencia late una enorme humanidad; la épica *Lawrence de Arabia* y los musicales *Pink Floyd, the wall*, -cuya banda sonora enmarcaba las celebraciones de sus cumpleaños-, y *Amor sin barreras*, de la que le atraía la historia de pandillas neoyorquinas, que a su vez era una versión de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare.

Por su adelantada valoración del cine de aventuras, a la hora de confrontarse con las adaptaciones fílmicas de sus libros prefirió “Hombre de la esquina rosada” donde Múgica concretó una obra personal dentro del “cine de géneros” y del modelo clásico de representación; a la derivación que en “cine de autor” tuvo su “Emma Zunz” con *Días de Odio* de Torre Nilsson, de la que hasta cuestionó el título, ya que le parecía que las tragedias clásicas deben conservar por título el nombre de sus protagonistas.

Su admiración hacia el western lo llevaría a declarar: “en tiempos en los que los literatos han descuidado sus deberes épicos, el mundo ha podido conservar esa tradición gracias a Hollywood”³. De John Ford, sin embargo, prefería *El delator*, que trataba sobre uno de sus temas favoritos: la traición, pero de lo que no queda duda alguna es que Borges defendía el modelo clásico de narración cinematográfica y se posicionaba contra el “nuevo cine” que intentaba quebrar o dinamitar ese orden.

En una época en que el cine no tenía el prestigio o *status* cultural que luego alcanzó, Borges reconoció (en el prólogo de *Historia Universal de la Infamia*, 1935) que sus ejercicios de ficción derivaban del cine de gánsters de Von Sternberg, y al ofrecer un perfil de su labor, se indica en *Antología de la literatura fantástica*: “escribe en vano argumentos para el cinematógrafo”. Esto último consumado en varios guiones suyos con Bioy como “Los orilleros”, “El Paraíso de los creyentes” y dos películas de Hugo Santiago, *Los otros* e *Invasión*.

A la filmografía de Borges debe sumarse una curiosa intervención como actor, interpretando el personaje del bibliotecario Dahlmann en la versión filmica de “El sur”, cuando al final sale a la llanura empuñando un cuchillo, realizada por José Luis Di Zeo bajo el título *Borges, un destino sudamericano*. El director ha recordado que Borges llegó al *set*, en pleno campo, una fría mañana de junio de 1975 y que mitigó el miedo con alguna bebida espirituosa para jugar su escena con el puñal, tras un frustrado ensayo en el que enterró su bastón en una especie de vizcachera. Según Di Zeo es posible que haya accedido a interpretar brevemente a Dahlmann porque se trataba del cuento al que consideraba más autobiográfico ⁴.

La cinefilia de Borges se constata en una confesión personal, recogida en el documental de Montes Bradley “Harto de Borges”: “Se equivocan los que piensan que no he conocido el amor. Puedo afirmar que he vivido enamorado. El primer amor de mi vida fue una actriz, Ava Gardner. Solía ver sus películas dos veces por día y apenas terminaba la función deseaba que llegara el día siguiente para volver a verla. El amor exige pruebas, pruebas sobrenaturales”. También se le han reconocido pasiones por Asta Nielsen y Greta Garbo.

La influencia del lenguaje cinematográfico en su estilo literario se hace presente en sus soluciones narrativas inclinadas por la síntesis y el montaje –del relato paralelo y planos enfáticos a lo Griffith al montaje de choque de Eisenstein-; y en varias de sus obsesiones temáticas -por espejos, dobles, mundos proyectados, mitología circular-. Allí están los espejismos reveladores de universos visuales que se ofrecen como ordenamiento del caos, “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” o el acceso a “todas las imágenes sin superponerse” que pueden sucederse en “El Aleph”. A propósito de todo lenguaje expresó que “el idioma es un sistema artificial que no tiene nada que ver con lo que llamamos realidad, es decir, con esa sucesión de percepciones y distracciones que nos parecen la realidad”.

En “La otra aventura”, Bioy Casares se preguntaba “si parte del Buenos Aires que conocemos no consistirá en episodios y personajes de una novela inventada por Borges, ya que su palabra confiere a la gente más realidad que la vida misma”.

La palabra en Borges remite a la imagen, en tanto es revelación, ya sea en la sucesión de visiones de “El Aleph”, como en “La escritura de Dios”, donde el sacerdote azteca encarcelado intenta descifrar el mensaje de Dios mientras no despierta a la vigilia sino a un sueño anterior y al unirse con la divinidad (con el universo) proclama:

Yo vi una Rueda que estaba en todas partes, a un tiempo. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de la trama total. Me bastaba ver para entenderlo todo. Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Es una fórmula de catorce palabras casuales. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para ser joven, para ser inmortal. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán. Quien ha entrevisto el universo no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre ha sido él y ahora no le importa.

La búsqueda de sistemas, artificios, ajedrez, laberintos, son para Borges una esperanza de salvación del caos, ya que vivimos en la perplejidad pero rastreando un plan, un diseño, que puede ser divino o demoníaco, pero que nos haga parte de una arquitectura. El arte nos permite asomar indirectamente

a ese orden metafísico donde quedan abolidos el tiempo y el espacio, lo que es preferible a alcanzarlo directamente pues “soñamos con el infinito pero de alcanzarlo nos destruiría”.

El tiempo y la eternidad

El periodismo kitsch asegura sin pudor que el cine ofrece un beso de inmortalidad a sus estrellas pero hay algo de cierto en que desafía el tiempo, incluye cierta promesa de eternidad, hace presente el pasado y proyecta al futuro aquello que ya no está, por lo que aún seducen desde la pantalla muchos “muertos vivos” o resucitados por la proyección. También para el cineasta, como para cualquier artista con su obra, existe la ilusión de perpetuidad, de que su muerte sea menos muerte, de que algo suyo lo sobreviva.

“Yo sospecho que Borges ha recibido el infinito de la literatura” dice Blanchot ⁵, y Borges llega a la eternidad como Cartaphilus en “El inmortal”; concentra años en un minuto en “Emma Zunz” o dilata un segundo en años. A esa lógica espacio-temporal tan presente en la gramática del cine, se suman la abolición del espacio y tiempo a la que se entrega el espectador durante la proyección con lo que eso implica de disolución de la realidad desde una muerte interior y platónica.

Abundan las citas a Platón y su “mito de la caverna” como antecedente del cine, aquella situación de los hombres sentados de espaldas a la luz de la entrada y frente a una pared en la que se proyectan las sombras que los hombres creen reales, pero también es platónica la idea de que todo conocimiento, toda novedad, no es sino reminiscencia, conocer es recordar algo que se había olvidado. A esa memoria abarcadora y suprema, como al manantial de palabras e imágenes del que se sirven la literatura y el cine para que el mundo cumpla su destino: ser representado; se aproxima el atributo divino que Borges describe en su soneto “Everness”:

Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.

La vastedad del tiempo, pasado y futuro, ya está contenida en Dios, que es la suma del tiempo, o de la corrupción de lo que muta (tiempo y espacio) nos salva la muerte, en su poema “Los enigmas” como “un orbe sin antes, ni después, ni cuándo”. Según algunos estudiosos “esa condena de lo material casa bien con la adscripción de Borges al idealismo berkeleyano, el mundo no deja de ser una maraña de percepciones instantáneas. Con semejantes dosis de platonismo destructivo, Borges ha sido capaz de crear los mejores de sus relatos” ⁶.

También Shakespeare, a través de Macbeth, describía la vida como “leve candela (...), un cuento contado por un idiota(...), un relato lleno de ruido y de furia que nada significa.”

En ese platónico abandono o destrucción del engañoso mundo sensible para ascender a lo que en “Poema conjetural” define como “insospechado rostro eterno”, se cruza el rito nocturno de la proyección (donde la pantalla nos absorbe como a la luz –al contrario que la televisión que emite luz y nos refracta).

Allí nos permitimos dejar de ser nosotros mismos para ser otros, todos, nadie, o dicho por Borges: “En breve, seré todos, estaré muerto” o en el prólogo de su “Obra poética” expresa: “es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor”, como asimismo en “La forma de la espada” escribe: “lo que hace un hombre es como que lo hicieran todos los hombres. Yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres” y en “El inmortal” propone que “un hombre es los otros, o más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema

que los contiene a todos y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos”.

En el sueño colectivo al que asistimos en las salas oscuras, en el que acaso vivimos un sueño dirigido, o en el que quizás también somos soñados; junto con cierta pérdida de la conciencia nos asaltaría otro estado de percepción, según lo advertía Rilke, quien no consideraba a los hombres “en el mundo” sino “frente al mundo” y para quien “Somos abejas de lo invisible: nosotros bebemos desesperadamente la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo invisible”⁷. O regresando a los hermosos versos de “Everness”: “Solo del otro lado del ocaso/verás los arquetipos y esplendores”, recordando el significado de Arque: origen y tipos: modelos, los modelos originales, los que siempre existieron, los paradigmas, el acceso a la eternidad como categoría donde el tiempo ya no existe.

Una ilusión de cosmos

Como señaló Edgardo Cozarinsky en su libro *Borges y el cine*, el escritor encuentra en libros y películas “un diseño que permita la ilusión del cosmos. Ficción suprema, Tlön cautiva y suplanta al universo real con el espejismo de un orden”, ya que un pasaje de “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” interroga:

¿Cómo no someterse a Tlön, a la vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas -traduzco: leyes inhumanas- que no acabamos de percibir. Tlön será un laberinto, pero un laberinto urdido por hombres destinado a que lo descifren los hombres.

Cine y literatura prometen un sentido dramático, estético, una lógica de espacio, tiempo y acción, que insinúan la existencia de una cosmogonía, el universo se explica como sistema, como relato y representación reveladora, su misión es ser contado, reconocerse como reflejo.

El descubrimiento y consagración a ese mundo proyectado, acaso paralelo, subvierte la idea de que se trata de una fantasmagoría que nos refleja en otra que nos ubica como reflejo, en todo caso, nos perturba si la reconocemos como sublime o trascendente en contraste contra nuestra inmanencia. Como la frase de Truffaut inspirada por otra de Hitchcock “el cine es más grande que la vida... porque se pueden suprimir las partes aburridas”.

Durante la proyección nos indignamos, reímos o tememos por “creer” -suspensión de la incredulidad- en esos fantasmas que habitan la pantalla en la que ilusionamos movimiento por nuestra incapacidad óptica de descomponer la visión de cada fotograma fijo que allí desfila velozmente. Acto de fe que re-liga el mundo físico con el metafísico. Experiencia que a partir de una percepción engañosa de nuestros sentidos se convierte en mental, y en la que se impone la realidad de la imagen por sobre la imagen de la realidad.

Lo anterior se vincula específicamente con la concepción de estructuras especulares que presenta la literatura de Borges, donde toda imagen es reflejo de otra en un juego de espejos enfrentados, como un sinfín de apariencias que se vuelve sobre sí. En esa estructura circular está el hombre (*El Hacedor*) que se propone “un mapa del mundo poblado con montañas y peces, pero antes de morir descubre que ese paciente dibujo traza la imagen de su cara”. A favor de la supresión de fronteras entre sueño y vigilia, algo que reconocía logrado por el cine, Borges descubre que toda literatura, por realista que se pretenda, no dejar de ser fantástica “porque, en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (“Parábola de Cervantes y de Quijote”).

Así como John Ford le hace decir al personaje del periodista en “Yo maté a Liberty Valance”: “en el Oeste, cuando la leyenda es más bella que la realidad, imprimimos la leyenda”; Bioy Casares y Borges proclaman sin complejos su predilección por el modelo clásico en el cine y en el prólogo de “Los Orilleros” y “El paraíso de los creyentes” afirman:

Los dos films que integran este volumen aceptan, o quisieron aceptar, las convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo al escribirlos un propósito de innovación; abordar un género e innovar en él nos pareció excesiva temeridad. El lector hallará previsiblemente el boy meets girl y el happy ending, las peripecias arriesgadas y el feliz desenlace. Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción -los de Sternberg, los de Lubitsch- las respetan sin mayor desventaja. Por cierto que ambos films son románticos, en el sentido que los son los relatos de Stevenson. Los informa la pasión de la aventura y, acaso, un lejano eco de epopeya. Los orilleros fue el anhelo de cumplir con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras ⁸.

Esta es una de las claves por las que la relación entre Borges y cine ha resultado conflictiva: el escritor adhería al rigor narrativo del cine clásico que, como la literatura, establecía un sistema u orden de representación; pero cuando sus textos comienzan a interesar a los cineastas, el cine se encontraba ya en plena transformación y cuestionamiento de los modelos tradicionales. El cine moderno, que estalla con la nueva ola francesa, no parecía interesado más que en dinamitar las convenciones que a Borges le parecían la garantía de respeto hacia los géneros y hacia la narración visual. Se trataba de un orden jaqueado y perdido a cambio de la innovación, el “autorismo”, las rupturas; pero al que Bioy y Borges no estaban dispuestos a renunciar.

Espejos y escenas

Parece oportuno recordar aquí algunos versos del poema “Los Espejos” en *El Hacedor*:

Todo acontece y nada se recuerda
 en esos gabinetes cristalinos
 donde, como fantásticos rabinos,
 leemos los libros de derecha a izquierda.
 Claudio, rey de una tarde rey soñado,
 no sintió que era un sueño hasta aquel día
 en que un actor mimó su felonía
 con arte silencioso, en un tablado.
 Dios ha creado las noches que se arman
 de sueños y las formas del espejo
 para que el hombre sienta que es reflejo
 y vanidad. Por eso nos alarman.

Y también la idea de la representación confiriendo sentido a lo azaroso en “La trama”:

César, acosado por los impacientes puñales, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ‘¡Tú también, hijo mío!’. Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito. Al destino le agradan las repeticiones, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención ‘¡Pero, che!’. Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Las propias contingencias de su vida quedan remontadas a una categoría poética. Ya sea su ceguera en “Poema de los dones”, o su propia muerte en “Los Enigmas” (“El otro, el mismo”):

Yo que soy el que ahora está cantando
seré mañana el muerto, el misterioso
el morador de un mágico y desierto
orbe sin antes, ni después, ni cuando.
Así afirma la mística, me creo
indigno del infierno o de la gloria
pero nada predigo, nuestra historia
cambia como las formas de Proteo
¿Qué errante laberinto, que blancura
ciega de resplandor será mi suerte
cuando me entregue el fin de esta aventura
la curiosa experiencia de la muerte?
Quiero beber su cristalino olvido
ser para siempre, pero no haber sido.

Como pedían los expresionistas a sus creadores, como el cine: Borges no quiere ver sino tener visiones, alcanzar espejismos reveladores que nos justifiquen. Consagrarse a esos puentes nietzscheanos entre lo físico y lo metafísico, entre el presente y la eternidad.

En su ensayo “El arte narrativo y la magia” (Discusión 1932), hace convivir en la misma página a Joyce y Joan Crawford, y menciona “la infinita novela espectacular que compone Hollywood, un orden diverso la rige, la primitiva claridad de la magia”.

Por el contrario, su desprecio por la insoportable arbitrariedad del mundo real queda plasmado en “El idioma analítico de John Wilkins (Otras Inquisiciones”):

El mundo -escribe David Hume- es tal vez el bosquejo rudimentario de un dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es la obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan. (Dialogues Concerning Natural Religion, V, 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito, falta conjeturar las palabras, definiciones, etimologías, sinonimias, del secreto diccionario de Dios”.

En su auxilio llegarán las palabras y las imágenes por las que se preguntará adónde irán cuando los hombres duermen. Cine y literatura como umbrales que solo al ser cruzados explican lo que parecía azaroso e inútil.

El otro, el doble

Es intrínseca al cine su condición de ilusionismo, fantasmagoría, vampirización de la persona en personaje y del espectador absorbido por la pantalla para ser transportado a otra lógica espacio-temporal, más cercana a la de los sueños. El que mira se desdobra y proyecta en esas sombras hipnóticas, asoma a unas acciones y emociones que le serían insoportables en su vigilia. En la sala oscura accede a la zona de duda, a una zambullida controlada en las aguas del inconsciente y lo no codificado. Como indicaba Borges, en una fracción de tiempo se vive el paraíso y el infierno, y uno es todos los hombres.

Asimismo, el cineasta como el escritor se desdobra en su obra, su creación pasa a ser su criatura, una extensión de sí mismo que lo sobrevivirá. Algo de sí será para siempre y su muerte será menos muerte. Pero a la vez, esta creación humana en la que se siente un demiurgo, un fundador de mundos, un Dios, lo expone, a sus propios límites ante un orden superior; como en el cuento borgeano “El muerto” cuyo protagonista se cree dueño de su destino y del ajeno, mientras ya ha sido sentenciado; en tanto en el poema “Ajedrez II” versifica sobre las piezas del tablero:

(...) no saben que la mano señalada
del jugador gobierna su destino
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero, (...)
de otro tablero de negras noches y blancos días
Dios mueve al jugador y este la pieza
qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo, tiempo, sueños y agonías.

pues él también es gobernado y pieza de un orden mayor, digamos de la historia para un ateo, o de Dios. En “El Golem” (El otro, el mismo), Borges conjuga estas ideas:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de `rosa´ está la rosa
y todo el Nilo en la palabra `Nilo`.
Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave
El cabalista que ofició de numen
a la vasta criatura apodó Golem;
estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.

El rabí lo miraba con ternura
 y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)
 pude engendrar este penoso hijo
 y la inacción dejé, que es la cordura?
 En la hora de angustia y de luz vaga,
 en su Golem los ojos detenía.
 ¿Qué nos dirá las cosas que sentía
 Dios, al mirar a su rabino en Praga?

El creador que mira su creación es a la vez visto con decepción por quien lo creó a él, límite de lo humano, aún para el artista y su vanidad.

Un aporte directo del escritor al cine sobre este tema es su guión “Los otros”, filmado también por Hugo Santiago, sobre un caso de desdoblamiento.

Algo que se observa con frecuencia es que el extrañamiento ante el mundo le permite a Borges verse a sí mismo como personaje de una narración de la que no puede escapar. Esa mutación de la persona en personaje, que tanto hace a la figura fantasmática del ser filmado, reflejado, es también la disolución en la imagen que hacemos y hacen de nosotros. En “Borges y yo” (*El hacedor*), escribe:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges veo su nombre en una terna de profesores. Me gustan los relojes de arena, los mapas, el sabor del café y la prosa de Stevenson. Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges trame su literatura y esa literatura me justifica. Yo estoy destinado a perderme. Poco a poco voy cediéndole todo. Spinoza entendió que cada cosa quiere perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy). Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

Borges en el cine

Cine argentino

Sobre la esfera que en “El Aleph” se describe como tornasolada, de unos pocos centímetros de diámetro, en la que pueden verse “vertiginosos espectáculos” con la condición de la oscuridad y la vista fija en un punto, han aparecido recientemente notas y libros que le asignan un carácter profético de lo que hoy conocemos como Internet, pero en la configuración de la escena imaginada por Borges quedan invocados los recursos que el escritor experimentó como “tan frecuentador de las salas del biógrafo como de la Enciclopedia Británica”.

En cuanto a las versiones audiovisuales que ese mismo relato puede provocar se encuentran dos realizaciones contrastantes: en la película de Javier Torre *Un amor de Borges*. Jean-Pierre Noher recita a Estela Canto sus visiones en el sótano de la calle Garay, mientras que el videoarte de Narcisca Hirsch “Aleph” propone un minuto inclinado a las abstracciones oníricas y sensoriales que se rematan con

la voz de la directora.

Han hecho bien Javier Torre y Narcisca Hirsch en dar sus interpretaciones libres y contrastantes, cada uno no hace sino confirmar con su independencia lo inasible y fugitivo del texto. Trampa para cineastas, las visiones desaforadas que propone el cuento ya están en él, el intento de “ilustrarlas” no sería más que una reescritura que dejaría al realizador, en el mejor de los casos, convertido en una suerte de “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Las ficciones de Borges parecen encerrar en sí mismas su versión cinematográfica, como si el autor se reservara, desde el texto, la película en que podría mutar. El atajo del creador de imágenes será evitar la ilustración del libro, dejarse atravesar por Borges sin intentar capturarlo, beber de la obra para inventar otra.

El mismo Borges elogió la versión cinematográfica de su “Hombre de la esquina rosada”, señalando que René Múgica logró una buena película a partir de un cuento menor. En “Borges, biografía verbal”, Roberto Alifano recoge el comentario “Creo que Múgica mejoró mi cuento y consiguió algo que yo no había conseguido: hacerlo creíble. Otras cosas con temas míos han fracasado; no he tenido suerte con la gente que hace cine”.

Los cuestionamientos no se hicieron esperar con las adaptaciones de “Emma Zunz” en *Días de odio*, de Torre Nilsson, y la indignación lo asaltó ante la película de Carlos H. Christensen *La intrusa*, que sugiere una relación homosexual entre los hermanos divididos por una mujer.

De éste último cuento siempre destacó Borges la solución aportada por su madre Leonor Acevedo para la frase de uno de los hombres que remata la acción y que parece extraída de un guión de cine negro: “a trabajar hermano, esta mañana la maté”.

Entre las versiones filmicas que tuvo “La intrusa”, que en su original literario tiene a sus protagonistas delineados como dos cowboys de Turdera, difícilmente habría logrado la bendición del autor el anti-western mexicano de Felipe Cazals “El tres de copas”, mientras sí alcanzó a capturar cierto espíritu del cuento el telefilme dirigido por Jaime Chavarri para una serie de Televisión Española. A ese ciclo pertenecen las versiones de “La otra historia de Rosendo Juárez”, interpretado por Antonio Banderas; “El evangelio según Marcos”, del argentino Héctor Olivera, (que ya había adaptado “El muerto”) y “El sur” de Carlos Saura.

No en vano el director español de *Cría Cuervos* y *Prima Angélica*, Carlos Saura, apodado “poeta de la memoria” por su probada destreza en generar climas mediante la irrupción de un tiempo pasado en otro presente, o donde una acción imaginaria se impone en la acción principal, fue quien llevó a imágenes el mestizaje de tiempo mental y tiempo físico que experimenta el bibliotecario Dahlmann (Oscar Martínez) que, desde la cama de un hospital, vive simultáneamente su agonía y un viaje al sur bonaerense. Un sur mítico, en busca de unos gauchos verdugos (con recurso de tiempos paralelos que dejan de ser tales para fusionarse en la misma escena –algo muy recurrente en la obra del director–). Luego de la provocación a que lo somete un parroquiano (Gerardo Romano), el atribulado forastero Dahlmann pierde la esperanza pero también el temor. La película de Saura deja en off la prosa de Borges y la acompaña con un final donde al abrirse la puerta de la pulpería también triunfa la artificialidad del fondo rural pintado y luminoso: “Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura”. Como se ha señalado antes, este relato tuvo otra versión, *Borges, un destino sudamericano*, de José Di Zeo, con la participación de Borges como actor en la

última escena. Otra película que dramatizó cuentos como *El Sur*, *El encuentro* y *Las ruinas circulares*, fue el documental de la BBC *Borges y yo* filmado en Colonia del Sacramento, durante la guerra entre Argentina e Inglaterra por las Malvinas.

Experto conocedor de la obra de Borges, de quien fue colaborador, Edgardo Cozarinsky dirigió “Guerreros y Cautivas”, transponiendo “Historia del guerrero y la cautiva” a la conquista del desierto patagónico en 1880, donde la esposa francesa de un coronel, interpretada por Dominique Sanda, intenta civilizar a una india. El director-escritor dijo buscar deliberadamente una estética ingenua de Billiken para contar una historia espejada de “conversión” no de traición, logrando elogios de la revista *Cahiers du Cinema* a su fresco épico.

También desde la producción nacional, el tempranamente fallecido director de *Nueve reinas* y *El aura*, Fabián Bielinsky, realizó en los años 80 su cortometraje *La espera*, un envolvente ejercicio visual con pertinente estructura de “preludio”, ya que de preparativos rituales y repeticiones se trata la liturgia de ese hombre, llegado de la Banda Oriental, que se hospeda en una pensión donde imagina y sueña el arribo demorado de su enemigo, hasta que realmente el verdugo lo despierta de su sueño. Al saberse alcanzado pide que esperen y se da vuelta contra la pared para retomar el sueño de esa misma escena, y “en esa magia estaba cuando lo borró la descarga”. Bielinsky hizo lo mismo que en sus largometrajes disfrazados de género policial, sospechar de las apariencias a que nos someten nuestras distorsionadas percepciones, barajar simulacros.

En el cuento “La espera” es Borges quien busca para cada acción un destino narrativo que la justifique: “el hombre pensó que esas cosas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños) serían con el tiempo, si Dios quisiera, invariables, necesarias y familiares”.

Acerca de los documentales de largometraje o películas biográficas, están aquellas donde sus ficciones aparecen intercaladas con episodios de su vida, y otras en las que el actor que personifica a Borges es también protagonista de algunos de sus relatos. Deben reconocerse los hallazgos de “Los libros y la noche” de Tristan Bauer, para inventar imágenes propias a partir de poemas de Borges como los tableros que surgen como en cajas chinas para el poema “Ajedrez II” o la alteración de escala para que un diminuto Borges –interpretado por Walter San Ana– camine ayudado por su báculo sobre gigantescos libros abiertos mientras se escucha el “Poema de los dones”:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría de Dios
que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.
De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines.
Yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.

El documental de Eduardo Montes Bradley *Harto de Borges*, con variados testimonios y material de archivo, aporta una mirada crítica sobre la veneración al escritor. Sin embargo, en su afán desmitificador agiganta su fantasma.

Por el lado de la biopic, *El amor y el espanto* de Desanzo con Miguel Ángel Sola no alcanza a amalgamar las referencias a la realidad histórica, especialmente a la etapa peronista, con los relatos alucinados del escritor. Una mirada más intimista aunque con momentos caricaturescos ofrece *Un amor*

de Borges de Javier Torre, con Jean Pierre Noher, y basado en las memorias de Estela Canto, escritora izquierdista que ve contrariado su romance con el conservador y edípico colega, quien, según una escena memorable de la película, es capaz de negarse al sexo argumentando: “es que yo he sido educado en un universo de infinita respetabilidad”.

Pioneros en documentales sobre Borges en los años setenta han sido *Mis paseos con Borges*, de Adolfo García Videla, y *Borges para millones*, de Ricardo Wullicher, con algunas escenas dramatizadas y una entrevista al escritor, que incluye fragmentos de otro film aún anterior, *Borges*, de Luis Bellaba, 1964. De los guiones de Borges y Bioy que llegaron a rodarse ni *Los orilleros* de Ricardo Luna, ni *Los otros* de Hugo Santiago, se acercan a lo conseguido por este último director con *Invasión*, film maldito, de culto, y, para algunos historiadores el mejor film argentino.

El extraño caso del film *Invasión*

La imposibilidad que delata Godard de sostener un orden narrativo clásico en sus películas quebradas, discontinuas, donde “puede haber comienzo, desarrollo y fin... pero no necesariamente en ese orden”, y la fragilidad e inverosimilitud del héroe, estará presente en un guión de Borges llevado al cine por Hugo Santiago, “*Invasión*” (1969), -con no pocos ecos godardianos de *Alphaville*-, aquí Buenos Aires convertida en una ciudad que no existe fuera del cine: Aquilea.

Simulacro de ciudad con resonancias míticas (griegas en su nombre y milongueras en su espíritu), donde se rasguean guitarras y un grupo de valientes resisten a ominosos invasores, uno de ellos entona: “Milonga de Manuel Flores”:

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
morir es una costumbre
que sabe tener la gente.
Vendrán los cuatro balazos
y con los cuatro el olvido;
lo dijo el sabio Merlín:
morir es haber nacido.
¡Cuánta cosa en su camino
estos ojos habrán visto!
Quién sabe lo que verán
después que me juzgue Cristo.

Según Borges “*Invasión*” es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es “infinita”. La película es una prodigiosa reflexión sobre los recursos expresivos del cine, la iluminación de Ricardo Aronovich, los encuadres precipitados en ángulos inesperados, los movimientos de cámara que generan la acción, la transfiguración de espacios reconocibles de Buenos Aires (la Bombonera, el río) que aparecen enrarecidos en un extrañamiento estético fascinante, y una intriga constantemente dinamitada, enfermiza, a contramano.

Como en un film de aventuras, está el heroico clan de amistades viriles, (“la amistad es un sentimiento tanto más lúcido que el amor, aquí me tienen”, dice el dandy al asistir a un bar donde lo esperan sus camaradas), ese grupo de amigos que resistirán en defensa de la ciudad aunque sus habitantes

permanecen indiferentes (“la ciudad es más que la gente” sentencia el anciano jefe de los decentes). Pero paralelamente se trata de un réquiem al modelo clásico de representación jaqueado por la modernidad: uno de los miembros de la resistencia asiste al cine a ver un western donde triunfan los buenos pero al terminar la función y encenderse las luces de la sala se lo ve inclinado sobre la butaca de adelante, asesinado por una bala cuyo disparo se confundió con los de la pantalla. Es no solo la partida de defunción del happy end sino el crepúsculo del final cerrado, pues la película *Invasión* no termina después de la palabra “Fin”. Se ha perdido el centro y con él se apaga un mundo de códigos genéricos y narrativos. De todos modos, el estilo, como sus personajes, encontrará la manera canónica de morir en su ley. El mujeriego llevado a una emboscada por una mujer declama “Está bien que haya sido una mujer la que me trajo hasta aquí, las he amado y engañado tanto; ahora podré satisfacer una duda que siempre tuve: la de saber si soy valiente, parece que sí. A ver, deje que la señorita se vaya así no ve cosas desagradables”.

La película está embarazada de milongas porque a Borges la ciudad, como su música, le parecen espacios y sonidos narrativos y míticos. Se confirman como siluetas de leyendas y fantasmas, que se llaman Muraña, Chiclana, Nicanor Paredes, de Balvanera, Palermo, San Telmo. Le importan como arsenal de mitología, como cartografía del drama, no para ser investigados o explicados desde un prontuario o un expediente burocrático, sino para ser contados, reinventados en el cine, la literatura o la música. En su *Historia del Tango* (Evaristo Carriego), Borges indica que la música nos revela un pasado ignorado: “No suelo oír ‘El Marné’ sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez orgiástico y estoico. Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor”.

El arte de la escritura, del cine o de la música, no es para Borges sino pasión bajo el rigor del lenguaje. Se libera del mandato positivista de encorsetar la creación en su función educadora en la razón y la ciencia. Borges le devuelve al arte argentino la libertad de imaginar, fabular y apropiarse de estructuras y mitos universales, que los autóctonos le reprocharán por extranjerizante y los sajones por pretenderse europeo siendo argentino, en vez de quedarse entre papagayos de realismo mágico o descripciones exportables de miseria tercermundista.

Lo mismo vale para el cine, al que Borges propuso coreográficos duelos del malevaje acaso parientes de los gángster de Hollywood que lo embujaban. Pero si la literatura nativa se reconcilió y reconoció su legado, el cine nacional permaneció más bien refractario al universo borgeano, no digo a intentar versiones o perversiones de sus obras, sino a enriquecerse con sus sugerencias poéticas, tanto más visuales que muchas producciones de cabotaje. Sabido es que Borges no necesita ser “ilustrado” por el cine, sino recreado, tomado como punto de partida, acaso resignándose a reconocer que se trata de una prosa indómita a la que será más provechoso dejarla flotar o pendular inasible entre los fotogramas.

Cine Internacional

Un caso paradigmático de creación cinematográfica inspirada pero no sofocada por su origen literario es la película de Bernardo Bertolucci, *La estrategia de la araña* (1969), adaptación del argentino Eduardo de Gregorio de “Tema del traidor y del héroe”. La misma narra el viaje de un joven italiano al pueblo paterno, donde descubre que su progenitor no fue un héroe sino un delator de sus camaradas pero convenció a sus traicionados para que lo ejecuten simulando ser fascistas que aniquilan al héroe, durante una función de ópera, para que su muerte sea útil a la rebelión: “ofreceremos el espectáculo de una muerte dramática, un espectáculo teatral del que todo el pueblo, sin saberlo,

formará parte”.

Además de la atmósfera misteriosa que descubrimos desde el punto de vista del visitante, y de la superposición de distintas capas de representación -la ópera, el simulacro de asesinato que sustituye el verdadero ajusticiamiento, la película que pone en escena ambas teatralidades- importa la conclusión del joven protagonista: “pero el mecanismo no era perfecto, porque años después alguien pudo descubrir la verdad para gritarla, a menos que ese alguien mantenga el secreto porque se da cuenta que la obra lo incluye”.

Basada en la obra de Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, la película de Jean Jacques Annaud representa al guardián ciego de la biblioteca visitada por Sean Connery y su asistente, con las resonancias borgeanas del libro y le hace pronunciar al anciano ciego “sellaré lo que no debió decirse... en la tumba que seré”. Acerca de este laberinto que Eco sitúa justamente en la biblioteca de la abadía, Omar Calabrese en el capítulo “Nudo y laberinto” de *La era neobarroca*, entiende que es una evidente metáfora de la cultura, pero que el de Borges es un laberinto que proporciona el placer del extravío y la promesa de sentido, mientras el de Eco es un laberinto medieval y que, a su vez, el de la película refiere a la cárceles de Piranesi y a los diseños de Escher ⁹.

Martin Scorsese inyectó en la introducción de su *Pandillas de Nueva York*, algunas apreciaciones que Borges formuló en 1935 sobre la novela de Ashbury, de 1928, en que se basa la película. Las consideraciones borgeanas fueron conocidas por Scorsese, al estar incluidas como prólogo de la edición en inglés. La pieza de Borges, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, en “Historia Universal de la Infamia”, indica sobre el libro de Herbert Ashbury “tiene la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras: sótanos de antiguas cervecerías habilitadas para conventillos de negros, una raquíca Nueva York de tres pisos”. Estas y otras consideraciones borgeanas sobre el personaje y el ambiente fueron tenidas en cuenta por Scorsese para *The gangs of New York*.

Aunque parezca insólito vincular a Mick Jagger con Borges, el “stone” fue ferviente lector de Borges e incluyó citas bibliográficas y visuales en la película psicodélica *Performance* (1970), de Nicolas Roeg. En ese estado de búsqueda lisérgica de sentido metafísico, abriendo la percepción a otros universos, este film maldito y esotérico que puede ser irritante, tiene a Jagger recitando párrafos de “El sur” y “Tlón, Uqbar, Orbis, Tertius”, y cuando una bala es disparada en el rostro del ídolo surge el retrato de Borges reemplazando las facciones del astro del rock. María Kodama recuerda un encuentro entre Borges y Mick Jagger en un lobby de hotel europeo donde el cantante se presentó innecesariamente como un lector ya que Borges al escuchar su nombre exclamó que conocía muy bien a los Rolling Stones.

Las citas a Borges de Godard responden más claramente a la vocación del director “autor” e iconoclasta pope de la “nouvelle vague” por poner en evidencia los dispositivos de la representación y la narración. Así como Borges toma a la misma literatura como objeto de ficción e inspiración de sus obras, Godard hace lo propio con el cine, no solo como metalenguaje sino como ruptura de la impresión de realidad generada por la cámara y la ilusión de movimiento. En “Alphaville”, una ciudad y sus habitantes controlados por una máquina, Godard hace decir a la computadora unas líneas adaptadas de “Nueva refutación del tiempo” (Otras Inquisiciones):

“El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me devora pero yo soy el tigre. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”.

que en la película se sustituye por “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Alpha 60”.

El mismo texto aparece en “Paris n’ existe pas”, de Robert Benayoun, en tanto la protagonista de “Paris nos pertenece”, de Rivette, posee la edición francesa de “Otras inquisiciones” y la de “Más allá del amor”, de Claude Chabrol, lee *Ficciones*.

El argentino Hugo Santiago insistió desde París con otro guión de Borges y Bioy en “Los otros” (1974), ya en explícita exhibición de su propio proceso de producción en una aventura intelectual tan exigente como interesante en la disolución de su propio entramado, reflejo atonal y disonante de la melodía irreproducible del cine pretérito que ya no puede ser. Acaso expresión terminal de una época terminal como los años 70. Constatación de un orden perdido, un orden filmado.

Epílogo

Es cierto que Borges y las imágenes que de él se desprenden pueden hoy asomar en *videoclips* del grupo “Cuentos Borgeanos” como “Eternidad”, o en el prólogo de la película fellinesca de Roberto Begnini *El tigre y la nieve*. Pero, como en “El libro de arena”, nos sumergimos hoy en una promiscua catarata de imágenes tan impactantes en el instante que se ven como permeables o de baja sedimentación, es decir que forman parte de un libro que impide volver sobre lo ya visto.

Sobre esta confección de imágenes o discursos para el consumo diario, vale recordar el desprecio de Borges por los periódicos que no leía ya que “algo que se escribe para un solo día no debe ser muy importante”. En el cine pasteurizado y percedero que corre por estar al día, sin recordar que un día pasa demasiado pronto, las obras inmortales se resguardan, acaso como el protagonista de “El Aleph” ante su amada ausente, ahora que el mundo había comenzado a alejarse de ella, él podría consagrarse a su memoria, sin esperanza pero también sin humillación. Después de todo fue Borges quien, según Susan Sontag, nos enseñó que “un pesimismo tan profundo como el suyo, tan sereno como el suyo, no necesitaba de la indignación”.

Ignoro la suerte de imágenes que nos ofrecerá el futuro, entre ellas las que seguirá inspirando Borges, pero las que hemos visto justifican este y más textos porque las encrucijadas entre Borges y el cine se multiplican.

Me permitiré cerrar estas notas regresando al principio (una manera de salir del laberinto) y a la constatación de que el cine está en Borges antes que Borges en el cine, con un recorte algo antojadizo pero sobre uno de los pasajes más cinematográficos de la literatura borgeana, que se ubica en un sótano de la calle Garay, cumplido el requisito de la oscuridad:

Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi. el Aleph. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí; que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi un laberinto roto (era Londres), vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un patio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vapor de agua. Vi un cáncer en el pecho, vi. una quinta en Adrogué, vi un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, una playa en el Mar Caspio, vi los huesos de una mano, una baraja española, vi tigres, bisontes y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi un monumento en la Chacarita, vi la circulación

de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph, vi mi cara, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: vi el inconcebible universo”.

Notas

- 1 Molloy, Sylvia. (2001). *Acto de presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- 2 CD. *Borges Intimo. Un reportaje de Gloria López Lecube*. La Isla FM 89.9. Nota: La broma de Groucho era: “Todo se lo debo a mi bisabuelo, si viviera todo el mundo hablaría de él, pues tendría 127 años”.
- 3 Christ, Ronald. (1967). *The Paris Review* 40.
- 4 Reportaje de Pizani, Silvia (en Madrid) a José Luis Di Zeo, *Diario La Nación*, 8 de mayo de 2007, Buenos Aires.
- 5 Blanchot, Maurice. (1992). *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila.
- 6 Nuño Montes, Juan Antonio. (1986) *La filosofía de Borges*, México: Fondo Cultura Económica.
- 7 Brugger, Ilse. (1943) *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*, Buenos Aires, UBA pp 205-206 (Carta de Rilke a Hulewicz).
- 8 Borges y Bioy Casares. (1953). Prólogo a *Los orilleros-El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires: Losada.
- 9 Calabrese, Omar. (1994). *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.

Referencias Bibliográficas

- AA.VV. (1999). *Escrito sobre Borges* (Delgado, Josefina, compiladora), Buenos Aires: Planeta.
- Alifano, Roberto. (1998). *Borges, biografía verbal*, Barcelona: Plaza & Janes.
- Bioy Casares, Adolfo. (1983). *La otra aventura*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1996). *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Cédola, Estela. (1999). *Cómo el Cine leyó a Borges*. Edicial: Buenos Aires.
- Cozarinsky, Edgardo. (1974). *Borges y el cine*, Buenos Aires: Sur.
- Fuster Lavin, Ana. (2005). *Los cuchilleros de Borges detrás de “Pandillas de Nueva York”*. www.elconfesionario.net.
- Ibarra, Cecilia. *Borges, la eternidad*. www.chasque.net.
- Manrupe, Raúl, y Portela, Alejandra. (1995). *Un diccionario de films argentinos*, Buenos Aires: Corregidor.
- Mayer, Marcos. (2007). Biografías de Grandes Creadores: J.L.B. en *Revista ñ Clarín*, Buenos Aires.
- Sontag, Susan. (2006). *Cuestión de énfasis*, Alfaguara. (reproducida como *Carta a Borges*, Diario El País, El País Cultural, nº 913, mayo de 2007, Montevideo).

Filmografía

- El tigre y la nieve* (aparición de imagen de archivo en el prólogo) de Roberto Benigni, 2007.
- Borges, un destino sudamericano* de J. L. Di Zeo, 2007.
- Ulrica, la memoria de los espejos* (guion M. Kodama y M. Casiraghi) de Ignacio Irigoyen, 2007.
- Borges y nosotros* (corto) de Omar Quiroga, 2007.
- Domingo* (corto)(de la serie Zoom Buenos Aires, para el canal Ciudad Abierta) de Alberto Farina, 2006.
- Pandillas de Nueva York* (prólogo inspirado en El proveedor de Iniquidades Monk Eastman, 1935) de Martin Scorsese, 2002.
- El amor y el espanto* de Juan Carlos Desanzo, 2000.
- Harto de Borges* de E. Montes Bradley, 2000.

- Un amor de Borges* de Javier Torre, 2000.
- Los libros y la noche* de Tristán Bauer, 1999.
- El aleph* (corto) de Richie Ercolalo, 1999.
- El encuentro* (corto) de Maximiliano Gerscovich, 1999.
- Jorge Luis Borges, una vida de poesía* de Fernando Arrabal, 1998.
- El milagro secreto* (cortometraje) de Leandro Bertolotti, 1998.
- La muerte y la brújula* (cortometraje) de Jorge Colas, 1998.
- Juan Muraña* (corto) de Cristian Sabaz, 1997.
- Psycho x Borges* (corto) de Graciela Taquini, 1994.
- La muerte y la brújula* (TVE-BBC) de Alex Cox, 1992.
- Emma Zunz* (TVE-CineTeve France) de Jacques Beinot, 1990.
- La intrusa* (TVE) de Jaime Chavarri, 1989.
- El evangelio según Marcos* (TVE) de H. Olivera, 1989.
- El sur* (TVE) de Carlos Saura, 1989.
- La otra historia de Rosendo Juárez* (TVE) de Gerardo Vera, 1989.
- Guerreros y cautivas* (sobre *Historia del guerrero y la cautiva*) de Edgardo Cozarinsky, 1989.
- El tres de copas* (sobre *La intrusa*) de Felipe Cazals, 1986.
- Juan Muraña* (corto) de Jorge Surraco, 1984.
- La espera* (corto) de Fabián Bielinsky, 1983.
- Borges y yo* (*Borges and I*). Serie de la BBC "Profile of a writer." (dirección David Wheatley), 1982.
- La intrusa* de Carlos Hugo Christensen, 1979.
- Borges para millones* de Ricardo Wullicher, 1978.
- Los orilleros* (guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) de Ricardo Luna, 1975.
- Más allá del amor/Alice ou la dernière fugue* (la heroína lee Ficciones) Claude Chabrol, 1977.
- Los paseos con Borges de Adolfo García Videla*, 1977.
- El muerto* de Héctor Olivera, 1977.
- Les autres* (guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) de Hugo Santiago, 1973.
- La estrategia de la araña/Strategia del ragno* (Tema del traidor y del héroe) de Bernardo Bertolucci, 1970.
- Performance*. (cita a Tlön. y aparición de imagen de Borges) de Donald Cammell y Nicolas Roeg, 1970.
- Paris n'existe pas*, (texto de "Nueva Refutación del tiempo" en un cartel final) de Robert Benayoun, 1969.
- The Innerworld of Jorge Luis Borges* de Harold Mantell, 1969.
- Invasión* (guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) de Hugo Santiago, 1969.
- Emma Zunz* (TVFrancesa) de Alain Magrou, 1968.
- Alphaville* (cita a "Nueva refutación del tiempo") de Jean-Luc Godard, 1965.
- Borges* (corto) de Angel Bellaba, 1964.
- Hombre de la esquina rosada* de René Múgica, 1962.
- Paris nos pertenece/Paris nous appartient* (cita a Otras Inquisiciones) de Jacques Rivette, 1960.
- Días de odio* (Emma Zunz) de Leopoldo Torre Nilsson, 1960.
- Juan Muraña comentado por su autor* (corto) de Amanda Ortega y María Kodama.

Programas de televisión

- Domingo* (de la serie de Ciudad Abierta "Zoom Buenos Aires") con citas a "Invasión", de Alberto Farina, 2008.
- De películas*. Entrevista del autor a María Kodama, para Canal 21, Bs.As., 2008.

Los conjurados. Producción Fernando Flores. Fundación Internacional J. L. Borges, 2006.

DNI - J.L.Borges, 2000.

Borges. Entrevista de Raúl Burzaco, 1982.

A fondo. Entrevistas de Soler Serrano a Borges para TVE, 1977 y 1982.

Summary: Besides the transpositions and Borges quotes in movies by Torre Nilsson, Saura, Mick Jagger, Scorsese, Godard, Christensen, Bertolucci, Hugo Santiago, Chabrol, Bielinsky, Mugica, Cozarinsky, Javier Torre, Bauer, Narcisa Hirsch or Desanzo; we find the opinions of Borges as cinematographic critic on Groucho Marx, Eisenstein, Ford, Soffici, Orson Welles, Hitchcock, the dubbing, the argentine cinema; its preference for westerns and gangsters movies by the viennese baroque Von Sternberg - perhaps Hollywood relatives of its porteños cutlers-, and his work like scriptwriter. Defender of classic cinema instead of "new cinema" that was interested in him, Borges made cinema from its literature. The model, grammar or narrative system of cinema (¿magic?) that orders chaos in the frame and the mounting get through his work, oriented as well forward projected worlds and revealing mirages.

Keywords: appointments - circularity - cosmogony - Labyrinths - mirrors - mounting - scenes - synthesis.

Resumo: Além das transposições e citas borgeanas no filmes de Torre Nilson, Saura, Mick Jagger, Scorsese, Godard, Christensen, Bertolucci, Hugo Santiago, Chabrol, Bielinsky, Mugica, Cozarinsky, Javier Torre, Bauer, Narcisa Hirsch o Desanzo; encontramos as opinioes de Borges enquanto crítico cinematográfico sobre Groucho Marx, Eisenstein, Ford, Soffici, Orson Welles, Hitchcock, a dublagem, o cinema argentino; sua preferência pelos westerns e pelo cinema de gangsters do barroco vienês Von Stenberg - talvez parentes hollywoodense de seus cuchilleros porteños – e seu labor como roteirista. Defensor do cinema clássico antes que do novo cinema que se interessou nele, Borges fez cinema desde sua literatura. O modelo, gramática ou sistema narrativo do cinema (¿magia?) que ordena o caos no enquadre e a montagem atravessam sua obra, tao inclinada também por mundos projetados e miragens reveladoras.

Palavras chave: cena - circularidad - cita - cosmogonía - espelho - labirintos - montagem - síntese.

Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges

Alejandra Niedermaier (*)

(*) Fotógrafa, investigadora y docente de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Palermo y en la Escuela de Fotografía Motivarte.

Resumen: A medida que uno se introduce en el mundo de Jorge Luis Borges va descubriendo distintas formas de percibir, de empaparse de toda esa particular cosmovisión que su obra trasmite. Su pensamiento circular, sus signos laberínticos, sus repetidas obsesiones provocan tratar de extenderlas a la fotografía, a tratar de establecer ciertas relaciones, ciertos vínculos con ese lenguaje que, desde sus inicios, acompaña los derroteros de la vida humana, de la que justamente Borges se ocupó en sus textos.

La fotografía es un medio poético de revelaciones y asombros que se encuentran invocados y convocados en sus textos provocando una intensa reciprocidad entre lo visual y lo verbal.

Palabras claves: retratos - simulacro - intertextualidad - climas - espacio - tiempo - memoria - hallazgos.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 62]

Introducción

A medida que uno se introduce en el mundo de Jorge Luis Borges va descubriendo distintas formas de percibir, de empaparse de toda esa particular cosmovisión que su obra trasmite. Su pensamiento circular, sus signos laberínticos, sus repetidas obsesiones provocan tratar de extenderlas a la fotografía, tratar de establecer ciertas relaciones, ciertos vínculos con ese lenguaje que, desde sus inicios, acompaña los derroteros de la vida humana, de la que justamente Borges se ocupó en sus textos.

Así es como surgen cuatro exploraciones que finalmente se unen para tratar de completar ese entramado. En primer lugar, el análisis y la historia de los retratos que ilustran aspectos de su vida y de su personalidad. Luego, actuaciones directas de Jorge Luis en torno a la fotografía. En tercer lugar, el relato de los fenómenos de intertextualidad que sus textos han suscitado en distintos fotógrafos argentinos, a través de trasposiciones cuyo caudal de sentido nos introduce, al mismo tiempo, en la obra fotográfica de cada uno y en la obra literaria. Y, una vez dentro de su literatura, abrir sus textos y relacionarlos estéticamente con algunas variables que la fotografía ontológicamente contiene.

Duplicados

“Qué raro que toda persona tenga pequeños duplicados de sí misma. Son como los repuestos de sí que tenía en la tumba el faraón”

Jorge Luis Borges en el Recuerdo de Adolfo Bioy Casares.¹

Jorge Luis compara así los retratos fotográficos con los tempranos antecedentes de la función social de este género como la memoria funeraria egipcia, las estelas griegas y las inscripciones en los sarcófagos romanos. Los egipcios creían que si se perennizaba la apariencia del rey, éste continuaría existiendo para siempre. Para ello, ordenaban a los escultores a labrar el retrato del monarca en granito y lo colocaban en la tumba donde, en realidad, nadie podía verlo. La intención era que este relieve operara de hechizo y ayudase a su alma a revivir a través de la imagen. El escultor recibía el nombre de “el que mantiene la vida”. La necesidad de retratarse existe desde la Antigüedad, sin embargo, es durante el siglo XIX que surge con gran intensidad una fuerte necesidad de individuación, de contemplarse a sí mismo y de que los hijos pudiesen conservar esa imagen para siempre. Este reconocimiento del deseo de representación, de signo, de lenguaje y por ende de comunicación es absolutamente trasladable a la aparición de la fotografía. Tanto la ciencia como el arte demandaban una nueva forma de representación, una representación metonímica y no mediatizada. Según Deleuze y Guattari, de algún modo el deseo nace de la intersección de la necesidad y la demanda. Las necesidades derivan muchas veces del propio deseo. Es por eso que, luego de extensas e intensas búsquedas ópticas y químicas en diversos puntos del universo, el 19 de agosto de 1839 la fotografía encuentra su patente en París y se la introduce en el mundo durante una sesión conjunta de las Academias de Ciencias y de Artes con el nombre de daguerrotipo. A esas búsquedas alquímicas se refiere Jorge Luis en este fragmento:

El alquimista piensa en las secretas
leyes que unen planetas y metales
y mientras cree tocar enardecido
el oro aquél que matará la Muerte.
Dios, que sabe de alquimia, lo convierte
en polvo, en nadie, en nada y en olvido.²

La fotografía evita la nada y el polvo, asegura cierta inmanencia justamente gracias a la alquimia. El retrato siempre navega entre dos esferas: la pública y la privada; y nos aporta un panorama que es también una mirada sobre la sociedad. Asimismo nos habla del “ojo de la época”³. La descripción de las siguientes imágenes justifica este concepto:

Retratos de Fanny Haslam de Borges (1842-1935), abuela paterna de Jorge Luis, nos muestran un rostro decidido. Ella hospedó a muchas de las sesenta y cinco maestras procedentes de Norteamérica convocadas por Domingo Faustino Sarmiento que se distribuyeron en distintos puntos de nuestro país para ejercer un importante rol docente. Borges hace referencia a ella en varios poemas:

Por Frances Haslam, que pidió perdón a sus hijos
por morir tan despacio,
por los minutos que preceden al sueño,
por el sueño y la muerte,
esos dos tesoros ocultos,
por los íntimos dones que no enumero,
por la música, misteriosa forma del tiempo.⁴
Ha soñado a mi abuela Frances Haslam en la guarnición de Junín,
a un trecho de las lanzas del desierto,
leyendo su Biblia y su Dickens.⁵

Este lenguaje productor y difusor de sentido conlleva una búsqueda de representación. Es por eso que, en sus inicios, acudir a un estudio para ser retratado implicaba justamente esas exploraciones a las que se acaba de hacer referencia en los párrafos anteriores.

Su abuela materna, Leonor Suárez Haedo de Acevedo (1837-1918), visitó el estudio de B. Loudet quien le hizo un retrato frontal con bordes ovalados esfumados (modo muy propio de la época) y que también muestra una mirada firme.

Bartolomé Loudet (1823-1887) era un químico oriundo de Toulouse, Francia, que arribó a la Argentina en 1855, desempeñándose como ayudante del Estudio Fotográfico de Emilio Lahore. En 1861 instaló su propio estudio en la calle De la Piedad (hoy Bartolomé Mitre) 344 con el nombre de Galería San Miguel. Su ayudante era Alejandro Witcomb quien fundaría años más tarde el famoso estudio Witcomb Mackern y que retratará a Leonor Acevedo de Borges (1876-1975), madre de Jorge Luis, a los dos años. Alejandro Witcomb (1835-1905), de origen inglés, le compró a Christiano Junior su estudio de la calle Florida, destacándose como retratista. Luego, sus hijos y otros convierten el estudio en uno de los más prestigiosos con sucursales en Rosario y Mar del Plata. A partir de 1896, se agregó al estudio una galería de arte que contaba con un amplio programa de exposiciones. El mencionado estudio fue el responsable de la fotografía oficial de los presidentes de la Argentina hasta 1960. Las fotografías producidas por el estudio han originado una importante colección.

Por su parte, Christiano Junior retrató a Leonor de bebé en brazos de su madre. José Christiano de Freitas Henriques Junior (1832-1902) llegó a Buenos Aires proveniente de Brasil en 1867. Tenía un importante estudio en la calle Florida. Retrató a Domingo F. Sarmiento con la banda presidencial y a políticos como Lucio V. Mansilla, Adolfo Alsina y Luis Sáenz Peña. Era el fotógrafo oficial de la Sociedad Rural Argentina cuando ésta realizó su primer exposición en 1875. Además de su trayectoria como retratista, elaboró un gran "Álbum de vistas y costumbres de la República Argentina."

El estudio Chutte & Brooks retrató a Leonor a los seis años. Charles Wallace Chutte y su socio Thomas Brooks se desempeñaban como fotógrafos retratistas en Buenos Aires y en Montevideo con estudios en ambas ciudades.

Una vez más, la historia de la fotografía se encuentra estrechamente vinculada con la historia socio-político-cultural de un país.

Una encantadora foto del ámbito privado muestra a Jorge Luis a los diez años y a Norah, su hermana, a los ocho años en Montevideo vestidos ambos de marineritos. Norah se convierte en los siguientes años en una importante pintora con un trazo y una pincelada de especiales características.

Tomada por los hermanos Forero es la emblemática foto de los integrantes de la revista *Sur* en momentos de su fundación en 1931, en donde se encuentran posando en los peldaños de una escalera. Al respecto, Victoria Ocampo manifestó: "Quise inmortalizar el nacimiento de la revista SUR. Llamaron a los hermanos Forero que hacían esas fotos a domicilio, con ese magnesio que cegaba. Tomaron varias poses. Elegí tres, que son las que siempre se publican." En esas fotos, además de la presencia de Jorge Luis, encontramos también a Norah entre los colaboradores de la revista y editorial.

En el género del retrato es importante detectar las aperturas de significación que se han producido en ese viaje de ida y vuelta que se establece entre la retratística inicial y la práctica contemporánea.

El retrato siempre incluye una dilemática y binaria situación entre el yo y el otro, el observador y el observado.

En París, Victoria Ocampo conoció en la librería que dirigía Adrienne Monnier a la fotógrafa Gisèle Freund (1912-2000). Gisèle estudió sociología en la universidad de Freiburg, Alemania. Comenzó a tomar fotografías cuando su padre, coleccionista de arte, le regaló a los quince años una cámara

Leica. Su actividad fotográfica empezó a sistematizarse un 1º de mayo de 1932 en Frankfurt durante una manifestación (la última que se realiza en el período de la República de Weimar ya que en la misma se registran incidentes con grupos nazis). Se doctoró en La Sorbone con una tesis titulada “La fotografía en Francia del siglo XIX”, texto que ampliaría luego para publicar su libro *La fotografía como documento social*. Por el nazismo, tomó la ciudadanía francesa en 1940.

A partir de allí comenzó a realizar una serie de retratos de distintos escritores. Entre muchos otros, retrató a Walter Benjamin, el autor de los primeros ensayos sobre fotografía. Gisèle fotografió, asimismo, a Virginia Woolf a instancias de Victoria. En 1942, Victoria la invitó a la Argentina. Gisèle efectuó una de las más hermosas imágenes que se conocen de ella. A escondidas de Victoria, realizó unas muy logradas tomas de Eva Duarte y de Juan Domingo Perón entre los años 1943 y 1944 mientras se desempeñaba en la Argentina para la agencia France Libre. Ese mismo año, retrató también a Jorge Luis Borges en una imagen muy fresca donde él aparece sentado en el banco de un parque.

Se presume que Gisèle es también la autora del fotomontaje conocido como “Biorges”. Se trata de un tríptico compuesto por un retrato de Borges, otro de Adolfo Bioy Casares y una tercera imagen que es una superposición de ambos retratos. Este fotomontaje, técnica que siempre contiene la figura retórica de la metáfora, muestra visualmente la estrecha amistad que existía entre ambos escritores. Borges fue retratado reiteradas veces por distintos fotógrafos nacionales e internacionales en diversos escenarios. No es el propósito de la presente investigación enumerar todos ni hacer una minuciosa descripción de cada uno. Sí adentrarse en algunos que transmiten especialmente la esencia del retratado y en otros que revelan su íntima relación con los libros.

Lisl Steiner (1927), fotógrafa que vivió en la Argentina durante veintisiete años para instalarse luego en New York, fotografió a distintas personalidades. Volvió a la Argentina con frecuencia y, en el año 1979, visitó Buenos Aires a propósito de una exposición de sus imágenes que se realizó en el Museo de Arte Moderno. Durante ese viaje, y a pedido de la revista *Time*, retrató a Jorge Luis en su departamento y relató en una nota aparecida en *Convicción* el 5 de junio:

“Me llevo también las lágrimas de Borges. He estado esta mañana en su casa, he obtenido de él algunas fotos y me ha pedido que le leyera un poema de Heinrich Heine, en alemán por supuesto. No le ha importado que lo viera llorar. Sus ojos eran aún más tristes.”

Lisl recuerda cabalmente el momento que describe la nota. Rememora que se dirigió tres días seguidos al departamento de Jorge Luis en horas de la mañana para cumplir con el encargo de la revista y que el poema por ella leído, que le causara tanta emoción, se llamaba “La batalla de Hastings”.⁶ El primer día, Lisl le relató acerca de su proyecto denominado “Niños de las Américas”, una serie de fotografías de chicos de toda la región, para el que le solicita un texto o una frase, recibiendo una rotunda negativa. Al segundo día, ella insistió nuevamente y volvió a recibir una respuesta desalentadora; pero, al tercero, Borges la hizo sentarse con un anotador y lápiz en la mano para dictarle en inglés una frase para su proyecto. Ella le pidió que se la traduzca y él accedió instantáneamente: “No pasa un día sin que un niño descubra el mundo, como ya lo hizo Adán. Hagamos lo imposible para que sienta que está en el paraíso”.

Aproximadamente en 1980, Jorge Luis fue fotografiado por Paola Agosti (1947) en una imagen en blanco y negro con un ángulo de toma picado en donde él aparece sentado en un sillón y se destaca un gato extremadamente blanco en una pose muy relajada. Nuestra mirada alterna entre uno y otro personaje gracias a una diagonal invisiblemente trazada. El otro punctum⁷ de la foto es el bastón

apoyado en la pierna. En la foto que Julie Méndez Ezcurra (1949-1991) le saca tres años más tarde y que ella tituló *Borges y Beppo*, el gato blanco conserva su postura co-protagónica. En esta imagen, la luz que proviene de una ventana lateral ilumina toda la escena. En la pared del living del departamento de la calle Maipú, se aprecian distintos marcos pequeños pero, en el más grande y central, se vislumbra una pintura de Norah.

Estas dos fotografías transmiten un sentimiento especial de duración. Es como si ambas contuviesen lo vivido hasta el momento de la toma.

Diane Arbus (1923-1971) lo fotografió en un plano americano en el Central Park nevado.

Richard Avedon (1923-2004) conservó con él su costumbre de fondo claro, cámara de formato medio y rostro dirigido hacia el retratante.

Humberto Rivas (1937) realizó una seguidilla de primeros planos que transmiten cierta secuencialidad, donde uno puede imaginarse a Jorge Luis recitando alguno de sus poemas o comentando animadamente, tal vez, cómo Schopenhauer descifró el universo.⁸

Annemarie Heinrich (1912-2005) con su esmerado sistema de encuadre, iluminación y copiado logró en sus retratos, tomados en 1966, desde momentos de honda introspección y dramatismo hasta una sonrisa franca y abierta pocas veces vista en Borges.

Sara Facio (1932) lo retrató en reiteradas oportunidades entre 1960 y 1980 tanto en la Biblioteca Nacional como en su casa. Su foto más paradigmática es en la que él aparece arrodillado buscando un libro en un anaquele. El análisis de un aspecto formal de la imagen nos conduce directamente a su más hondo sentido; si la separamos en planos, veremos que en primer lugar percibiremos la biblioteca y, un poco más atrás, a Borges en estrecha relación con el mueble.

Es Alicia D'Amico (1933-2001) quien, en todas las tomas del año 1960, incluyó en la escena los aspectos significantes de la vida del modelo, es decir, que reflejó visualmente su esencial relación con los libros, con la escritura y con "las galerías de una biblioteca por las que anduvo Paul Groussac (...)"⁹. Alicia plasmó así lo lúdico pero, a su vez, la solemnidad; mostró su desesperanza y al mismo tiempo su esperanza.

John Berger en su libro *Aquí nos vemos* realiza un recorrido por distintas ciudades y sitios. En su itinerario se detiene en Ginebra y comienza mencionando una fotografía de Borges tomada, posiblemente, a principios de los años ochenta, uno o dos años antes de dejar Buenos Aires para instalarse en la ciudad donde fallece. Berger percibe en esta imagen que la ceguera era como una prisión pero que al mismo tiempo,

(...) su cara era una cara habitada por muchas otras vidas. Es una cara bien acompañada; muchos otros hombres, muchas otras mujeres, con sus apetitos, hablan por sus ojos casi ciegos. Es una cara que expresa innumerables deseos; un retrato que se podría clasificar bajo el epígrafe 'Anónimo' y utilizarse para los poetas en general, los poetas de todos los tiempos.

En el retrato encontramos una mirada que nos conduce directamente hacia distintos aspectos de la persona retratada, una mirada dirigida a la búsqueda de plasmar una síntesis biográfica de la misma. Los fotógrafos mencionados, y los no mencionados, produjeron esos "duplicados" que le llamaban tanto la atención a Jorge Luis. Configuran ese otro que le posibilita preguntarse:

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra ? ¹⁰

Esta estrofa actúa, además, como una prueba de la indicialidad del lenguaje fotográfico.

Sueltos fotográficos

Al daguerrotipo se lo solía llamar “espejo con memoria”. En *Fervor de Buenos Aires*, el primer libro de Jorge Luis (publicado en 1923 con una tirada de 300 ejemplares y con un grabado de Norah en la tapa representando la fachada de una casa con reja) menciona:

Los daguerrotipos mienten su falsa cercanía
de tiempo detenido en un espejo
y ante nuestro examen se pierden como fechas inútiles
de borrosos aniversarios. ¹¹

Referencias directas a la íntima relación que se puede establecer con el retrato de una persona amada o añorada las encontramos en distintos párrafos de *El Aleph*:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos, Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo; la mano en el mentón.

(...) En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije: Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

(...) Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz. (...)

El lenguaje fotográfico participa de ambos mecanismos, tanto del recuerdo como del olvido. El uso de fotografías para comprender distintos sucesos históricos pasados o presentes permite la reconstrucción del encadenamiento de sus distintos antecedentes. La fotografía como huella de un suceso ocurrido adquiere un valor de testigo (el “yo estuve aquí”¹² del fotógrafo y de lo fotografiado) y, a su vez, de símbolo. Por otra parte, al evocar se activa una simultánea y extraña percepción del aquí y del allá, del entonces y del ahora.

Es entonces este medio el que a la vez configura la apreciación de tiempo y espacio y es capaz de captar cierto infinito borgeano que aparece en esta prosa. Existe una ligazón entre la concepción de que la fotografía se comporta como un “espejo” o como una “ventana”¹³ con lo que el narrador

percibe en ese sótano, visiones de “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” y donde “vi todos los espejos del planeta”. Subyace también una transformación en imágenes de una especie de memoria y conciencia mezclada con el encuentro con lo inesperado.

Para John Szarkowski, la fotografía-ventana es la que intenta captar la realidad, la que muestra los sucesos. La fotografía-espejo, en cambio, es una mirada hacia el yo del fotógrafo. Por otra parte, la imagen también puede comportarse simultáneamente como espejo y como ventana. Este par se apoya sobre el énfasis de las imágenes en la realidad pero, a su vez, sobre el énfasis en la idea. Ambas características habitan en la fotografía y las comparten, de algún modo, con *El Aleph*, produciendo una reciprocidad entre lo verbal y lo visual.

Horacio Coppola (1906), fotógrafo vinculado por su formación y por su obra a los comienzos de la modernidad del lenguaje fotográfico en la Argentina, ilustró en 1930 con imágenes de la ciudad el libro *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges.

La exposición que Coppola realizara junto a Grete Stern (1904-1999) en 1935 marcó un punto de inflexión en la fotografía argentina. La muestra se llevó a cabo en la Editorial Sur. La nota que escribiera Jorge Romero Brest¹⁴ para la mencionada muestra en el número 13 de la revista *Sur* desmenuza, reflexiona e instala en el país una polémica sobre la ubicación de la fotografía dentro del arte, dándole categoría de “primera manifestación seria de arte fotográfico”. Coppola realizó un relevamiento de la ciudad de Buenos Aires que fue plasmado en numerosos libros y revistas de la época. Sus registros, muchos de ellos encargos de la Municipalidad para el aniversario número cuatrocientos del nacimiento de la ciudad, se encuentran en una publicación denominada *Buenos Aires 1936*. Efectuó un relevamiento fotográfico y filmico de la construcción del obelisco.

Borges mismo eligió las dos fotografías para el libro sobre Evaristo Carriego. Se trata de una toma en la calle Jean Jaurés y otra en la calle Paraguay a la altura del barrio de Palermo. Coppola y Borges solían caminar juntos la ciudad y, en una oportunidad, en el barrio mencionado, el primero registra con su cámara el reflejo de una casa en un charco. Borges definió “Esto es Buenos Aires”. La toma fue así titulada.

Gustavo Thorlichen (1906-1986) realizó un libro de fotografías denominado *Argentina* que fue publicado alrededor del año 1958. La segunda edición a cargo de la Editorial Sudamericana, está escrita en tres idiomas: castellano, inglés y alemán, evidenciando que se trataba de un libro *for export* compaginado por el propio Thorlichen e impreso en Stuttgart, Alemania. Thorlichen agradece la ayuda recibida para la segunda y ampliada edición publicando además, en la solapa de cierre, algunos datos concretos sobre el país. Jorge Luis Borges escribe el prólogo del mismo.

En 1941, la Editorial Sur había publicado un libro denominado *San Isidro* que incluía un poema de Silvina Ocampo y fotos de Gustavo. Es posible que Thorlichen y Borges se conociesen en la editorial. En 1963, Victoria mencionaba a propósito de este libro: “El libro sobre San Isidro está agotado (...) espero poder hacer una segunda edición, que muchos me piden. La casa y árboles fotografiados en ese libro (o gran parte de ellos) ya no existen fuera del recuerdo.”

Thorlichen llegó a nuestro país en la década del '30 procedente de Alemania. Alrededor de 1940 poseía su propio estudio en la calle Reconquista entre la Av. Corrientes y Sarmiento. En 1948 realizó una exposición de sus trabajos en la Galería Kraft.

En 1953, y durante una exposición en La Paz, Bolivia, Gustavo conoció al médico argentino Ernesto Guevara, quien entró en la galería donde estaba exhibiendo sus imágenes. El Che apuntó en su diario que lo impresionaba la manera de trabajar y la sencilla técnica que Thorlichen utilizaba para alcanzar excelentes composiciones. Tuvieron oportunidad de realizar juntos un recorrido por las montañas que rodean La Paz e indudablemente intercambiaron algunos secretos sobre técnica fotográfica. El

Che se ganó la vida como fotógrafo ambulante en los parques y jardines de México y como periodista de una agencia argentina durante los Juegos Panamericanos de 1955 que se llevaron a cabo en Ciudad de México.¹⁵

Es interesante detenernos en el prólogo escrito por Jorge Luis. Comienza estableciendo un debate sobre el pictorialismo¹⁶. Este movimiento tenía como objetivo considerar la fotografía como una de las Bellas Artes. Su estética tendía a deformar la imagen real y el fotógrafo personalizaba su mirada. Borges dice al respecto:

“¿Cómo admitir una rivalidad o una alianza de la eterna pintura y de la advenediza fotografía, cómo suponer que una armazón furtiva y endeble, servil como un espejo y mimética como un mono, incapaz de omitir o de preferir, pudiera amenazar la supremacía del ojo humano, de la diestra humana y del ya legendario pincel de Apeles tanto más admirable cuanto más perdida su obra?”

El mismo advierte a continuación que su planteo “encubría una falacia”. La paradoja es uno de los recursos a los que nuestro prologuista era afecto, especialmente por su capacidad de contrariar conceptos generalizados y de producir así un sentido nuevo. Borges hace referencia al debate que también se planteara el primer teórico de la fotografía, Walter Benjamin, sobre la pérdida de aura en la obra de reproducción técnica. La noción de aura, núcleo de las teorías benjamianas, descansa sobre un doble principio que constituye el juego del acto fotográfico: un principio de distancia y uno de proximidad. Este complejo concepto sirve para explicar, por un lado, un modo histórico de ser de la mirada y, por otro, una caracterización de los objetos de la naturaleza y los objetos artísticos.¹⁷ Es importante recordar, entonces, lo ya mencionado: la aparición de la fotografía se produce porque tanto la ciencia como el arte demandaban una nueva forma de representación, una representación metonímica y no mediada. De esta manera, la fotografía oscilaba ontológicamente entre el arte y la “técnica”.¹⁸ En su paradoja, Borges no repara (o tal vez sí) en que justamente es la fotografía la que tiene la capacidad de “omitir o de preferir” en su inevitable gesto del encuadre, esa esencial elección de lo que incluimos o excluimos dentro de la imagen, lo que mostramos, lo que ocultamos.

Luego, apoyándose en Schopenhauer y en Bergson menciona que “(...) quedará borrada la oposición de natural y artificial, de órgano y de instrumento.”

En todas las cartas, diarios y escritos de las figuras próceres del nacimiento de este lenguaje: (Nicéphore Niepce, Jacques Louis Mandé Daguerre, Henry Fox Talbot, por mencionar solamente a los más conocidos, encontramos la preocupación por: “la copia de las visiones de la naturaleza”¹⁹, “la reproducción espontánea de las imágenes de la naturaleza proyectadas en la cámara oscura”²⁰ y “la naturaleza pintada por sí misma”²¹.

Es decir, en el imaginario de la época circulaba el deseo de representación de la naturaleza y de conciliar ésta misma con la cultura. La aparición de la fotografía era justamente un intento de aunar ambos conceptos, al “escribir con luz” por citar una definición ampliamente difundida. Talbot escribió en su diario el 3 de marzo de 1839 la frase “palabras de luz”. Podemos arriesgar entonces que, desde sus comienzos, este lenguaje nace con la noción de textualidad en su interior. Continuando con este pensamiento de representación de la naturaleza, existe una estrecha relación entre naturaleza y arte; relación que nos lleva directamente al par original/copia, variables tan propias de la ontología de la fotografía que, como objeto de preocupación, tuvieron una presencia mucho mayor en el siglo XIX que en décadas posteriores. En torno a la textualidad, Borges reconoce “Quien abomina de la má-

quina debería también abominar del cuerpo del hombre. Lo mismo habría que decir de aquel otro instrumento, el lenguaje.”

Prosigue el prólogo diciendo que la Argentina presenta un sinfín de conflictos para ser retratada ya que, según él, es dificultoso obtener una correcta percepción de su vastedad (tanto la de las llanuras como la de Buenos Aires) y porque “lo pintoresco es la excepción en este país (...)” Tal vez sea por eso que, al finalizar, reconoce la capacidad de este fotógrafo de sintetizar todos los paisajes imaginarios propios de la nación, diciendo “(...) de ahí lo singular de la proeza que ha efectuado Thorlichen con lucidez, pasión y felicidad.”

En el año 1986 el reconocido fotógrafo Henri Cartier Bresson (1908-2004) recibió el premio “Novecento” en la ciudad de Palermo en Italia. Jorge Luis Borges fue quien lo nominó para ese premio e incluso lo llegó a llamar para consultarle si lo iba a aceptar. Las características del galardón establecían que el ganador del anterior sería el que nominaba al siguiente. Henri le preguntó a Borges por qué lo había elegido a él y éste le contestó que era en reconocimiento a sus ojos y a su mirada en virtud de que él era ciego. Jorge Luis falleció antes de poder entregárselo, tarea que le encomendó a María Kodama. A Cartier Bresson le sorprendió gratamente que la ceremonia tuviese lugar en el mismo hotel donde sus padres habían pasado su luna de miel y lo habían concebido.

María Kodama es quien documentó los viajes que ambos realizaron por el mundo, conformando, de algún modo, un álbum de los últimos años de la vida de nuestro escritor. En estas tomas se puede apreciar a Borges en París, Roma, Madrid, Estambul, Venecia, Ginebra, Creta y ante pirámides egipcias. En el libro *Atlas*, que contiene fotos de María, él expresa:

Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en el Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emergo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires.²²

Fotógrafos que se inspiraron en Pierre Menard

La intertextualidad es un fenómeno absolutamente interdisciplinario. Es un concepto que proviene de la semiótica del discurso expuesto por Julia Kristeva en los '60 y retomado por Umberto Eco y por Roland Barthes. Se trata de textos que circulan en red, que se encuentran conectados, relacionados entre sí y que siempre remiten a otros textos a través de citas, alusiones o reescrituras.

Jean Francois Lyotard señala a la posmodernidad como un proyecto de reescritura. Precisamente por eso, la intertextualidad se inscribe como una práctica de este tiempo.

Asimismo, encaja bien en las búsquedas contemporáneas globales por dos motivos: por un lado, llama a las competencias culturales del receptor y, por otro, tiene valor de impacto.

Eliseo Verón dice: “Si el libro, como la fotografía, tiene una particular importancia en nuestra modernidad, es porque la lectura, irremediamente, es una aventura individual.”²³

El receptor tendrá la posibilidad entonces de aventurarse a decodificar a qué fenómeno intertextual hace referencia la trasposición, siempre poniendo en juego sus conocimientos culturales. Se trata entonces de un proceso de “alegorización” que remite a un tema transitado y que permanece en el imaginario, un imaginario culturalmente segmentado. Por otra parte, estará invitado tácitamente a dirigir una atenta mirada hacia el principio de construcción de la nueva imagen.

Cabe aclarar también que algunos teóricos denominan esta modalidad con vocablos tales como “cita”, “remake” o “pastiche” (que procede de la música pero que se ha extendido a todas las disciplinas).

Yo creo, sin embargo, que el término “trasposición” es el que mejor designa a esta modalidad que ha adquirido la categoría de un género por la cantidad de autores involucrados en todo el mundo.

Se analizará en las próximas líneas, dentro del fenómeno de la intertextualidad, la práctica de la trasposición fotográfica en relación a distintos textos de Borges.

La trasposición designa la idea de traslado, de transplante, de poner algo en otro sitio, de apropiarse de ciertos modelos pero pensándolos, en este caso, en otro registro o en otro sistema, logrando, al mismo tiempo, inquietar el texto original. Probablemente, uno de sus atractivos sea la posibilidad de jugar con los paradigmas. En este sentido, posee efectivamente un carácter lúdico.

En muchas ocasiones, estamos ante una reapropiación de estilos. Para analizar esto, muchos teóricos toman, casi como mito de origen, la siguiente trasposición literaria: “Pierre Menard, autor de El Quijote”. Jorge Luis Borges en su libro *Ficciones* cuenta la historia de este “escritor” que no intentó reescribir dicha obra. La ambición de Pierre Menard era directamente “escribirla”. Se trata, como analiza Gerard Genette,²⁴ de una transformación mínima porque en realidad es una imitación total, una búsqueda imaginaria de identificación.

Con Pierre Menard comenzamos a conocer un Borges conceptual ya que el deseo de Pierre es “pensar, analizar, inventar”, es decir, asumir una mirada más distante, más objetivada, más apegada a la idea. El texto de Borges relatando la vida y la obra de Pierre Menard se inscribe también en la estética del simulacro. Subyace el deseo de apropiarse de un estilo admirado; el producto siempre tendrá una significación distinta, por provenir de personalidades diferentes y por realizarse en otra instancia de tiempo, cumpliendo así con cierta fantasía de desdoblamiento que también se observa en varios de sus poemas. Ambas características son adoptadas para varios de sus proyectos por el fotógrafo y teórico español Joan Fontcuberta (1955), gran admirador de Jorge Luis. Fontcuberta trabaja intensamente con el simulacro para demostrar que la fotografía no está tan ligada a la veracidad y que no es un reflejo “mimético”²⁵ de la realidad, como se la considerara durante muchas décadas. Ha realizado un exhaustivo trabajo fotográfico disfrazado de estudio zoológico sobre la evolución de distintos animales prehistóricos. La exposición de este ensayo²⁶ contaba con imágenes de restos de animales armados por taxidermistas como si se tratara de una especie extraña, con datos aparentemente científicos sobre el tema y con un exhaustivo detalle sobre la vida del zoólogo (fotos de él a diversas edades y en distintas situaciones). Sin embargo, todo era producto de una gran inventiva. Se puede decir que Fontcuberta es un creador de contextos, sus mecanismos de construcción de sentido apuntan a envolver directamente al receptor, haciéndose eco del siguiente pensamiento:

Temí que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!²⁷

En el proyecto “Sputnik” (1997) Joan vuelve a ironizar en base a la concepción de que Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real.²⁸

Se trata de otro registro fotográfico, en este caso, sobre la vida de un astronauta. En este proyecto la sátira es fácilmente reconocible. Delacroix escribió que “en arte, todo es mentira” en una declaración que primaba su capacidad de invención sobre su función mimética y reproductora. Fontcuberta continúa entablado series donde realiza manifestaciones paródicas, al igual que su admirado Borges. Según Gerard Genette la pintura y la literatura son susceptibles de transformación por pertenecer a un régimen de inmanencia autográfico, es decir, contener un modo de existencia de una fase. Por este

motivo, las fotografías que se analizarán a continuación se liberan del esquema institucionalizado de la trasposición, en virtud de que nacionalizan, individualizan y personalizan los temas a los que hacen referencia. Se emparentan, al mismo tiempo, con la siguiente poesía de Roberto Juarroz de 1987:

Cuando un lenguaje se extravía en otro lenguaje,
 cada palabra o signo
 clausura su lugar,
 lo disimula
 como si alguien cerrara su casa
 para que nadie la ocupe o despoje
 mientras dure su ausencia.
 Pero ningún signo o palabra
 vuelve nunca a su sitio.
 Cuando un lenguaje se extravía en otro
 también el otro se pierde en el primero...²⁹

Convocados justamente por Joan Fontcuberta, en el año 1996, cuando éste se desempeñaba como director de los Encuentros Internacionales de Arles,³⁰ los fotógrafos argentinos Res y Bibi Calderaro desarrollaron diferentes trabajos en base a textos de Jorge Luis Borges.

Bibi cuenta que recibió con mucha alegría el encargo de Joan y que se pasó un verano sentada frente a una ventana leyendo sus obras y tomando notas. Recuerda que le llamaron especialmente la atención el eterno retorno a distintos temas, la ambigüedad entre sueño y vigilia y la inclusión de animales. Tanto es así, que incluye una tortuga como protagonista de su audiovisual. Rememora que había leído una entrevista en la cual Borges mencionaba que de pequeño tomaba agua de un aljibe o de un pozo de patio donde vivía una tortuga, concluyendo, él, por lo tanto, que bebía agua de tortuga.

Bibi se propuso aunar los textos y los climas borgeanos con temas relacionados con las dictaduras argentinas, tocando tangencialmente el tema de los secuestros y jugando con la similitud de las palabras tortuga/tortura. Trabajó fotografiando escenas de películas (entre las que se encuentra la escena de un secuestro, por ejemplo) e intercalándolas con otras fotos. Sus tomas fueron directas y en color. Se trató de una proyección con una narración acentuada por la elección del sonido.

A mi pregunta sobre si continúa trabajando en estos fenómenos intertextuales, respondió que suele usar textos varios para sus videos y performance pero no en base a un autor determinado.

Res (1957), por su parte, también realizó un audiovisual. Se trata de setenta imágenes en blanco y negro basadas en una versión muy personal del significado que tenían los sueños para Jorge Luis. El eje del relato es *La esfera de Pascal* aunque reconoce la influencia de textos tales como *El Aleph*, *Elegía de los portones* y *Funes, el memorioso*. Colaboraron a desentrañar los textos Noé Jitrik y Palo Pandolfo. Res eligió como escenario de sus imágenes el Río de la Plata, la antigua facultad de Filosofía y Letras y la antigua sede de la Biblioteca Nacional (Borges fue su director) así como otras locaciones referidas en sus relatos. A cada uno de estos escenarios le antepuso una esfera de una boleadora manufacturada en el siglo XIX por aborígenes de la llanura pampeana. Se puede reconocer que esta serie de imágenes también hace alusión a *La biblioteca de Babel*, donde se puede leer:

“La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”. La elección de Res de utilizar un elemento que tuviera una relación tan fuerte con la argentinidad, corresponde, tal vez, al deseo de apropiarse de los sueños y de la figura de Jorge Luis, de volverlos

absolutamente locales y de quitarles esa internacionalidad que tanto él como sus textos gozan. En una de las setenta imágenes, Res parte de uno de los retratos de Alicia D'Amico mencionados unos cuantos párrafos más arriba. Se trata de la foto donde Borges se encuentra en un pasillo de la biblioteca con todos los estantes repletos de libros detrás. En la imagen de Res, en lugar del escritor, aparece desenfocada la esfera y las repisas se encuentran vacías. Como si esos despojados anaqueles dijeran:

Creo en el alba oír un atareado
rumor de multitudes que se alejan;
son lo que me ha querido y olvidado;
espacio y tiempo y Borges ya me dejan.³¹

Eduardo Grossman (1946) recibió en el año del centenario del nacimiento de Borges la propuesta de la revista *Viva* de trabajar fotográficamente sus textos. Tras una lectura de varios poemas y prosas cortas, Eduardo concluyó que el elemento más borgeano para plasmar las propiedades de su discurso era la utilización de espejos. Recuerda que los espejos tuvieron el efecto de transformar las diferentes tomas, haciendo aparecer mágicamente los inquietantes poderes que nuestro autor les adjudicaba.

Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda
era el de no soñar con espejos.
Yo sé que los vigilaba con inquietud.
Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad;
otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas.³²

Para Eduardo, las trece imágenes realizadas en película diapositiva color con cámara de formato medio son “un ejercicio visual” reconociendo, de esta manera, que los fenómenos de trasposición de literatura a fotografía contienen un desafío importante.

Las locaciones de las mismas tienen directa relación con los poemas: Colonia de Sacramento; la ex Biblioteca Nacional; la casa en Adrogué donde Borges viviera; los cementerios de la Recoleta y Charcarita; Parque Lezama y la esquina de Chile y Tacuarí, domicilio de Estela Canto.³³

La anteriormente mencionada revista publicó en agosto de 1999 una selección de esta serie.

Grossman es autor también de un conjunto de fotografías dedicadas a distintos textos de Roberto Arlt, a modo de homenaje ya que se trata de su escritor argentino favorito. El entramado de sentido de estas fotografías no solamente responde a las fantasías, sueños y delirios de los distintos personajes que habitan las novelas de Arlt, sino que se despegan de su proceso intertextual para adquirir un clima absolutamente propio y conformar un corpus de una tensión dramática muy contundente.

Facundo de Zuviría (1954) fue también convocado para los diferentes homenajes que aparecieron alrededor del centenario del nacimiento del escritor que nos ocupa. Reconoció de inmediato su fascinación por la obra de Borges, en especial, por todo lo atinente a Buenos Aires y a lo criollo. Tal vez sea por eso que participó de proyectos que pusieron especial énfasis en los sitios de esta ciudad nombrados en sus textos y que fueran significativos en su vida. Se trató de imágenes para un libro denominado *Revelaciones* y para una exhibición/libro del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona que se llamó *Cosmópolis*. Facundo relata su preferencia por la obra ficcional: *El Sur*, *El hombre de la esquina Rosada* y *Emma Zunz*, entre otros. Hace hincapié en un párrafo de *El Sur*, cuan-

do Dahlman a bordo del tren ve que el vagón se ha transfigurado, cruzado por sombras y cuando al salir de la ciudad dice que la misma “se desgranaba en suburbios”. Su libro de poesías favorito es *Fervor de Buenos Aires*.

Su elección del blanco y negro tenía por objeto quitarle toda referencia temporal. Buscaba cierto dramatismo en las sombras y un ángulo que asegurara su relación con los textos. En esos momentos, leía y releía su obra. Su obsesión era poder alinear la mirada de Borges con la suya.

Las fotografías que realizara para el *Tributo a Borges* (exposición itinerante y catálogo que organizara Patricio Lóizaga) nos dan la sensación de estar ante ciertos objetos íntimos y fetiche. Se trata de imágenes de manuscritos de Jorge Luis, en una de ellas, combina la toma de un original con la conocida foto de él con su madre (donde Leonor aparece apoyada en la balaustrada de un puente).

Facundo señala como uno de sus retratos favoritos el realizado por Pepe Fernández, donde se lo observa de pie, en ángulo picado sobre una rosa de los vientos, porque responde a la imagen de argentino universal y se emparenta con las ruinas circulares y los laberintos.

Ante mi consulta sobre si le interesaba la práctica intertextual para futuros proyectos, respondió que le gustaría trabajar en un proyecto compartido con un escritor, en el que haya una interacción entre ambos lenguajes, en virtud de la carga poética que ambos contienen.

Julio Fuks (1971) realizó entre los años 2003 y 2006 una serie denominada “El blanco más doctrinario”, nombre emparentado a escritos de Osvaldo Lamborghini. Considera este trabajo fotográfico “en diálogo con la literatura”. Surgió por un interés personal en relación con la poética en general y con la gauchesca en particular. En este sentido, Julio parte de conceptos literarios que son producto de una investigación previa. Luego, éstos “devienen en forma”. En el proceso de visualización de las imágenes, él considera que las mismas “deben apuntar a una sintonía poética concreta”. Destaca que lo importante es dejar de lado lo superficial para buscar lo medular en cada párrafo. Los textos inspiradores de Borges fueron *El sur* y *El fin* pero también hay influencia de textos de Lamborghini y de Miguel Briante. Además, registra ciertos intereses deleuzianos en cuanto al concepto de la orilla, donde no hay borde ni centro.

Las tomas son realizadas en blanco y negro y tienen directa relación con las obsesiones de Jorge Luis acerca de los cuchilleros. Las imágenes hablan de la afrenta, del duelo, de la espera y de la posible revancha. Los personajes no tienen rostro (esculturas realizadas por Julio en alambre), sino la emulación del gesto y visualmente la figura se mezcla con su fondo (pasto, campo). El elemento icónico del cuchillo se destaca en todas las imágenes.

El cuchillo. La cara se ha borrado
Y de aquel mercenario cuyo austero
oficio era el coraje, no ha quedado
más que una sombra y un fulgor de acero.³⁴

En varias de las milongas escritas por Borges a pedido de Carlos Guastavino se celebran las hazañas de cuchilleros famosos como Juan Muraña y Jacinto Chiclana, entre otros. Una de ellas es la *Milonga de dos hermanos*.

Julio no posee proyectos intertextuales inmediatos pero reconoce estar interesado en trabajar sobre Antonio Di Benedetto ya que es uno de sus autores predilectos. Le resulta muy atractivo el retrato mencionado en el primer apartado que Richard Avedon le hiciera al escritor motivo de estas líneas. Estos trabajos implican, evidentemente, dos exploraciones: por un lado, adentrarse en el proceso

intelectual del autor de los textos sobre los que se basaron, en este caso, sobre Borges; y, por otro, introducirse en los propios procedimientos de pensamiento, de asociación y en sus propios mecanismos de construcción de sentido. Reaparece así el tema del estilo, ya no se trata de una sutil diferencia entre reproducción o repetición: en este caso, el modo del fotógrafo se trasunta voluntaria e involuntariamente en virtud de la búsqueda que realiza por encontrar sus propias poéticas para visualizar cualquier texto elegido, condenándolo a mostrar las trazas de su gesto y de sus obsesiones.

Laberintos de espacio y de tiempo

A continuación, una exploración hermenéutica para tratar de metaforizar³⁵ sobre algunas variables de la fotografía a través del acompañamiento de pensamientos y poesías de Borges.

La fotografía congela la imagen en términos de espacio y de tiempo. Para Immanuel Kant, la estructura espacio/tiempo se conforma en el pensamiento humano para relacionarse con el mundo.

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.³⁶

El gesto de obturar convierte simbólicamente al instante fotográfico en eternidad y es como un acto de apropiación de todos los instantes. Este acto de apropiación implica la posibilidad de repetir la vivencia del suceso a través de la observación de la fotografía.

“basta una sola ‘repetición’ para demostrar que el tiempo es una falacia...”³⁷

Y esta experiencia puede producir:

Esos recuerdos no eran simples, cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera.³⁸

Así, estas variables de espacio y de tiempo, atributos inherentes a este lenguaje, se convierten en componentes de la memoria.

¿Cómo se sitúa la imagen foto entre el tiempo, la memoria, el olvido y la eternidad?

Leemos en el Timeo de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad, y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancias de tiempo.³⁹

En este sentido, el poeta Federico García Lorca en un reconocimiento de que la fotografía, entre otras especificidades, es un medio para inventariar lo acontecido, incorporó a su proyecto teatral La Barraca (cuyo accionar se extendió desde 1931 a 1936 aproximadamente) a un fotógrafo cuyo nombre era Gonzalo Menéndez Pidal (1911). Gracias a sus tomas, Pidal pudo tornar en imperecedero lo perecedero. Por otra parte, este lenguaje desarrolla una memoria que nos ayuda a elaborar una nueva mirada sobre el devenir. Y es aquí donde surge la melancolía de Roland Barthes⁴⁰ acerca del medio al mencionar en sus textos “esto ha sido”. Borges dice al respecto:

¿Dónde estarán? pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.⁴¹

Una fotografía preserva un instante del tiempo y favorece su almacenamiento en la memoria, se convierte en el registro de algo que en el momento de su observación está ausente. La fuerza constativa de la foto existe justamente porque se refiere al tiempo y no al objeto.

Teóricos como Walter Benjamin⁴² o como John Berger⁴³ hacen alusión a la particularidad de la fotografía de contener al mismo tiempo pasado y futuro al recortar simplemente el presente, en virtud de que la labor de la memoria anula el tiempo. La conmoción surge, también, por la discontinuidad. Ante una fotografía se reconfigura lo sucedido, los mecanismos de la memoria se ponen en marcha.

Más allá del azar y de la muerte
duran y cada cual tiene su historia,
pero todo esto ocurre en esa suerte
de cuarta dimensión, que es la memoria.⁴⁴

A pesar de que, a veces, no sea lo deseado:

Borraré la acumulación del pasado.
Haré polvo la historia, polvo el polvo.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie.⁴⁵

Y de la memoria y el olvido enlazamos con otra obsesión de Jorge Luis, los espejos:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
y cifra en Su profética memoria
las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
que entre los dos crepúsculos del día
tu rostro fue dejando en los espejos.⁴⁶

Según Jacques Lacan, el espejo funciona como umbral, como lugar de articulación entre lo imaginario y lo simbólico.

Podemos hablar de una estrecha relación entre la imagen especular y la imagen fotográfica. Ambas invitan a detener la mirada. Experiencias iniciales (donde se perciben las trazas del fenómeno que las emitió) como el espejo, la foto y la sombra aseguran la existencia del objeto.

Sin embargo, tanto el azogue como los haluros de plata (incluso los píxeles) nos deparan una confrontación entre lo real y lo ideal. Ambos (azogue y haluro) contribuyen a tener más de una visión. Por otra parte, las imágenes producidas mediante espejos ofrecen una serie de particularidades que

merecen nuestra atención. Entre ellas,

“Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”⁴⁷

De esta manera, Borges retorna al concepto de los duplicados fotográficos mencionados al comienzo de este recorrido, donde la palabra “reproductibilidad”, que aquí aparece implícitamente, en el lenguaje fotográfico se realiza de modo explícito.

Duane Michals, fotógrafo nacido en Pennsylvania en 1932, utiliza con frecuencia el espejo en sus imágenes, especialmente en sus series “Las cosas son raras” (1973) y “El espejo de Alicia” (1974) donde logra narraciones visuales cuyos climas se encuentran en consonancia con los que habitan en los textos de Jorge Luis. Duane expresa lo siguiente:⁴⁸

“Antes que cualquier otra cosa amo la imaginación, amo escribir, amo a los escritores. Me gusta Borges, es mi escritor favorito, me gustan William Blake y Lewis Carroll, me gusta la gente que se inventa el universo con su imaginación.” Y agrega: “En vez de fotografiar el momento decisivo, yo me veo llevado a fotografiar el momento anterior y el siguiente.”⁴⁹

Es probable que la utilización de espejos le posibilite este juego poético.

Por otra parte, se podría aventurar que en las numerosas fotos de desdoblamiento de Duane también se halla presente la impronta de su autor favorito. Ambos, escritor y fotógrafo utilizan con frecuencia esta modalidad. Es por ello que se podría partir de la consideración de la paradoja de que el acto de ver y mirar detenidamente en búsqueda de una profundización (de eso se trata la fotografía) se despliega al abrirse en dos.

¿Hasta dónde los fotógrafos nos perdemos en el objeto fotografiado? ¿Cuánto del otro, cuánto de nosotros, qué extraña interrelación se entabla entre ambos? El tema de reconocerse, de perderse en el otro yo de nuestro objeto de creación, aparece muy profundamente indagado en *Borges y yo*, especialmente en el siguiente fragmento:

Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mi podrá sobrevivir en el otro.

Como en el cuento de Julio Cortázar sobre el axolotl⁵⁰, ¿cuándo dejamos de narrar para ser narrados? Por otra parte, esta frase también nos puede resonar familiar:

(...) pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros (...) ⁵¹

En ocasiones, ¿no nos reconocemos más en las fotos admiradas de un colega que en nuestro propio trabajo?

Francois Recanati dice que el signo posee un carácter doble: puede ser opaco y transparente, puede descubrir pero también ocultar la cosa significada, es decir, resulta una especie de paradoja. Esto que se evidencia claramente en los textos de Borges sucede también con muchas imágenes fotográficas cuya lectura no resulta tan transparente.

Tal vez la solución de esta paradoja consiste en aceptar un tercer estado del signo: transparente y opaco a la vez, es decir, un signo que se refleja de un modo pero que, al mismo tiempo, representa algo dis-

tinto de sí. Un signo que responde a las características que describe Umberto Eco en *Obra Abierta*:

La apertura de un texto es la condición de todo goce estético. Toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es ‘abierta’. La ambigüedad de los signos no puede separarse de su organización estética, sino que por el contrario, los dos valores le sostienen y se motivan el uno al otro.

El pensamiento circular, el volver siempre a un mismo tema, maquillado para no ser reconocido, disfrazado con el mismo fin, pero a la vez sutilmente identificable. Esto que se encuentra en los textos de Jorge Luis, se encuentra también como preocupación, como temática, en las diferentes búsquedas que plasman los fotógrafos en sus distintos proyectos. Sin embargo, se puede entrever claramente que las obsesiones son siempre las mismas y que ese lenguaje poroso y dúctil que es la fotografía los acompaña. La fotografía es una apropiación simbólica de nuestros pequeños y grandes universos. Una frase de Rainer Maria Rilke, poeta que le gustaba a la fotógrafa Grete Stern (1904-1999)⁵², describe cabalmente el entramado circular al que se hace referencia: “La búsqueda es una, aunque se refracte en distintos temas”. Este es también el espíritu de la siguiente frase de Borges que la autora de estas líneas difunde en sus cursos y charlas acerca de los componentes del retrato y del autorretrato:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años, puebla con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.⁵³

Se ha tratado de reflexionar así sobre este lenguaje flexible y permeable que en la contemporaneidad contiene varios registros que funcionan “a la vez” y que, además, no pertenece a un espacio cultural único, es decir, que desde diversas instancias, presenta un sistema semántico en permanente movimiento. La fotografía comprendida entonces como un medio poético de exploración, interrogación, revelación y desnudamiento. También de imaginación, de sueños, hallazgos y asombros tan invocados y convocados en los textos de Jorge Luis Borges.

Notas

1 Prólogo de *Borges Fotografía y Manuscritos*, Miguel de Torre Borges (recop), 1987 Bs.As., Ediciones Renglón.

2 Jorge Luis Borges, Fragmento del Poema *El alquimista*.

3 Michael Baxandall, “El ojo de la época”, en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento Italiano*, 1978 Barcelona, Gustavo Gili.

4 Jorge Luis Borges, Fragmento del Poema *Otro poema de los dones*.

5 Jorge Luis Borges, Fragmento del Poema *Alguien sueña*.

6 En su escrito del 15 de junio de 1986, María Esther Vázquez hace referencia a este poema en Nestor Montenegro, *Borges por el siglo de los siglos*, 1999, Buenos Aires, Ediciones Simurg, pp 105/6.

7 Término acuñado por Roland Barthes para describir los elementos que habitan en una foto que nos llaman la atención, que colocan un acento en la imagen y que invitan a la lectura del resto de la misma.

8 Mencionado en *Otro poema de los dones*.

9 Nestor Montenegro, *Borges por el siglo de los siglos*, 1999 Buenos Aires, Ediciones Simurg.

10 Fragmento del *Poema de los dones*.

- 11 Fragmento del poema *Sala vacía, Fervor de Buenos Aires*.
- 12 Se hace referencia aquí a la inscripción que Jan Van Eyck (1390-1441) introduce en su pintura “El matrimonio Arnolfini”, 1434 (National Gallery).
- 13 John Szarkowski, texto *Mirrors and windows* acompañante de la exposición organizada por él en el MOMA en 1978.
- 14 Jorge Romero Brest era una de las figuras más influyentes en la formación de la crítica de arte en América Latina. Publica libros y artículos sobre arte argentino, latinoamericano, europeo y norteamericano. Dicta cientos de conferencias y dirige el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, centro de promoción de la experimentación artística de vanguardia.
- 15 Se conocen fotografías tomadas por Ernesto Guevara en un período que abarca desde 1951 hasta 1966, aproximadamente. Las fotografías en muchos casos acompañan sus diarios ya que viajaba siempre con una cámara incluso en los períodos de guerrilla.
- 16 Corriente fotográfica característica de fines de siglo XIX cuyos principales exponentes fueron Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson y Robert Demachy.
- 17 Un modo casi laberíntico de aproximación, la sensación de estar cerca y lejos al mismo tiempo. Ambos (Benjamin y Borges) se encontraban seducidos por los laberintos y los utilizaban recurrentemente como metáfora.
- 18 Se utiliza este término en alusión al escrito de Walter Benjamin: “La obra de arte en la era de la reproducción técnica” en donde se efectúa un análisis de las razones de la aparición de la fotografía.
- 19 Nicephore Niepce.
- 20 Jacques Louis Mandé Daguerre.
- 21 Henry Fox Talbot.
- 22 Fragmento de *El sueño en El Atlas*.
- 23 *Esto no es un libro*, 2000 Barcelona, Editorial Gedisa, pág. 27.
- 24 *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, 1989 Madrid, Editorial Taurus.
- 25 Mencionado unas líneas más arriba por JLB en el prólogo al libro de fotografías de Gustavo Thorlichen.
- 26 La primer exposición de este proyecto se realizó en un museo de ciencias naturales.
- 27 Fragmento de *Las ruinas circulares*.
- 28 Fragmento de *El inmortal*.
- 29 Roberto Juarroz, *Poesía vertical*, 1993 Buenos Aires, Emecé
- 30 Todos los veranos en la localidad de Arles, Francia, se desarrollan desde hace 38 años estos Encuentros Internacionales de Fotografía. La dirección del Encuentro está a cargo de una personalidad diferente en cada edición.
- 31 Fragmento de *Límites*.
- 32 Fragmento de “Los espejos velados”, *El hacedor*.
- 33 Joven de la que JLB se enamoró y a la que le dedicó en 1949 su cuento *El Aleph*, regalándole además el manuscrito.
- 34 Fragmento de *Alusión a una sombra/Muerte de mil ochocientos noventa y tantos*.
- 35 Aristóteles decía que metaforizar bien es percibir lo semejante (*Poética*).
- 36 Fragmento de *Otras Inquisiciones, Nueva refutación del tiempo*.
- 37 Fragmento de *El milagro secreto*.
- 38 Fragmento de *Funes el memorioso*.
- 39 Fragmento de *Historia de la eternidad*.
- 40 *La cámara lúcida*, 1982 Barcelona, Gustavo Gili.
- 41 Fragmento de *El Tango*.
- 42 El concepto al que se alude no sólo aparece en *Pequeña historia de la fotografía*, sino también en *Infancia en Berlín hacia 1900* y en *Crónica de Berlín*.
- 43 *Mirar*, Ed. 2005 Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- 44 Fragmento de *Adrogué*.
 45 Fragmento de *El suicida*
 46 Fragmento de *Everness*
 47 *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*
 48 Revista *Exit*, El Espejo, número cero, Año 2000
 49 De algún modo, vuelve hacerse referencia aquí a la caracterización efectuada por John Szarkowski, nombrada unas páginas atrás.
 50 Cuento *Axolotl* en *Final del Juego*.
 51 Fragmentos de *Borges y yo* en *El hacedor* donde JLB combina prosa y poesía.
 52 Su retrato a Jorge Luis ha sido señalado por Facundo de Zuviria como otro de sus favoritos.
 53 Fragmento del epílogo del libro *El hacedor*.

Referencias Bibliográficas

- Alifano, Roberto. (1988). *Borges, biografía verbal*, Barcelona: Plaza & Janés Editores.
 Benjamin, Walter. (1973). *Pequeña historia de la fotografía*, Madrid: Taurus.
 Berger, John. (2006). *Aquí nos vemos*, Buenos Aires: Alfaguara, pág. 57.
 Bonet, Juan Manuel. (2006). "Horacio Coppola: los ojos del siglo", Diario *La Nación*, 23 de julio.
 (2005). *Coppola*, Buenos Aires, libro-catálogo de la Galería Jorge Mara – La Ruche.
 Borges, Jorge Luis. (2003). *Antología poética 1923-1977*, Madrid: Alianza Editorial.
 (2000). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
 (1997). *El hacedor*, Madrid: Alianza Editorial.
 (1978). *Historia de la eternidad*, Madrid: Alianza Editorial.
 (1974). *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
 Catálogo de la muestra fotográfica itinerante *Tributo a Borges* que se realizó en el año 1999 organizada por la Revista Cultura/Patricio Lóizaga
 Catálogo del Centro Cultural Borges correspondiente a la exposición realizada en julio/agosto de 1996 denominada *Norah Borges, casi un siglo de pintura*.
 De Torre Borges, Miguel. (1987). (recop) *Borges Fotografía y Manuscritos*, Buenos Aires: Ediciones Renglón.
 Eco, Umberto. (1985). *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta Agostini.
 Fontcuberta, Joan. (1998). *El beso de judas*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
 Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid: Editorial Taurus.
 Goldstein, Gabriela. (2005). *La experiencia estética*, Buenos Aires: Del Estante Libros.
 Gómez, Juan. (1986). *La fotografía en la Argentina, 1840/1889*, Buenos Aires: Abadía Editora.
 Didi Huberman, Georges. (2006). *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
 Juarroz, Roberto. (1993). *Poesía vertical*, Buenos Aires: Emecé.
 Montenegro, Nestor. (1999). *Borges por el siglo de los siglos*, Buenos Aires: Ediciones Simurg.
 Niedermaier, Alejandra. (2008). *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires: Editorial Leviatán.
 (2007). *Desde la docencia y la investigación fotográfica: la trasposición, su devenir/su límite*, en AA.VV, *Actas de Diseño 3*, II Encuentro Latinoamericano de Diseño, Comunicaciones Académicas, Universidad de Palermo, Bs.As. - pp. 180-185.
 (2006). *Distintos caminos en el abordaje de la historia de la fotografía*, en AA.VV. *Terceras Jornadas de Historia del Arte*, Universidad Adolfo Ibáñez, Valparaíso, Chile, pp. 193-199.
 Oliveras, Elena. (2004). *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires: Ariel Filosofía.

- Recanati, Francois. (1981). *La transparencia y la enunciación*, Buenos Aires: Editorial Hachette.
- Revista del Fotoclub Argentino. (1998). Nro. 74, septiembre/noviembre.
- Revista *Exit*. (2000). El Espejo. Nro. cero.
- Rey, Pedro B. (2004). "Henri Cartier Bresson: la danza del instante", Diario *La Nación*, 8 de agosto.
- Sarlo, Beatriz. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- Sontag, Susan. (2007). *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires: De Bolsillo.
- Speranza, Graciela. (2006). *Fuera de campo, literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 91-121.
- Suplemento Zona, Diario *Clarín*. (2001). 21 de enero.
- Thorlichen, Gustavo. (1958). *Argentina*, Stuttgart, ca. Editorial Sudamericana - Prólogo Jorge Luis Borges.
- Verón, Eliseo. (2000). *Esto no es un libro*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Agradecimientos

Lisl Steiner
Mari Loup Sougez
Alicia Sanguinetti
Leticia Sahagun
Patricia Viaña
Bibi Calderaro
Julio Fuks
Eduardo Grossman
Res
Facundo de Zuviría

Summary: As we enter the world of Jorge Luis Borges we discover different ways of perceive, of be soaked in all his particular worldview that his work conveys. His circular thought, his labyrinthine signs, his repeated obsessions provoke to try to extend them to photography, to try to establish certain relations, certain bonds with that language that, from its beginnings, accompanies the map courses of human life, of that exactly Borges took care in his texts. Photography is a means of poetic revelations and amazement that are invoked and called in their texts causing intense reciprocity between the visual and the verbal.

Keywords: climates - findings - intertextuality - memory - pictures - simulacrum - space - time.

Resumo: À medida que um se introduz no mundo de Jorge Luis Borges vai descobrindo diferentes formas de perceber, de empapar-se de toda essa particular cosmovisão que sua obra transmite. Seu pensamento circular, seus signos laberínticos, suas repetidas obsessões provocam tratar de estendê-las à fotografia, a tratar de estabelecer certas relações, certos vínculos com essa linguagem que, desde seus inícios, acompanha os derroteros da vida humana, da que justamente Borges se ocupou em seus textos. A fotografia é um meio poético de relevações e asombros que se encontram invocados e convocados em seus textos provocando uma intensa reciprocidade entre o visual e o verbal.

Palavras chave: achados - climas - espaço - intertualidade - memória - simulacro - retratos - tempo.

(*) Licenciada y profesora de Historia de las Artes, Filosofía y Letras (UBA). Profesora Consulta de la Universidad Maimonides. Ejerció la docencia en: Facultad de Filosofía y Letras (ayudante) 1971/72. Profesora adjunta y Profesora titular de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de la Plata 1979/1985.

Resumen: Este trabajo no solo rescata la manera en que artistas contemporáneos se inspiran en Borges, lo citan, lo redefinen, sino que bucea, también, en los intrincados caminos que fundaron su pensamiento. Asimismo, encuentra ciertas claves que revelan de qué manera Borges es un artista y un pensador que anticipó el porvenir. Sus creaciones literarias y las operaciones de su pensamiento vislumbraron lo que vendrá, un universo digital que no conoció, pero que presintió.

Palabras claves: multimedia - palimpsestos - redes - simulacros - visionario.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 71-72]

¿Por qué Borges ?

A fines de la década del sesenta Borges me toma examen de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En el oral me pide que le hable de *El Volpone*, un drama isabelino. Empiezo mi discurso diciendo “*El Volpone* digitaba la política veneciana”, el maestro Borges me responde “Digitaba digitaba, esta señorita ha inventado una nueva palabra”. Muchos años después debo hacer una ponencia sobre cine y ciudad en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, elijo para analizar *Invasión*, la película de Hugo Santiago con guión de Borges y Bioy Casares. No bien empieza la película uno de los personajes dice “digitaba”. Miro mi libreta Universitaria y los créditos de la película, los años coincidían. En mi fantasía imaginaba que Borges había recordado esa palabra inventada por mí, que de alguna manera yo estaba en *Invasión*. *Digitar*, *digital*, una palabra que anticipa mi futuro de especialista en arte y tecnología, mi futuro entorno. Nadie lo puede probar, pero yo lo creo.

Borges visionario

Más que las relaciones de Jorge Luis Borges con el pasado me interesa su visión del porvenir. Su obra literaria está enraizada a un recorrido donde se funden diversas tradiciones culturales que van desde el Oriente al mundo clásico, de lo medieval a lo moderno. Al mismo tiempo en lo local, recrea a un pretérito y mítico universo de orilleros, guapos, un ámbito propicio para el coraje y los duelos de

cuchilleros. El presente se vislumbra, pero de forma tangencial, como un parpadeo. Tal vez en eso radica su revolucionario vanguardismo. Con respecto al futuro no debe olvidarse que Borges es el prologuista de *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury y un gran admirador de H.G. Wells.

Una de sus originalidades más profundas, que puede compararse a la figura de un Leonardo da Vinci, por ejemplo, es la manera en que su obra prefigura aspectos que el futuro desarrollará en el tiempo. Eso se evidencia tanto en sus intuiciones y construcciones metafóricas y simbólicas como operativamente, a través de sus métodos de pensamiento. Es en ese sentido que me interesa reflexionar sobre la relación de Borges con los nuevos medios.

Este abordaje, entonces, tiene dos ejes, uno referido a un Borges visionario que intuye, anticipa y adopta aspectos de las estructuras cibernéticas que nunca llegó a conocer. Por otro lado, me interesa explorar la manera como ciertos artistas contemporáneos argentinos abrevan de fuentes y métodos borgeanos para crear sus obras.

Mucho se está escribiendo en este momento sobre como Borges parece haber presentado Internet, un sistema estructurado en redes infinitas, en laberintos, en senderos que se bifurcan. Igual que Internet esos caminos no lineales imposibilitan el retornar al mismo lugar, o si se lo hace, siempre va a ser desde otro lado, desde un recorrido profundamente modificado.

Hasta en *El libro de Arena* Borges hace referencia al tema de la adicción, a la necesidad irrefrenable del protagonista del cuento de volver una y otra vez a dar vuelta la página de esa diabólica Biblia, tal vez para encontrar un anclaje, un ancla que nunca aparece. Los jugadores compulsivos obsesionados por los *videogames*, por *Second Life*, o por el *chat* se parecen al personaje de ese cuento. “Me acosté y no dormí. A las tres o cuatro de la mañana prendí la luz. Busqué el libro imposible, y volví las hojas.”

En *El Jardín de los Senderos que se bifurcan* propone que “a diferencia de Newton y de Schopenhauer, [Ts’ui Pên] no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan, o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.”

Los simulacros, las multicapas intertextuales de las navegaciones en Internet semejan presentimientos borgeanos. Sin embargo, siempre subsiste la idea de que detrás de todo ese caos, del desordenado acopio de información se revela una estructura, un fantasma en la máquina, una Matrix, un Arquitecto, al menos para salvarnos de tanta angustia existencial, de tanto sinsentido. “Dios mueve el jugador, y este la pieza. “¿Que dios detrás de Dios la trama empieza? (...)”, como dice en el poema “Ajedrez”.

La biblioteca de Babel infinita parecería una premonición de los “buscadores” de Internet, Google por ejemplo, en el que intentamos encontrar respuestas que no tienen fin, que se ramifican, una nos conduce a otra y así sucesivamente, multiplicándose en proporciones logarítmicas. O lo peor, todo esa información carece de toda certeza, de toda autoría prediciendo a la Enciclopedia Wikipedia. Esto conduce a una terrible paradoja, una información acicateada constantemente por una duda razonable.

La memoria del ordenador, como la memoria de *Funes el Memorioso* es como una máquina, porque carece de olvido y según la crítica argentina Valeria Gonzalez “es funesta... ya que Funes es incapaz de razonar, de abstraer”. Integra saberes universales que, sin embargo, tienen la fragilidad del encendido y el apagado, casi como la memoria humana sujeta a las variabilidades de sus caprichos. Gonzalez agrega: “(...) porque la percepción de un antes y un después en las marcas ínfimas del

crecimiento vegetal requeriría de un sujeto imposible, como aquel Funes el memorioso imaginado por Borges. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa: Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho”. Como permite concluir lo “funesto” del nombre, éste personaje sin olvido, de memoria literal no es capaz, al cabo, más que de una inteligencia rudimentaria.

El usuario desde la conexión de su máquina se encuentra sólo frente a un universo infinito de potencialidades como si fuera un *Aleph* que condensa todos los tiempos y todos los espacios.

Un motivo siempre presente en Borges es el de los viajes iniciáticos, los recorridos laberínticos y las geografías. Desde Guilgamesh a Joyce el tópico del viaje ha sido una constante en todas las narrativas y especialmente en la fantástica. Los cuentos de Borges están llenos de geografías, travesías, de astrolabios y brújulas, lo que se asimila a la metáfora de la navegación que proponen los cibernautas.

Dos obras de net art

Original y copia

He elegido dos trabajos de net art, obras para navegar desde la pantalla de la PC que aluden a cosmovisiones borgeanas desde varios ángulos posibles.

Una es *Escribe tu propio Quijote*, una sección de los Word Toys (2006)¹ de Belén Gache y la otra es *Topografías Desmensuradas*², una propuesta casi de *videogame* interactivo de Mariela Yeregui. Ambas piezas sólo pueden existir, haber sido creadas y poder ser comunicadas a partir de Internet. Su acceso se encuentra, si se encuentra, únicamente a través del ordenador. Han sido concebidos por medio de programaciones, de *softwares*, de interfaces, de formatos y diseños de pantalla, donde la relación máquina-usuario las va conformando pero de una manera diversa. Mientras que la de Mariela Yeregui posee una concepción centrífuga, se abre infinitamente y se expande en la acción de los potenciales espectadores usuarios que eventualmente puedan navegarla, lo que implica un cierto optimismo en la participación y el desafío lúdico. La de Belén Gache resulta mucho más irónica y escéptica. Se estructura de forma centrípeta, en un recorrido que concluye en un callejón sin salida que deja un sentimiento de perpetua frustración, tan frecuente en el neoconceptualismo argentino que cultivan entre otros Gustavo Romano o Jorge Macchi.

En ambas, una obra “original” se superpone, o intenta superponerse a otra, como un juego de cajas chinas. En una es *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra el texto primigenio. En *Topografías...* es un territorio ficticio sobre el que se incrusta como en el *photoshop* una representación cartográfica. Las dos obras proponen un juego ambiguo entre modelo y copia, modelo y cita, entre original e imitación, falso verdadero, realidad y ficción, auténtico y apócrifo.

Belén Gache, escritora, crítica de arte y artista ha creado los –“word toys”, un formato que ella inventa, con juegos verbales, visuales, sonoros e interactivos. Al clicar en *Escribe tu propio Quijote*, accedemos a la clásica portada de la edición cervantina. Luego de leer el texto que transcribo a continuación, aparece una ventana con una página de e-mail en blanco donde podríamos escribir nuestro propio Quijote. Tipeé quien tipeé, escriba quien escriba siempre aparecerá el primer capítulo del Quijote con la célebre frase “En un lugar de la Mancha (...)”

La artista escribe un texto con el siguiente epígrafe “Todos somos Rembrandt”, y parece agregar “Todos somos Cervantes” y aclara

Cuando en 1962 Warhol realizó sus *Do it yourself flowers*, remitía a un producto propio de la cultura de masas. Se está refiriendo a las pinturas “Hágalo Ud. Mismo” muy populares en la década del ‘50. Las mismas consistían en un kit que constaba de dos pinceles y una serie de pinturas numeradas, listas para usar sobre los espacios también numerados de un lienzo. El lema publicitario de estas pinturas era, precisamente, *Every man is a Rembrandt* (cada hombre, un Rembrandt). Mediante la aplicación predeterminada de las pinturas, aparecería la imagen de algún cuadro famoso, de algún paisaje o de alguna naturaleza muerta. Ya no hacía falta ser excepcional, un genio creador para poder pintar un cuadro.

Gache brinda un primer intertexto de inspiración pop al aludir a los manuales de la cultura de masas y, a la vez alude a un escepticismo postmoderno que pone en duda, el mito renacentista del genio, la posibilidad de crear obras maestras. Gache incluye asimismo, una serie de citas referidas al universo de Jorge Luis Borges que, como en un palimpsesto hace surgir escritores apócrifos que nos dejan el beneficio de la duda.

Acerca del Quijote y sus escritores dice Gache:

En su Quijote, Cervantes narrador nos cuenta que él no es el autor de la obra, sino que ha encontrado un manuscrito en árabe, firmado por un tal Cide Hamete Benengeli en un mercado de Toledo y que, incluso, debió procurarse para su desciframiento la asistencia de un traductor que, para colmo de males, posiblemente fuera un mentiroso. Esta ficción, que ya de por sí complejiza la figura del autor, se ve enredada aun más cuando, en 1614, Alfonso Avellaneda (personaje cuya verdadera identidad está puesta en duda), escribe su Quijote apócrifo. En 1944, por su parte, Jorge Luis Borges escribe Pierre Menard, autor del Quijote. En el mismo, Menard, un escritor simbolista francés de segunda línea, intenta re-escribir el texto original del Quijote. Su intención era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes. Pero lejos de encarar una transcripción mecánica del original, concibió en cambio un curioso método de diferentes pasos: aprender el español a la perfección, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918 y, en suma, convertir la propia biografía en la de Miguel de Cervantes. Menard tiene tanto éxito en su empresa que logra componer los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte y también de un fragmento del capítulo veintidós en forma por completo idéntica al texto originario. El cuento de Borges reflexiona sobre temáticas como la identidad fija de un texto o la autoría original. Para él, el significado del texto se construye con cada lectura y cada escritura no es sino una reescritura.

Mariela Yeregui es una artista especializada en nuevos medios y robótica que además de teórica, dirige una Maestría en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Topografías desmensuradas su pieza de net.art del 2003 está basada en *El Hacedor* de Jorge Luis Borges, en el fragmento de la “Sociedad de los Cartógrafos”, inspirado en el tópico del mapa y el terri-

torio, oye y provoca relaciones entre verdad y simulacro. Los usuarios de Internet llenan un mapa vacío. Cada fundación, cada pueblo permite que los usuarios puedan escribir y dibujar. Merced a su acción, el mapa se reconfigura, cambia, crece, se llena de textos. Esta obra interactiva tenía el formato de un cadáver exquisito, de un *work in progress* en continua mutación. Sin embargo, ha sufrido las consecuencias de los cambios institucionales y ya forma parte de la arqueología del net-art. Lamentablemente, ha sido desguasada del espacio cibernético por la institución que lo produjo, el MECAD de Barcelona.³ La luz de esa estrella no brilla por ahora en el ciberespacio. Esta es su fuente de inspiración:

(...) En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.⁴

Según Yeregui “Topografías desmesuradas es un proyecto de sitio web cuyo objetivo es construir una representación cartográfica irreal de espacios creados e imaginados por los usuarios. El texto de Borges como disparador. Un mapa a escala real que desvirtúa, por otra parte, el sentido de la ciencia cartográfica. Un mapa sujeto a los caprichos de las leyes naturales. Topografías desmesuradas es, en primera instancia, una interfaz vacía, una interfaz sin contenido. Un simple dispositivo y una serie de recursos puestos a disposición del usuario. Una tela en blanco y herramientas que permiten construir colectivamente y progresivamente un mundo imaginado. Una cartografía de un espacio ideal. Por otra parte, dicho mapa es un permanente “work in progress”. Un mapa sin fronteras temporales. Pero también, un mapa que busca transgredir los límites espaciales (el mapa se irá ampliando lateralmente). Cada uno de los hitos geográficos creados por el usuario son a su vez espacios que pueden ser explorados en profundidad. El usuario puede crear pueblos imaginarios, otorgándoles una identidad propia. El usuario puede también alterar la fisonomía del mapa, agregando nuevos poblados o cambiando la localización espacial de los ya existentes. Dichos cambios, pueden ser percibidos por otros usuarios en tiempo real. Análogamente al texto de Borges, Topografías desmesuradas propone la construcción de un mapa irreal que buscar constituir –tal lo pronosticado en El Aleph– un espacio contenedor de todos los espacios al mismo tiempo.”

El crítico argentino Rodrigo Alonso⁵ comenta al respecto de esta obra

La particularidad de Topografías Desmesuradas es que no remite a un mundo exterior a la propia red. En cambio, lo que se propone es colonizar el ciberespacio, fundando un territorio cuya existencia depende estrictamente de las condiciones del medio. Aquí se manifiesta de manera clara la diferencia fundamental de esta propuesta con sus pares desarrolladas para soportes como el CD-Rom: este mapa sólo puede concebirse en un medio con la garantía de una interactividad plena. Dentro del sitio, los usuarios pueden crear sus propios enclaves, en un mapa sin fronteras aparentes. Y es que, en realidad, el

mapa se va ampliando a medida que los fundadores van acrecentando el número de poblaciones. Las intervenciones tienen la forma de “pueblos”; sin embargo, éstos no tienen la identidad de sus pobladores sino la de su creador, que en su interior puede configurar un universo propio, aportando imágenes, textos o improntas, que permanecerán inalterables con el paso del tiempo, aunque el mapa se siga transformando.

Alonso reflexiona entonces sobre la creación colectiva:

(...) el ámbito de la creación ha sido desplazado desde los autores de la propuesta artística al sujeto que hace un uso específico de las posibilidades a su disposición. Con el tiempo, la fisonomía original del mapa se perderá en geografías irreconocibles. Los propios fundadores serán incapaces de identificarlo, ya que existe la posibilidad de desplazar los poblados, apartándolos de su ubicación original. En algún sentido, quizás, este sea un mapa cabal de nuestro tiempo, un símbolo, nuevamente, de ese transcurrir descentrado que resuena una y otra vez en la experiencia vital contemporánea. Aquí, no obstante, esa incertidumbre que fuera la insoportable pesadilla de los filósofos, adquiere un carácter lúdico y creativo. Superados los estigmas del simulacro baudrillardiano, la representación recobra su valor productivo, nos invita otra vez a reflexionar sobre el mundo que nos espera allí donde la creación colectiva, abierta y espontánea nos permite ejercitar la construcción participativa”.

Instalaciones interactivas

Página en blanco

En dos obras de Mariano Sardón⁶ resuena el espíritu de Jorge Luis Borges. De manera explícita en *Libros de Arena*, una instalación interactiva en diversas versiones y en un sentido más metafórico en *Divergencia distinta de cero*.

Según Sardón *Libros de Arena* es “una instalación interactiva que relaciona el movimiento de las manos en la arena con hipertextos extraídos de la *web* en los que hay escritos textos de Jorge Luis Borges.” Y describe así su obra:

La instalación consta de dos cubos de vidrio llenos de arena que al tocarla con las manos surgen códigos HTML extraídos de la Web, que copian el movimiento de las manos. El texto se mueve como un fluido y desaparece posteriormente. Ambos cubos constituyen dos interfaces que involucran un juego táctil siendo la arena el soporte para el despliegue de los textos en que está constituida la inmensa memoria dinámica que es la Web. La información, como el texto y la arena, indistinguibles e innumerables, toman su propia forma definida en virtud del gesto abarcador y categorizador de las manos en ese preciso instante.

Algo para destacar, y que vuelve todavía más interesante y menos ilustrativa esta obra, es que nace como proyecto previo a pensar en Borges y su *Libro de Arena*, primero crea el dispositivo tecnológico y la asociación con Borges es posterior, es algo encontrado en el tiempo que no antecede a la obra.

Sobre la obra de Sardón el escritor Guillermo Martínez, autor de *Borges y la matemática* comenta:

En una nota al pie de *La Biblioteca de Babel* Borges anticipa la idea de un solo libro infinito que podría reemplazar su laboriosa construcción de hexágonos y anaqueles, un único vademecum sedoso de páginas que se desdobl原因 interminablemente (...) Es el germen de *El libro de arena*, el libro que no tiene primera ni última página. Pero también, el libro al que no puede bajarse dos veces con una misma lectura, el libro que deja ver sólo fragmentos inconexos de su texto en cada forma –fatalmente aleatoria– de pasar las páginas... Mariano Sardón ha logrado la aproximación quizá más fidedigna a esa idea. La superficie de su libro puede tocarse como se toca la finísima arena en la playa. Los movimientos de la palma hacen brotar y concitan y arremolinan textos, el filo de la uña separa frases, la persistente presión de un dedo las desmorona en sumideros de los que no puede regresarse... Solamente un nuevo soporte, tan lleno y tan vacío como fue en su momento el primer lienzo en blanco? (...)

Divergencia distinta de cero, una obra anterior de Sardón, es una instalación interactiva que responde a la misma estructura, una acción un tanto arbitraria del espectador, el aplauso, hace que unos textos desciendan a unos libros de páginas en blanco. Aquí los textos se refieren a aspectos del arte y la tecnología. Sardón hace su presentación citando justamente a Jacques Derrida, para quien el blanco concentraría todo lo que se ha escrito, no sería la ausencia sino la completitud de todos los textos. Y agrega que nada está completamente escrito, todo puede cambiar en cualquier momento y siempre es irremediamente la primera vez. Esa fusión entre la idea borgeana de un microcosmos que contiene el universo, o la verdad física de que el blanco es la suma de todos los colores conecta esta obra con el mundo de Jorge Luis Borges. Esto es lo que acerca esta obra al concepto de *El Aleph*. El infinito *Libro de Arena* de Borges que tiene que ver con la elusividad y con la irrepitibilidad. Todos los textos que se desbordan neoplatónicamente y que caen sobre la arena o los libros en blanco no pueden repetirse jamás y son experiencias únicas para cada espectador.

CD Rom interactivo

Laberintos

El joven artista Christian Parsons⁷ se refiere a su obra, un *Cd-rom* interactivo *Borges en el jardín de los senderos que se bifurcan*:

Concebí un espacio navegable hexagonal. Con habitaciones como nodos enlazadas por caminos El usuario navegaba pasando de una “habitación” a otra a través de Antillas con dibujos de un ilustrador argentino... Cada habitación contenía tres links a otras habitaciones. Nunca podía “volver” atrás, la única forma de recorrer todo el espacio (del cual había un mapa) era siempre hacia adelante. Tal como se puede recorrer una esfera: un espacio limitado pero infinito. En La biblioteca de Babel, al final, se forma esta idea de un universo. Existía la posibilidad de que el usuario no llegara a navegar todo el CD (aunque el mapa lo ayudaba a recorrerlo de manera completa, lo cual creaba justamente una suerte de “objetivo” acercándolo vagamente a un “juego”. Se creaba la

sensación de que se estaba recorriendo un espacio que jugaba entre las reiteraciones y diferencias de lugares. Sucedió que, por momentos se repetían las habitaciones y parecía que se estaba involucrándose en un ciclo, y por momentos aparecían pantallas diferentes (al principio toda pantalla era nueva, a medida que pasaba la navegación, era cada vez más repetitivo, y sólo pocas veces aparecían pantallas nuevas). En cada pantalla se veían fragmentos alusivos a la obra de Borges: personajes, textos, etc. recurría la figura del espiral, aparecían la torre (de Babel quizás), el hilo de Ariadna, el minotauro, algunas ciudades extrañas, la figura de Borges dibujada.

Video Arte

Intersecciones

Sería imposible abarcar las distintas expresiones videográficas que han tomado a Borges como fuente o sujeto. Aquí se intercambian dos análisis de videos realizados por Graciela Taquini, quien escribe este ensayo, curadora y artista y Edgardo Cozarinsky un gran especialista en Borges y realizador cinematográfico y videográfico.

Edgardo Cozarinsky realiza un corto en video *Para Estela Canto* en el año 2007, una obra que resulta ciertamente un homenaje a una Buenos Aires tan omnipresente, como el escritor. La urbe aparece como un meandro de esquinas, empedrados, arcadas y puentes. La banda sonora entretiene ensayos de orquesta y milongas abortadas. La ciudad es también un periplo encarnado en la imagen en movimiento Buenos Aires no sólo es un laberinto sino que puede ser un reflejo en el abominable espejo retrovisor de un auto. “Pero todo acontece y nada se recuerda en estos gabinetes cristalinos” Otros intertextos borgeanos se deslizan en un relato que es en realidad un antirrelato. Un travelling que encuentra amores imposibles, libros y tigres que como otredades despiertan para mirarnos con sus ojos extrañados. Todo es dinámico, fluye, pasa. Y a la vez toda imagen remite a una cita, a una clave, a un lenguaje cifrado, secreto que llegaría a develar un misterio.

Sobre *Psycho x Borges* (1997) de Graciela Taquini⁸ a su vez, Cozarinsky escribió un texto llamado “El filo de otro facón”.

Como Alicia, Graciela Taquini ha atravesado el espejo para ver las cosas “desde el otro lado”. El horror fascinado, o la fascinación horrorizada del Gran Hombre de Nuestras Letras ante *Psycho* de Hitchcock empieza por la música de Bernard Herrmann, por sus rasguídos de cuerdas chirriantes que acompañan las puñaladas que asesta el hijo-transformado-en-madre. En el momento de su estreno, él ya sólo podía ver en la pantalla vagas sombras en movimiento, mientras escuchaba el relato aproximativo de la acción por alguna amiga devota. Que esas puñaladas transcritas en música por Hermann lo hayan impresionado sería menos elocuente si él no hubiese dedicado parte de su obra a celebrar un mundo más imaginado que recordado: el de los cuchilleros, hombres de facón fácil, pendencieros de suburbio que despreciaban como propias de cobardes las armas de fuego que permiten atacar de lejos. Con su espantosa longevidad, la madre lo protegió en la ceguera: lectora, secretaria, niñera, también le alejó novias con demasiado carácter; el hijo dócil esperó su muerte para entregarse a un amor tardío con una joven ajena a las amistades aprobadas por la madre. ¿Qué vio (imaginó, fantasmó) el

escritor ciego a partir de Psycho? ¿Qué cuchilladas, temidas, deseadas, exorcizó el film de Hitchcock? Graciela Taquini nos propone una versión muy negra donde sin ninguna truculencia se asoma a esos abismos insondables que encierra el amor filial.

Conclusión

Lev Manovich realiza un paralelismo que articula ciertas ideas claves entre textos de científicos de la computación contemporáneos con ideas similares en relación al diseño del *hardware* y del *software*. Así relaciona dos publicaciones, una de Borges de 1941, el *Jardín de los senderos que se bifurcan* y otra de Vannover Busch el artículo "As we may think" aparecido en el *Atlantic Monthly* en 1945.

Manovich demuestra que lo que Borges crea como ficción basada en una tesis filosófica la historia la convierte en una realidad tecnológica. Según Manovich, las producciones concretas de obras por parte de artistas multimedia o los manifiestos artísticos se corresponden con los desarrollos de programas o los artículos teóricos de los científicos de la computación.

Desde el lugar de la teoría, o desde la creatividad del arte, el tiempo histórico estaba maduro para el imaginario estético y científico que vislumbraba la nueva era digital, de la misma manera como los constructores de las catedrales produjeron un correlato con la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino.

Notas

1 www.findelmundo.com.ar

2 www.marielayeregui.com.ar

3 www.mecad.org/hm/prod/mariela

4 Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, Libro cuarto, capítulo. XLV, Lérida, 1658." Jorge Luis Borges, *El Hacedor*.

5 www.roalonso.net

6 www.marianosardon.com.ar

7 www.chparsons.com.ar

8 www.gracielataquini.infos

Referencias Bibliográficas

Alonso, Rodrigo. Calibrando la net, Arte y tecnología en www.roalonso.net/es/arte_y_tec/calibrando.php.

Gache, Belén. (1999). El lado invisible de las cosas, en *Borges es*, Madrid: Casa de América.

González, Valeria. (2006). RES / *La verdad inútil (The useless truth)*. Bs As: Ediciones La Marca.

Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*, Seix Barral.

Manovich, Lev. New Media from Borges to HTML, [www.http://nothing.org/netart_101/readings/manovich.htm](http://nothing.org/netart_101/readings/manovich.htm).

Sasson-Henry, Perla. *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds (Latin America Interdisciplinary Studies)*.

Summary: This work not only rescues the way by which contemporary artists are inspired by Borges, quoting and redefining him, but it dives also, in the twisted ways that founded his thought. Also, it finds certain keys that reveal how Borges is an artist and a thinker who anticipated the future. His literary creations and his ways of thinking glimpsed what will come, a digital universe that he did not know, but previewed.

Keywords: multimedia - networks - palimpsestos - simulacrum - visionary.

Resumo: Este trabalho não somente resgata a maneira em que artistas contemporâneos inspiram-se em Borges, o citam, o redefinem, senão que mergulha, também, nos intrincados caminhos que fundaram seu pensamento. Ao mesmo tempo, encontra certas chaves que revelam de que maneira Borges é um artista e um pensador que antecipou o porvir. Suas criações literárias e as operações do seu pensamento vislumbraram o que virá, um universo digital que não conheceu, mas que pressentiu. A fotografia é um meio poético de relevações e asombros que se encontram invocados e convocados em seus textos provocando uma intensa reciprocidade entre o visual e o verbal.

Palavras chave: multimídia - palimpsestos - redes - simulacro - visionário.

(*) Licenciada en Artes (UBA). Profesora de Arte y Cultura en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y de Historia del Arte Antiguo e Historia del Arte Moderno en la Universidad del Museo Social Argentino. Miembro del ICOM.

Resumen: Se trata de un recorrido de los acercamientos del escritor hacia el campo de las artes visuales. Su labor de prologuista y crítico, que alterna con la de agradecido admirador, nos permite seguir un camino donde su gusto estético se pone en evidencia a través de las palabras que dedica a la figura de varios pintores y escultores. La obra de Figari, Pettoruti, Xul Solar y la de su propia hermana, Norah, son la parte conocida de su universo plástico, sin embargo, en ese universo también están presentes maestros como Attilio Rossi, Héctor Basaldúa o Santiago Cogorno. Su prosa amena nos convoca a descubrirlos.

Palabras claves: acercamientos - críticas - memoria - prólogos.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 86]

*Confesada mi ignorancia invencible,
me pregunto qué es la pintura.*

J. L. B.

Para el imaginario colectivo, la figura de Jorge Luis Borges está ligada en forma casi excluyente a su producción literaria, de modo que se torna esquivo -a la hora de investigar- vincularlo con su acercamiento a las artes plásticas. No obstante, en el intento de bucear en una aproximación entre la obra del escritor y la pintura -concretamente-, resulta gratificante encontrar numerosas opiniones al respecto. Si bien Borges no mostró intención alguna en ocuparse de manera particular acerca de esta actividad, sí lo hizo a través de prólogos, críticas de arte y artículos de referencia.

Será entonces a través de la reproducción de algunos de estos documentos el modo elocuente de revelar -ineludiblemente de manera sesgada-, su derrotero visual y sus gustos estéticos. La propuesta será, en este contexto, exhibir este material ante los lectores para que la evidencia hable por sí misma. Borges y su familia regresan a la Argentina luego de una prolongada estadía europea en 1921, momento en que nuestro país inicia los primeros ensayos de una modernidad que, importada de Francia, Alemania e Italia, se consolidará en el transcurso de la década. Los artistas que confluieron en aquel momento tan especial se agruparon a partir de 1924, en las trincheras de la revista *Martín Fierro* (paradójico nombre para una publicación “de vanguardia”) en la que confluieron los escritores más renovadores de la época así como también los pintores más progresistas. Entre esta joven

camada, los artistas plásticos Xul Solar y Emilio Pettoruti -recién llegados de Europa- serán los portadores de la nueva estética.

Jorge Luis Borges inicia en ese momento una amistad que durará toda la vida con ambos, y si bien su inclinación por la pintura nunca fue muy evidente, la admiración por los dos maestros se materializó en los prólogos y las palabras que dedicó a la obra de uno y de otro.

Asimismo, la particular relación que unía a Borges con su hermana Norah, y en consecuencia el acercamiento de él hacia su obra, hará que ella resulte *ser único y especial* refractario de la mayor parte de sus inclinaciones pictóricas. En las producciones mutuas que se dedican, el cuidado y el amor que sienten el uno por el otro, junto a un guiño cómplice y familiar, será la tónica permanente en esa estrecha unión. Además de referencias a Xul, a Pettoruti y a Norah, Borges también se ocupó con pasión del pintor uruguayo Pedro Figari.

Estos cuatro artistas serán los nombres sobre los cuales girará la mirada y el gusto estético del escritor. Los cuatro son sus admirados y admiradores, por ellos profesará un profundo respeto y afecto que fue recíproco. También ellos han sido hasta hoy los referentes más importantes y más citados a la hora de relacionar la plástica en referencia a Borges; sin embargo, en sus escritos se pueden hallar otras elecciones que si bien no tuvieron el peso de las citadas, nos ayudan a percibir el gusto estético del escritor.

A través de su vasta producción aparecen numerosos trabajos -sobre todo prólogos, algunos hechos por placer, otros simplemente por motivaciones económicas-, en los que Borges se expresa acerca de la tarea tanto de pintores como de escultores. De algunos de estos artistas -resultaría imposible en esta breve reseña mencionarlos a todos-, se ocupa puntualmente este trabajo.

El pintor uruguayo Pedro Figari constituye un caso particular. Estilísticamente, había logrado fusionar el lenguaje cosmopolita de las vanguardias con la temática regional. A los 60 años se radica en Buenos Aires y dedica su tiempo, de manera exclusiva, a la pintura.

Es en esta ciudad donde su arte va a ser reconocido por primera vez; aquí se une al grupo de los intelectuales de la revista *Martín Fierro*, grupo al que también pertenecían Borges y Xul Solar. Los jóvenes vislumbran en Figari al artista moderno y nacional a la vez.

Amigo personal del uruguayo, Borges escribió acerca de sus telas, quizá, las más bellas reflexiones, las que vale la pena citar. Homenaje y evocaciones a la memoria, algunos de cuyos fragmentos aparecen aquí reproducidos:¹

Amigos: Cuando la temeraria hospitalidad del doctor Dell'Oro me convidó a molestar esta suficiente demostración de la obra de Figari con un comentario verbal, mi primer movimiento fue de gratitud, mi segundo de aceptación, mi tercero de fuga. Consideré lo intruso de mi voz en materia pictórica, fui visitado de temores que creí razonables. Reflexioné después que la casi inmejorable ignorancia de la pintura que todos me conocen, versa íntegramente sobre la técnica, y eso me recordó la única técnica de que poseo algunas noticias: la literaria.

Sigue diciendo entonces que como escritor posee un repertorio de habilidades literarias y que su famosa ignorancia en materia de pintura no lo discapacita. Continúa:

He mirado con frecuente amor esas telas. [...]

Para entrar de lleno ahora en el tema de la memoria:

Figari, pinta la memoria argentina. Digo “argentina” y esa designación no es un olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Río de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina la una como la otra, tan preferidas por mi esperanza las dos. Memoria es implicación de pasado. Yo afirmo –sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja- que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. [...] La conquista y la colonización de estos reinos –cuatro fortines temerosos de barro prendidos en la costa, y vigilados por el pendiente horizonte, arco disparador de malones- fueron de tan efímera operación que un abuelo mío, en 1872, pudo comandar la última batalla de importancia contra los indios, realizando, después de la mitad del siglo diecinueve, obra conquistadora del dieciséis. [...] Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él. Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende ese tema y que abundar en él es traición. Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que precedimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. [...] Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo. Esas inmemorialidades criollas –el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido de lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán- son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica. La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado: no sólo en el idioma tiene connotación de cariño el diminutivo. [...] La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontró; siempre la versión lírica pudo más. Ningún pintor como Figari para ella. [...] La más humilde de esas ventanitas al campo es un acontecimiento más nuestro que las hectáreas (ya incalculables) de tela colonizadas por la vanidosa retórica de Quirós. Sólo las tiernas y minuciosas noticias de Carlos Enrique Pellegrini pueden equipararsele. Esto es lo que yo quería decir. Purifiquen los circundantes colores, este presagio inútil. Alégrense los ojos ahora y séales una dicha al mirar. Yo pido un silencioso aplauso de fervor para Pedro Figari, presente en méritos de luz.

No quedan dudas, a través de su expresivo discurso, que la obra y figura de Figari fue uno de los referentes estéticos más admirados y trascendentes en la vida de Jorge Luis. Se puede apreciar también en esta página la crítica directa a la pintura de Bernaldo de Quirós, artista que, como se trasluce en esas palabras, no era de la preferencia del escritor.

Como ya se citó, la figura de Xul Solar no sólo es un referente importante para el arte argentino sino que también resultó éste uno de sus principales amigos. Con motivo de la exposición realizada por Xul en la Galería Samos del 18 de julio al 2 de agosto de 1949, Borges escribe el breve texto aquí reproducido:²

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época. Hay mentes que profesan la probidad, otras, la indiscriminada abundancia; la invención caudalosa de Xul Solar no excluye el honesto rigor. Sus pinturas son documentos del mundo ultraterreno, del mundo metafísico en que los dioses toman la forma de la imaginación que los sueña. [...]

El gusto de nuestro tiempo vacila entre el mero agrado lineal, la transcripción emotiva y el realismo con brocha gorda; Xul Solar renueva, a su modo ambicioso que quiere ser modesto, la mística pintura de los que no ven con los ojos físicos en el ámbito sagrado de Blake, de Swedenborg, de yoguis y de bardos.

En el catálogo de la muestra llevada a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1998, se reproduce el discurso en honor a Xul pronunciado por el escritor treinta años antes, en ocasión de su exposición en el Museo de Bellas Artes de La Plata³:

Señoras y señores, queridos amigos de Xul Solar:

Quizá ustedes conozcan mi afición a la etimología, y quiero empezar analizando una palabra que ha tenido escasa fortuna, la palabra “cosmopolita”, que ahora evoca viajes, turismo, gente internacional, que no pertenece a ningún país, un tipo de laboriosa frivolidad. Sin embargo, la palabra cosmopolita fue una invención de los estoicos y quiero explicarla. Para los griegos, la patria era la ciudad natal, por eso hablamos de Heráclito de Éfeso, de Zenón de Elea y así de los demás, y los estoicos tuvieron la extraordinaria idea de que un hombre no tenía porqué ser únicamente ciudadano de su ciudad, polis, sino ciudadano del cosmos, cosmopolita, ciudadano del universo...

Pues bien, yo he conocido a pocos hombres dignos de ese título, dignos de ser ciudadanos del universo y de sentirse como tales, y quizá el único cosmopolita, ciudadano del universo que he conocido fue Xul Solar. Lo conocí allá por 1923 o 24, mi memoria es falible para las fechas, lo cual no importa porque las fechas son convenciones.

Se habla ahora de aquella generación, se habla de la renovación de las artes y de las letras, pero yo sentí desde el principio que había algo muy distinto en Xul Solar, porque los demás (yo milité siquiera parcialmente en aquellas polémicas), los demás ignorábamos, pero innovábamos siempre respetuosamente, por ejemplo había cubistas, pero se sabía que el cubismo existía en Francia [...] Pero el caso de Xul era muy distinto; es verdad que el nombre de Xul ha sido vinculado al más intenso y el más vasto de los movimientos de renovación de aquella época, me refiero al expresionismo alemán, mejor dicho judeo-alemán. Pero creo que en el caso de Xul, no hubo una imitación. [...] hubo algo más importante, hubo una esencial afinidad. Lo conocí a Xul y comprendí que nunca había tratado con un hombre de tan rica, heterogénea, imprevisible e incesante imaginación.

[...] A Xul, y esto era muy raro en esa época, y es muy raro ahora también, no le preocupaban las modas literarias. Xul comprendía, mejor dicho Xul sentía, que lo que llamamos realidad es lo que queda de antiguas imaginaciones.

[...] He dicho que Xul era cosmopolita, un ciudadano del cosmos. La verdad es que le interesaban todas las cosas, aún las mínimas; o mejor dicho para él como para la divinidad,

no había cosas mínimas; todo era digno de estudio, y todo lo estudiaba, y todo lo renovaba. [...] Xul me dijo que él era un pintor realista, era un pintor realista en el sentido de que lo que él pintaba no era una combinación arbitraria de formas o líneas, era lo que él había visto en sus visiones. Xul me explicó que los visionarios ven –digamos- las formas del bien, las formas del mal, hablan con las divinidades que rigen el mundo, Xul creía en las muchas divinidades, no creía que la idea de un solo dios, el concepto del monoteísmo, fuera una ventaja; pero creía también que el visionario da ciertas formas a esas íntimas fuerzas y a esas divinidades; por eso, un místico cristiano, un místico budista y un místico musulmán pueden ser igualmente sinceros; los tres oyen y ven las mismas cosas, pero les dan su propia forma, algo así acontece en los sueños.

[...] No sé qué es la muerte. Creo que Xul no le daba demasiada importancia. Xul creía, no como una curiosidad, sino como una verdad, en la reencarnación. Me gustaría pensar que Xul está aquí. No me parece inverosímil; tan extraña es la muerte que no resulta menos increíble creer en la vuelta de alguien, en su desesperación. Sea lo que fuere, Xul está aquí, en sus obras. Xul vive en mi memoria; a veces, cuando creo haber inventado algo, me doy cuenta de que Xul está inventándolo a través de mí, o quizás a pesar de mí. Los invito ahora a olvidar lo que yo he dicho; los invito a que vivamos todos juntos, a que convivamos, o polivivamos, o panvivamos, como diría Xul, en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores.”

Como siempre sucede en la escritura borgesiana, la opinión erudita y el comentario ocurrente se unen para expresar de una manera única la admiración que el escritor sentía por este artista. La intensidad de las palabras y la fogosidad del discurso dejan al descubierto, una vez más, los profundos sentimientos que los unían. En este contexto no es secundario destacar que será Xul quien ilustra *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*.

Emilio Pettoruti fue otro de los artistas de los que la pluma de Borges se ocupó. Precursor del modernismo, se instala en nuestro país en la década del veinte. Su primera muestra en Buenos Aires -más precisamente en la Galería Witcomb en 1924- generó un fuerte escándalo y desató un proceso de cambios y rupturas en el ambiente de la plástica nacional. El artista expuso allí su peculiar producción desatando la irritación de un público deshabituado a imágenes no académicas.

Comparte con Borges, también, la amistad de Xul Solar, con quien vivió parte de su estadía en el viejo mundo. Ambos, desde la tribuna de *Martín Fierro*, fueron los defensores incondicionales de esta nueva estética.

Ambos, también, estuvieron con Pettoruti en aquella primera muestra citada. Años más tarde, Borges escribió el prólogo para la retrospectiva *Pettoruti: Homenaje nacional a los 50 años de labor artística*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1962. Por ser tal vez parte de su producción más conocida es que resaltamos escasamente un párrafo, bastante explícito por cierto:

Al principio logró (y acaso se propuso) el escándalo; ahora, que los años la han despojado de incómoda novedad, la vemos tal como es, armoniosa y alta, noble y rigurosa y armada de pudor y emoción.

Es en este mismo discurso se refiere a la figura de Pettoruti como un clásico, diciendo “he multiplicado los adjetivos para ser más preciso; quizá todos ellos se cifran en la palabra clásico”⁴.

Vemos de esta manera la trascendencia de estos tres artistas en la vida de Borges. Pero nadie como Norah.

Además de ser su hermana menor y su referencia permanente, *Norah*⁵ también es el título de uno de los libros de arte vinculados al escritor. Con prólogo de su autoría y litografías de su hermana, es una edición que realizó por iniciativa de Domenico Porzio, su amigo y traductor italiano. El libro estaba dedicado a su hermana, con la inclusión de quince litografías de su autoría hechas para la ocasión. En la introducción, memorable y exquisita, reúne frases donde la admiración y el amor por su hermana se evidencian tan intensas como el vínculo de sangre que los une. El escrito que relata esa relación comienza de esta manera:

No sé a qué margen de qué río barroso, que un escritor ha bautizado con el nombre de Río Inmóvil, puedo atribuir mis primeros recuerdos de mi hermana. Si corresponden a la margen derecha, que es la de Buenos Aires, debo pensar en unos patios de baldosas coloradas, en un jardín con una palmera y con ceibos y en un barrio modesto; si en la margen izquierda, la de Montevideo, la gran quinta de mi tío Francisco Haedo, inagotable y honda, con un mirador de cristales de diversos colores, con muchos árboles, con una pipeta sombreada, con un arroyo casi secreto, con dos glorietas y dos bancos de mampostería en la acera. [...]

Norah, en todos nuestros juegos, era siempre el caudillo; yo, el rezagado, el tímido y el sumiso. Ella subía a la azotea, trepaba a los árboles ya los cerros; yo la seguía con menos entusiasmo que miedo. En la escuela el contraste se repitió. [...] nuestro breve universo era cerrado. En casa tuvimos libertad, no fuimos asediados con restricciones; mi padre, profesor de psicología, creía que son los chicos los que educan a los mayores. Con una de nuestras abuelas hablábamos de un modo y con otra de otro; el tiempo nos enseñaría que esos dos modos eran la lengua castellana y la lengua inglesa.

Borges habla de infancias que se confunden, pero siempre siendo cada uno de ellos muy distintos entre sí. Sobre esto dice, “nunca dejamos de entendernos; a veces bastaba una mirada cómplice, otras, ni siquiera eso.” Su hermana también era su punto de apoyo, su guía y su artista más admirada. Es por eso que cuenta:

[...] Hacia mil novecientos veinte, año en que regresamos de Europa, me ayudó a descubrir la ajedrezada y desparramada ciudad de Buenos Aires, nuestra patria. [...] Pueblan sus días el ejercicio del arte y de la amistad.

Las influencias artísticas de Norah quedan al descubierto en estas líneas,

[...] Una de sus primeras pasiones fueron los expresionistas alemanes; pintaba crucifixiones, flagelaciones, martirios y violentas contorsiones de mártires. Ahora [...] escribió para una encuesta de *La Nación* “El fin de la pintura es dar alegría por medio de los colores y las formas”. Una vez me aconsejó que no escriba nada que no diera alegría a alguien. Descrie del arte ingenuo; planea geométricamente cada una de sus telas. Y si pinta ángeles, es porque está segura de que existen.

[...] es una minuciosa y rápida retratista, pero sólo dibuja los rostros que verdaderamente le interesan.

[...] Norah padeció la desdicha, que bien puede ser una felicidad, de no haber sido nunca contemporánea. Cuando en la década del veinte regresamos a Buenos Aires, los críticos la condenaron por audaz, ahora [...] la condenan por representativa.

Nunca dejó de atraerle el pasado inmediato [...] Estas litografías rescatan esos paraísos perdidos de la niñez [...] empezó siendo rígida, casi heráldica, después, su mundo se

abrió a las fórmulas trémulas de los pétalos, de los árboles y de los pájaros. [...]

Encuentra estas palabras para concluir,

Juzgar a una persona cercana y muy querida es correr el riesgo de que nuestro dictamen parezca meramente interesado o convencional. Se teme exagerar o retacear el merecido elogio.

En el caso presente, sé que a mi lado hay una gran artista, que ve espontáneamente lo angelical del mundo que nos rodea, tan desaprovechado por otros cuya costumbre es la fealdad.

Escribir este prólogo ha sido para mí una suerte de necesaria felicidad. Mucho le debo a Norah, más de lo que puedan decir las palabras, menos de lo que pueda significar una sonrisa y el compartido silencio.

Buenos Aires, julio de 1974

Con trece poemas de Jorge Luis y ocho litografías de Norah, *Adrogué*⁶ es un libro-homenaje de arte que ambos hermanos dedican a la ciudad donde transcurrió gran parte de su infancia. Cuenta su editor, Roy Bartholomew, el entusiasmo que pusieron los Borges ante la propuesta de esta ofrenda compartida.

Y yendo hacia atrás en su historia, había sido Norah también quien había ilustrado las portadas de *Fervor de Buenos Aires*, en 1923 y de *Luna de enfrente*, en 1925.

La crítica de libros -en este caso en especial tomaremos los referidos a las artes plásticas-, es otro de los campos dentro de los cuales el escritor ejerció una fecunda tarea. Estos textos conforman un testimonio claro de sus gustos, y, por lo tanto, nos conducen a través de sus preferencias estéticas. En 1934 realiza la apreciación de la obra de Eduardo Schiaffino, "*La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*" publicada un año antes.⁷ Su prosa, otra vez punzante e irónica, deja asomar la admiración por el artista, muerto apenas unos meses después de su edición.

No es exagerado afirmar que las historias de la pintura se pueden dividir en tres clases abominables: a) las cometidas por personas que entienden de escribir y no de pintar; b) las cometidas por personas que entienden de pintar y no de escribir; c) las cometidas por "ambizurdos" que ignoran esas dos actividades con igual perfección. Las del grupo b son casi tan nefastas como las últimas, ya que la ignorancia de los pintores, aunque no alcance la soberbia y la plenitud de la de cualquier escultor, supera fácilmente a la que manejan los literatos - que no es despreciable tampoco.

[...] Los tres peligros verosímiles de que hablé han sido descartados ab initio en este libro totalmente admirable de Don Eduardo Schiaffino: distinguido pintor y espontáneo y rico prosista.

Entiendo que la primera de esas actividades le ha procurado más renombre que la segunda: nuestro pueblo ignora con injusticia (y con detrimento y pérdida propia) la obra de Schiaffino, escritor.

[...] La pintura y la escultura en la Argentina no es de esos libros que haragana y lánguidamente se dejan leer: es de los que conquistan y estimulan la atención del lector. La iconografía de San Martín, los caudillos de nuestras contiendas civiles, la iconografía de Rosas, [...] el arte de Vidal, de Prilidiano Pueyrredón y de Pellegrini, la Fundación del Ateneo, el pensativo elogio de Eduardo Wilde a la Fiebre Amarilla de Blanes, la codicia ilusoria y anacrónica de Ricardo Gutiérrez, que pretendía "cien nacionales" por un artículo: he aquí algunos de los temas a los que nos invitan las páginas.

De la pintura y escultura argentinas habla Schiaffino, pero su estudio es un testimonio

fehaciente de otro arte nacional, que yo sospechaba casi perdido (como el de componer tangos felices): el de la irónica y cortés prosa criolla, prosa de Buenos Aires.

Sin lugar a dudas, rescata y subraya la figura de Schiaffino en un doble rol, el de “*distinguido pintor y espontáneo y rico prosista*”, virtudes poco frecuentes y muy estimadas por el crítico.

Es posible, además, recoger comentarios de Borges acerca de otras ediciones de arte en publicaciones de la época. Así es como se puede leer en uno de los números de la revista *El Hogar*⁸ su reseña sobre dos obras de reciente aparición, en este caso, fragmentos de:

Dos libros sobre pintura española

Uno – *La peinture en Espagne*, de Paul Jamot- historia la pintura que se ha producido en España desde los cazadores o hechiceros de la caverna de Altamira hasta “el arte brillante pero seco y mezquino de Mariano José Fortuny”; otro – *Greco*, de Raymond Escholier-, las diversas etapas del arte incandescente de Theotocópuli. Ambos contienen excelentes ilustraciones, sobre todo el primero. Ambos, a su manera, adolecen de un idéntico afán de generalizar. Lo pictórico, a veces, les interesa menos que lo pintoresco. Estudian la pintura española, pero en función de una teoría de España.

[...] El señor Raymond Escholier opina que el Greco nació en 1537. Sabemos que no pisó tierra española hasta 1577. Que un hombre que se llamó Dominico Theotocópuli, que se educó en Italia y a quien los toledanos siempre le dijeron el Griego, sea (unos cuantos siglos después) pretexto de variadas efusiones sobre la raza hispana, es un hecho humorístico y misterioso.

Attilio Rossi fue un artista italiano nacido en Albairate en 1909. Se distinguió por sus fecundas relaciones de colaboración y amistad con importantes escritores de idioma español, a quienes conoció durante el periodo en el que vivió en Buenos Aires, desde 1935 a 1951 aproximadamente. En esta ciudad fue socio fundador de la casa editora Espasa Calpe, creando la colección “Austral”, la primera serie de libros de bolsillo de la editorial argentina, pasando luego a la Editorial Losada, de la cual también fue director artístico. Frecuenta a Borges, a Ernesto Sábato, a Macedonio Fernández, a Victoria Ocampo y a Pablo Neruda, entre otros.

En 1951 publica el libro colectivo *Buenos Aires en tinta china*, compuesto por 130 dibujos de Rossi con una presentación de Borges y una composición en verso de Alberti. Esta obra en colaboración resulta muy exitosa. Interesa rescatar de allí, nuevamente, las palabras preliminares del escritor⁹:

Buenos Aires en tinta china

Que estas sensibles y preciosas imágenes de nuestra querida ciudad sean obras de un espectador italiano es cosa que no debe asombrarnos. En lo arquitectónico, Buenos Aires tendió a apartarse de lo español como ya se había apartado en lo político; diferir de los padres es tal vez una fatalidad de los hijos.

Hay quienes tratan de ignorar o de corregir esa propensión; tenazmente perpetran edificios “coloniales”, edificios demasiado visibles -el nuevo Puente Alsina, diga-mos, con su traza caricatural de muralla china- que no se funden con el resto de la ciudad y quedan como monstruos aislados. Con o sin justificación, Buenos Aires atenuó lo español y tendió a lo italiano; italianos fueron los rasgos diferenciales de su arquitectura, la balastrada, la azotea, las columnas, el arco. Italianos fueron los jarrones de mampostería que había en la entrada de las quintas.

En algún tiempo, el concepto de paisajes urbanos debe haber sido paradójico; no sé quién lo introdujo en las artes plásticas; fuera de algún ejercicio satírico [...]

Este libro evidencia la felicidad con que Rossi cultiva tal género; de las muchas imágenes que lo forman, las más admirables, entiendo, son las que reflejan el Barrio Sur. Ello, por cierto, no es casual. Más que una determinada zona de la ciudad, [...] el Sur es la substancia original de que está hecha Buenos Aires, la forma universal o idea platónica de Buenos Aires. El patio, la puerta cancel, el zaguán, son (todavía) Buenos Aires; sobreviven, patéticos, en el Centro y en barrios del Oeste y del Norte; nunca los vemos sin pensar en el Sur. No sé si puedo intercalar, aquí, una mínima confesión. Hace treinta años me propuse cantar mi barrio de Palermo; celebré con metros de Whitman las oscuras higueras y los baldíos, las casas bajas y las esquinas rosadas; redacté una biografía de Carriego; conocí a un hombre que había sido caudillo [...]. Un almacén iluminado en la noche, una cara de hombre, una música, me traen alguna vez el sabor de lo que busqué en esos versos; esas restituciones, esas confirmaciones, ahora, sólo me ocurren en el Sur. Yo, que creí cantar a Palermo, había cantado el Sur, porque no hay un palmo de Buenos Aires que pudorosamente, íntimamente, no sea, sub quadam specie aeternitatis, el Sur. El Oeste es una heterogénea rapsodia de formas del Sur y formas del Norte; el Norte es símbolo imperfecto de nuestra nostalgia de Europa. [...]. La arquitectura es un lenguaje, una ética, un estilo vital; en la del Barrio Sur –y no en las casas de tejado, en las de azotea- nos sentimos confesos los argentinos.

A lo anterior se replicará que el estilo que he juzgado esencial está condenado a morir, ya que las nuevas construcciones lo ignoran y las antiguas no pueden aspirar a perpetuas. No está lejos el día en que no quede un solo patio ajedrezado, una sola puerta cancel. Realmente, no sé qué responder a esa objeción. Sé que Buenos Aires, alguna vez, dará con su otro estilo y que esas formas venideras preexisten (secretas y evasivas para mis ojos, claras para el futuro) en las deleitables páginas de este libro.

Resulta notable también el hallazgo y la lectura de una hoja escrita por Borges que acompañaba el catálogo de la Galería Wildestein en la muestra del pintor Juan Carlos Faggioli. En este caso particular su descarnada sinceridad conmueve y sensibiliza; se reconoce profundamente lego en estas lides cuando expresa:

De la pintura

Escribo desde mi desconocimiento. He leído a Ruskin, me agradan la pintura flamenca y la oriental -;cuánta ignorancia en el empleo de palabras tan generales!-, me han conmovido ciertos vastos y vagos oros de Turner y ciertos firmes y casi inexplorables grabados de Durero y de Piranesi, pero no aspiro a ser el misionero de esos momentáneos estados de ánimo. Me tocan las palabras, no los colores y las formas; la estrofa de un poeta menor puede inquietarme más que Rembrandt o que Tiziano.

Confesada mi ignorancia invencible, me pregunto qué es la pintura. [...] A semejanza de las otras artes, la pintura es un medio, quizá el más eficaz y tangible de rescatar algo de lo que se llevan los siglos. Rostros humanos que se han dado una sola vez en la historia, delicadezas de una sonrisa o de los crepúsculos, una mano de rey sobre una espada, la luz de una mañana de invierno, cielos terribles de la revelación de San Juan, las momentáneas nubes, lo que han visto los sueños y las vigias, todo esto unos pinceles lo salvan?¹⁰

En la misma tónica, Alicia Jurado manifiesta en su biografía sobre el escritor: “el único arte que conmueve a Borges es el arte más abstracto, la literatura. En las artes plásticas se interesa por algún detalle insignificante que nadie ha observado y que en él determina si la obra ha de gustarle o no.”¹¹ En 1954 Héctor Basaldúa expone en la Galería Bonino su serie *Arrabal*. Acompaña la muestra, una vez más, un texto -“Glosa”-, del autor de *El sur*. Borges deja en él explícitas sus elecciones y gustos personales, a través de una prosa teñida de regodeo visual y un exquisito alarde de palabras en donde evidencia su refinado estilo. Se puede leer allí¹²:

¿Qué hay de los amarillos de Basaldúa, qué hay en sus tristes lupanares de las afueras, qué hay en sus prostitutas inocentes como animales y en sus compadres de cuchillo y de sexo, qué hay (quisiera saberlo) en todo ese mundo de modestas infamias, de fechorías pretéritas y plebeyas? ¿Qué virtud venenosa puede cifrarse en el hampa de ayer, en la música ignorante de sus milongas, en el mero nombre del Títere, cuchillero del barrio del Maldonado, y de los Iberra, cuatreros del partido de Lomas? (el mayor debía a la justicia más muertes que el menor, pero éste que era codicioso, lo asesinó y se agregó los muertos del otro.)

Siguen luego varios párrafos acerca de la figura del compadre para concluir:

He procurado en esta página investigar el valor simbólico del compadre, pero las lúcidas y sensibles estampas de Basaldúa son, claro está, símbolos de ese símbolo. [...] De las estampas de Basaldúa yo diría que éstas nos dicen algo, un secreto, que a un tiempo es inasible y preciso, perdido en el instante en que lo sabemos y memorable. También yo escribiría que están a punto de decirnos todas las cosas. Pobres compadres del recuerdo, fundidos en un solo arquetipo, que se eterniza en una pitada o un corte, contra el fondo ya exangüe e inofensivo del tiempo que se fue y que ahora es un entrevero de imágenes, hechas de fuego que no quema y de agua fantasmal que no moja.

Sobre Basaldúa, es importante destacar que una ténpera original del artista había ilustrado una exclusiva edición privada de *Poemas*, publicada en 1959. También Basaldúa fue quien ilustró la edición de *Para las seis cuerdas*, publicada en Buenos Aires por Emecé, en 1965. Y nuevamente fue este artista quien realizó las guardas y la ilustración de la portada de *Elogio de la sombra*, Bs.As., editado por Emecé en 1969. Queda en evidencia, así, que el vínculo entre ambos creadores se mantuvo a lo largo de muchos años. Horacio Butler había ilustrado la primera edición de *La rosa profunda*, en 1975. Leopoldo Presas, Raúl Soldi y Antonio Berni también, en menor medida, dejaron su firma en algunas de sus obras.

Si bien mucho menos conocida aún es su opinión acerca de la escultura, se pueden encontrar referencias a ella en el prólogo¹³ de un libro-catálogo con poemas de Borges, acompañados de ilustraciones del artista Santiago Cogorno, cuyo texto expresa:

“El arte no es la menos misteriosa de las pasiones de los hombres. Desde un principio, desde el principio conjetural del primer capítulo de la Biblia, ha creado y sigue creando universos paralelos al que nos dan los días y las noches. Los materiales que maneja son los colores, las formas, las otras percepciones, los movimientos, la memoria, la imaginación y el olvido. La

escultura se dirige a la vez al tacto y a la vista, que es una extensión del primero.

[...] Las esculturas son cuerpos entre los cuerpos, bultos foráneos que la invención del hombre intercala entre los demás que pueblan el espacio, y cuya imagen, según el idealismo, puede ser el espacio. Curiosamente su carácter monumental acentúa su carácter fantástico. Cada estatua es un Golem.

Los psicoanalistas han divulgado un juego de sociedad, que consiste en preguntar a cada persona qué le sugiere una palabra. Dejo aquí escrito lo que me sugiere la palabra escultura.”

Se cita a continuación el curioso prólogo realizado por Borges para el catálogo de Guillermo Roux¹⁴, en el que el autor de *Ficciones* juega con delicadeza a “hablar sin hablar”, ya que en ningún momento hace cita a la obra del pintor, sino que toma como referencia y punto de partida el barrio de Flores, donde el artista plástico había nacido. Otra humorada de un escritor que, ya casi ciego, no deja de sorprender con su ironía. Se reproduce aquí el original en inglés, para que quienes puedan lo disfruten en el idioma en que fue escrito, y una traducción personal y libre, que con seguridad es mucho menos rica, pero que intenta una aproximación al texto:

San José de Flores

I have fond personal memories of San José de Flores, of the afternoons and the evenings of Flores; here these are not important. I know that in that not so distant quarter, which borders on the setting sun, lived Eduardo Gutiérrez, who made of Juan Moreira from Morón, the first archetypal gaucho, and Fernández Moreno, who discovered that the simple plain which writers called the pampa should be sung with simple words, and Nalé Roxlo, whose last years elapsed under the terror of the sessions of the Argentinian Academy of Letters, and Roberto Ledesma, who has bequested to oblivion more than one memorable sonnet, and Wally Zenner, who wrote this firm verse:

To die of you, splendid and nude.

GuillermoRoux, whose book I the honor to preface, was born in that quarter.

I did not live the time of the quintas –today lost- but I know that those large enclosures of trees, of plants, of birds, of fountains, of grates and sometimes of squares and statues, were as linked to Flores as also to Montevideo.

Buenos Aires has, in common speech, only three cardinal points: the West, the North and the South. To the eastern angle we give it the name of the Center. The natural center would be the plain, not the inundated slopes that lean to the river or to the Riachuelo. I dare to predict that before fifty years have passed the city center will be Flores and the highlands that surround it.

Tengo profundos recuerdos personales de San José de Flores, de las tardes y de las noches de Flores; estas aquí no son importantes. Sé que en ese barrio no tan lejano, que bordea la puesta del sol, vivió Eduardo Gutiérrez, que hizo de Juan Moreira de Morón, el primer gaucho arquetípico, y Fernández Moreno, quien descubrió que la simple llanura que los escritores denominaban la pampa debería ser cantada con simples palabras, y Nalé Roxlo, cuyos últimos años transcurrieron bajo el terror de las sesiones de la Academia Argentina de Letras, y Roberto Ledesma que ha legado más de un soneto memorable, y Wally Zenner, quien escribió este verso: Morir de ti, espléndida y desnuda.

Guillermo Roux, cuyo libro tengo el honor de prologar, nació en ese barrio.

Yo no viví el tiempo de las quintas –hoy perdidas- pero sé que en esos grandes terrenos de árboles, de plantas, de pájaros, de fuentes, de rejas y a veces de plazas y estatuas, estaban vinculadas a Flores como así también a Montevideo.

Buenos Aires tiene, comúnmente hablando, sólo tres puntos cardinales: el oeste, el norte y el sur. Al ángulo del este le damos el nombre del centro. El Centro natural sería la llanura, no las inundadas cuestas que dan al río o al Riachuelo. Me animo a predecir que antes de que pasen cincuenta años el centro de la ciudad será Flores y las tierras que lo rodean.

Buenos Aires, 9 de julio de 1983

Si bien, como quedó expresado, la relación de Borges con las artes plásticas no ha sido escasa, mucho más extensa aún resultó la relación entre las artes plásticas y Borges. Aun no siendo éste último el tema desarrollado en este artículo, es dable destacar que innumerables artistas han honrado la figura y la obra del escritor. Sirva como ejemplo el almuerzo que en 1979, con motivo de festejar los ochenta años del poeta, la Sociedad de Distribuidores de Diarios y Revistas le ofreció junto a una exposición de pintura de más de cuarenta artistas plásticos inspirados en su obra.

También Raúl Russo, Liliana Porter, Hermenegildo Sábat, Jorge Macchi, Guillermo Kuitca, Zdravko Ducmelic y Carlos Alonso, entre otros, fueron atraídos por sus escritos para su propia y fecunda producción.¹⁵

Concluyendo esta breve aproximación a *Borges y las artes plásticas*, refiero una pequeña anécdota devenida en sutil prosa. Aparentemente, el artista Jorge Larco había prometido a nuestro escritor el regalo de una de sus obras. Esta pintura era esperada por Borges con ilusión y ansiedad. Pero el destino cambió el rumbo de los acontecimientos y el maestro Larco muere en 1967, antes de poder entregar tal presente. De allí surge el texto “*The unending gift*” -incluido en el libro *Elogio de la sombra*¹⁶, acerca de ese regalo nunca realizado.

The unending gift (cuya traducción sería algo así como *El regalo interminable*) dice:

Un pintor nos prometió un cuadro. Ahora, en New England, sé que ha muerto. Sentí, como otras veces, la tristeza y la sorpresa de comprender que somos como un sueño. Pensé en el hombre y en el cuadro perdidos.

(Solo los dioses pueden prometer, porque son inmortales)

Pensé en un lugar prefijado que la tela no ocupará. Pensé después: si estuviera ahí, con el tiempo sería esa cosa más, una cosa, una de las vanidades o hábitos de mi casa; ahora es ilimitada, incesante, capaz de cualquier forma y cualquier color y no atada a ninguno. Existe de algún modo. Vivirá y crecerá como una música, y estará conmigo hasta el fin. Gracias, Jorge Larco.

(También los hombres pueden prometer, porque en la promesa hay algo inmortal)

Por lo visto y recogido a lo largo de estas páginas, se desprende que la relación entre el escritor y las artes plásticas ha sido bastante más extensa de lo que una primera aproximación aparenta. También queda claro que su acercamiento ha sido siempre desde la teoría, como corresponde de manera inevitable a alguien ligado de un modo tan profundo a las letras.

Borges, ya sea por amistad, por parentesco o simplemente por gusto, tuvo un acercamiento a la plástica que tomó diversos caminos, creó lazos y definió sus preferencias. Por eso se puede afirmar, luego de

un sucinto recorrido por sus escritos, que, tanto la pintura como la escultura, han sido presencias constantes, palpables y tangibles en el paradójico mundo casi sin imágenes de nuestro gran escritor.

Notas

- 1 Borges, J. L., *Revista Criterio*, año 1, vol. 2, no. 3, Bs. As., Septiembre de 1928. "Página relativa a Figari". pág. 406-407. Leída con motivo de la inauguración de la exposición de cuadros de P. Figari, realizada en el "Connivo" de los Cursos de Cultura Católica. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 2 Borges, J. L., *Catálogo Galería Samos*, reproducido también en *Revista Continente*, N° 31, octubre de 1949. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 3 Borges, J. L., Discurso en la inauguración de la Exposición "*Homenaje a Xul Solar*" en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, del 17 de julio al 11 de agosto de 1968. Reproducido en el catálogo *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*, MNBA, Buenos Aires, N° 62, 1998.
- 4 López Anaya, Jorge, *Arte Argentino, cuatro siglos de historia*, Emecé arte, Bs. As., 2005, pág. 185.
- 5 Borges, J.L. y Borges, Norah, *Norah*, Ed. Il Polifilo, Milano, 1977, 1ª Edición de 500 ejemplares numerados. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 6 Borges, J.L. y Borges, Norah, *Adrogué*, Ed. Adrogué, 1977, 1ª edición de 1310 ejemplares. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 7 Borges, J. L., *Diario Crítica, Revista Multicolor de los sábados*, Bs. As., año 1, N° 31, pág. 7, 10 de marzo de 1934. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 8 Borges, J. L., *Revista El Hogar*, Bs. As., 28 de octubre de 1938. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 9 Borges, J. L., Prólogo para *Attilio Rossi: Buenos Aires en tinta china*, Buenos Aires, Editorial Losada, Biblioteca Contemporánea, 1951. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 10 Borges J. L., citado en *El Círculo Secreto*, libro de prólogos y notas de Jorge Luis Borges, Ed. EMECE, Bs. As., 2003 y en la novela *El manuscrito Borges*, de Alejandro Vaccaro, Editorial Bruguera, Bs. As. 2006, pág. 142.
- 11 Jurado, Alicia, reproducido en el Catálogo publicado para la muestra *Borges, evocar los sueños* realizada en el Pabellón de las Bellas Artes, UCA, del 28 de junio al 30 de julio de 2006.
- 12 Borges J. L., *Glosa*, texto para Arrabal, muestra de Héctor Basaldúa, Buenos Aires, Galería Bonino, 1954. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 13 Borges, J. L., prólogo a *La Escultura di Santiago Cogorno*, Edit. por Alberto Galardi, Milán, Gráfica Valdambro, 1984. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 14 Borges J. L., *Guillermo Roux*, Edit. por Rey, Jean Dominique, Rizzoli, Nueva York, 1984. (original en inglés, traducción de la autora). Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- 15 Sobre este tema se puede consultar el catálogo *Borges y el Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Libro N° 148, Bs. As., agosto 2002.
- 16 Borges J. L., *Elogio de la sombra*, Bs.As., Emecé, 1969. Guardas e ilustración frente a la portada por Héctor Basaldúa.

Referencias Bibliográficas

- Borges J. L. (2003). *El Círculo Secreto*, libro de prólogos y notas de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ed. Emece, y cita en Vaccaro, Alejandro. (2006). *El manuscrito Borges*. Buenos Aires: Editorial Bruguera, pág. 142.
- (1998). Reproducido en el Catálogo *Xul Solar en el Museo Nacional de Bellas Artes*, MNBA, Buenos Aires, N° 62. Discursado en la inauguración de la Exposición "*Homenaje a Xul Solar*" en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, del 17 de julio al 11 de agosto de 1968.

- (1984). *Guillermo Roux*. Nueva York: Edit. por Rey, Jean Dominique, Rizzoli, (original en inglés, traducción de la autora). Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1984). *La Scultura di Santiago Cogorno*, Prólogo, Edit. por Alberto Galardi, Milán: Gráfica Valdambro, Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1969). *Elogio de la sombra*, Buenos Aires: Emecé. Guardas e ilustración frente a la portada por Héctor Basaldúa.
- (1954). *Glosa*, texto para Arrabal, muestra de Héctor Basaldúa. Buenos Aires: Galería Bonino, Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1951). *Attilio Rossi: Buenos Aires en tinta china*, Prólogo. Buenos Aires: Editorial Losada. Biblioteca Contemporánea. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1949). *Catálogo Galería Samos*, reproducido también en *Revista Continente*, N° 31, octubre. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1938). *Revista El Hogar*, Buenos Aires, 28 de octubre. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1934). *Diario Crítica, Revista Multicolor de los sábados*, Buenos Aires, 10 de marzo, año 1, N° 31, pág. 7. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- (1928). “Página relativa a Figari”, *Revista Criterio*, Septiembre, año 1, vol. 2, N° 3, Bs. As., pág. 406-407. Leída con motivo de la inauguración de la exposición de cuadros de P. Figari, realizada en el “Connivo” de los Cursos de Cultura Católica. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- Borges, J.L. y Borges, Norah. (1977). *Adrogué*. Buenos Aires: Ed. Adrogué, 1ª edición de 1310 ejemplares. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires.
- Norah. Milano: Ed. Il Polifilo, 1º Edición de 500 ejemplares numerados. Archivo Asociación Borgesiana de Buenos Aires. Catálogo (2002). *Borges y el Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, agosto, Libro N° 148.
- Jurado, Alicia. (2006). *Borges, evocar los sueños*. Catálogo publicado para la muestra realizada en el Pabellón de las Bellas Artes, UCA, del 28 de junio al 30 de julio.
- López Anaya, Jorge. (2005). *Arte Argentino, cuatro siglos de historia*. Buenos Aires: Emecé arte, pág. 185.

Agradecimiento a Alejandro Vaccaro

Summary: This article intends to be a route of the approaches of the writer towards the field of visual arts. His work as prologue-writer and critic alternates with his role as a thankful admirer which allows us to follow a way where its aesthetic taste is put in evidence through the words that dedicates to the figure of several painters and sculptors. The work of Figari, Pettoruti, Xul Solar and the one of their own sister, Norah, is the well-known part of their plastic universe, nevertheless, in that universe also are present masters like Attilio Rossi, Héctor Basaldúa or Santiago Cogorno. His pleasant prose call us in their discovery.

Keywords: approaches - critics - memory - prologues.

Resumo: Trata-se de um percurso das aproximações do escritor até o campo das artes visuais. Seu labor de prologuista e crítico, que alterna com a de agradecido admirador, nos permite percorrer um caminho onde o gosto estético se põe em evidência através das palavras que dedica à figura de vários pintores e escultores. A obra de Figari, Pettoruti, Xul Solar e a da sua própria irmã, Norah, são a parte conhecida do seu universo plástico, no entanto, neste universo também estão presentes maestros como Attilio Rossi, Héctor Basaldúa o Santiago Cogorno. Sua prosa amena nos convoca a descobri-los.

Palavras chave: aproximação - críticas - prólogos - memória.

Entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica

Viviana Suárez (*)

(*) Arquitecta (UBA) y artista gráfica. Profesora en el área de fotografía en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Resumen: Los ensayos reunidos en este cuaderno reflexionan acerca de una cuestión que se ha vuelto altamente problemática en los últimos años y que ha llegado a poner en duda la esencia misma de lo fotográfico. La irrupción de las nuevas tecnologías de captación y procesamiento de imágenes fotográficas ha puesto el foco en la vacilante y dramática relación entre avance tecnológico y el realismo como garante de la verdad de lo mostrado. Los distintos autores que integran el presente volumen abordan esta temática desde una multiplicidad de miradas con lo que se busca dejar abierto el campo disciplinario hacia múltiples líneas de investigación.

Palabras claves: digitalidad - epistemología - fotografía - huella - imagen - realismo - tecnología.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 89]

Las cuestiones teóricas acerca de la imagen fotográfica continúan, aún hoy, debatiéndose entre aquellas planteadas por Benjamin a comienzos de la década de 1930, en un ensayo sobre los primeros cien años de fotografía, quizás menos difundido y comentado que el celeberrimo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Sin embargo, es en el primero (en ambos sentidos de ya citado y de prelación de escritura) donde Benjamin plantea su concepto de imagen aurática, que con el correr del tiempo se convertirá en el paso obligado de todo intento por definir el carácter de único de aquellas obras (añadamos artísticas) que buscan escapar a una mirada masificadora de lo siempre igual; mirada de la cual la fotografía pareciera portar la marca como su esencial estigma genealógico. Esta doble filiación de lo fotográfico en el arte y la técnica, estos padres presentados como irreconciliables y antagónicos, han contribuido a lo largo de su historia a mantener en suspenso una definición exacta del noema fotográfico, aquello que pueda definirlo acabadamente por fuera de los debates que abrevan indiscriminadamente en ambos campos, generando interminables imprecisiones, oscilaciones y polémicas.

Las nuevas tecnologías de captación y procesamiento de imágenes -léase la irrupción de la digitalidad en las tecnologías fotográficas- produjeron una renovada agitación dentro de un panorama teórico desde siempre frágil y susceptible. La fragilidad misma debería buscarse precisamente en esta definición de aura que pareciera suscitar todo signo fotográfico y que podría adscribirse a la noción de *index* o huella lumínica de lo que ha sucedido o -en palabras malditas- a lo *real*. Esta ambigüedad entre la chispa minúscula de aquí y ahora con que la realidad chamusca la imagen, según las palabras

de Benjamin, y las tecnologías de manipulación de lo representado, presentes desde el nacimiento mismo de la cámara oscura pero actualmente escandalosas quizás por la disponibilidad masiva a su utilización, genera una paradoja sobre el carácter testimonial de la que es difícil escapar. Somos siempre seducidos por las imágenes fotográficas y estamos constantemente tentados a creer en lo que nos muestran; a confiar en esos rasgos tan reales que no pueden ser sino verdaderos.

En este estado de la cuestión, y partiendo de esta relación entre la antigua categoría del realismo (que pareciera ser urticante sólo en el campo de lo fotográfico) y las nuevas tecnologías, desarrollamos en los ensayos de este cuaderno distintas miradas reflexivas; amplios campos teóricos cuya intención no es cerrar el debate sino más bien impulsarlo.

El escrito de Andrea Chame abre el panorama con un recuento de las cambiantes posiciones teóricas con que el campo semiótico fue definiendo la relación entre el signo y lo representado, además de las condiciones pragmáticas que hacen posible su interpretación. Distintos puntos de partida epistemológicos de aparición diacrónica y hegemonía limitada que, lejos de desplazarse unos a otros, siguen conviviendo y dialogando entre ellos, formando el suelo que permite la interpretación corriente de cualquier imagen. El ensayo de Mónica Incorvaia plantea precisamente cómo esta mirada diacrónica sobre las corrientes epistemológicas se convierte en un marco conceptual de producción epocal. Haciendo un recorrido por el género del retrato reflexiona cómo la incertidumbre para definir lo mimético de toda representación, base de la concepción del realismo en el arte, lleva a condiciones de cambios y rupturas que irán construyendo los usos sociales de la fotografía.

El artículo de Florencia Bustingorry y Valeria Mugica plantea la dimensión pública que asume el retrato, marcando cómo a través de la apropiación de cierto tipo de imágenes que fueran primariamente tomadas con una intención y uso puntualmente determinados -el documento de identidad-, pueden desbordar su función primaria y reconvertirse en imágenes simbólicas al ser atrapadas en la dinámica de la historia social.

Desde la mirada subjetiva del actor fotógrafo, Daniel Tubío reflexiona sobre los cambios que el giro tecnológico -signo de los tiempos actuales- produce en el propio dispositivo, tendiendo un puente entre un pasado que se pierde sumido en la voracidad de una promesa de futuro que no es más que -estrictamente hablando- un único presente global.

Abordando la temática fotográfica desde el campo del arte, el escrito de Viviana Suárez busca mostrar otro de los momentos de fragilidad en la constitución de los códigos de la imagen. Tomando como base el análisis de una obra del Marcel Duchamp, considera de qué manera este artista reflexionó sobre el impacto de las técnicas de reproductibilidad de la imagen en los límites de representación del espacio, el tiempo y la subjetividad por dentro de la obra misma.

Augusto Zanella nos habla desde un micro-relato subjetivo de las aventuras de un fotógrafo imaginado que experimenta el trance de cruzar el puente entre diversos mundos sucesivos: la primera ajenidad de la imagen siempre producida desde el mundo de los adultos, la entrada al universo de la fotografía desde la curiosidad y la investigación, para dar por fin cuenta de la acelerada obsolescencia en los instrumentos de última tecnología y el fuerte impacto en la práctica tradicional que llevan a replantear el rol de la subjetividad en los procesos de producción de signos.

Quizás la reflexión general de este cuaderno sobre el estado de la fotografía pueda resumirse en esta cita del cineasta Wim Wenders, de su film *Tokio-GA*:

Quizás esto es lo que ya no existe: una mirada que todavía pueda poner orden en un mundo desordenado; una mirada que todavía pueda mostrar al mundo transpa-

rentemente. Quizás esa mirada ya no es posible. El flujo frenético de imágenes ya ha destruido demasiado.

Summary: The essays gathered in this publication reflect about an issue that has become highly problematic in the last years and that has arrived to put in doubt the photography essence itself. The irruption of the new technologies in photographic image processing has put the focus in the vacillating and dramatic relation between technological advance and realism like warrant of truth of reality. The different authors who integrate the present volume board this thematic from a multiplicity of approaches seeking for leaving open the disciplinary field towards multiple lines of investigation.

Keywords: digitality - epistemology - image - photograph - realism - tread - technology.

Resumo: Os ensaios reunidos neste caderno reflexionam a respeito de uma questão que se voltou altamente problemática nos últimos anos e que chegou tem pôr em dúvida a essência mesma do fotográfico. A irrupção das novas tecnologias de captação e processamento de imagens fotográficas pôs o foco na vacilante e dramática relação entre avanço tecnológico e o realismo como fiador da verdade do mostrado. Os diferentes autores que integram o presente volume abordam esta temática desde uma multiplicidade de miradas com o que se procura deixar aberto o campo disciplinário para múltiplas linhas de investigação.

Palavras chave: digitalidad - epistemologia - fotografia - imagem - impressão - realismo - tecnologia.

La fotografía como soporte de la memoria

Florencia Bustingorry (*) y Valeria Mugica (**)

(*) Magíster en Ciencia Política y Sociología (FLACSO). Licenciada en Comunicación Social (Unicén). Profesora en Comunicación Social (Unicén).

(**) Licenciada en Sociología (UBA). Maestranda en Historia del Arte Latinoamericano en UNSAM. Se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

Resumen: En este trabajo se plantea como objetivo abordar el uso de la fotografía como soporte de la memoria en la demanda pública por los derechos humanos. En este caso particular sobre la representación de las víctimas del sistema represivo y como mecanismo de reclamo por la justicia ante la represión ilegal llevada adelante por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar en Argentina. Más específicamente, el uso de la foto-carnet en el reclamo público por el destino de los desaparecidos en la Argentina.

Se hará hincapié en el uso que las distintas organizaciones de Derechos Humanos hacen de las fotos-carnets como modo de representación de los desaparecidos durante los actos de conmemoración del 24 de marzo en la Plaza de Mayo. Se sostiene que el uso de las fotos-carnets actualiza la demanda por la restitución del desaparecido. Estas prácticas atraviesan tanto el espacio público como el privado, surgiendo desde lo privado hacia lo público. La exigencia que actualiza la foto-carnet explicita la restitución de este sujeto en su condición de ciudadano dentro de la ley, por fuera de la clandestinidad. E intenta re-instalar la imagen de estos sujetos en el espacio público.

Palabras claves: ausencia - conmemoración - fotografía - identidad - ley - memoria - sujeto.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 101]

La fotografía ha sido objeto de múltiples usos y abordajes. Se ha empleado con diferentes fines y a través de diversas técnicas: la foto de familia, el registro documental, la foto periodística, el retrato, los paisajes, la foto turística, el registro burocrático, entre otros. Lo cierto es que en todas estas ocasiones el uso de la fotografía pareciera estar asociado al carácter de autenticidad en la representación sobre el referente al que apunta. En términos de Roland Barthes (2006) la foto jamás se distingue de su referente, o por lo menos no lo hace en el mismo acto o para todo el mundo. Desde esta perspectiva la fotografía tiene algo de tautológica: "Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios" (p. 31).

En algunas ocasiones, se recurre a la fotografía como medio de prueba de la existencia de un sujeto

o como demostración de un acto, considerando que la misma constituye un documento que es en sí mismo una prueba irrefutable.

En distintas instancias judiciales, la fotografía es utilizada como prueba de la autenticidad de un suceso. La existencia de los sujetos ante el Estado es registrada a través de las múltiples “huellas” que éstos pueden dejar, el rostro es una de ellas y adquiere una gran relevancia en los procedimientos de: procesamiento de información, clasificación, fichaje, catalogación, descripción, identificación e individuación. En este sentido, la estandarización y uso de la foto-carnet asociada a las funciones estatales, es resultado de dos procesos relacionados: el desarrollo y la modernización del Estado en el registro y catalogación de sus ciudadanos. Proceso éste que coincide con el avance de nuevas técnicas, que estandarizan los procesos fotográficos, permitiendo destacar el rostro humano con todos sus detalles, en contraste blanco/negro. Si el rostro es preponderantemente la vitrina de la persona (Elias, 1994), la foto-carnet resalta el carácter de unicidad e indivisibilidad ante los demás y ante las instituciones que requieren la prueba de autenticidad de la identidad.

Por otro lado, pareciera ser que aquello que no llega a ser registrado por la cámara no tiene una entidad propia, se duda de su existencia o se ha esfumado en el olvido, esto es: no ha quedado registrado por el ojo de la cámara. La función de la fotografía en las historias de vida es fundamental, a través de las imágenes se realiza una rememoración de los sucesos pasados y sus protagonistas. En relación con la pérdida de fotos personales Laura Bonaparte considera que:

Puedo reconstruir hechos, conductas, mi militancia política, pero, ¿cómo reconstruir la imagen si esta reconstrucción es pura subjetividad? No tengo memoria para mi rostro feliz, en la pileta, nadando con mis hijos En fin no encuentro rastros de esa imagen feliz con todos mis hijos y cuando ellas y ellos iban pariendo. Tampoco puedo encontrarme en la que me devuelve el espejo. Así es. No hay continuidad en la corroboración del recuerdo (2006, p. 20).

La foto es siempre una imagen de lo que nunca va a volver a suceder, de un tiempo que ya fue, como dice Roland Barthes: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.” (2006, p. 28-29).

Es que la fotografía representa una interrupción del tiempo, por lo tanto de la vida. El segmento elegido de lo real a partir del momento en que fue registrado permanecerá interrumpido y aislado en la bidimensión de la superficie sensible (Kossoy, 2001, p. 36). Esta imagen se constituirá ahora en otra realidad, la del documento, que desde la perspectiva de Kossoy, adquiere una entidad autónoma y da inicio a otro proceso: el de “la vida del documento” que no sólo conserva la imagen del pasado sino que ahora forma parte del mundo.

Como prueba de que existieron otros tiempos y otros sujetos es que la fotografía remite a lo que ya no es, pero que al parecer sí existió realmente. Este es uno de los sentidos en lo que la foto es utilizada para el reclamo por el destino de quienes fueron objeto de la desaparición forzada durante la última dictadura militar en Argentina.¹ En principio la foto estaría diciendo: “esta persona existió”, “tiene una cara”, “un nombre”, “es única”; y por otro el recurso a la foto-carnet estaría rescatando su carácter de ciudadano, de sujeto ante la ley, intentando reponer un lugar simbólico desde el cual fue desplazado. La utilización de la foto-carnet en este tipo de reclamo público le da un carácter distintivo al sentido otorgado tanto a la foto como “soporte de la memoria” como a los sujetos que se

representan a partir de esas imágenes.

En relación con el tópico antes mencionado es dable destacar que la construcción de las memorias sociales se produce a través de distintas prácticas y discursos. El repudio a la última dictadura militar en la Argentina y el reclamo de justicia siempre presentes en el espacio público, han dado lugar a la producción de diversas formas de movilización y de manifestaciones simbólicas que han utilizado para estos fines diferentes soportes sumamente amplios y originales.

En este trabajo nos planteamos como objetivo abordar el uso de las fotografías como forma de representación de las víctimas del sistema represivo y como mecanismo de reclamo por la justicia ante la represión ilegal llevada adelante por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar. Más específicamente, el uso de la foto-carnet en el reclamo público por el destino de los desaparecidos en la Argentina.

Específicamente haremos hincapié en el uso que las distintas organizaciones de Derechos Humanos hacen de las fotos-carnets como modo de representación de los desaparecidos durante los actos de conmemoración del 24 de marzo en la Plaza de Mayo.

Consideramos que los contextos de los aniversarios del golpe de Estado ocurrido el 24 de marzo de 1976 se convierten en instancias donde los protagonistas de este proceso adquieren visibilidad en el espacio público. En las manifestaciones callejeras, los desaparecidos por acción del aparato represivo aparecen en el ámbito público a través de todo un universo de discursos y prácticas que hacen presente su ausencia. Esta presencia se representa a través de un gran abanico iconográfico, que funciona como *soporte de la memoria*, que va desde la utilización de guardapolvos blancos vacíos, siluetas (con o sin nombre), fotografías en pancartas hasta las sábanas negras con fotografías. Ludmila da Silva Catela (1997) define a los soportes de la memoria como aquellos recursos, sean escritos o visuales, que mantienen una continuidad en el tiempo mas allá de los acontecimientos puntuales o momentos de crisis. La autora dice que en el caso de los desaparecidos:

Nominando, corporizando en una foto, los cuadros refuerzan la idea de un sufrimiento con rostro, lazos familiares, historia, nombre y apellido. Esta restitución permite que una imagen de persona perdida dentro de la categoría 'desaparecido', salga del anonimato y recobre su identidad, a comenzar por uno de los rasgos de distinción más importantes, el rostro, que como dice Elias, más que cualquier otra parte del cuerpo es la vitrina de la persona. (p. 113).

Sostenemos que el uso de las fotos-carnets actualiza la demanda por la restitución del desaparecido. Estas prácticas atraviesan tanto el espacio público como el privado, surgiendo desde lo privado hacia lo público. La exigencia que actualiza la foto-carnet explicita la restitución de este sujeto en su condición de ciudadano dentro de la ley, por fuera de la clandestinidad.

Paradójicamente la foto-carnet que funciona como el dispositivo de identificación, control, fichaje y clasificación de los sujetos por parte del sistema burocrático de los Estados, es reapropiada por la sociedad civil en la instancia de reclamo de los organismos de derechos humanos argentinos para reclamar la reinserción de los desaparecidos en el estado de derecho.

La exhibición de la foto-carnet en las manifestaciones callejeras pone en evidencia los rostros de aquellos que fueron apropiados por un sistema de represión ilegal, que sustrajo los cuerpos a la mirada del "otro", y que básicamente utilizó el dispositivo de la foto (primordialmente del rostro) para identificar a sus víctimas, borrando toda huella de su paradero posterior a la entrada en el sistema

represivo. También, en esta instancia la foto-carnet de las pancartas o sábanas de las organizaciones por los derechos humanos hace presente en la escena pública, el doble reclamo por la restitución del cuerpo del desaparecido (de esa traza perdida) y la restitución de la identidad del ciudadano, protagonista de un proceso histórico que aun no se ha cerrado.

Hay así un “juego de inversiones”. El sistema utilizaba la “marca” del rostro para identificar a quienes iban a ser objeto de su poder arbitrario y despojaba a estos mismos sujetos de esta categoría a través de un dispositivo de “borramiento” de la mirada externa, de su carácter de sujeto/ciudadano. La foto-carnet es una marca indeleble en toda documentación pública, desde un documento de identidad, pasando por un carnet filiatorio, hasta un pasaporte, en el mundo burocrático somos un rostro en la “papeleta”, el mismo debe coincidir con la cara de quien lo porta, sirve para el fichado y como prueba de la existencia de los sujetos en el sistema.

Es así que este dispositivo de control, que funciona en el mundo burocratizado, imprime sobre el papel lo que ya no está, la huella de lo que se ha sido y no se volverá a ser jamás. Las fotos de los desaparecidos los muestran como jóvenes de veinte años, el tiempo no pasa para estos sujetos cuyo rostro queda impreso en la juventud. Eternos jóvenes, convertidos socialmente en padres después de más de veinte años de su muerte, dan a luz a unos HIJOS que tienen su misma edad (Castellani, 2003, p. 25).

Como bien dice Reati, haciendo alusión a los recordatorios de los desaparecidos, por un resultado tal vez no buscado al escoger un retrato de documento público para el recordatorio, se subvierte el poder regulador del Estado que llevó a cabo los crímenes. La memoria es inseparable del archivo fotográfico y éste está regulado por la doble lógica del álbum familiar y el prontuario policial (Giunta). Se verifica así la paradoja de que aquella foto de documento que originalmente servía para un propósito clasificatorio y regulador ahora cumple un papel de denuncia (Reati, 2007, p. 168).

El 24 de marzo en la Plaza de Mayo

Seleccionamos para nuestro análisis los recordatorios del 24 de marzo ya que esta fecha se constituye en paradigmática en el reclamo de justicia y en la actualización de la memoria de las víctimas de la última dictadura militar. En este contexto, los organismos de derechos humanos y los movimientos sociales son protagonistas de la escena pública.

Cabe señalar que los actos de conmemoración se establecen como espacios de una dinámica social y relacional que permite *recordar juntos*, donde la construcción del pasado no es un cúmulo de experiencias y recuerdos meramente individuales. Es a través de esta *mise en escena* de la memoria donde la construcción de lo que se recuerda o conmemora trasciende el ámbito de lo individual y se convierte en la base de futuras reminiscencias (Middleton y Edwards, 1992, p. 23). En este proceso de rememorar experiencias compartidas los sujetos reinterpretan su pasado, que se convierte en el contenido de lo que se recordará en el futuro.

Los actos de conmemoración elaboran una recordación intencional de procesos sociales o sujetos a los que se adscribe un significado histórico: “La gente recuerda y celebra hechos y personas que forman parte de una identidad y concepción cultural y generacional común reconocida por todos”. (p. 24).

Los sentidos sobre el pasado se elaboran sobre diversas versiones de la historia. Los relatos se construyen desde la organización retórica del recuerdo y el olvido, que se evidencia (en principio) en las versiones contradictorias del pasado y sobre a quién culpar, excusar, reconocer, honrar o confiar (p. 25). Las manifestaciones que conmemoran el aniversario del golpe del 24 de marzo y a la figura de

los desaparecidos producen una visión propia de la historia y renuevan el sentido sobre este proceso. Las memorias sociales se construyen y establecen a través de prácticas y de “marcas”. En términos de Jelin son prácticas sociales que se instalan como rituales; marcas materiales en lugares públicos e inscripciones simbólicas, incluyendo los calendarios (2002, p. 2). Estas prácticas de construcción de las memorias se producen en contextos determinados y es en este sentido que adquieren una dimensión histórica.

La conmemoración de determinados acontecimientos o el establecimiento de un calendario de fechas socialmente significativas se establecen social e históricamente. En este proceso de confrontación por la versión legítima del pasado “la lucha por la posesión e interpretación de la memoria está enraizada en el conflicto y la interacción de intereses y valores sociales, políticos y culturales en el presente” (1992, p. 19).

Estos actos conmemorativos se sitúan en diversos lugares, en este caso nos interesan aquellos que ocurren en la Plaza de Mayo, ya que ésta es paradigmática en la vida política argentina. La Plaza se constituye en un lugar de visibilidad pública cuya finalidad es ser visto y oído. Al respecto Silvia Sigal considera que no es posible dar cuenta de los potenciales destinatarios de esta mirada, no obstante están presentes:

Los ‘otros’ -amigos y enemigos- y los participantes mismos -que se muestran su potencia y engendran (siquiera efímeramente) su calidad de entidad colectiva-: la presencia pública no es tan sólo la expresión de entidades previamente constituidas sino que contribuye a producirlas, modelarlas o consolidarlas. Las demostraciones tienen *in fine* un tercer destinatario, un ojo público, que es simultáneamente la garantía de su existencia. (2006, p. 17).

Respecto del reclamo por los derechos humanos, Sigal (1999) afirma que la movilización de las Madres de Plaza de Mayo vuelve a convertir a la Plaza en el sitio donde las demandas se dirigen al poder.

Símbolo mayor de la historia argentina, las Madres inventaron una nueva Plaza y quedaron bautizadas por ella. Fueron punto de origen de una nueva tradición que perdura inscripta alrededor de la Pirámide; los pañuelos blancos en el suelo y el pequeño obelisco con las únicas marcas materiales de acontecimientos que tuvieron a la plaza por escena... Desde hace 20 años, cada jueves, a la misma hora, reiteran lo que es ya una ceremonia fuertemente ritualizada, caminando ahora sobre su propio monumento (p. 360-361).

Es evidente que las movilizaciones en este espacio público de la Plaza de Mayo instalan al desaparecido en las calles. A través de la ritualidad que se imprime en estos actos se invierte el principio de la desaparición, de la pérdida del rastro del sujeto. A partir del uso de las siluetas y las foto-carnet el desaparecido se constituye en un sujeto desdoblado, que forma parte de un colectivo (por el modo en que se le perdió el rastro) pero que a su vez tiene un nombre y un apellido: las siluetas muestran de lejos la repetición de lo mismo, a partir de una identidad que los abarca (la de desaparecidos) pero las fotos de cerca muestran la diferencia de cada uno de ellos, con un nombre, una cara, una historia (González Bombal, 1987, p. 156).

Fotografía e identidad

Al abordar el proceso de construcción de la identidad de los desaparecidos a través de la fotografía, es pertinente dar cuenta de la conceptualización de Emilio De Ipola (1997). El autor define las identidades colectivas como presididas por la amenaza y la creencia como piezas esenciales. En sus propios términos: "...Un dispositivo institucional, un gesto, una acción, tanto como un discurso (no necesariamente "performativo") pueden funcionar como amenaza, esto es, *como un peligro que se cierne sobre un individuo o un grupo, peligro imputable a otro individuo o grupo.*" (p. 67)

Quienes pugnan por el esclarecimiento de los crímenes cometidos durante la última dictadura se enfrentan a la amenaza del olvido; sus prácticas y sus consignas evidencian esta lucha por el mantenimiento del recuerdo vivo de quienes fueron víctimas. El olvido constituiría la legitimación de la injusticia y el cierre de un debate que está inconcluso.

Para mantener la memoria, se apela a diversas formas de representar al ausente en el espacio público: desde los relatos de sus vidas a través de muestras de fotografías, objetos personales, historias de vida, manifestaciones públicas, hasta la presencia de los organismos de derechos humanos en el espacio público. Los mecanismos a través de los que se busca preservar la memoria han cambiado, pero la movilización en el espacio público se constituye en la marca diferencial del movimiento por los derechos humanos, no por el carácter de público sino por la modalidad misma que ella adquiere.

Respecto de la amenaza en la constitución de la identidad, Ernesto Laclau pone el acento en la negatividad y la reacción, como constitutivas *per se*,

En el mismo movimiento por el cual la amenaza se dirige a alguien y cuestiona su existencia o su integridad, y por lo tanto el destinatario de la amenaza reacciona a ella y la enfrenta, se instaura un antagonismo en los marcos del cual el amenazado 'Juega' -en varios sentidos- su identidad: la descubre, la asume, lucha por reafirmarla y consolidarla; o al contrario la redefine o la pierde. Bajo la figura de la amenaza la negatividad opera a la vez como condición de imposibilidad y de posibilidad de una identidad. (1997, p. 71).

La creencia es el cimiento y garante de la identidad, en tanto la amenaza opera como motor de la reacción de los sujetos.

La creencia que sustenta la identidad de quienes luchan por los derechos humanos es la justicia, el poder llegar a instancias donde los culpables sean juzgados. Esta constituye la esperanza que mueve sus acciones, el motor de las prácticas concretas. Si sus acciones no estuvieran impulsadas por la creencia en la justicia no habría movilización o reclamo posible.

La identidad de los desaparecidos es construida desde los "otros", que a través de sus prácticas y discursos les otorgan sentidos diferenciales. Entre las múltiples manifestaciones simbólicas que funcionan como *soportes de la memoria* la fotografía ha ido ganando su propio espacio en la narrativa sobre los protagonistas de la última dictadura militar.

El uso de la fotografía en las movilizaciones por el reclamo de los derechos humanos fue de la mano del proceso de transformación de identidades de todos los sujetos involucrados en el tema, de los reclamos por la justicia y de los contextos políticos y sociales. Los *soportes de la memoria*, que se utilizaron para la demanda de justicia y verdad en las movilizaciones públicas han cambiado. Durante la época de la dictadura se apeló al uso de la nominación de las víctimas, a través de grandes carteles donde se colocaba el nombre, la fecha de desaparición y un signo de pregunta. En algunos casos se

incluían otros datos como profesión y edad (da Silva Catela, 2001, p. 133). También se recurría a la representación del ausente a través de siluetas vacías o manos. A partir de 1983, en que se produce el retorno a la democracia, se registra la coexistencia en el uso de diversos *soportes de la memoria*; a la exhibición de las siluetas y los carteles identificatorios se le incorpora el uso de la fotografía. Las fotos que se utilizan van desde la foto carnet, hasta la fotografía familiar, este recurso ha sido muy útil para las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de los nietos desaparecidos, ya que a través de la divulgación de imágenes de los niños con sus padres se han podido establecer relaciones de parentesco.

Algunos de los elementos que son propios de las manifestaciones de los organismos de derechos humanos argentinos, como por ejemplo el pañuelo blanco en el caso de las Madres de Plaza de Mayo, el uso de fotografías de desaparecidos en el espacio público y de prácticas como los *escraches* se pueden situar en un límite difuso, poco claro, entre documentación, protesta y *performance*² (Schindel, 2008, p. 411). Hay en este tipo de prácticas una lógica dinámica en la producción constante del soporte de la memoria, a diferencia de los monumentos donde la piedra o la imagen estática es lo primordial, la *performace* implica una construcción siempre viva de la memoria, el carácter performativo de estas prácticas hacen al dinamismo propio del reclamo por los derechos humanos.

En los actos de conmemoración del golpe del 24 de marzo se utilizan múltiples fotografías del rostro de los desaparecidos que son portadas por sus familiares en la calle. Estas fotografías muestran a jóvenes casi congelados en el tiempo, con peinados y aspectos de adolescentes de otra época, en esta escena se produce un encuentro entre esos rostros inmóviles y la movilización pública que reclama una respuesta a la problemática de los derechos humanos.

En este contexto la foto contribuye a crear un *impacto en la visibilidad* de las víctimas: en el pasaje del uso de las siluetas blancas a las fotos hay un desplazamiento que va de un espacio vacío, un contorno en blanco a una cara que mira a quien se acerca, que interpela con la fuerza de su mirada y tiende a producir el efecto de *identificación*. Las fotos resultan ser testimonio de la entidad y de la existencia real de esos sujetos, que en esta *mise en scene* apelan al compromiso moral de aquellos que asisten como espectadores, con un padecimiento que pareciera estar mediado por la distancia temporal pero que se actualiza con cada manifestación pública: “El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el video continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; la unidad fundamental es la imagen individual”. (Sontag, 2003, p. 31).

El uso de la fotografía para el reclamo por el destino de los desaparecidos se relaciona con una idea de “*verosimilitud*” que se asocia a la misma. Como ya dijimos en este trabajo las fotos funcionarían como “prueba” de la existencia del sujeto, al poner en la escena pública sus rostros. En relación con lo antes planteado es que citamos a Marta Penhos cuando indica que: “El impacto de la imagen fotográfica se debió a su fuerte carga persuasiva, a su pretendida objetividad. Cada foto se convirtió en un hecho plasmado, en un dato congelado”. (Penhos, 2005, p. 51).

Esta idea de “*verosimilitud*” está ligada al uso de la fotografía como instrumento de denuncia de los hechos aberrantes. La creencia generalizada de que la fotografía “copia” o “reproduce” una realidad dada, le otorga un estatuto de verdad casi incuestionable a su registro, se constituye en un documento, en una prueba “irrefutable”. Cuando la fotografía entra en la escena cualquier otra forma de memoria comienza a desvanecerse (Baer, 2006, p. 154). Como bien señala el autor antes citado, la imagen tiene una intensidad y un efecto de realidad mucho mayor que cualquier otra manifestación que tenga como objetivo la construcción de las memorias sociales.

Por otro lado, la fotografía, en algún sentido, significa una irrupción en el tiempo al hacer presente lo

ausente. En relación a esto Roland Barthes (2006) considera que la imagen fotográfica sólo adquiere su valor pleno con la desaparición del referente, con la muerte del sujeto fotografiado. Al conservar *eternamente* su presencia fugaz, la esencia de la fotografía devela la obstinación del referente de estar siempre ahí (1980, p. 22).

Este corte temporal, implica a su vez un anclaje al renovar la vigencia de “aquello que ya no esta”:

es una relación fatal con el referente, en nuestro caso el retratado, que está allí siempre presente y que Barthes llama *spectrum* para aludir a “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”... el *spectrum* necesariamente ha existido, se instala la esencia de la fotografía, *esto ha sido*” (2005, p. 52).

Este subterfugio supone un doble movimiento narrativo, por un lado, el registro constante de la ausencia de sus protagonistas, a la vez que re-instalan la permanencia de los desaparecidos en la escena pública, como sujetos políticos, renovando constantemente su vigencia en cuanto tales. Así es que devienen “iconos” de una determinada lucha política de los setenta, que actualiza los reclamos de los organismos de Derechos Humanos.

Esta forma narrativa de exhibir las fotos-carnet condensa los mecanismos de construcción de los sujetos, que priorizan la persistencia del rostro en la memoria colectiva por encima de las escenas de la militancia. De este modo, “... se concentra en ese rostro que cuenta toda una historia, personal, pero también genérica”. (Penhos, 2006, p. 51)

Más allá de este doble juego fondo-figura mencionado anteriormente, representado por el uso de las siluetas y las fotografías en las manifestaciones públicas, en la foto-carnet también encontramos que se produce un desdoblamiento, donde el desaparecido deja de ser un anónimo para adquirir un nombre, una adscripción familiar, una historia personal, a la vez que una pertenencia que lo vincula a un grupo etario y social.

La utilización de la imagen del rostro de los desaparecidos en la escena pública cumple, desde nuestra perspectiva las funciones mencionadas *ut supra*. Ahora bien estas fotografías catalogadas como foto-carnet adquieren el estatuto de registro, cuya función en el sistema estatal es la de estandarizar la representación de aquellos que se consideran ciudadanos.

Tal como lo señala Susan Sontag: “Las fotografías fueron puestas al servicio de importantes instituciones de control, sobre todo la familia y la policía, como objetos simbólicos e informativos.” (2006, p. 40).

Es en este sentido que, a través de prescripciones precisas como la preeminencia de la cara sobre un fondo neutro, procurando que la proporción de las imágenes guarden entre sí las mismas proporciones al tamaño real de los individuos fotografiados (Penhos, 2005), se tiende a catalogar a los sujetos a partir de sus caras y se los inscribe en un sistema de normas, como pertenecientes a un Estado Nación, a una etnia, a un sexo; en definitiva como portadores de identidades distintivas y por lo tanto de derechos. Como bien señala Norbert Elias: “más que cualquier otra parte del cuerpo (la cara) es la vitrina de la persona.” (1994, p. 160).

En el caso abordado, sostenemos que el uso de la foto-carnet subvierte el principio de la metodología de la desaparición forzada de las personas, al reinstalar a la víctima en el lugar legal del que fue excluido. Con la exhibición en las movilizaciones públicas de la foto-carnet se rescata al desaparecido de ese lugar al margen de la ley para reinstalarlo como ciudadano portador de derechos. En una segunda instancia la foto-carnet deviene instrumento de denuncia ante ese Estado que no cumplió con el contrato social (Reati, 2007).

Entendemos que la foto-carnet funcionaría, en este contexto, como bisagra que marca la tensión entre la presencia y la ausencia, entre la nominación y la corporización, en la representación de la vida y de la muerte de aquellos por los que se reclama. La inauguración del uso de la foto-carnet en la escena pública viene de la mano de las Madres de Plaza de Mayo, quienes en un momento determinado abandonan la mera nominación para comenzar a portar las fotos colgadas de sus cuellos o prendidas en sus ropas.

La imagen del desaparecido en el cuerpo es una forma minimal de exhibición pública que denota la fuerza del vínculo familiar primordial. Por contraste con el uso colectivo de las fotos de una marcha o una movilización, ésta es una práctica “individualizante” que expresa con nitidez el proceso general de transformación de una relación privada hacia un espacio público. (da Silva Catela, 2001, p. 137).

En este sentido, la paradoja de la utilización de la foto-carnet radica en su función: lo que en un momento sirvió de instrumento de control e identificación de futuras víctimas del terrorismo de Estado, ahora inaugura un nuevo espacio –en un nuevo contexto- en el ámbito público como instrumento de denuncia y *soporte de la memoria*.

Su utilización el 24 de marzo, en el ámbito de la Plaza de Mayo, da cuenta de las estrategias para mantener vigente el recuerdo de aquellos que están desaparecidos. Actualiza la *performance* que se renueva año a año ante nuevos públicos, cuyo objetivo es mantener viva la memoria ante la amenaza del olvido y reafirmar la demanda de justicia.

Desde nuestra perspectiva, la utilización de las fotografías como soportes de las memorias en las manifestaciones públicas, contribuyen a la construcción de distintos mecanismos de legitimación de los discursos sobre el proceso evocado y sus protagonistas.

Palabras finales

A modo de cierre, se intentará dar cuenta de algunos puntos que se consideran como los centrales en el tópico abordado. No constituyen conclusiones acabadas, dado que en el presente trabajo el tema no fue analizado en la multiplicidad de sus dimensiones. Por el contrario, pretenden ser el inicio de nuevas indagaciones sobre la problemática.

En primera instancia vale señalar que en el proceso de construcción de la identidad de los desaparecidos, el uso de la foto-carnet se constituye en uno de los *soportes de la memoria*. Adquiere una fuerza que le viene dada del poder de la imagen, por su preponderancia sobre los otros recursos, como figura icónica de la memoria en los actos conmemorativos del 24 de marzo en Plaza de Mayo. Como ya señalamos en este trabajo, cuando la fotografía entra en la escena, su fuerza es tal, que cualquier otra forma de memoria comienza a diluirse.

Esto tiene que ver, entre otras cosas, con el *impacto de visibilidad* que los sujetos fotografiados adquieren en el espacio público, con el proceso de *identificación* entre el que mira y el rostro plasmado en la foto y el efecto de *verosimilitud* que hace que la fotografía funcione como prueba de la existencia de ese sujeto y como objeto de denuncia.

En este proceso el uso de las fotos-carnets actualiza la demanda por la restitución del desaparecido. Demanda que surge del ámbito privado y se instala en el público. La exigencia que actualiza la foto-carnet explicita la restitución de este sujeto en su condición de ciudadano dentro de la ley.

En este proceso se produce una reapropiación de la foto como instrumento que otrora fuera utilizado por las fuerzas armadas para identificar, fichar e individualizar a las víctimas de la represión, devenida ahora en herramienta de denuncia y de demanda por su restitución del sujeto dentro de la ley.

La foto carnet es utilizada como *soporte de la memoria*, principalmente por las Madres de Plaza de Mayo y Familiares de desaparecidos quienes, desde nuestra perspectiva, ante la amenaza siempre latente del olvido reafirman la presencia del desaparecido en la escena pública a través de su imagen, su rostro siempre joven congelado en el tiempo. Esta amenaza tiene como contracara la creencia en la justicia, en la reinsertión del desaparecido desde la clandestinidad del aparato estatal que lo hizo víctima hacia el lugar de ciudadano poseedor de derechos.

Al salir de la clandestinidad, al ser restablecido como ciudadanos, de lo que se trata es de la restitución de un nombre, de una historia, la de cada uno de los desaparecidos, para que dejen de ser un número (referencia al colectivo de 30.000 desaparecidos), un NN. La ley con sus instrumentos serían los mecanismos a través del cual lograrlo.

Notas

1. El denominado “Proceso de Reorganización Nacional”, se inicia con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y culmina en 1983.

2 El término *performance* hace referencia a un “repertorio reiterado de conductas repetidas” (Taylor) que como el trauma regresa una y otra vez, y se manifiesta corporalmente mucho después del evento original. Es una experiencia que siempre es presente y funciona como transmisor de la memoria al mismo tiempo que como su re-escenificación (Taylor, citada en Schindel, 2008).

Referencias Bibliográficas

- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Barthes, R. (3ª ed.) (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bonaparte, L. (2006, otoño). Las Fotos. *Ojos Crueles*, Buenos Aires, 3, 17-22.
- Castellani, D. (2003). *La impunidad de los discursos*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Da Silva Catela, L. (1997, setiembre-diciembre). Las memorias del horror: estilos e narrativas para comunicar el sufrimiento y el dolor por los desaparecidos en Argentina. *Comunicacao & Política*, 6, (3), nova serie.
- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- De Ipola, E. (1997). *Las cosas del creer. Creencia, lazo social y comunidad política*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/ Ariel.
- Elias, N. (1994). El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. México: Fondo de Cultura Económica. Citado en Da Silva Catela, L. (1997, setiembre-diciembre). Las memorias del horror: estilos e narrativas para comunicar el sufrimiento y el dolor por los desaparecidos en Argentina. *Comunicacao & Política*, 6,(3), nova serie.
- González Bombal, I. (1987). Derechos Humanos: La fuerza del acontecimiento. En AA.VV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette.
- Jelin, E. (Ed.) (2002). *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices”*. Madrid: Siglo XXI.
- Kossov, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: Ed. La Marca.
- Middleton, D. y Edwards, D. (Ed.) (1992). *Memoria Compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Buenos Aires: Paidós.
- Penhos, Marta (2005). Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En AAVV. *Arte y Antropología en Argentina*. Buenos Aires:

Fundación Espigas.

Reati, F. (2007). El monumento de papel: la construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos. En Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (Ed.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y en la imagen*. Buenos Aires: Gorla.

Sigal, S. (2006). *La Plaza de Mayo: una crónica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

(1999). Las Plazas de Mayo. En Altamirano, C. (Comp.). *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Ariel.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

(2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

Schindel, E. (2008). Siluetas, rostros, escarches. Memoria y *performance* del movimiento de derechos humanos. En Longoni, A. y Brozzone, G. (Ed.). *El siluetaza*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Taylor, D. El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. En *El despertador*. Revista digital, www.eldesperador.info/desperta/textdesper/memoperform.htm, citado en Schindel, E. (2008). *Siluetas, rostros, escarches. Memoria y performance del movimiento de derechos humanos*. En Longoni, A. y Brozzone, G. (Comps.). *El siluetaza*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Summary: This work aims to approach to the use of photography as support of memory in the public demand of human rights. This particular case is focused on the victims of the last military dictatorship in Argentina. More specifically, in the use of the photo-card as a visual instrument in the public reclamation about destiny of missing people entitled by Human Rights organizations. These photo-cards were used as representation images of the disappeared during the commemoration acts of the 24 of March in Plaza de Mayo. These practices cross the public space and the private one, arising from the private to the public. The exigency that updates the explicit photo-card the restitution of this subject as its citizen within the law, by outside the clandestinity. And it tries to reinstate the image of these subjects in the public space.

Keywords: absence - commemoration - identity - law - memory - photography - subject.

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de abordar o uso da fotografia como suporte da memória na demanda pública pelos direitos humanos. Neste caso particular sobre a representação das vítimas do sistema represivo e como mecanismo de reclamo pela justiça ante a repressão ilegal levada adiante pelo terrorismo de Estado durante a última ditadura militar na Argentina. Mais especificamente, o uso da foto carteira no reclamo público pelo destino dos desaparecidos na Argentina. Ficaremos pé no uso que as diferentes organizações de direitos humanos fazem das fotos carteiras como modo de representação dos desaparecidos durante os atos de comemoração do 24 de março na praça de Maio.

Sustentamos que o uso das fotos carteiras atualiza a demanda pela restituição do desaparecido. Estas práticas atravessam tanto o espaço público como o privado, surgindo desde o privado para o público. A exigência que atualiza a foto carteira explícita a restituição deste sujeito em sua condição de cidadão dentro da lei, por fora da clandestinidade. E tenta reinstalar a imagem destes sujeitos no espaço público.

Palavras chave: ausencia - conmemoração - fotografia - identidade - lei - memória - sujeito.

(*) Licenciada en Antropología Socio Cultural (UBA). Fotógrafa Profesional especializada en Investigación Documental. Actualmente trabaja en la Universidad de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes y Universidad de Palermo.

Resumen: La fotografía problematiza, la cuestión esencial que gira en torno a la producción-creación de imágenes reales-fotográficas y lo real mismo. Fotografía y realidad parecen ser una pareja indisoluble, en la historia de la reproducción icónica y en el hacer mismo de los fotógrafos. Los discursos que se reúnen en la historia de la fotografía muestran como el principio de realidad entre imagen y referente es propio de la fotografía desde su inicio y está presente en toda su evolución.

En el S.XIX, resaltaré el aspecto mecánico, volviéndola un espejo mismo de la realidad. A partir y durante todo el S.XX, la fotografía va a establecer sus diferencias con lo real haciendo hincapié en la interpretación que una imagen ejerce. La fotografía como huella, pone en evidencia, su experiencia referencial pero sólo como parte de un proceso mayor.

Una fotografía es el resultado del encuentro entre fotógrafo - fotografiado y el contexto del "hacer". Comprender una fotografía es recuperar sus significados y una visión del mundo.

Palabras claves: credibilidad - ficción - intención - real - registro - representación - testimonio - verdadero.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

Algunas consideraciones teóricas pertinentes a la fotografía desde su aspecto reflexivo o sobre la producción misma de un fotógrafo suelen articularse de tal modo que nos llevan al centro de una discusión esencial: la cuestión que gira en torno a la confrontación entre la producción-creación de imágenes (reales-fotográficas) y lo real mismo.

Se parte aquí de un punto de vista que considera que al representarse lo real como contigüidad de lo verdadero, se denuncia esa misma realidad que se pretende dilucidar.

El notable fotógrafo norteamericano, Philip-Lorca Di Corcia, llega a la conclusión de que no es posible mostrar la realidad en fotografía si no es a través de una inevitable ficcionalización de esa misma realidad observada y transcripta.

En este sentido la ficción, empieza con la fotografía misma ya que finge ser lo que no es y tener lo que no tiene. La fotografía más que cualquier otra forma de imagen, es esencialmente signo y metáfora de la ausencia.

En su capacidad mimética, la fotografía ha venido a liberar a la pintura del parecido con lo real

y así como la pintura ha estado vinculada fundamentalmente con la expresión, la fotografía está subordinada a la representación y más exactamente a la reproducción de la identidad, representa las cosas de la realidad haciéndolas identificables.

“Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió”. (Sontag, 1996: 16)

Estas palabras de Susan Sontag ponen de manifiesto, que la imagen puede distorsionar, pero siempre existe la presunción de que algo similar a esa imagen existió.

Los fotógrafos Paul Strand o Alfred Stieglitz, al componer, buscaban ante todo mostrar lo “exterior”, y es precisamente esta intención realista lo que hace que la pintura o la literatura, sean tomadas como interpretaciones de la realidad, pero en cambio, cae sobre la fotografía la pretensión de transparentar lo real.

“La fotografía no es más que una ruta nueva y privilegiada convergente hacia una meta única: lo real”. (Paúl Strand)

Fotografía y Realidad parecen ser una pareja indisoluble no sólo en la historia de la reproducción icónica, sino en el hacer mismo de los fotógrafos.

Esta relación se presenta como uno de los debates teóricos fundamentales existentes entre referente externo y mensaje producido, existiendo una suerte de consenso, de principio que pretende que la fotografía rinda cuenta fiel del mundo. Ante el sentido común no puede mentir, la necesidad de ver para creer se encuentra allí satisfecha.

“La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver”. (Dubois, 1994: 20)

Este poder de credibilidad, se le atribuyó como producto del automatismo de su génesis técnica, es decir, por el proceso mecánico que supone la producción de imágenes fotográficas, siendo este principio de realidad entre la imagen y su referente, propio de la fotografía desde su nacimiento y a lo largo de su evolución.

La Historia de la Fotografía reúne discursos que permiten reflexionar y comprender la relación entre imágenes fotográficas y referente real.

1. El discurso primero aparece con el nacimiento de la fotografía en el S. XIX. Las opiniones respecto de la nueva práctica, son variadas y polémicas, pero ya sea que se esté a favor o en contra, en este período, la imagen fotográfica es considerada masivamente como una imitación, la más perfecta de la realidad y esa capacidad mimética la obtiene de la naturaleza técnica y de su procedimiento mecánico que permite hacer aparecer una imagen de forma automática, objetiva, casi natural, sin la intervención directa de la mano del artista.

Por ejemplo, Baudelaire dice al respecto:

“En materia de pintura y de estatuaria, el credo actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia es este: Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza. Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza. Así la actividad

que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto. Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su mesías. Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (y se lo creen los insensatos), el arte es la fotografía. A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apodero de todos esos nuevos adoradores del sol". (Baudelaire, 1859)

La mutación técnica del S. XIX es enorme y despierta todo un trasfondo mitológico hecho de temor y atractivo a la vez. Es la ambivalencia de Baudelaire, quien denuncia el gusto de la multitud por la fotografía, pero no por ello dejó de retratarse por Nadar. Baudelaire, establece una clara diferencia entre la fotografía (la industria) como simple instrumento de una memoria documental de lo real y por otro lado, el arte (la pintura), como pura creación imaginaria. La fotografía, es un simple testimonio de "lo que ha sido".

Según Dubois la posición de Baudelaire, se sostiene en una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social y de todo anclaje a la realidad. Contrariamente, otros expresan su optimismo por la fotografía, ya que ella liberará al arte, por ser una técnica mejor adaptada para la reproducción mimética del mundo.

Lo que cambia es la valoración en cuanto a la práctica, pero la lógica sigue siendo la misma: la fotografía es el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura es el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista.

Todo el discurso del S. XIX insiste en la semejanza de la fotografía con lo real (la imagen es lo real por su capacidad mecánica) y desconoce la intervención del fotógrafo. El arte, en cambio, se reserva a la pintura y al artista creador.

2. El discurso del S. XX, insistirá por el contrario, en que la fotografía transforma lo real. Rudolf Arnheim, hace una detallada enumeración de las diferencias que la imagen presenta respecto de lo real: el ángulo de visión, la distancia del objeto, el encuadre, la bidimensionalidad, etc., son algunos de los argumentos que distinguen a la imagen de la realidad.

En este mismo camino, pero más comprometidos serán los análisis ideológicos de los estructuralistas franceses de los años '60, quienes discutirán la aparente objetividad de la imagen fotográfica.

"La aventura de la fotografía comienza con los primeros intentos del hombre por retener una imagen que había aprendido a formar de muy antiguo. Esta larga familiaridad con la imagen así obtenida, el aspecto totalmente objetivo por así decir automático, estrictamente mecánico en todo caso, del proceso de registro explica que la representación fotográfica parezca generalmente natural y que no se preste atención a su carácter arbitrario, altamente elaborado". (Damisch, 1963: 34)

Este segundo discurso, a diferencia del anterior, nos sitúa ante una fotografía crítica, donde la caja oscura fotográfica no puede ser un reproductor neutro, por el contrario se reafirma como una máquina que produce efectos deliberados, es un asunto de convención, un instrumento de análisis y de interpretación de lo real en manos de un fotógrafo.

3. El tercer discurso, se distingue de los precedentes porque en él, la imagen tiene un valor singular: ser una huella de lo real. Hablar de huella, señala cierto retorno a la cuestión del referente, pero en otras dimensiones.

“Se dirá que la foto lleva siempre su referente con ella”. (Barthes, 1961: 17).

Es el principio elemental de la huella luminosa el que genera una imagen, el punto de partida de una experiencia referencial ligada directamente al acto que la funda. La foto afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa.

Pero este principio fundamental, sólo puede considerarse como una parte del proceso, ya que antes y después, es el fotógrafo como enunciador quien tomará una gran cantidad de elecciones y opciones que le darán sentido (símbolos) a esa representación.

Este panorama epistemológico en cuanto a la cuestión del realismo deja en claro que la fotografía no tiene ninguna posibilidad de ser un espejo transparente de lo real ya que no puede revelar la verdad empírica.

El juego entre presencias y ausencias que es inherente a la imagen, teje un equívoco en la imagen fotográfica, debido a la ilusión de objetividad que toda imagen conlleva. La objetividad, como el mito del realismo olvida que la visión producida corresponde a un fotógrafo, y a un objetivo fotográfico, que imprimirán necesariamente su ser subjetivo y su artificio mecánico de registro.

La fotografía re-presenta, es decir, vuelve a hacer presente a los ojos y a la memoria aquellas cosas, seres y fenómenos de un continuum espacio- temporal (la realidad).

La fotografía se observa y se juzga como verdadera o falsa según lo que representa, pero también interviene en nuestra lectura de la imagen lo que se nos dice o se escribe sobre ella.

“No solo el lenguaje verbal está omnipresente, sino que también es quien determina la impresión de verdad o falsedad que podemos tener acerca de un mensaje visual”. (Joly Martine, 1999:128)

Cuando observamos una fotografía esperamos entonces, percibirla como verdadera. Su soporte, su modo de circulación, hacen que la imagen se vuelva más creíble, por ejemplo esperamos que una fotografía de prensa sea real y verdadera. Sin embargo y según Ernst Gombrich no es lo mediático o lo artístico lo que imprime verdad o falsedad a la foto, sino más bien es la relación que se establece entre una imagen - texto y la expectativa que tiene el espectador.

Cuando se hace una fotografía, se produce un encuentro entre quien la toma y quien es fotografiado y además ese acto de fotografiar, se produce de manera instantánea y en un momento único, en estos términos Roland Barthes, se refiere a lo específico de la práctica fotográfica y su *hacer*.

Pintor y fotógrafo nuevamente se diferencian en su hacer. El pintor puede concluir su obra sin el modelo presente, en diferentes etapas, puede realizarla a lo largo del tiempo. El fotógrafo, en cambio, realiza su imagen al apretar el disparador de la cámara, frente a su modelo, en un tiempo que es decisivo, único e irrepetible. Es en este punto donde precisamente se articula otra diferencia entre fotografía y pintura, la fotografía puede reproducirse de manera mecánica, a partir de un original único en muchas copias y es esta reproducción mecánica, como ya dijimos, la que marcó a la fotografía desde sus inicios, imprimiéndole un carácter mimético que la hizo ser considerada la copia más perfecta de la realidad.

El segundo aspecto del *hacer* es el del revelado.

“El término mismo de revelación, nos demuestra hasta que punto esperamos una verdad”. (Joly Martine, 1999: 140)

En el hacer fotográfico, se toman innumerables decisiones. Antes de la toma, la elección del retratado, la escena, la película, la lente, el tiempo de exposición, etc. Luego de la toma, en el laboratorio, el tiempo y tipo de revelado, el contraste, la saturación de tonos, etc. Todas estas elecciones, ponen de manifiesto que una fotografía es una construcción y por lo tanto el significado de la misma también es construido por alguien y para alguien.

Volviendo a Barthes, él señaló qué es lo que diferencia a una fotografía de otras imágenes, la conjunción entre realidad y pasado, lo que representa tiene que haber estado allí: “*esto ha sido*”.

A continuación analizaremos tres de las imágenes más memorables y difundidas del S.XX.

Imagen 1: Robert Doisneau, “El beso ante el ayuntamiento de París”, (1950).

Imagen 2: Robert Capa, “El miliciano cayendo herido de muerte”, (1936).

Imagen 3: Eugene Smith, “Paseo por el jardín del paraíso”, (1946).

En cuanto al análisis de estas tres fotografías, famosas, reconocidas y elegidas por el público, observamos cómo la idea de realidad se presenta con facetas diferentes.

A la imagen fotográfica se le exige ser real como la vida misma, los personajes y las situaciones deben ser instantáneos, casuales y sin trucos.

Tal vez por eso, las imágenes mantengan una relación tan estrecha con la realidad. Tal vez también, la fotografía requiera necesariamente de esta relación para no dejar de ser.

Imagen 1: Robert Doisneau, “El beso ante el ayuntamiento de París”, (1950).

Robert Doisneau, es uno de los grandes de la fotografía. A los ochenta años fue objeto de litigio en los tribunales franceses, por su foto “El beso ante el ayuntamiento de París”.

El matrimonio Lavergne fue el protagonista del celebre beso y exigió derechos sobre esta famosa imagen, que recorrió el mundo en libros, postales, camisetas, etc.

El juicio se resolvió cuando Doisneau presentó fotos hechas en otros escenarios con la misma pareja, (en aquella época estudiantes de arte dramático y novios) y las facturas con las que demostraba que eran modelos pagados.

Aunque ganó el juicio cierto descrédito ha caído sobre él.

A su favor, hay que decir que el fotógrafo nunca negó que existiera en esta imagen una puesta en escena parcial.

Además, el juicio agrega la novedad de pretender derechos de imagen por parte de los protagonistas, sólo por aparecer y sin perjuicio para ellos. El hecho nos hace reflexionar sobre el mérito de esta fotografía. ¿A quién corresponde? ¿A los modelos o al fotógrafo?

Por otro lado, este planteo vino a problematizar una de las fotos más encantadoras sobre una escena casual, porque pone en entredicho a la fotografía instantánea, callejera y cuestiona ciertamente la pretensión de verdad-realidad que una foto puede tener.

Imagen 2: Robert Capa, “El miliciano cayendo herido de muerte”, (1936).

El instante preciso, el realismo es tan impactante y manifiesto en esta imagen que pesa sobre ella una sospecha de montaje, de escenificación.

Capa explicó que la hizo sin mirar, sacando la mano de una trinchera y disparando la cámara un par de veces al azar.

La efectividad de la foto, la primera instantánea de una muerte, su impacto internacional es el único dato que ofrecen los incrédulos para sembrar la duda: es tan rematadamente verídica que hasta parece mentira. La foto no puede ser “real”.

Pero a favor de Robert Capa hay que aclarar que las fotos inmediatamente anteriores y posteriores a ésta, corroboran la versión del fotógrafo. Por otro lado, el desconcierto de la imagen, un poco desencuadrada, desenfocada, movida y mal iluminada, demuestra que no es una foto premeditada.

Imagen 3: Eugene Smith, “Paseo por el jardín del paraíso”, (1946).

Es la imagen de los niños dando una paseo por el jardín, los propios hijos del fotógrafo que se van por el contraluz. Es la primera foto que Smith tomó luego de dos años de convalecencia por una herida de guerra. Es una imagen emblemática, una foto que detiene el tiempo y hace vivo el recuerdo.

Esta fotografía no es una instantánea, ni es una foto casual tomada rápidamente al azar. Esta es una imagen premeditada, pensada, probablemente planeada durante tiempo.

Es una foto elegida por los espectadores, y su poder hipnótico supera al de realidad.

Volviendo a la fotografía como construcción de la realidad y una epistemología final

La fotografía hoy, habla de un mundo moderno, fragmentado, cargado de símbolos, en evolución, pero al mismo tiempo nos vuelve sobre el concepto mismo de arte, de registro, de momentos que se eternizan en una imagen.

Una fotografía refuerza nuestro sentido de pertenencia a una cultura. Las imágenes se producen y se resignifican dentro de una compleja red social donde se observan decisiones, contradicciones, mensajes y en donde se cuestiona en última instancia, la idea misma de veracidad, porque una fotografía involucra y corresponde al imaginario social de una determinada época.

La imagen intenta recuperar algo perdido, es ella quien carga de sentido al acontecimiento mismo. Al igual que los mitos, la fotografía viene a expresar lo visible y lo invisible, pasando de un mundo real a uno representado. La fotografía en su representación se vuelve una ficcionalización de la realidad observable. Comprender una fotografía, es finalmente recuperar sus significados, la intención de su autor, los símbolos de una época, las fotografías evocan miradas: la de su creador, la de quienes son mirados y quienes observarán luego, casi sin ser vistos esa misma imagen, entonces, en ese cruce de miradas se plasma un testimonio, se experimenta cierto placer y se evoca una visión del mundo.

Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1990). *La cámara lucida*. España: Paidós Comunicación.
- Baudelaire, Ch. (1973). *El público moderno y la fotografía*. París: Col. Classiques Garnier.
- Bauret, G. (1999). *De la fotografía*. Buenos Aires. (1992): La Marca.
- Cortés Rocca, P. y López, M. (1995). *Fotografía*. Buenos Aires: Ars.
- Damisch, H. (1963). «Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique». *L’Art*, número 21.

- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico*. España: Paidós Comunicación.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. España: Edhasa.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. (1998). Buenos Aires: La Marca.

Referencias Visuales

- Doisneau, R. (1994). *El beso ante el ayuntamiento de París*. (1950). Francia: Telerama Photos.
- Capa, R. (1976). *El miliciano cayendo herido de muerte*. (1936). Barcelona: Salvat Editores
- Smith, E. (1976). *Paseo por el jardín del paraíso*. (1946). Barcelona: Salvat Editores.

Summary: Photography proposes as an issue the essential problem of production-creation of real photographic images and reality itself. Photography and reality seem to be a tight pair in the history of iconic reproduction as in the photographers work itself. Speeches gathered through photography history show how the reality principle between image and its referent belongs to photography itself from its beginning and is present all through its evolution. In the 19th century, the mechanical aspect will stand out, turning out photography in a mirror of reality. In the 20th century, photography establishes its differences from the real thing focusing on image interpretation. Photography as a trend, puts in evidence, its referential experience but only like part of a greater process. A photograph is the result of the encounter between photographer - photographed and the context of "doing". To include a photograph is to recover its meaning and a vision of the world.

Keywords: credibility - fiction - intention - meant - Photography - real - registry - representation - symbols - testimony - true - vision.

Resumo: A fotografia problematiza a questão essencial que gira em torno à produção – criação de imagens reais fotográficas e o real mesmo.

Fotografia e realidade parecem ser uma dupla que não podem dissociar-se, na história da reprodução icônica e no fazer mesmo dos fotógrafos. Os discursos que se reúnem na história da fotografia mostram como o princípio de realidade entre imagem e referente é próprio da fotografia desde seu início e está presente em toda sua evolução.

No século XIX, ressaltará o aspecto mecânico, voltando-a um espelho mesmo da realidade. A partir e durante todo o século XX, a fotografia vai estabelecer suas diferenças com o real mostrando a interpretação que uma imagem exerce. A fotografia como impressão, põe em evidência sua experiência referencial mas somente como parte de um processo maior.

Uma fotografia é o resultado do encontro entre fotógrafo – fotografado e o contexto do "fazer". Compreender uma fotografia é recuperar seus significados e uma visão do mundo.

Palavras chave: credibilidade - ficção - fotografia - intenção - real - registro - representação - significados - símbolos - testemunha - verdadeiro - visão.

(*) Master en Cultura Argentina (EDIAC-Fondo Nac. de las Artes). Investigadora fotográfica y documentalista. Docente e investigadora de fotografía histórica. Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Fotografía de la Facultad de Diseño y Comunicación. Miembro de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.

Resumen:

La fotografía, cuyo derrotero histórico ha transitado a través de tres siglos, ha sido un objeto de estudio más allá de su análisis tecnológico y aun fenomenológico. El sustrato de su esencia ha llevado a investigadores, semiólogos y filósofos a plantearse su trascendencia como objeto-sujeto de la cosa fotografiada. Es en el retrato, especialmente, donde adquiere características muy particulares porque trasciende al hombre, lo inmortaliza y es fuente de información permanente.

El presente trabajo basa su teoría en el sentido de realidad y creación de la imagen fotográfica.

Así como en sus inicios se dudó de la *creatividad* o del *criterio artístico* de la fotografía, el siglo XX se basó su análisis en el *recorte de la realidad, la demostración del objeto, la huella visual*.

Hoy, la mirada se centra en la *"incidentalidad"* y en la *realidad* que la imagen *crea*.

A través de reflexiones de investigadores y profesionales fotógrafos, efectuaremos un recorrido que va desde la conceptualización de la fotografía temprana hasta los últimos estudios realizados.

El propósito consiste en establecer el criterio de diversas miradas en el apasionante mundo de la fotografía y su *realidad*.

Palabras claves: fotografía - historia - investigación - realidad - representación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 119]

*La fotografía es más que una prueba:
no muestra tan sólo que ha sido, sino que
también y "ante todo" demuestra que ha sido.*

Roland Barthes

Desde su nacimiento, ocurrido formalmente el 19 de agosto de 1839 en París, y durante el resto del siglo XIX, la fotografía se debatió en un plano de discusión entre los que admiraban la destreza que ese aparato podía hacer y aquellos que denostaban esa "endemoniada máquina" que registraba imágenes. En un artículo publicado por el diario La Nación, Tomás Eloy Martínez transcribe un texto escrito por el clero alemán hacia 1838, cuando los primeros intentos efectivos estaban en todo su auge, en el

cual confirma la aversión que muchos sintieron ante la posibilidad de un registro visual: “El hombre ha sido creado a semejanza de Dios y esa imagen no puede ser fijada por ninguna máquina que haya concebido el hombre”. (2007, 30 de junio).

De todas maneras, el advenimiento de uno de los procesos “que cambiaría la visión del mundo”, como acotara Beaumont Newhall, causó una gran conmoción en una sociedad ávida por dejar un registro “real” de su existencia.

Así, el retrato fotográfico primitivo fue el epítome de este anhelo del hombre por perpetuarse, llegando a ocupar en sus inicios un lugar superlativo, tanto como objeto de referencia para quien posaba como actividad comercial bastante redituable para su operador, en una sociedad que comenzaba a vislumbrar los inicios de una era industrializada.

Gabriel Bauret establece que:

Desde el punto de vista más teórico, cabría preguntarse acerca de la relación entre la imagen fotográfica y lo real. Esta relación es diferente de la que establecen otros modos de representación como la pintura. A fin de cuentas la credibilidad de la que goza explicaría el increíble desarrollo de la fotografía documental en sus diferentes formas (1999, p.26).

El retrato ¿reflejo de la realidad?

Más allá de los diversos soportes técnicos que transitaron por ese siglo XIX, el retrato –en sus múltiples variantes- vino a ocupar un espacio de suma importancia, por su condición de “nivelador social”, según palabras de Pierre Sorlin, porque equiparaba o intentaba emular al retrato de caballete, reservado sólo a un estrato social de alta jerarquía.

¿Es en verdad el retrato del Siglo XIX un reflejo de esa realidad? Si consideramos la teoría de Barthes, en la cual “nos demuestra que ha sido”, debemos aceptar este aspecto como inobjetable, ya que ese marco es contundente por sí solo.

Por su parte, Boris Kossoy considera que:

La imagen fotográfica es lo que resta de lo acontecido, fragmento congelado de una realidad pasada, información mayor de vida y muerte, además de ser el producto final que caracteriza la intromisión de un ser fotógrafo en un instante de los tiempos (1978, p. 21).

La realidad en el retrato

Es indudable que algo de esa realidad nos transmite el registro fotográfico. Cuando David Octavius Hill y Robert Adamson fotografiaron la ciudad de Newhaven en Escocia hacia 1843, consideraron que ésa era una realidad, aun cuando sus modelos posaran durante algunos minutos con sus mejores ropas, superiores a la idea de atavíos propios de un pueblo de pescadores.

Del mismo modo, el gran Nadar (Gaspar Félix Tournachon), captó para muchos “el alma de sus fotografiados”. Esa manera de mostrarlos, distendidos, seguros de ese acto casi “místico” que generaba la relación entre un aparato y su operador, nos permitieron, también, apreciar y conocer rostros que tuvieron una enorme gravitación en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX.

Así, al referirse a su obra, Gisele Freund, agrega:

Ante las primeras fotografías que Nadar fija sobre sus placas, la gente se queda fascinada. Son rostros que miran, que casi hablan, con una viveza impresionante. La superioridad estética de esas imágenes reside en la importancia preponderante de la fisonomía; las actitudes del cuerpo sólo sirven para acentuar la expresión (1993, pp. 40/1).

De este modo, su célebre Pierrot, modelo de la expresión humana, es quizá su obra más completa: el dolor, la alegría, la angustia anidan en este joven integrante de un circo a la sazón por París hacia 1864. De esta manera, realidad y fantasía configuran un juego de situaciones en la cual el espectador asiste asombrado al mundo de imágenes y sentidos que su creador les proporciona.

Por su lado, Julia Margareth Cameron, marcó el punto de inflexión entre lo concreto y lo representado, apelando a recursos tales como alegorías y desenfoces, que tanto criticaron sus pares y que se constituyeron finalmente en hitos fundamentales de los fotógrafos adscriptos a la corriente pictorialista que se desarrolló en las postrimerías del Siglo XIX.

Porque la fotografía, acotada en este caso a su representante más destacado: el retrato, conforma esa relación entre cultura y sociedad que le da un sentido tan particular a la imagen representada.

Los últimos estudios realizados al respecto, modifican esencialmente este concepto. Tal el de Olivier Richon, quien considera que: “la verdad del retrato como espejo del alma, o reflejo de la personalidad del modelo, quedaría radicalmente socavada por ese retorno a lo que subyace debajo y detrás de la apariencia” (2007, p. 85).

Tanto una reflexión como la otra poseen ciertos puntos de coincidencia en cuanto que efectivamente hay una realidad, demostrada por quien está en ella, sujeto que puede llegar a “representar” una situación, “aparentar” un personaje y hasta “interactuar” entre la dualidad “objeto-sujeto” de la imagen.

Quizá por ello la ambivalencia que rodea sus diversas interpretaciones tienen más que ver con el lugar (histórico y social) que ocupa el observador. Gabriel Bauret considera que:

La fotografía tiene la característica exclusiva de detener el tiempo, sugiriendo el antes y el después de ese ‘momento decisivo’... su experiencia lo lleva necesariamente a la construcción más o menos consciente de un sistema de percepción y de representación. (1999, pp. 130/1)

Sea como eje de representación o como referente de una “realidad pasada”, el retrato fotográfico posee, a diferencia de una imagen documental, un misterio y una resonancia muchas veces más elocuente que aquella.

A “esa belleza melancólica” planteada por Walter Benjamin, de la supuesta realidad que planteamos, Boris Kossoy destaca otro aspecto al sostener que:

Toda fotografía es un testimonio según un filtro cultural, al mismo tiempo que es una creación a partir de un visible fotográfico. Toda fotografía representa el testimonio de una creación. Por otro lado, ella representará siempre la creación de un testimonio. (2001, p. 42).

Porque el retrato especialmente posee esa particularidad de ver y vernos, junto con un discurso que centra su atención en lo afectivo y personal. La fotografía es contemplación de un mundo que, sobre todo en la foto antigua, tiene su presunción de realidad.

La realidad en la mirada social

Más allá del retrato, la fotografía le permitió al hombre de la segunda mitad del Siglo XIX conocer otros lugares, tomar conciencia de los estragos ocasionados por los conflictos bélicos, dar a conocer ese otro mundo oculto que a medida que nos acercamos al final de esa centuria, le va a ir dando más elementos de información y pensamiento.

Los avances tecnológicos en el campo fotográfico, con la aparición de la placa seca hacia 1874 y la posibilidad de captar situaciones y sociedades, hizo de la fotografía un elemento de gran poder ideológico y social. Podríamos considerar que el Siglo XX abre dos caminos muy bien delimitados: el que corresponde a la creación y el que ostenta el documento.

Así, la fotografía que denominaríamos social, hacia el final de la centuria, transita tanto por el camino de la denuncia como por el del testimonio documental. Nuevamente, nuestra reflexión se centra en el dilema de cuánta realidad transmiten y hasta qué punto esas imágenes confirman una veracidad sustentada por los valores éticos y culturales de la época.

Hacia 1880 la idea del testimonio real, se constituyó en un elemento que, muchas veces, sirvió como toma de conciencia de un mundo industrializado que empezaba a padecer los cambios tecnológicos y políticos instalados en la sociedad.

Como documento de denuncia aparece en los Estados Unidos, donde Jacob Riis y Lewis Hine difunden la situación de los grupos emergentes, víctimas de la industrialización y del hacinamiento a que eran condenados los inmigrantes que arribaban a ese país: trabajo infantil, viviendas paupérrimas, covachas infestas pasaron ante el ojo de la cámara de estos profesionales que, con su aporte, permitieron que las autoridades pusieran su mirada en estos aspectos tan sensibles. (Incorvaia. 22 de septiembre, 2007 Universidad de Palermo)

Con respecto a Hine, Petr Tausk, comenta que:

Creó estudios sin retoque acerca de las condiciones sociales en los suburbios fabriles y en las propias fábricas de las ciudades norteamericanas. La fuerza expresiva de las fotos era más intensa de lo que hubiera podido lograr la narración de los hechos, que a muchas personas hubiera podido parecer exagerada. (1982, p. 28)

Entretanto, en Europa, John Tomson en Inglaterra y Eugene Atget en Francia, jugarán con una mirada más contemplativa de la vida cotidiana. Los barrios suburbanos, las noches luminosas y las nuevas actividades generadas por una sociedad industrial, pondrán su acento en el desarrollo de un mundo entre dos siglos.

Precisamente, el inicio del siglo XX encuentra en la fotografía artística, obra de creación que interpreta su propia realidad, a su máximo exponente en Alfred Stieglitz, el cual, según palabras de Gabriel Bauret “abrió con la fotografía directa el camino de la modernidad” pues siempre consideró la fotografía como un acto espontáneo que mantiene una relación ‘directa’ con la realidad. Un arte visual que se expresa a través de la exclusión de la manipulación, sin trucaje y con una gran armonía proveniente especialmente de la realidad cotidiana.

El grupo por él formado en 1902, denominado Photo Secession, cuyas bases se centran en una fotografía “sin manipulación”, constituye para muchos el inicio de la fotografía moderna. Junto a Paul

Strand, Edward Steichen, Alvin London Coburn e Imogen Cunningham, entre otros, conformaron la “más dinámica sociedad artística fotográfica”, según palabras de Beaumont Newhall.

Así como *The Steerage* “Entrepuente” (1907) es la imagen fotográfica más significativa de Stieglitz, de la cual su autor consideró que pudo ver “un cuadro de formas y, por debajo de ello, el sentimiento que tenía de la vida”, tal lo manifestado a la investigadora Dorothy Norman en una entrevista realizada en 1942. Paul Strand con su obra *The White Fence* “Cerco blanco” (1916) conforma un especie de tratamiento de la realidad, como lo define Bauret, logrando obtener formas sorprendentes, líneas y contrastes insospechados.

El propio Strand en su calidad de reconocido referente de esta corriente, ha dicho: “Observen las cosas a su alrededor... Si están vivos significarán algo para ustedes... Y si les interesa lo suficiente la fotografía y si saben cómo usarla, querrán fotografiar todo ese significado”.

De este modo, la *straight photography* (fotografía directa) marcará un inflexión en la forma de representatividad que abarcará tanto el campo de creación como el documental. La imagen, reflejo de la realidad, ya no se separará de la estética dominante, del estilo, del modo que cada fotógrafo dará a su producción.

Podríamos decir que ese siglo nos da la compenetración del fotógrafo con su entorno. La vida cotidiana, el hombre común, son referentes insoslayables del testimonio visual.

Un ejemplo muy contundente es el alemán Augusto Sander, quien logra imágenes auténticas, marcada por la reproducción de rasgos, centrados en la expresión de miradas tomadas mediante primeros planos y planos directos, que crean un ambiente verosímil del hombre de las primeras décadas.

La realidad en la imagen del siglo XX

La aparición de los movimientos artísticos del siglo XX, tuvieron su correlato en la fotografía: el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, entre otros, hicieron sentir su impronta, para ilustrar un mundo “real” a través de un contexto impregnado por los sentimientos y las sensaciones.

En relación con el surrealismo, especialmente, Moholy Nagy comenta:

Puede sonar en principio extraño hablar de “fotografía y surrealismo” y asociar la fotografía con estos registros subconscientes. La paradoja surge al considerar que nuestra estructura de hábitos mentales, que se cristalizó en el siglo XIX y se desarrolló a partir de la revolución industrial, ha sido dirigida hacia la observación y el registro exactos de la realidad inmediata, y que esto ha dado lugar a nuestra cultura fotográfica, pues precisamente ésta, casi con toda probabilidad, ha supuesto uno de los principales incentivos para la fundación del surrealismo, al obligar a sus adeptos a marchar en la dirección opuesta: en busca de una posibilidad de expresar la “realidad esencial” del subconsciente. (2005, p. 219).

Lazlo Moholy Nagy, referente ineludible de la Bauhaus, realiza un aporte más que interesante en este juego de realidad y creación que presupone el acto fotográfico.

Él mismo transitó por la experimentación de manera casi exclusiva, sin olvidar nunca que según su reflexión la fotografía “es una obra de creación”... “que se ha conseguido con ayuda de una máquina”.

Es sin duda en el reportaje periodístico donde la fotografía encontrará su mejor medio de expresar la realidad de su tiempo. El fotoperiodismo moderno, tal como lo interpretamos en la actualidad, surge en Alemania en la década de 1920 y tiene su mejor exponente en Erich Salomon, el creador

de la “fotografía cándida”, denominación que deviene del registro de imagen tomado sin que sus protagonistas lo adviertan.

“A su manera—comenta Marie-Monique Robin—ninguno de sus personajes posa, como era habitual en la época. Famoso hasta en los Estados Unidos de América, se considera un *Bild-historiker* (un historiador por medio de imágenes) y firma sus fotos. Gracias a él, el fotógrafo deja de ser un simple técnico para convertirse en un periodista completo”. (1999, p. 015).

La realidad en su teoría y pensamiento

Deberíamos plantearnos en este punto la pertinencia del grado de incialidad que presupone el acto fotográfico, tal como lo hiciera C. S. Pierce en su momento. En un trabajo realizado por David Green y Joanna Lowry, sus autores sustentan esta teoría afirmando que “las fotografías no son incidentiales sólo porque la luz se registre en un instante sobre una porción de película fotosensible sino, primero y ante todo porque se hicieron”. (2007, p. 50).

Este “registro de la realidad” tuvo su máximo apogeo en los años treinta del Siglo XX cuando la fotografía transita entre el camino de la creación y el de la documentación.

Asimilada la propuesta de los expresionistas, con la influencia de Alexander Rodtchenko, el cual desestimaba las “tomas de ombligo”, en referencia a la cámara de cajón propia de la empresa Kodak, la fotografía se constituyó en un elemento de referencia imprescindible para el lenguaje visual.

Hacia 1932 surge en los Estados Unidos el Grupo F/64, “una asociación nacida en California bajo la dirección del fotógrafo y cineasta Willard van Dyke. Allí se reunieron jóvenes como Edward Weston, Ansel Adams, Dorotea Lange e Imogen Cunningham, entre otros” (Incorvaia, 2008, p. 42).

La propuesta visual se basaba en una fotografía de gran definición, prevaleciendo las texturas mediante imágenes recreadas de acuerdo con la personalidad de cada fotógrafo. Una nueva mirada vino a ocupar un lugar que se ha constituido en uno de los ejes más emblemáticos de la fotografía moderna.

La realidad en los medios de comunicación

Para la misma época, y en el mismo país, se asiste al nacimiento de una revista que se convertirá en el símbolo del la concreción del sueño americano: Life.

Para ver la vida, para ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, observar los rostros de los pobres y los gestos orgullosos; ver cosas extrañas: máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver cosas lejanas a miles de kilómetros, cosas ocultas detrás de las paredes y en las habitaciones, cosas que llegarán a ser peligrosas, mujeres amadas por los hombres y muchos niños; ver y tener el placer de ver, ver y asombrarse, ver y enterarse” (Freund, 2006. pp. 127/8).

Con estas palabras su fundador; Henry Luce, convocaba a ese lector de 1936 a incorporarse a una mirada innovadora gracias a la destreza de su gran e importante equipo de fotógrafos. Los profesionales más destacados que pasaron por sus páginas a lo largo de los casi cuarenta años que duró la publicación, y que llegó a ser leída por más de 40 millones de habitantes en el mundo entero, reflejaron esa realidad que el público reclamaba.

La Segunda Guerra Mundial traerá un documento contundente que transitará entre el testimonio

y el modo de transmitir una cruda realidad. Instalada la estética fotográfica, la visión del fotógrafo aúna ambos elementos promoviendo una mirada que le permitirá recorrer tanto la contemplación del hecho como la fuerza interpretativa de su operador.

Entre los nombres más emblemáticos que fueron testigos y actores en este conflicto, se destaca la figura de Robert Capa por su compromiso, estilo y compenetración de los sucesos que registró con su cámara. Célebre ya por su “Miliciano herido de muerte”, realizada durante la Guerra Civil Española –enfrentamiento en el cual estuvo involucrado ideológicamente y donde su producción se hizo famosa mundialmente-

“El desembarco de Normandía”, realizado el 6 de junio de 1944, registra uno de los episodios más trascendentes de ese conflicto, donde el fotógrafo se encuentra prácticamente a la par del objeto fotografiado.

“Lo mejor que le puede pasar a un fotógrafo de guerra es estar desempleado” había dicho Capa en su momento, en alusión directa al cómo y cuándo registrar tales acontecimientos, sin caer en lo burdo y humillante que muchas veces ha detectado el registro fotográfico.

Otro caso emblemático es el de Henri Cartier-Bresson, uno de los referentes más destacados del foto-periodismo, creador junto con Capa y “Chim” Seymour, entre otros, de la célebre agencia Magnum, quien ha manifestado: “No hay que querer fotografiar; es muy peligroso. Hay que estar disponible, abierto, tomar y dar.” (Robin. 1999, p.017)

A su vez, W. Eugene Smith, reportero de guerra y fotógrafo gráfico, es el autor de una de las fotografías más conmovedoras de nuestra historia, donde la cruda realidad se une a un testimonio estético pocas veces logrado.

“El baño de Tomoko”, realizada en 1972 es una fotografía de denuncia por los desechos de mercurio que la empresa química Chisso arrojaba al mar en la ciudad de Minamata, (Japón) ocasionando daños irreversibles en sus habitantes.

Esta foto, que recorrió el mundo como un grito desesperado en procura de evitar la contaminación ambiental, es a su vez, como la definiera su autor “una imagen de amor”.

El juego de luces, la estética y la composición conforman un conjunto comparable sólo con las grandes obras de arte. Y nos permite asegurar que también una cruda realidad puede tener una mirada compositiva y estética de suma belleza.

Realidad y actualidad

Actualmente, la inmediatez de la imagen, a través de los medios de comunicación, la reproductibilidad del sistema digital, han elaborado nuevas teorías acerca de ese sentido de realidad que originalmente la fotografía tiene. Disponemos de medios más que suficientes para enterarnos, ver y analizar, por lo que la fotografía analógica parecería quedar sumida en el pasado.

David Campy, en su trabajo *Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la ‘fotografía tardía’* se pregunta “¿Qué significado podemos darle a esta tendencia tan evidente a fotografiar las consecuencias de los acontecimientos-huellas, fragmentos, edificios vacíos, calles desiertas, los daños corporales y sociales?” en alusión al trabajo que el fotógrafo Joel Meyerowitz realizara para el canal Channel Tour News británico a propósito del ataque al World Trade Center el 11 de septiembre de 2001. (Green. 2007, p. 136)

Y es en este punto donde el eje de la realidad fotográfica se hace palpable. Si bien es una mirada subjetiva y fragmentada de quien la hizo, es el documento contundente de un suceso, que tiene su eje

de realidad porque fue hecho por alguien en un momento y en un lugar determinado, como tantos investigadores han dicho.

Sea como expresión artística, documentalismo crítico, denuncia, testimonio, la fotografía nos permite vernos, “representados” pero reales. Afirma y confirma un momento de esa historia a la cual remite. Actualmente, muchas son las reflexiones y críticas que se le hacen a la fotografía como medio de narrar la historia o como resultante de esa historia. Hubertus von Amelnunx, en *Fotografía de la Historia. Historia de la Fotografía. Algunas observaciones periféricas*, dice: “la fotografía es el arte del suspenso, es el arte del umbral por excelencia; es un verdadero arte de la decisión” (2006 p. 222) en relación directa a la disyuntiva de la fotografía como arte o mercantilismo.

A más de un siglo y medio de existencia, la fotografía efectivamente cambió la visión del mundo, permitió acceder a otras realidades, a otros espacios. Creó y recreó, modificando o ampliando esas realidades que de otro modo, hubieran resultado inaccesibles.

¿Hasta qué punto puede modificarse esa realidad? ¿Cuánto incidirá la tecnología en estos criterios? ¿Se puede creer en una realidad auténtica con estos nuevos medios digitales? Son preguntas que aún no tienen una respuesta categórica.

A su vez, en una entrevista realizada por Isabel de Tejada a Joan Fontcuberta, quien considera que sus campos de origen son la teoría de la información y la sociología de la comunicación, comenta que “la realidad no es más que un efecto de condensación de nuestra propia experiencia...” Palabras que en algún aspecto coinciden con las muchos años antes manifestara el norteamericano Arnold Newman al afirmar que “la fotografía no es real sino una ilusión de la realidad”.

En nuestro análisis, consideramos que el recorrido que la fotografía realizó desde sus inicios, hizo posible admirar, conocer y entender la belleza, más allá del momento en el que la imagen haya sido tomada, constituyendo una macrocosmovisión que nos permite considerar que la *realidad* que *re-crea* una fotografía tiene de por sí un valor inobjetable, afirmando el concepto de que condensada, interpretada, reinventada, es real en la medida en que un operador permitió registrar ese fragmento en un tiempo y en lugar de nuestra historia.

Referencias Bibliográficas

- Bauret, G. (1999). *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Castellanos, P. (1999). *Diccionario Histórico de la Fotografía*. Madrid: Istmo.
- Fontcuberta, J. (ed.). (2006). *Fotografía. Crisis de la historia*. Barcelona: Actar.
- Freund, G. (2006) *La fotografía como documento social (12° edición)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1993). *La fotografía como documento social*. (3° edición). Barcelona: Gustavo Gili.
- Green, D. (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Incorvaia, M. (2008). *La fotografía, un invento con historia*. Aula Taller.
- Kossov, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- (1978). *Elementos para el desarrollo de la historia de la Fotografía en América Latina*. Consejo Mexicano de Fotografía: México.
- MacDonald, G. (1980). *Early Photography*. [vídeo]. Granada: Colour Production.
- Mandra. (1982). *Videos Educativos*. [vídeo]. Buenos Aires.
- Martínez, T. E. (2007). Los silencios de un gran arte. *La Nación*. (30 de junio)
- Moholy Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Robin, M. (1999). *Las fotos del Siglo. 100 Instantes Históricas* Colonia: Evergreen.

Sorlin, P. (2004). *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca.

Tausk, P. (1986). *Historia de la fotografía del siglo XX*. Barcelona: Pili.

Tejeda, I. *La fotografía reinventa la realidad*. Disponible en: www.ua.es/dossierprensa.

Summary: The photography, whose historical map course has journeyed through three centuries has always been a object of study that goes beyond its technological analysis. The substrate of its essence has taken to investigators, semiologists and philosophers to even consider its importance like object-subject of the photographed thing. It is in the picture, especially, where it acquires very particular characteristics because it extends itself to the human being, immortalizes him and it is permanent source of intelligence. The present work even bases its theory on the creation and reality sense that entails the photographic image.

As well as in its beginnings it was doubted the creativity or the artistic criterion of the photography, on century XX was based its analysis on cut of the reality, the demonstration of the object, the visual track.

Today, the glance concentrates in “incidentalidad” and the reality than the image it creates.

Through reflections of investigators and professional photographers, we will carry out a route that goes from the planning of the early photography to the last studies. The intention consists in establishing the criterion of diverse approaches in the exciting world of the photography and its reality.

Keywords: history - investigation - photographs - reality - representation.

Resumo: A fotografia, cujo caminho histórico transitou através de três séculos, sempre foi um objeto de estudo que vai bem mais lá de sua análise tecnológica e ainda fenomenológico. O substrato de sua essência levou a pesquisadores, semiólogos e inclusive filósofos a propor-se sua transcendência como objeto - sujeito da coisa fotografada.

É no retrato, especialmente, onde adquire características muito particulares porque transcende ao homem, imortaliza-o e é fonte de informação permanente. O presente trabalho baseia sua teoria no sentido de realidade e ainda de criação que implica a imagem fotográfica.

Bem como em seus inícios se duvidou da criatividade ou do critério artístico da fotografia, em século XX se baseou sua análise em recorte da realidade, a demonstração do objeto, a impressão visual.

Hoje, a mirada se centra na “incidentalidad” e ainda mais na realidade do que a imagem cria.

Através de reflexões de pesquisadores e profissionais fotógrafos, efeturemos un percurso desde a conceptualização da fotografia temporã até os últimos estudos realizados.

O propósito consiste em estabelecer o critério de diversas miradas que, de acordo com seus respectivos critérios, percorrerão o apaixonante mundo da fotografia e sua realidade.

Palavras chave: fotografia - história - pesquisa - realidade - representação.

Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara

Viviana Suárez (*)

(*) Arquitecta (UBA) y artista gráfica. Profesora en el área de fotografía en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Resumen: Llamo opacidad a ciertos cuestionamientos o turbaciones en el estamento representativo de la imagen de imprimación fotográfica, más precisamente en lo que concierne a su reproducción de lo real.

Nos centraremos en tres ideas desarrolladas por Marcel Duchamp en sus notas y obras artísticas, que nos parecen distorsionan los principios sobre los que descansan fundamentalmente la credibilidad de la imagen como garante de una representación objetiva de la realidad. En el centro de este cuestionamiento colocaremos la concepción de mimesis automática que oculta la subjetividad performativizante. Nos interesa especialmente analizar cómo tales procedimientos – la anamorfosis del objeto, el *deferment* o retardo y el descentramiento del oculo-centrismo– actúan sobre los rasgos morfológicos constitutivos de la figurativización del espacio –dislocaciones– y del tiempo –distopías– proponiendo una construcción intencionada de lo real por lo pasional subjetivo, al cuestionar el lugar que la mirada des-corporalizada ha ocupado en la producción de determinadas configuraciones formales que se establecieron como normativas de la representación objetivista.

Palabras claves: anamorfismo - emoción - mimesis - retardo - retiniano - subjetividad - visión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 132]

Especie de subtítulo: el pasaje de la virgen a la novia.

*La perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental.
Niepce y Lumiere sus redentores. André Bazin ¹*

Recurrentemente se ha señalado a la fotografía como el punto climático o de arribo de la deriva de esfuerzos por obtener un dibujo automático de lo real (la realidad que se auto-exhibe) y así se nos la presenta: conquista de la esencia del mundo fenoménico por un ojo cognoscente visionario que, por medio de la captación y reproducción de apariencias momentáneas, evanescentes, revela verdades profundas y duraderas ².

La fotografía concebida como logro final de este proceso de mimesis o reproducción analógica del mundo tal como se nos da ante la mirada, ese ojo descarnado que es el del sujeto cognoscente del ver-verdadero, vuelve a colocarnos ante la fascinación que ejerce esa clase de empirismo positivista

que presenta al mundo fenoménico como un objeto real, fijo y, por tanto, describible. Quizás pueda aplicársele a la fotografía lo que Godard (1989) define como la esencia de lo cinematográfico: no una imagen sino una visión. Y el término visión suscita indefectiblemente una leve (o fuerte) connotación de lo visionario y su contiguo lo profético, reunidos en una condensación de mirada plagada de sentido. La imagen fotográfica se instituyó en los discursos legitimadores de esta práctica como aquello que tiende enfáticamente a este tipo de visión: objetividad subyugante de pleno significado en sí misma; euforización del mundo que nos libra de la ambigüedad caótica de lo existencial. Esta institución de la mirada cognoscente es resueltamente resistente a la problematización. Poder hipnótico de las imágenes que, ocultándonos su artificio, hacen pasar lo real por lo verdadero; transparencia de la imagen, ceguera del signo que dirige su señal mecánicamente hacia lo señalado. Naturalización del sistema perspectívico monocular donde lo fantaseado es el objetivismo del objeto que dócilmente se presta a ser retratado por nuestros instrumentos ópticos³.

Partir, entonces, de esta observación: la persistencia larvada de ciertos estados epistémicos que se resisten a ser abandonados y que regresan subrepticia y obsesivamente en los discursos que sólo dicen hablar de técnicas fotográficas. Tal el caso de lo que podríamos llamar la concepción de la visión clara o transparente; lo que denomino el estado epistémico de lo vítreo. Además de su clara fundamentación en la fisiología de la visión humana normal (apelando a la autoridad de la ciencia como medio de universalizar ciertos estados de creencia) y su secuela en el estamento representativo de la imagen (el movimiento que en arte se denomina realista o naturalista, antecedente conceptual y legitimador de la imagen fotográfica), el ojo de mirada vítrea involucra una serie de campos gnoseológicos asociados a la relación sujeto cognoscente-objeto de conocimiento que sería interesante traer a discusión. Su punto de origen más reconocido -y largamente citado- podría fijarse en la noción cartesiana de visión clara (y distinta) ligada a la concepción de espacio como *more geométrico* matematizable. Esta concepción que se encuentra implícita y latente en la línea que progresivamente avanza hacia la instrumentalización de la visión, procede a relacionar razón lógica y objetivación utilizando como nexos la idea de una mirada abstracta, imaginada como un ojo mental radiante. En su *Ensayo sobre las pasiones*, Parret explica esta relación triádica entre el sujeto centrado en la lógica, la idea de objetividad y esta concepción iluminadora de la mirada en términos de apropiación de lo fenoménico por un ojo radiante:

Objetivación y ego-logía van de la mano. El sujeto de espíritu, campo de intencionalidad, es una “mirada” que dirige la atención sobre la objetividad del mundo. El espíritu es sólo mirada, es sólo el rayo que alcanza los espacios mundanos y se apropia del horizonte cósmico (1986, p. 220).

Hasta aquí lo instituido del estado en cuestión.

Propondría a partir de ahora virar el punto de focalización del realismo fotográfico descentrándolo hacia la subjetividad observadora. Un comentario al mecanicismo por otro tipo de mecanismos: los utilizados por un operador afectado por la pulsión de la curiosidad, emoción básica de la que parte todo conocimiento, para construir un discurso figurado sobre el mundo. Más que repensar la huella, el residuo del aquí y ahora, “la chispita minúscula del azar... con que la realidad ha chamuscado su carácter de imagen”, según la famosa definición que Benjamin (1994, p.67) arriesga sobre la insistente obsesión por lo real implicada en todo registro fotográfico; volverse hacia el texto visible que este mecanismo imprime para buscar las marcas del impulso primario que condujo originalmente al

deseo de registro. En otras palabras: no cuestionar el acto-huella sino la naturalización de cierto tipo de imágenes. Porque al ubicarnos sobre la distancia entre la realidad como objeto observable y su registro aparente, en ese paso intermedio que va desde el mundo atisbado a la imagen fijada, se manifiesta oscuramente algo irreducible al carácter puramente exhibitivo de la imagen o a la plenitud de sentido. Podríamos llamarla una opacidad, que actúa perturbando la adecuación plena entre los dos términos de la función e introduce una turbiedad en la transparencia sublimante del supuesto automatismo de la toma.

Al analizar la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, Deleuze encuentra esta forma de ver característica de lo Moderno:

De modo que el problema de la objetividad, como el de la unidad, se encuentra desplazado de una manera que es preciso llamar “moderna” ... El orden se ha desmoronado, tanto en los estados del mundo que debían reproducirlo como en las esencias o Ideas que debían inspirarlo. El mundo se ha hecho migajas y caos. Precisamente porque la reminiscencia va desde asociaciones subjetivas hasta un punto de vista originario, la objetividad tan sólo puede radicar en la obra de arte: ya no existen en contenidos significativos como estados del mundo, ni en significaciones ideales como esencias estables, sino únicamente en la estructura formal significante de la obra, es decir, en el estilo. (2002, p.94)

Podría decirse que el fenómeno semantizado por los procedimientos de representación tendrá siempre un excedente de sentido, que no hay que ubicar del lado del objeto tematizado sino básicamente en el resto incommunicable de toda sensación que se origina en él. Refiriéndose a la puesta en discurso de la subjetividad, Parret (1986) lo describe como aquel espacio heteromorfo en relación al discurso, ya que es básicamente lo vital y, por lo tanto, lo indecible, el antecedente a todo sentido. Las figurativizaciones de lo real ocuparán el mismo lugar tópico, manifestadas en el objeto actualizado. Pero el objeto figurado conservará aún un diferencial no reducible: será el valor que la subjetividad enunciante le otorga al constituirlo como tema de su discurso sobre las cosas del mundo. Se abre así un espacio para la reconstrucción subjetiva del mundo; espacio que moviliza una relación dialógica entre el observador y lo observado y abre caminos hacia la re-creación imaginativa de lo real más que a su mera reproducción. Podríamos decir: un observador como mirada corporalizada y concreta. Una distancia que va desde la racionalidad ubicua -implicada en las técnicas reproductivas- y la razón -implicada en la *esthesis*- re-localizada en un cuerpo sensual. O como señala Parret:

Se podría oponer a la figura del sujeto ego-lógico lo que me gusta en llamar el sujeto ego-pático ... Este sujeto de cuerpo (ya no de espíritu) no se construye a partir de una relación intencional (noemático-noemática) con el mundo de los objetos. Se construye más bien a partir de una intersubjetividad (por consiguiente a partir de una relación con el Otro Sujeto) “sentida” hasta en el cuerpo. (1986, p.220)

Me gustaría, entonces, proponer observar la obra de Marcel Duchamp *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [La Novia desnudada por sus solteros, aún]-conocida como el *Gran Vidrio*- a la luz de estas consideraciones; tomarla como un trabajo de recusación de las representaciones objetivistas, con las cual establece un diálogo o, más precisamente, el cuestionamiento de la persistencia de siste-

define como arte retinal: “el modo de delectación estética que depende exclusivamente de la sensibilidad de la retina sin otra interpretación auxiliar”. (p. 70). El campo de lo retinal y sus ideas asociadas estaría ligado fundamentalmente a los procedimientos perspectívos y las figurativizaciones convencionalizadas que resultan de su aplicación.

Sin embargo aclaremos que formular una interpretación de la obra significa necesariamente tomar en cuenta la multiplicidad y complejidad de los procedimientos poéticos utilizados por Duchamp: la serie de trabajos como las cajas con notas manuscritas que complementan el concepto del *Gran Vidrio*; interrelaciones entre el lenguaje icónico y el verbal (las notas manuscritas reproducidas facsimilarmente de la *Caja 1914* y la *Caja Verde* -editada en 1934- que debían leerse al mismo tiempo que se observaba la obra); capas de significados trabajados desde lo dado históricamente por los materiales, las iconografías y sistemas gráficos revelados e interrogados y finalmente el prolongado proceso de realización que generara cambios y disrupciones en el sentido originario y, por sobre todo, el uso sistemático de formas alegóricas que impide la desambiguación de un significado único.

El dominio de los solteros: la máquina óptica.

*Se ve aquí como, llevado a sus últimas consecuencias,
el solipsismo coincide con el puro realismo. Ludwig Wittgenstein* ⁵

El panel inferior, tal como lo señalaba la nota de 1913, es el universo de los solteros. Duchamp los concibe como “un grupo de uniformes o libreas destinados a recibir/dar el gas de iluminación que toma 9 formas málicas [*moules malics*: moldes macho].” (1999, p.106) Desde los primeros bocetos de 1913-1914, los solteros resultan ser una amalgama de moldes de sastrería (uniformes y libreas) con linternas (lámparas) de gas [*gaz de éclairaige*], populares en los espectáculos de feria de esa época. Estos nueve solteros constituyen la matriz de eros, corazón de la máquina *célibataire* ⁶ [soltera]. Esta máquina soltera se completa con una red de tubos capilares (transferida de otra obra de Duchamp, *Red de Stoppages* de 1914) que conducen el gas liberado por los solteros, siete tamices que lo transforman y la salpicadura. Todo este sector del dispositivo fue dibujado siguiendo exactamente las leyes de perspectiva geométrica. Sobre la salpicadura se encuentran los testigos oculistas, tres figuras en forma de aros elípticos alineados verticalmente y rematados por una lupa frontal. Este sistema se proponía conectar la salpicadura con la zona de boxeo (nunca dibujada) en la parte superior del panel.

¿Qué problemas o desvíos plantea la máquina célibe al sistema retinal? La primera cuestión observada -y desviada- es la imposición de la analogía cuadro-ventana que, desde el Renacimiento, naturalizó la convención de ubicar el tema-sujeto contra un paisaje enmarcado. Si la obra se exhibe contra una ventana la transparencia de ambos vidrios (los del soporte de la obra y la ventana) convierte al paisaje real en fondo de la máquina soltera, intensificando la impresión tridimensional del dibujo perspectívo. El mundo fenoménico actual juega con el virtual pictórico disparando en el observador una inevitable comparación: la del panorama real que se despliega ante sus ojos por detrás del *Gran Vidrio* y los evocados desde el universo de la pintura. ¿Cómo se modifica entonces el paisaje real al ser visto a través de la máquina soltera (universo de la óptica, como veremos más adelante)?

El segundo cuestionamiento se refiere al carácter proyectivo y la traslación de medidas en escala, base de toda construcción perspectíva. Los moldes málicos están dispuestos en círculo rodeando al uniforme central, cuya parte superior tiene forma de corazón. La ilusión de profundidad se crea a

partir del juego de superposiciones, variaciones de intervalos y ocultamientos parciales. Sus formas geométricas, realizadas por el dibujo preciso del contorno que encierra planos de color, evocan los manuales de dibujo técnico: medida de precisión, bi-dimensionalidad y -sobre todo- construcción de formas volumétricas a partir de láminas planas que recubren un interior hueco (idea que se asocia al concepto de traje-uniforme como envoltorio corporal)⁷. ¿Cómo escapar a la figura que eslabona la tridimensionalidad virtual y la geometría de precisión con la opacidad central del molde?

Duchamp comienza a desarrollar el tercer cuestionamiento al sistema retinal a partir de 1918; año en el que pasa brevemente unos meses en Buenos Aires. En la obra que realiza aquí, *A regarder (l'autre côté du verre), d'un oeil, de pres, pendant presque une heure* [para mirar (el otro lado del vidrio), con un ojo, de pie, durante una hora], también pintada sobre vidrio, aparece por primera vez el sistema de las cartelas o cartas oculistas y la lupa. El nombre de carta oculista remite explícitamente a las láminas que se utilizan en óptica para probar el astigmatismo a la vez que evoca implícitamente las nociones de monocularidad (porque las pruebas se toman en un ojo por vez) y óptica de precisión – ideas sobre las que Duchamp trabajó obsesivamente en esos años. Sin embargo, al trasladarse al *Gran Vidrio*, las cartas se convierten en testigos oculistas añadiendo una nueva capa de significados. En efecto, en una nota de la *Caja Verde* se los llama *temoins oculistas* [testigos oculistas]: “partes para mirar con los ojos bizcos, como una pieza de vidrio plateada en la que se reflejan los objetos de la habitación” (Perloff, 2002, p.92). Ramírez interpreta al sistema de los testigos y la lupa como un objetivo fotográfico, idea que involucra a un observador ubicado en una posición precisa que debe mirar a través de esta especie de lente. (1994, p.118).

Como alegoría, la máquina óptica valoriza negativamente el sistema retinal. Duchamp describe los moldes málicos como formas “imperfectas: rectángulo, círculo, paralelepípedo, semi-esfera = i.e. son mensurables” (1999, p.111). Son imperfectos, nos dice Duchamp, porque son individualizables; formas con límites precisos (geometría de precisión), susceptibles de ser medidos, comparados y, por lo tanto, intercambiados. Recordemos, asimismo, que los moldes son málicos, es decir que nos encontramos según Duchamp en el universo de la masculinidad: universo de lo preciso, mensurable, lógico. E imperfecto.

A su vez, el sistema que constituye los testigos oculistas y la lupa podría interpretarse como alegoría del mecanismo de la visión instrumentalizada regulado por la pulsión escópica: el observador que atisba a un objeto ubicado a una distancia mensurable, con un solo ojo, a través de un orificio (el objetivo de una cámara fotográfica o una cerradura); lo que Duchamp resume como óptica de precisión fuertemente ligada al arte retinal. Mirada que, por otra parte, somete al objeto observado a un meticuloso escrutinio. Reuniendo las redes alegóricas, el campo soltero se nos presenta como una figuración del método que aplica la razón intelectual -asociada al dominio masculino- para aprehender sus objetos, a los que toma como formas aparentes, transitorias e ilusorias que revelan verdades imperfectas al no estar motivadas por una real necesidad; verdades abstractas. Así Deleuze, al describir el método que utiliza Proust para buscar lo verdadero, se refiere a que su necesidad está ligada a un objeto de deseo:

Proust no cree que el hombre, ni siquiera un supuesto espíritu puro, busque con naturalidad un deseo de lo verdadero, una voluntad de verdad. Sólo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo en función de una situación concreta, cuando sufrimos una especie de violencia que nos empuje a esta búsqueda... La verdad depende de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero... Precisamente, el signo que es el objeto de un encuentro es el que ejerce sobre nosotros esta violencia. (2002, pp. 19-20)

Tanto para Proust como para Duchamp, esta violencia pareciera situarse en el deseo – erótica corporalizada- dominio de lo pático, de lo afectivo. Lo pático es el universo de los estados pasionales, de las emociones, de la subjetividad que se proyecta -y oculta- en los discursos sobre el mundo⁸. Refiriéndose al lugar que ocupó históricamente el *pathos* subjetivo en los discursos filosóficos occidentales, Parret señala la fuerte dicotomización en dos universos -pasión / razón- mediante atributos oposicionales:

Lo pático preconiza la muerte, la locura, la oscuridad, el caos, la desarmonía, lo subterráneo, la variabilidad, la particularidad, la irregularidad, lo indistinto; mientras que lo lógico es el ámbito de la razón, de la vida, de la claridad, del cosmos, de la armonía, de lo celeste, de la universalidad, de la regularidad, de lo distinto. (1986, p. 231)

El dominio de la curiosidad, la búsqueda de conocimiento en la cual el objeto ejerce una tensión deseante sobre el sujeto cognoscente es, para Duchamp, el universo de la Novia. Y esta violencia de lo pático provoca distorsiones espacio-temporales en las figuraciones de los objetos, originadas en la interpretación particular de la mirada de la subjetividad, que construye opacamente su discurso sobre las cosas.

El dominio de la novia: lo anamórfico

Cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca. Andre Gidé ⁹

El objeto Novia resulta ininteligible al ojo abstractizado que busca la mimesis aparential. La Novia aparece en la intersección de la pulsión escópica de los solteros y su propia huella. En realidad, la Novia conjuga varios universos enunciativos: la mujer-robot tal como la concebía la literatura (y posteriormente el cine) a comienzos del siglo pasado; un insecto, en este caso la avispa y la cuarta dimensión. Un objeto inagotable en un permanente estado de fluencia – el citado pasaje – imposible de fijar con ópticas o geometrías de precisión. ¿Qué figura es la Novia? Básicamente una proyección. En una entrevista concedida a Pierre Cabanne en 1967, Duchamp relata su concepción:

Simplemente pensé en una proyección, de una cuarta dimensión invisible. Algo que no se pudiese ver con nuestros ojos. Pensé que, aplicando una simple analogía intelectual, la cuarta dimensión podría proyectar un objeto en las tres dimensiones o, para decirlo de otro modo, todo objeto de tres dimensiones, si lo miramos desapasionadamente, es la proyección de otro de cuatro dimensiones, algo con lo que no estamos familiarizados. La Novia del *Gran Vidrio* se basa en esto, como si fuese la proyección de un objeto de cuatro dimensiones¹⁰. (1999, pp. 112-113)

Es decir que el universo de la Novia, para ser aprehendido, debe mirarse desde un punto de vista diferente al familiar, el del universo soltero. Esta variación es análoga a la que se produce en el dibujo anamórfico, donde objetos ininteligibles según la percepción regular se vuelven inteligibles al variar el punto de vista. La indecibilidad del objeto no depende de su propia configuración sino de una predisposición del observador a salir de cánones normalizados para llegar a interpretar lo que se

presenta confuso y opaco a simple vista. La Novia pareciera presentarse como una llamada a abandonar el campo de la normalidad supuesta y adentrarse por la visión distorsionada que reconstruye la realidad en otras formas.

Pero, a la vez, la Novia es un motor: “la Novia es básicamente un motor... Todo su significado gráfico deriva de este florecimiento cinemático” (1999, p.106). A diferencia de los solteros, moldes huecos por los que circula el fluido en un movimiento infinito de pérdida y restauración, la Novia, *Pendu Femelle*, no necesita ninguna fuente exterior para su funcionamiento-florecimiento. Una nota de la *Caja Verde* apunta:

La forma en *perspectiva normal* de un *Péndulo Femenino*, por la cual uno quizás puede intentar descubrir la verdadera. Esto proviene del hecho de que cualquier forma es la perspectiva de otra de acuerdo con un cierto punto evanescente y una cierta distancia. (1999, p. 112)

Las investigaciones duchampianas están referidas a la arbitrariedad del punto de vista y la aplicación canónica de las leyes perspectivicas como la única forma valedera para describir la realidad. Pero la realidad, dice Duchamp, puede ser evanescente. De hecho, la principal característica del mundo físico es su mutabilidad. Si el universo de los solteros, con su máquina óptica de reciclaje-reiteración, es imperfecto, el universo de la Novia es inalcanzable, al menos aplicando las leyes de la máquina célibe. No olvidemos que la Novia es un motor, una demanda o llamada a los solteros que buscan desesperadamente establecer algún tipo de comunicación. Sin embargo, no pueden lograrlo si se atienen sólo a las técnicas disponibles en su campo.

La Novia es además un cuerpo. Colgada del marco superior, figurando corsés, fajas, rellenos, correas y otras piezas de vestimenta que modifican su apariencia femenina, está articulada en dos partes: el árbol tipo, columna vertebral que engloba los órganos centros del deseo y una aguja-pulso, brújula que bascula sujeta a una correa con la cual se dirige sin rozar hacia el panel inferior. (Ramírez, 1994, p.140). El árbol-tipo está gobernado por el magneto-deseo, pulsión que recorre todo el objeto y contribuye al desnudamiento que nombra el título de la obra.

El universo anamórfico de la novia propone alejarse del espacio pictórico en un juego en fuga hacia la reinterpretación del mundo desde otros espacios concebibles pero no perceptibles. Todo el campo de la Novia es un llamado desde esta dimensión erotizada. Su opacidad va dirigida a la máquina célibe, su óptica de precisión y su centro en la visibilidad monocular que desea el desnudamiento ¿de las apariencias? para alcanzar la Verdad del objeto. Sin embargo, la Novia -como proyección, como distorsión- no esconde la Verdad detrás de su apariencia; ella es el motor -lo verdadero- que no puede alcanzarse más que por azar. Podríamos aplicarle esta proposición de Wittgenstein que habla sobre la relación sujeto de experiencia - sujeto de conocimiento: “Ninguna parte de nuestra experiencia es tampoco *a priori*. Todo lo que vemos podría ser también de otra manera. En general todo lo que podemos describir podría ser también de otra manera. No hay orden alguno *a priori* en las cosas.” (1997, p. 145). Lo que la Novia devela es el grado de convención de nuestros instrumentos comunicativos. Lo que se cuestiona es el grado de esclerosamiento de esta convención que llega a naturalizarla y así nos conmina a la ceguera.

Retraso (en vidrio): temporalidad múltiple, aún

Se trata de sacudir lo pretendidamente natural, la cosa instalada. Roland Barthes ¹¹

Básicamente el *Gran Vidrio* es la puesta en escena del proceso de comunicación-incomunicación entre dos universos adyacentes y aislados: los solteros / la novia.

Esta búsqueda de relacionar el circuito que genera la respuesta de la máquina soltera a la llamada-demanda de la Novia es mostrada desde un aplazamiento. En este sentido, el movimiento en el *Gran Vidrio* parece haber sido exhibido como una tarea infinita de in-acabamiento.

Esta idea de tiempo como aplazamiento o retraso es claramente explicitada desde el subtítulo de la obra como lo aclara Duchamp en una nota de la *Caja Verde*:

Especie de subtítulo: Retraso en vidrio.

Usar “retraso” en lugar de cuadro o pintura; pintura sobre vidrio es retraso en vidrio - pero retraso en vidrio no es pintura sobre vidrio. Es sólo una forma de dejar de pensar que la cosa en cuestión es una pintura... un retraso en vidrio como se podría decir un poema en prosa o una escupidera de plata. (1999, p. 91)

La idea de retraso, a su vez, está ligada a la de impedimento, cuyos efectos se miden en lo corporal. Otra nota de la *Caja 1914* dice:

Impedimento, contra el servicio militar compulsivo, un impedimento de cada miembro, del corazón, distancia. (Perloff, 2002, p.86)

Lo que la obra figurativiza es esta acción constantemente aplazada, el desnudamiento de la Novia por sus solteros; acción en un tiempo suspendido o la dramatización de la suspensión del tiempo. Concepción temporal coincidente con el estatuto del tiempo fotográfico, cuya aspectualización normalizada se basa precisamente en la visibilidad del instante suspendido. El sustraer una fracción de segundo al transcurso indefectible del flujo temporal; esa carga de la imagen que logra lo que existencialmente es imposible: la captura y rescate de un momento figurado como una línea tripartita pasado-presente-futuro es lo que lleva a pensar a la fotografía como monumentalización de la memoria. La fotografía -dice Barthes en *La Cámara Lúcida-* sólo se conjuga en pasado. (2003, p.126) Sin embargo, este tiempo espacializado, objetivo, descriptible, puede multiplicarse en otras percepciones de lo temporal; otras líneas centradas en la experiencia subjetiva que lo perturben generando flujos y reflujos en el devenir, retenciones (retardos, impedimentos) y protensiones (anticipaciones del deseo).

Alegóricamente, el Magneto-deseo de la Novia es el generador de distopías en las imágenes del mundo, que introducen la noción de una temporalidad plástica, pulsátil. Al tiempo testigo de la objetividad, se le superpone esta noción de tiempo tensivo, en la que el objeto se (nos) aparece en un alejamiento -aplazamiento- constante, que escenifica la eterna circularidad del deseo. Como la máquina soltera parece mostrar, el instante congelado, aislado es, en realidad, una ficción posible entre otras. En verdad, la fijación está siempre retrasada con respecto al deseo de figurar el mundo.

Existe todavía otro aspecto temporal en la obra que se interseca con el anterior: el del tiempo como acumulación o depósito. Una fotografía tomada por Man Ray en 1920, *Dust Breeding*, muestra un fragmento del *Gran Vidrio* desde un punto de vista rasante, cubierto por una gruesa capa de polvo.

El encuadre y punto de vista nos hacen perder noción exacta del referente de la imagen, distorsionando la idea de objeto por la de campo. El polvo como depósito sobre el objeto físico, la “cría” de polvo como la llamaba Duchamp, evoca el transcurso del tiempo, el tiempo que se pierde dejando su huella en los objetos mundanos para darle una dimensión visible a sus efectos¹², es decir, hacerse perceptible. Comentando las estructurales temporales que juegan un papel esencial en la narrativa subjetiva en *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust, Deleuza señala: “nunca se sabe cómo aprende alguien, pero, cualquiera que sea la forma en que aprenda, siempre es por medio de signos, al perder el tiempo, y no por asimilación de contenidos objetivos”. (2002, p.25)

La idea del rastro temporal en la carnadura del polvo depositado se liga a lo corporal, a la intimidad más que al espectáculo de una acción. Como si dijéramos la proyección de la huella del tiempo: un tiempo en exposición y lo que por él se revela.

Dados: la subjetividad, el azar y lo inacabado

*¿Se puede hacer una obra que no sea de “arte”? Marcel Duchamp.*¹³

Lo fotográfico siempre ha estado ligado a la idea de completitud, de acabamiento. Los cortes espaciales y temporales que constituyen la característica diferencial de sus dispositivos mecánicos de obtención de imágenes han ido constituyendo firmemente esta noción de la fotografía como un objeto acabado, completo, como una imagen básicamente objetual - testimonial. De ahí la posibilidad de contemplación distanciada que las fotografías como testigos de la ocurrencia de un instante temporal-espacial proponen para quienes las contemplan, esa sujeción a la fijeza del dato que las acerca a la pulsión de muerte -y congelamiento del acto- que Barthes señala como el noema fotográfico. ¿Es posible escapar a esta fijeza de lo real por el deslizamiento mimético hacia la confusión de su ser verdadero con la representación que da cuenta de él? Dice Foucault refiriéndose al cambio producido en el siglo XIX en la relación entre los signos y las cosas: “A partir del siglo XIX, los signos se encadenan en una red inagotable, infinita, no porque reposen sobre una semejanza sin límites, sino porque hay una apertura irreductible”. Y agrega: “la remisión es infinita, no cesa de desplegarse, sin agotarse.” (sf, pp.41-42).

La imposibilidad de fijar una significación; la exhibición de una cadena de interpretabilidad infinita es el movimiento que abre la subjetividad que se proyecta sobre el discurso, generando una brecha no traducible entre los signos y las cosas que representan. Inacabamiento o aplazamiento que es señalado en la incompletitud voluntaria del *Gran Vidrio*, sólo finalizado por acción del más puro azar, el paso del tiempo como conjunción entre las intenciones concientes del autor y el trabajo de lo imprevisto en la obra.

Proponer entonces una salida al objetivismo fotográfico por aplicación de una premisa surrealista: la de que toda obra es escenificación de una subjetividad que narra su ver el mundo desde la aficción de su deseo, la curiosidad sobre los objetos fenoménicos, verdaderos motores del conocimiento. Las alegorías conceptuales del *Gran Vidrio* pueden leerse como la propuesta de visualización del pasaje de dos estados de las técnicas reproductivas: desde la transparencia del ojo inocente al florecimiento del ojo concreto y carnal, que proyecta como sombra o como huella su subjetividad valorativa en las formas de los signos.

Notas

- 1 Citado a propósito de la definición de la esencia cinematográfica en *Historia(s) del Cine*, (Godard JL., 1989, film).
- 2 Dice Foucault refiriéndose al episteme del siglo XVI: “En esta época, lo que daba lugar a interpretación, a la vez su sitio general y la unidad mínima que la interpretación tenía que tratar, era la semejanza. Donde las cosas se parecían, donde eso se parecía, alguna cosa quería expresarse y podía ser descifrada” (sf, p.35). Esta idea de semejanza o analogía (mimesis) es la que sustenta el sistema de representación naturalista, que persigue la mimesis entre las configuraciones formales y la apariencia de los objetos del mundo físico como base de una interpretación en profundidad.
- 3 Hablando de la perspectiva central, Arnheim señala que el dibujo se obtiene “al colocar verticalmente entre nuestros ojos y el mundo físico un panel de vidrio sobre el que trazamos el contorno exacto de los objetos tal como los vemos a través del vidrio” (1962, p. 235). El dispositivo está ilustrado en un grabado de Alberto Durero, en el cual el panel de vidrio fijado en un extremo de la mesa de dibujo, estaba opuesto a un instrumento reglado que contenía una mirilla para mirar con un solo ojo el objeto a reproducir. Este objeto o persona se ubicaba detrás del vidrio frente al dibujante.
- 4 Duchamp utilizó varias veces a la fotografía como complemento y desviación del sentido en sus obras. Por ejemplo, la que Alfredo Stieglitz tomó en 1917 de su ready-made *Fountain*, en la cual el urinal aparece invertido y colocado sobre un pedestal alterando de esta forma su percepción y función normales (lo que no había sucedido durante el breve lapso en que estuvo expuesto en el Salón de Artistas Independientes de Nueva York), remarcando de esta forma su asociación con un objeto de arte. La segunda son series de autorretratos: los de su alter ego femenino *Rrose Sélavy* tomadas por Man Ray en 1921 y 1924; el del billete de la lotería de Monte Carlo en 1924 en la que parece, gracias a la aplicación alrededor de su cara y en el pelo de crema de afeitar, una especie de fauno o el *Moisés* de Miguel Angel; autorretratos múltiples en los que aparece quintuplicado alrededor de una mesa (1917) y su *Retrato Compensatorio* para la Exposición Surrealista de 1942, en el cual su imagen usurpa la de una mujer campesina fotografiada por Ben Shahn en 1935 para el programa de la *Farm Security Administration*.
- 5 Proposición 5.64 del *Tractatus lógico-philosophicus*, referida a la subjetividad y posibilidad de conocimiento de los hechos del mundo. La proposición 5.623 dice: “El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo”. (1997, p.145)
- 6 El panel inferior presenta dos máquinas de funcionamiento independiente pero relacionadas por el dominio de la masculinidad: la máquina conjuntiva o célibe, por la que circula el *gaz d’éclairage* [gaz de iluminación] que intenta alcanzar el panel superior, universo de la Novia; y una segunda máquina solipsista, en la que “el soltero muele su propio chocolate” [circuito cerrado, masturbatorio] (Ramírez, 1994, p.88)
- 7 Coincidentemente, Wittgenstein enuncia en la proposición 4.002 del *Tractatus* – escrito en 1914: “el lenguaje disfraza el pensamiento. Y de un modo tal, en efecto, que de la forma externa del ropaje no puede deducirse la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del ropaje está construida de cara a objetivos totalmente distintos que el de permitir reconocer la forma del cuerpo”. (1997, p.49)
- 8 Barthes nos habla de lo erótico (deseo amoroso) como impulso productivo a diferencia de la noción de ágape (amor caritativo): “en efecto, eros implica *ékstasis*: hace salir a los amantes de sí mismos, empuja a Dios a producir el universo” (2004, p.62)
- 9 Citado por Benjamín.
- 10 Recordemos que en esa época las influencias de los descubrimientos en el campo de la física tentaban a los artistas a aplicarlos al campo artístico, explorando configuraciones que se alejaban de los principios de la perspectiva monocular. Tal el caso del Cubismo y su –errónea – interpretación de la Teoría de la Relatividad y la cuarta dimensión; movimiento al que Duchamp perteneció hasta circa 1911.
- 11 En *El Grano de la Voz*, (2005, p.270)
- 12 Para una noción de la estructura del tiempo como multiplicidad de líneas temporales simultáneas e interactuantes, ver el ensayo *Proust y los signos* (Deleuze, 2002, pp.21-28)
- 13 Nota en la *Caja Blanca – À L’Infinifit* de 1966. La nota está fechada en 1913. Dice Perloff al respecto: “las implicaciones de esa pregunta, que Duchamp formulara de muchas formas a lo largo de su carrera, ha resonado en todo el siglo XX, cambiando de manera permanente nuestra idea sobre los límites del arte.” (2002, p. 81)

Referencias Bibliográficas

- Ades, D., Cox, N. y Hopkins, D. (1999). *Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson.
- Arheim, R. (1992). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Argentina: Siglo XXI editores.
- (2003). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Benjamin, W. (1994). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta.
- Deleuze, G. (2002). *Proust y los signos*. Madrid: Editora Nacional.
- Foucault, M. (sf). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Godard, J. L. (1989). *Historie(s) du cinema*. Capítulo 5. [film]
- Parret, H. (1986). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial.
- Perloff, M. (2002). The conceptual poetics of Marcel Duchamp. En *21st Century Modernism. The "new" poetics*. Oxford: Blackwell Manifesto.
- Ramírez, J. A. (1994). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (2ª ed.). Madrid: Siruela.
- Wittgenstein, L. (1997). *Tractatus logico-philosophicus*. (7ª ed.). Madrid: Alianza.

Summary: I call opacity to certain questionings or confusions in the representative estate of the photographic printed image, more indeed concerning its reproduction of reality.

We will concentrate in three ideas developed by Marcel Duchamp that in our opinion, distort the principles on which they essentially rest the credibility of the image like guarantor of an objective representation of reality. In center of this questioning we will place the conception of automatic mimesis that hides subjectivity. We analyze how such procedures - the anamorfosis of the object, deferment or retardation and the descentramiento of oculocentrismo- works on the morphologic constituent characteristics of figure-representation of the space proposing a passionate deliberate construction of the real thing by the subjective thing,

Keywords: anamorfismo - emotion - mimesis - retardation - retinal - subjectivity - vision.

Resumo: Chamo opacidade a certos questionamentos ou turvações no status representativo da imagem fotográfica, mais precisamente no que diz respeito a sua reprodução do real.

Nos centraremos em três idéias desenvolvidas por Marcel Duchamp em suas notas e obras artísticas, que nos parece distorcem os princípios sobre os que descansam fundamentalmente a credibilidade da imagem como fiadora de uma representação objetiva da realidade. No centro deste este questionamento colocaremos a concepção de mimesis automática que oculta a subjetividade performatizante. Nos interessa especialmente analisar como tais procedimentos -a anamorfosis do objeto, o deferment ou retardo e o descentramiento do oculocentrismo - atuam sobre os rasgos morfológicos constitutivos da figurativização do espaço -dislocações- e do tempo -distopias- propondo uma construção intencionada do real pelo pasional subjetivo, ao questionar o lugar que a mirada des-corporalizada ocupou na produção de determinadas configurações formais que se estabeleceram como regulamentos da representação objetivista.

Palavras chave: anamorfismo - emoção - mimesis - retardo - retiniano - subjetividade - visão.

Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?

Daniel Tubío (*)

(*) Artista visual. Egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. Es profesor en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). Dirige su propio Taller de Fotografía.

Resumen: Este trabajo propone un recorrido a través de los usos históricos de los dispositivos de creación y reproducción de imágenes y a la vez una reflexión alrededor de dos tópicos: la desmaterialización de la imagen como objeto y el uso de esa imagen desmaterializada como elemento de archivo que ocupa el lugar de la memoria. A partir de allí se intenta elaborar algunas hipótesis acerca del impacto de las nuevas tecnologías en relación con la imagen.

El desarrollo histórico de las modalidades de representación de lo real y la idea de desmaterialización de la imagen/objeto parten de algunos planteos propuestos por Philippe Dubois en *Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general* (2000). De su lectura, sumada a la lectura de algunos otros autores –John Berger entre ellos– surge la reflexión y la hipótesis de la captura fotográfica digital como *prótesis de la memoria*.

Palabras claves: fotografía - memoria - prótesis - realidad virtual - tecnología.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 146]

Introducción

*“He estado en la fotografía, la he rondado y he pensado en ella durante veinte años.
Y quizás ahora sepa ya lo suficiente para empezar a considerar qué es la fotografía.”¹*
Minor Withe (c.1953)

La intención de este trabajo es tratar de establecer una línea de desarrollo histórico en cuanto a las modalidades de representación de lo real tomando como punto de partida la aparición o, para ser más precisos, el uso sistemático con fines artísticos de los sistemas ópticos de formación de imágenes con luz utilizados como apoyo para el dibujo y la pintura, pasando por la aparición de la fotografía y el cine para llegar hasta la incipiente y vertiginosa tecnología de la imagen digital y de la denominada *realidad virtual*. A través de este recorrido se pretende hacer una reflexión alrededor de dos tópicos que creemos están íntimamente relacionados: por un lado, la progresiva desmaterialización de la imagen como objeto y, por el otro, el uso de esa misma imagen desmaterializada como elemento de archivos supernumerarios que en cierta medida parecen suplantar a la memoria. De la conjunción

entre este recorrido histórico y las relaciones anteriormente propuestas se intentará elaborar algunas conclusiones acerca del rol de las nuevas tecnologías en relación con la imagen y se plantearán algunas hipótesis sobre las consideraciones que deberíamos hacer aquellos que usamos las imágenes como forma de expresión artística, los que nos dedicamos a la enseñanza de alguna disciplina que implique el uso de imágenes y quienes se dedican al pensamiento crítico alrededor del tema.

No siendo quien escribe un teórico sino más bien un practicante de la imagen, la intención final de este artículo no es dar respuestas sobre el tema sino más bien compartir dudas y poner sobre el papel preguntas surgidas de la práctica -artística y docente- para promover inquietudes alrededor de nuestra relación con la imagen, sobre todo en aquellos que se dedican a pensar el mundo desde distintas disciplinas. Sería interesante sumar voluntades para intentar develar, desde nuestra realidad como país, cuál es la función que cumple la imagen en los diversos campos en la sociedad, desde la publicidad hasta la fotografía doméstica, pasando por el periodismo y el arte. Y crear un espacio de reflexión permanente para posibilitar la definición de una “imagen argentina” -si es que una cosa semejante existe- en el más amplio de los sentidos, desde la teoría y por supuesto y sobre todo, desde la praxis. El desarrollo histórico de las modalidades de representación de lo real y la idea de desmaterialización de la imagen/objeto parten de algunos planteos propuestos por Philippe Dubois en *Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general* (2000). De su lectura, sumada a la lectura de algunos otros autores -John Berger entre ellos- surge la reflexión y la hipótesis de la captura fotográfica digital como *prótesis de la memoria* desarrollada en la parte final de este trabajo.

Tres casos reveladores

A veces la observación de determinados hábitos sociales nos permite advertir detalles que funcionan como índice de los procesos que está viviendo la sociedad. Por otra parte, algunas ficciones nos develan fenómenos que están ocurriendo y que tal vez pasan desapercibidos en la observación directa de la realidad. Ambas instancias -la observación y la lectura de ficciones- funcionan en este caso como disparadores de la reflexión.

Caso 1: Cierre de curso avanzado de fotografía, FADU, UBA, diciembre 2005

Un alumno expone un trabajo con el que intenta dar cuenta del deterioro que sufre la naturaleza por la intervención irracional del hombre y su cultura. El trabajo está compuesto por doce fotografías montadas sobre un panel. En el mismo se intercalan tomas directas hechas sobre objetos de la naturaleza (básicamente formas vegetales) y tomas directas hechas sobre pequeños objetos que podrían agruparse bajo la categoría de “deshechos industriales” (pilas, fragmentos de vidrio, etc.), dispuestos de forma tal que asemejan bosques o cultivos vistos desde el aire. Las tomas mencionadas en primer lugar fueron realizadas en diversos escenarios naturales y las mencionadas en segunda instancia se armaron para ser fotografiadas posteriormente. Lo interesante es que cuando el autor presenta su trabajo, ordena su discurso acerca de las imágenes nominando a las primeras (fotos de la naturaleza) como “las fotos reales” y a las segundas (fotos de deshechos) como “las otras”. Es decir que, desde su conceptualización de lo real, les otorga realismo en función de los objetos fotografiados: los árboles reales producen fotos reales, pero las pilas que simbolizan árboles producen fotos no-reales, porque reproducen una no-realidad.

En definitiva -en su discurso- la “realidad de la fotografía” depende de la realidad del referente, es decir, según se ha entendido desde siempre la fotografía, de la realidad de la escena, no del artificio fotográfico.

Caso 2: Nochebuena 2005, 00.45 hs

Observo desde la terraza de casa a una pareja en la vereda de enfrente: ella pega saltos en el aire levantando los brazos al grito de “¡dale, dale!”, mientras él intenta infructuosamente captar el salto con una pequeñísima cámara digital, de esas que han reemplazado a las *pocket* de rollo en la lista de elementos tecnológicos de adquisición imprescindible para la clase media en los últimos años. Se trata de un artefacto que tiene el aura de “tecnología de última generación”, lo que implica, en el imaginario generalizado, que se trata obviamente de una mejora en relación a la “vieja tecnología”. Indefectiblemente, el flash se dispara siempre un segundo después de que ella termina el salto. Resulta claro que la pareja no sabe que en este tipo de cámaras “económicas” existe un retardo temporal significativo entre el momento del disparo y la captura de la imagen. Intentan varias veces, sin saberlo y sin éxito, repetir el gesto histórico protagonizado por Frank Lakama cuando obtuvo la fotografía que se conoce como una de las primeras “instantáneas” de la historia, hecha en marzo de 1888 a bordo del paquebote “La Gascogne”.²

Caso 3: La obsesión de Antonino Paraggi³

En su relato *La aventura de un fotógrafo*, Ítalo Calvino (1989) nos cuenta las desventuras de Antonino Paraggi, cuyo grupo de amigos, en su mayoría aficionados a la fotografía doméstica, pasaba gran parte del tiempo dedicado a salidas y reuniones registrando fotográficamente todo lo que sucedía. Pero Antonino no compartía en principio este gusto por la fotografía. Su verdadera pasión era, en palabras de Calvino:

Comentar con los amigos los acontecimientos pequeños y grandes, desentrañando de los embrollos particulares el hilo de las razones generales; era, en suma, por actitud mental, un filósofo y ponía todo su amor propio en conseguir explicarse incluso los hechos más alejados de su experiencia. Ahora bien, sentía que algo en la esencia del hombre fotográfico se le escapaba ...

Sin embargo, en algunas ocasiones se veía obligado a “operar” la cámara fotográfica, ya que el grupo se lo pedía cuando quería retratarse como tal. A partir de estas experiencias, Antonino comenzó a esbozar un principio de teoría acerca del significado de los actos (de los fotógrafos y de los fotografiados):

—Porque una vez que has empezado —predicaba—, no hay razón para detenerse. El paso entre la realidad que ha de ser fotografiada porque nos parece bella y la realidad que nos parece bella porque ha sido fotografiada, es brevísimo. (...) Basta decir de algo ‘¡Ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!’ y ya estás en el terreno de quien piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido, y por lo tanto para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso: o bien vivir de la manera más fotografiable posible, o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida. La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura. (...) El único modo de actuar con coherencia es disparar por lo menos una foto por minuto, desde que abre los ojos por la mañana hasta el momento de irse a dormir. (...) Si yo me pusiera a hacer fotografías seguiría este camino hasta el final, a costa de perder la razón.

Motivado por estas reflexiones se compró una cámara y, fiel a sus razonamientos, se dedicó a retratar a Bice, una joven de la cual se había enamorado. Juntos tomaron la decisión de convivir y desde ese momento no la dejó en paz ni de día ni de noche en su afán por registrar cada instante de su vida. A tal punto llevó su empresa que, cuando Bice lo abandonó cansada de su obsesión, Antonino se hundió en una crisis depresiva y comenzó a disparar fotos "... *compulsivamente mirando el vacío. Fotografiaba la ausencia de Bice*". La crisis producida por su separación lo llevó a intentar distintos métodos de fotografiar la realidad, inclusive fotografiando hojas de periódicos que incluían fotos, hasta llegar a descubrir que:

Agotadas todas las posibilidades, en el momento en que el círculo se cerraba sobre sí mismo, Antonino comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más aún, el verdadero camino que oscuramente había buscado hasta entonces.

La actitud extrema y ligada al absurdo de Antonino refleja muy bien una de las prácticas incorporadas en los últimos años en la fotografía –en la doméstica o de aficionados en mayor medida, pero también en la profesional– alentada por los nuevos elementos tecnológicos.

Los modos de representación de lo real y la desmaterialización de la imagen/objeto

Comencemos por prestarle atención al "equivoco" planteado por el alumno del caso 1 entre lo real y su representación, equivoco que proviene de una confusión de vieja data. Para comprenderlo, es necesario remontarse al Renacimiento, momento en que se instaló en la historia de la imagen, o al menos en la de la imagen occidental, una forma de representación de lo real que aspiró al mimetismo, basada en la búsqueda de una reproducción de lo visible de la forma más parecida al modo en que se presenta el mundo ante la percepción del ojo humano. Fue en ese mismo contexto histórico donde apareció la utilización sistemática de dispositivos ópticos para la obtención de imágenes: los *gabinetes de perspectiva* y el *intersector* de Alberti, la *ventana* de Durero o la *tavoletta* de Brunelleschi, además de los diferentes modelos de *cámara oscura*⁴. Es decir, aparecieron las *máquinas de imágenes*, artilugios tecnológicamente sofisticados para la época que, de alguna manera, abrían el camino para las tecnologías actuales en materia de obtención de imágenes. Si bien en esta instancia aún se necesitaba del accionar físico concreto del pintor/dibujante sobre una superficie para obtener la imagen final, el hecho de que la representación se produjera mediante un aparato modificaría indudablemente la relación del sujeto con la realidad y su representación. Tales máquinas comenzaban a actuar como "prótesis del ojo" (Dubois 2000) que creaban imágenes por sí mismas, en cierta forma de manera autónoma y, por ello mismo, implicaron una modificación de la visión, sobre todo en términos de una supuesta objetividad. La *perspectiva artificial*, un producto conceptual de la época, una de las posibles visiones de lo real –no olvidemos que *perspectiva* es una palabra latina traducible como "ver a través de", lo que implica la elección de un punto de vista– se transformaría en la forma *natural* de representar la realidad. De aquí surgió esta suerte de simbiosis entre lo real y su representación que produce confusiones como la de nuestro alumno: la sensación de realidad que produce la fotografía hace que se sienta obligado a separar las imágenes en función de sus referentes, uno natural y el otro fabricado, porque para su percepción las dos fotos son espejo de lo real.

Pero en aquella instancia de la historia y a pesar de la intervención de una máquina en la concepción de la imagen, el producto final, la pintura o el dibujo, todavía gozaba de una materialidad absoluta

en tanto objeto físico: era tangible, concreto y transportable.

Con la aparición de la fotografía en el primer tercio del siglo XIX, las máquinas de imágenes tomaron vuelo. La cámara fotográfica, concebida a partir de los dispositivos ópticos anteriormente mencionados, sobre todo de la estructura de la *cámara oscura*, se convirtió en la primera máquina de imágenes autónoma: ya no se necesitaba al pintor/dibujante, puesto que la fotografía autoinscribía la imagen de lo real sobre un soporte sin la intervención de la mano del hombre. Esta posibilidad se dio a partir de ciertos descubrimientos alrededor de productos químicos capaces de formar e inscribir una imagen al recibir energía lumínica y fijarla permanentemente sobre un soporte. La máquina (fotográfica) se convirtió entonces en la constructora de la imagen, no ya una prótesis del ojo, sino el ojo mismo. En la percepción de la sociedad, el sujeto se transformó en un simple operador de la máquina y ésta en el dispositivo de mediación entre la realidad y su copia, la fotografía.

Y como consecuencia necesaria, surgió la idea de que la reproducción de lo real a partir de este dispositivo era más “objetiva” y que había una conexión casi directa, de contigüidad –del orden del índice según la clasificación que Pierce hace de los signos– entre lo real y su representación. Obviamente se acentuó la noción de espejo de lo real: tan fuerte es esta noción, al menos en el saber común, que en el siglo XXI y en un contexto universitario, surge aún espontáneamente esta naturalización de la fotografía como reproducción de lo real, tal como analizábamos en el caso de la presentación de un trabajo fotográfico.

Pero aunque la *máquina de imágenes fotográficas* acentuaba la mimesis, el producto obtenido no cambiaba esencialmente su materialidad: la foto seguía siendo un objeto concreto y transportable. De todas formas, había una nueva característica: era reproducible infinitamente, al menos en teoría, a partir de un original, el *negativo* (interesante denominación para una imagen opuesta a la realidad en términos de valores tonales o cromáticos) Cabe señalar, sin embargo, que esta posibilidad de reproducción raramente fue considerada en la fotografía doméstica, dónde lo valioso era la copia, que funcionaba casi como un original. Volveremos sobre este tópico más adelante.

La invención del cine sobre el final del siglo XIX vino a agregar un nuevo elemento a la imagen de lo real: la temporalidad. Las posibilidades de la instantánea fotográfica surgidas en ese momento -que dieron origen, entre muchas otras, a la fotografía de Lakama mencionada en el caso de la parejita en Navidad - y la consecuente posibilidad de la imagen seriada - fueron desembocando “naturalmente” en la idea de la imagen/movimiento. Ya no sólo era posible reproducir la realidad de manera fija sino que podía agregársele la ilusión de dinamismo y por lo tanto la idea de transcurso temporal.

Ahora bien, esta nueva característica de la representación alteró notablemente la materialidad de la imagen/objeto que prácticamente no había sufrido cambios con el “pasaje” de la pintura a la fotografía: la imagen movimiento existe sólo cuándo es proyectada, la película no está en ninguna parte y necesita de otra máquina (la de proyección) para existir. Si bien es cierto que existe aun un “original” concreto y tangible, compuesto de una sucesión de fotos fijas que pueden verse individualmente, estos fotogramas no son la película en sí.

Con la aparición del video, las máquinas de imágenes se transformaron en algo absolutamente imprescindible no sólo ya para la obtención de la imagen sino además para su visualización misma. Ya no existía el original “visible”, ni siquiera en la forma de sucesión de fotos fijas del *film*. Dentro del sistema, la televisión llevó el concepto al límite como paradigma de reproducción de lo real: no sólo reproducía lo real en su apariencia visual (tal como la fotografía), con el agregado del movimiento y la dimensión temporal (como el cine) sino que además podía transmitir a todas partes al mismo tiempo y en *directo*. Al decir de Dubois (2000) “*Se trata de la mimesis del ‘tiempo real’: el tiempo elec-*

trónico de la imagen está (sincronizado con) el tiempo real”.

En este sentido, lo real y su “copia” (su representación) se fusionaron prácticamente en una misma cosa, lo que conllevaba una sensación de verdad no experimentada antes con ningún medio de reproducción de lo visual: “en vivo y en directo” ha sido uno de los slogans más utilizados en este medio para garantizarle al espectador que lo que está viendo es “la realidad misma”.

Pero al mismo tiempo comenzó a concretarse la desmaterialización de la imagen/objeto de una manera violenta: la luz, materia prima en la formación de la apariencia visual de lo real, se transformaba ahora en impulsos eléctricos para ser almacenada y debía traducirse nuevamente a impulsos lumínicos para ser vista. La imagen ya no existía como objeto, sino sólo como información registrada y transmitida. Sin las máquinas de imágenes la imagen desaparecía, aunque la sensación de que aún era tangible y transportable siguiera existiendo. Paralelamente, tanto el cine como el video colaboraron activamente en el refuerzo de la naturalización del punto de vista renacentista como mímesis de lo real.

Esta escalera tecnológica —que hasta el momento no había descartado ninguno de sus escalones sino que los había ido sumando uno tras otro— llega hoy, con la posibilidad de captura, reproducción y creación digital de imágenes, a un nuevo estadio consistente en la denominada *realidad virtual*.

La misma curiosa paradoja de su denominación da qué pensar: Según la vigésima primera edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua (1992) “*la palabra virtual, proveniente del latín virtus (fuerza, virtud), alude como adjetivo a lo «que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente [...] usándose frecuentemente en oposición a efectivo o real»*. En una segunda acepción “*virtual es equivalente a «implícito» y «tácito», teniendo otra significación en la física, donde alude a aquello «que tiene existencia aparente y no real»*”.

La tecnología de imagen digital se basa, en términos generales, en el mismo principio del video: la apariencia visual de lo real se traduce en información (numérica en este caso) para ser almacenada y nuevamente traducida a impulsos lumínicos que serán visualizados en una pantalla (monitor). Pero esta nueva forma de reproducción de lo real agrega un nuevo elemento: al ser almacenada en forma numérica (dígitos), la imagen es factible de ser modificada —y por supuesto creada— a partir de cálculos.

Esta nueva forma de representación de lo real incorpora además —tal vez para que la contradicción implícita en su misma denominación no desaliente al usuario— algunos elementos nuevos en su representación: la posibilidad de percibir sensorialmente esa “realidad ficticia”. A la representación de la apariencia visual se suman en este caso sensaciones táctiles y cinestésicas. Citando otra vez a Dubois (2000), “*la impresión de realidad es reemplazada por la impresión de presencia*”. Este sistema, cuyas imágenes tienen su origen generalmente en impresiones captadas de la realidad, transformadas luego a partir de las posibilidades de la *imagen digital* con procesos que van desde leves retoques hasta alteraciones sustantivas e incluso, como decíamos antes, creación de nuevas realidades, termina por desmaterializar absolutamente la imagen/objeto. La imagen en muchos casos no existe ni siquiera como información grabada, ya que la inscripción de la misma, por ejemplo en una cámara fotográfica de captura digital, es en principio sólo temporal y puede o no ser guardada luego permanentemente como información recuperable a largo plazo. Se trata más de un proceso que de la creación de una imagen en sí. Y, paradójicamente, cuando la imagen objeto se desmaterializa por completo, se intenta por todos los medios posibles que el espectador pueda ver —con el mayor “realismo” posible— y hasta tocar esa imagen que no existe. Esta nueva forma de representación de lo real va en camino a convertirse en una suerte de “prótesis de los sentidos” (Dubois 2000).

Por otra parte, aunque la imagen no sea ya un objeto, parece ser que no sólo es transportable sino que es posible enviarla a distancia y puede aparentemente reproducirse, aunque no exista, en principio,

un original a reproducir.

Este desarrollo histórico ha sido acompañado obviamente por un cambio –o más bien una acentuación– de la percepción de lo real y su representación a partir de los diferentes sistemas propuestos por las *máquinas de imágenes*. Siguiendo siempre en la línea comenzada con las *prótesis del ojo*, la búsqueda final de todas estas tecnologías sigue siendo la “*reproducción mimética de lo visible (y lo táctil y lo audible, podríamos agregar), al menos de la forma más parecida a como se presenta el mundo a la percepción del ojo (y el tacto y el oído) humano*”). A tal punto este camino es el mismo, que una de las obsesiones de la industria informática es producir imágenes –fotográficas, cinematográficas y de video– tan buenas como las tradicionales. Esto implica reconocer, aunque elípticamente, que las nuevas tecnologías necesitan refrendar sus pergaminos comparándose con las tecnologías tradicionales, lo que nos hace sospechar que la “innovación” en este campo es, por lo menos, dudosa.

Entonces cabe preguntarse cuál es, en este desarrollo tecnológico, la especificidad de innovación. Según West y Farr (1990) “*Innovación es la secuencia de actividades por las cuales un nuevo elemento es introducido en una unidad social con la intención de beneficiar la unidad, una parte de ella o a la sociedad en conjunto. El elemento no necesita ser enteramente nuevo o desconocido a los miembros de la unidad, pero debe implicar algún cambio discernible o reto en el status quo.*” (el subrayado es nuestro). Si nos guiamos por esta definición y consideramos que en este campo, el de la imagen, todo marcha siempre en la misma dirección y nada ha cambiado sustancialmente desde la cámara oscura renacentista hasta la generación de “realidades virtuales” por computadora –excepto la dependencia tecnológica– cabría preguntarse si las innovaciones no serán sólo una cuestión de ampliar mercados a través del recambio tecnológico para seguir haciendo lo mismo de siempre pero con máquinas nuevas, que algunas veces ni siquiera son nuevas.

Sin embargo, y aunque tal vez no sea el objetivo primordial del desarrollo tecnológico producido alrededor de la imagen, las nuevas máquinas de imágenes van generando cambios en la cultura y, ya que desde nuestra posición en el mundo raramente podemos ser generadores de tendencias, deberíamos al menos prestarle mucha atención a los efectos que estas olas tecnológicas van produciendo en nuestra sociedad. Lo que le sucede a la pareja descripta en el caso 2 tiene que ver con esto: lo que ellos están tratando de hacer (sin éxito) con su cámara digital –tecnología de “última generación” según el supuesto implícito de la publicidad– fue realizado (con éxito) hace más de cien años, con una cámara que hoy es una pieza de museo que se mira, en el mejor de los casos, con el cariño y la sonrisa paternal con que se recuerdan los primeros pasos de un niño que se ha convertido en adulto. Sin embargo ellos, los protagonistas del caso citado, seguramente adhieren como la mayoría –incluidos muchos profesionales de la imagen– al preconceito sustentado por el mercado de que todo “nuevo producto” siempre es un paso hacia delante en el progreso, que siempre y sin lugar a dudas la última tecnología es mejor que la anterior y que hay que poseerla si no queremos quedar “fuera de la historia”. En este caso en particular está claro quienes son los que quedan fuera de la historia.

Los recambios tecnológicos se producen con tanta velocidad que resulta difícil saber hasta qué punto benefician o no a los usuarios. Cuando aún no se ha podido definir completamente la influencia que ha tenido –y tiene– la imagen en la sociedad, ya estamos hablando de imagen digital, como si la historia de la imagen fotográfica fuera sólo una cuestión de reemplazar tecnologías –y denominaciones– a medida que otras más nuevas aparecen. En todo caso, lo que habría que revisar más en profundidad es el concepto de representación y mímesis, de lo real y su espejo, que sigue siendo el tema importante. En este sentido, deberíamos analizar si estas nuevas tecnologías pueden modificar el paradigma de la imagen y su poder de representación de lo real. Retomaremos este tema al final del artículo.

Imagen y memoria

Creemos que el caso de Antonino, aunque ficticio, grafica bien uno de los usos más extendidos que se le ha dado a la imagen a partir del siglo XIX: el registro documental, ligado directamente con el poder de mimesis de las máquinas de imágenes. Junto con el desarrollo de la imagen como representación de lo real a lo largo de los siglos y sobre todo a partir de la aparición de la imagen fotográfica, la sociedad en general y los individuos en particular han utilizado las máquinas de imágenes para producir archivos y documentar casi todo. Desde su nacimiento –y en los primeros años de existencia casi exclusivamente– la fotografía asumió la tarea de convertirse en generadora de documentos visuales del mundo para dejar a las futuras generaciones un archivo de lo que ya no podrían ver de otra forma porque sería destruido en pos del progreso. Así se dedicó una increíble cantidad de material fotográfico al registro de paisajes, construcciones, modas y costumbres que se sabía, o al menos se presentía, no perdurarían por mucho tiempo. Al decir de Ernest Lacan (citado por Michel Frizot, 1989):

La fotografía realiza su obra en todos lados. Registra vuelta a vuelta sobre sus tabletas mágicas los acontecimientos memorables de nuestra vida colectiva, y cada día enriquece con algún precioso documento los archivos de la historia.

En una interesante reflexión alrededor del papel de la fotografía en la historia que, tal vez, nos pueda dar una pista sobre el porqué del desarrollo de la actividad de registro, dice John Berger (1998) en su libro *Mirar*:

¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí afuera, en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento. (...) Tanto la lente de la cámara como el ojo, debido a su sensibilidad a la luz, registran imágenes a una gran velocidad y de forma inmediata al acontecimiento que tienen delante. Lo que, sin embargo, hace la cámara, y el ojo por sí mismo no puede hacer nunca es fijar la apariencia del acontecimiento. Extrae la experiencia de éste del flujo de otras apariencias y lo conserva, tal vez no para siempre, pero al menos mientras exista la película. La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en los ojos de la mente, la facultad de la memoria.

El afán archivista, limitado en primera instancia a los organismos oficiales y realizado casi exclusivamente por profesionales, fue haciéndose una costumbre más general y realizada por individuos a partir de la popularización del uso de las cámaras fotográficas hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Sería reiterativo citar la cantidad de notas producidas al respecto, desde artículos periodísticos hasta ejemplos de humor gráfico referidos al tema que se sucedieron a principios del siglo pasado. Luego hubo una especie de *impasse*, producido tal vez por un acomodamiento de las estructuras de producción de imágenes: los medios a través de sus profesionales (reporteros gráficos, camarógrafos de televisión, cineastas) realizaban el registro visual y los consumidores (todos los demás) se convertían en espectadores, aunque el afán de “archivaje” individual se mantuvo vivo en la fotografía doméstica e inclusive se fue incrementando a medida que las posibilidades de tener

una cámara fotográfica económica o una cámara de video casero fueron alcanzando cada vez a más estratos de la sociedad. Y en los últimos años este afán archivista se ha exacerbado, creemos, por la aparición de la tecnología de captura digital que no sólo permite sino que induce al registro y archivo compulsivo de imágenes.

Dice Pierre Nora (1989) en su texto *Entre la memoria y la historia*:

La memoria moderna se da, ante todo, a modo de archivo. Se apoya por completo en la materialidad de la huella, en la inmediatez del registro, en la visibilidad de la imagen. Lo que comenzó como escritura terminó como alta fidelidad y grabación de cinta. El temor a una desaparición rápida y final se combina con la ansiedad con respecto al significado del presente y a la incertidumbre en cuanto al futuro, para otorgarle incluso al más humilde testimonio, al más modesto vestigio, la dignidad potencial de lo memorable. Lo que llamamos memoria es de hecho el gigantesco y sobrecogedor depósito de reservas materiales de todo aquello que nos sería imposible recordar, un ilimitado repertorio de todo aquello que podría necesitarse para ser rememorado. Ninguna sociedad ha producido nunca archivos de un modo tan deliberado como la nuestra, no sólo en cuanto a su volumen, no sólo merced a los nuevos medios técnicos de reproducción y preservación, sino también por su admiración supersticiosa, por su veneración de los vestigios. Inclusive a medida que desaparece la memoria tradicional, constantemente nos sentimos obligados a coleccionar residuos, testimonios, documentos, imágenes, disertaciones, cualquier signo visible de lo que ha sido, como si fuese necesario apelar a este prolífico dossier para presentar alguna prueba ante quién sabe qué tribunal de la historia. Registra todo lo que puedas, algo permanecerá.

Esta última frase parece ser la clave del tema, no se sabe por qué, ni para qué, pero hay que registrar. La compulsión fotográfica de Antonino Paraggi parece ser nada más que una hipóbole, una puesta en absurdo de lo que en mayor o menor medida nos sucede a todos.

Y es en este punto dónde se juntan las máquinas de imágenes de tecnología digital y la desmaterialización de la imagen/objeto con el archivo como sustituto de la memoria, para dar pie a algunas reflexiones y preguntas -más que nada preguntas- sobre el momento presente de la imagen y la postura que deberíamos adoptar aquellos que estamos involucrados de una u otra manera -desde la creación, la docencia o el pensamiento- con el mundo de las imágenes.

Algunas preguntas

La tecnología de captura digital de imágenes está produciendo en la sociedad un fenómeno similar al acaecido en el momento de la aparición de las cámaras compactas de uso popular: una superproducción de imágenes -fotográficas en su mayoría- que se nota particularmente en la fotografía denominada *doméstica* (aquella producida por individuos no profesionales y generalmente realizada en ámbitos privados), aunque en esta ocasión el fenómeno alcanza también a gran parte de la fotografía profesional, sobre todo a la que tiene que ver con los medios gráficos y/o electrónicos de noticias. Todo se registra, todo es potencialmente interesante y aunque más no sea por las dudas, es preferible registrarlo.

La cámara digital, confesado esto por varios colegas, profesionales de la fotografía, produce una suerte de “invitación al disparo”, una “incontinencia en la captura” que lleva inevitablemente a una

superabundancia de imágenes. Esta superproducción es alentada inclusive por la tecnología, que genera funciones *ad hoc* que hubieran sido de gran ayuda para el plan de Antonino Paraggi. Reza un anuncio de cámaras digitales en www.camarasdigitales.com:

(la empresa X) acaba de anunciar el lanzamiento de una nueva serie de cámaras, la serie P, que se caracteriza por tratarse de unas máquinas dirigidas fundamentalmente al usuario avanzado, aunque sin dejar a un lado la simplicidad de uso.

*(...) Pero al margen de lo indicado, debe mencionarse también que ambas máquinas cuentan con todo tipo de ajustes manuales, conexión para Flash externo, pueden grabar las imágenes en formato RAW y en formato TIF, además por supuesto de hacerlo en el habitual JPG, tienen una elevada velocidad de proceso, y cuentan hasta incluso con inter-
valómetro para programar la realización automática de 2 a 99 fotografías a intervalos de 10 segundos a 24 horas. (los subrayados son nuestros)*

Es interesante ver cómo el término *cámara*, que alude directamente al espacio oscuro imprescindible para la formación de la imagen y que deriva de la cámara oscura renacentista, fue reemplazado a lo largo de la historia por el término más general *máquina*. En este pasaje lingüístico se va dejando de hacer referencia al funcionamiento primario de un dispositivo en particular, con un nombre que invita a la indagación y la pregunta –¿por qué cámara oscura?– para ir incluyéndolo en una categoría más general, la de las máquinas, aparatos que por definición y costumbre vienen a sustentar el progreso de la humanidad, a facilitarle las tareas al individuo. Sobre este punto también se hace hincapié en la publicidad: máquinas para usuario avanzado pero con “simplicidad de uso”. Pero ¿a que uso se refiere? Por supuesto al que tiene que ver con lo operacional, nunca con el *uso* en el sentido más profundo del término ¿Para qué tomo fotos? ¿Cuándo vale la pena sacarlas? ¿Qué propósito tiene hacer 99 fotografías a intervalos de 10 segundos o de 24 horas? Hemos escuchado el caso reciente de un dibujante, fotógrafo aficionado (podría ser nuestro caso 4), que en un viaje de quince días por el norte de Argentina registró, literalmente, ¡10.000 fotografías! ¿Se habrá planteado en algún momento el tiempo que necesitaría luego para visualizarlas y elegir las que valía la pena tener? No, evidentemente, porque por lo que sabemos es el problema irresoluble con el que se encuentra ahora, a la vuelta de su viaje: no tiene tiempo para editar lo que sacó.

Está claro que la industria apuesta a lo digital, que la producción de imágenes no es una excepción en la lógica del mercado y que quien no se “suba a la ola tecnológica dominante” probablemente quede excluido del medio⁵. De hecho, una de las empresas multinacionales más grande de fotografía ha discontinuado la fabricación de papel fotográfico blanco y negro a partir de diciembre de 2005 y ha puesto toda su energía en la producción de insumos para el sistema digital. ¿Significa esto que la tecnología de impresión digital es superior, de mayor calidad, más duradera que la impresión tradicional sobre papel de gelatina de plata? Lo dudamos, pero la industria necesita cambiar los sistemas para acrecentar el consumo. Aparentemente no podemos generar nuestras propias condiciones de trabajo ni decidir los materiales que usaremos, dado que unas y otros son dictados desde algunos centros de poder económico que deciden cual tecnología se debe utilizar y cuál no. Tratemos entonces por lo menos de estar atentos para extraer los elementos positivos y rechazar los negativos a partir de las reflexiones que podamos producir. Sería interesante a esta altura y dado este contexto, poner sobre el papel algunos elementos extractados de nuestra experiencia práctica como fotógrafos y docentes para analizar este momento y tratar de entenderlo.

Una de las tareas básicas del fotógrafo en el trabajo con cámaras tradicionales –llamaremos así a las cámaras que funcionan con el sistema óptico/químico de registro– tiene que ver con el encuadre y la elección del momento del disparo. Estas operaciones actúan, durante la toma, como una suerte de *discriminación* acerca de qué cosa y en qué momento vale la pena de ser fotografiada. La lógica de la economía de dinero (el costo del material sensible) y del tiempo (el proceso posterior a la toma necesario para obtener el negativo y luego la copia) generaban en la gran mayoría de los fotógrafos –tanto profesionales como aficionados consuetudinarios– una suerte de *ejercicio de decisión*, a veces casi reflejo, a veces más meditado, que se ponía en práctica cada vez que aparecía la tentación del disparo. Con las cámaras de captura digital, el ejercicio de decisión se va relajando. Ya no hay costo en dinero, aparentemente, por cada foto tomada –recordemos que la imagen/objeto no existe más, sólo se trata de impulsos lumínicos traducidos a un código numérico sobre una tarjeta de memoria reutilizable– y el proceso posterior es veloz: ya no hay sistema negativo/positivo, la imagen se ve inmediatamente “igual a la realidad”. Estas modificaciones en la captura y visualización de las imágenes, decíamos antes, conducen en la mayoría de los casos a la acumulación indiscriminada de fotografías. Pero, cuando se pierde la capacidad de discriminar qué cosa es memorable, entonces se comienza a registrar todo y con eso lo único que se consigue es trasladar el problema hacia adelante:

Si no se decide con precisión en el momento de la captura qué es lo *fotografiable*, deberá decidirse en el momento de la visualización y/o edición del material. El resultado final de este proceso es, en el mejor de los casos, fotografiar indiscriminadamente todo –siguiendo la línea de trabajo de Antonino Paraggi– para luego ver ese material como si fuera la realidad y allí sí, aplicar algún criterio de selección a las imágenes obtenidas, es decir casi repetir el gesto del personaje de Calvino al final del relato, casi como “fotografiar fotografías”.

Pero este fenómeno de *incontinencia* produce una situación en el área de la fotografía doméstica que tal vez sea más interesante para generar reflexión, porque tiene que ver con uno de los usos más difundidos de la fotografía, el de crear archivos individuales, o en todo caso familiares, de la memoria. Hemos notado que las personas que poseen una cámara de captura digital desde hace ya algunos años producen fotografías y las archivan, pero no las miran salvo en el momento de la toma: la superproducción de imágenes desalienta cualquier intento de selección posterior –tarea que es una obligación para el profesional que debe entregar su trabajo– Y, como la impresión de todas las imágenes producidas es prácticamente imposible (aquí aparece otra vez el tema del tiempo y, sobre todo del costo), las fotos quedan archivadas en el disco rígido de una computadora o en un CD y prácticamente nadie las vuelve a ver.

Cuando estaba extendido el uso de cámaras tradicionales para el registro de los acontecimientos de la vida dignos de ser recordados, la secuencia del proceso era aproximadamente así: se sacaban las fotos, se mandaban a revelar y al cabo de un par de días o un par de horas se recibía de regreso las copias (las fotos, el objeto importante) y además el negativo. Este último era generalmente guardado en algún cajón y no volvía a revisarse. Lo que tenía “existencia real” era la foto (la copia), esa imagen/objeto tangible que se transformaba casi en un fetiche, compartido y repetidamente extraído de su lugar de conservación –generalmente un álbum– para volver a ser revisado. Inclusive su pérdida o deterioro generaba algunas angustias y la capacidad de reproducción al infinito a partir del negativo no era prácticamente tenida en cuenta por el usuario. Es más, en la mayoría de los casos no se sabía muy bien dónde estaba guardado el negativo, ni tampoco era esto preocupante: mientras la foto/objeto existiera, la imagen era visible y por lo tanto *existía* el recuerdo del momento registrado. Recordamos, muchas veces hasta nuestra propia vida, a través de las imágenes que de ella se han registrado.

La imagen fotográfica aparecía entonces como una *prótesis de la memoria*.

Hoy, paradójicamente, no hay negativo –y se seguirá usando esta denominación en el futuro para la imagen “aún no impresa” como se sigue usando el término “copia” aunque la impresión digital no parte, en principio, de ningún tipo de original?–, pero las imágenes se guardan en el disco rígido y en muchos casos se olvida en qué “cajón”⁶ (carpeta) se guardaron y pasan a ser lo que antes era el negativo: una imagen que alguna vez obtuvimos y que ahora sólo recordamos vagamente porque no existe como objeto visible, porque no tenemos la copia.

En definitiva y a través de esta práctica digital, la fotografía –y sabemos que tal vez resulte una exageración– prácticamente deja de existir como tal para *convertirse* en memoria (dejó de *ocupar el lugar de*, al decir de Berger (1998), para *ser*) –es decir olvido potencial–, casi tan intangible y difícil de recuperar como las imágenes almacenadas en nuestro cerebro.

La imagen producida por la cámara digital se ve inmediatamente, al igual que la imagen captada por nuestros ojos. Si es memorable se guarda en la tarjeta de la cámara y se pasa luego a la computadora, una especie de memoria a largo plazo. Generalmente queda guardada allí y, dada la enorme cantidad de imágenes que se producen y acumulan, no vuelve a verse. La producción de imágenes, su acumulación y ordenamiento en archivos digitales ocupa tanto tiempo que queda poco margen para volver a revisar el material obtenido, con lo que, la mayoría de las imágenes producidas existen sólo en *la memoria*. Pero no de quien las tomó, quien podría ocasionalmente regocijarse con el recuerdo de ellas, sino en la memoria del disco rígido de la computadora⁷.

Tal vez una de las cosas que debemos aprender en esta nueva era tecnológica es el viejo arte de la edición, o lo que es lo mismo, volver a generar un criterio para saber cuáles imágenes vale la pena guardar. Y además aprender a practicar la *abstinencia*: no dejar que la posibilidad de hacer miles de fotos nos obligue a hacer miles de fotos.

Por otra parte podríamos remarcar también que, paralelamente, tal vez la divulgación y el uso extendido de los programas de captura, retoque y generación de imágenes digitales esté minando la credibilidad de la reproducción, develando de alguna manera el origen cultural de la ficción de la representación. Hoy todos sabemos que las tapas de las revistas de actualidad son retocadas con photoshop, sobre todo cuando reproducen (¿reproducen?) la imagen de alguna diva. Si la imagen puede retocarse infinitamente o crearse enteramente a partir de información binaria, ¿Seguirá siendo paradigma de “espejo de lo real” la imagen producida por una máquina que fuera durante tanto tiempo garantía de objetividad en el saber común? Nuestra hipótesis es que esta práctica cada vez más extendida va minando la credibilidad de la imagen fotográfica, alterando uno de las características más fuertes del medio, lo que Barthes (1979) ha definido como el “esto ha sido” que toda imagen fotográfica transmite.

El mercado impone “tecnologías” y nosotros las incorporamos, en la mayoría de los casos, sin la reflexión necesaria. Cada vez en mayor medida, las imposiciones del mercado condicionan las decisiones del usuario, cada vez hay menos posibilidad de elección. Dejan de fabricarse algunos productos de uso habitual y las nuevas tecnologías en este nuevo siglo van desplazando a las anteriores en lugar de complementarlas. Las máquinas de imágenes, en algún punto, no han cambiado sustancialmente desde la cámara oscura hasta la tecnología digital. Pero sí seguramente generan cambios en el paradigma de representación y en los hábitos sociales a través del uso, sea esta su intención original o no. Nos parece entonces que lo importante es estar concientes de en qué punto el uso de las tecnologías y el pensamiento alrededor de ellas puede producir, ahora sí, innovaciones, ya sea en el campo de la estética, de los hábitos sociales o de la creación de sentido. Si no podemos decidir qué tecnolo-

gías usar porque estamos sujetos a lo que el mercado dispone, debemos poner todo el esfuerzo en “apropiarnos” de dichas tecnologías y profundizar sobre el uso que hagamos de ellas. De esta forma tendremos la seguridad de que, lo que sea que hagamos con las imágenes dependerá de nosotros y no del tipo de tecnología utilizada y podremos construir una visión (una realidad) en la cual –parafraseando a Dubois– la verdadera innovación⁸ estará siempre en manos de los fotógrafos, nunca en manos de los fabricantes.

Notas

1 Esta frase que hago mía para justificar el desparpajo de pretender hacer teoría sobre la imagen, fue extractada de una reflexión de Minor White (1908-1976), fotógrafo norteamericano, partidario de la “straight photography”, discípulo de Stieglitz y uno de los fundadores de la revista *Aperture*, de la que fuera editor por varios años. N del A

2 La foto en cuestión se titula “Recuerdo del viaje realizado a bordo del paquebote “la Gascogne”, marzo de 1888” y muestra a un hombre en el “apogeo” de un salto provocado frente a la cámara específicamente para ser fotografiado. N del A

3 Personaje protagonista del cuento *La aventura de un fotógrafo* del escritor italiano Italo Calvino, incluido en el libro *Los amores difíciles*. N del A

4 Para más detalles sobre estos dispositivos ver la obra de Eric Renner: *Pinhole Photography. Rediscovering a Historic Technique*. N del A

5 Dice otra publicidad de cámaras digitales: “Ya es una realidad la conexión inalámbrica Wi-Fi en el mercado de consumo. (La empresa X) acaba de anunciar el lanzamiento de dos nuevas cámaras digitales: la (X) Coolpix P1 y la (X) Coolpix P2. (...) Además, ambas cámaras disponen de un zoom óptico 3,5x, un potente modo macro que enfoca a tan sólo 4 cm, así como una estética muy cuidada, algo habitual en este fabricante. En resumen, que si quiere estar “a la última” debe tener muy en cuenta estas dos nuevas cámaras digitales.” (Los subrayados son nuestros) N del A

6 Viene a la memoria en este momento una famosa analogía utilizada por los que “sabían” de computación a principios de los '90 y trataban de hacernos entender a los legos que la máquina “es como un placard dentro del cual los programas pueden generar archivos con la intervención del operador y las carpetas son como cajones en los que uno puede ir guardando esos archivos” En esos cajones (que por cierto no son cajones) se guardan hoy los negativos (que tampoco son negativos) N del A

7 Tal vez, y si se mira con optimismo, la captura digital sirva como anclaje para reforzar en nuestro cerebro el recuerdo de aquella imagen que nos pareció digna de ser registrada y el recuerdo de haberla tomado sirva como disparador para extraerla de nuestra memoria y rememorarla. N del A

8 Dubois dice: “La cuestión mimética de la imagen no está determinada por el dispositivo tecnológico. Se trata de un problema de orden estético. Todo dispositivo puede formalizar la tensión dialéctica entre semejanza y diferencia, analogía y desfiguración, forma y no forma. Es este juego lo que produce innovación, la innovación esencial es siempre estética, nunca técnica” (El subrayado es nuestro) N del A

Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1997). *La Cámara Lúcida*, Nota sobre la fotografía. España: Paidós Comunicación.
- Berger, J. (1998). *Usos de la fotografía*. En *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Calvino I. (1989). *Los amores difíciles*. Buenos Aires: Tusquets.
- Dubois P. (2000). Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general. En: *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas: Universidad de Buenos Aires.
- Frizot, M. (1989). *Histoire de voir I De l'Invention de l'Art Photographique (1839-1880)*. Paris : Photopoché n° 40 : Centre

Nationale de la Photographie. (traducción de Alicia Macías)

(1989). *Histoire de Voir II El medio de los tiempos modernos (1880-1939)*. París : Photopoche n° 41, Centre Nationale de la Photographie. (traducción de Alicia Macías)

Nora, P. (1989). *Between Memory and History. Les lieux de mémoire. Representations* 26. Estados Unidos. The Regents of the University of California. (Traducción de Alicia Macías)

Renner, E. (1999). *Pinhole Photography: Rediscovering a Historic Technique*. Boston: Focal Press. Butterworth-Heinemann.

West, MA y Farr, JL. (1989). *Innovation at Work: Psychological Perspectives, Social Behaviour*, 4, 15-30.

White, Minor: *Rites & Passages* (1978). New York, An Aperture Monograph, Aperture. Disponible en: <http://www.camerasdigitales.com>

Summary: This work proposes a route through the historical uses of different devices of creation, reproduction and production of images. Through this journey we tried to make a reflection around two topics: the progressive dematerialization of the image as an object and the use of that same dematerialized image like a file element that comes to occupy the place of memory. After this conjunction we tried to elaborate some conclusions about the role of new technologies and its relation to image.

The historical development of modalities of representation and the idea of dematerialization of the image/object leave from some proposals due to Philippe Dubois in *Machines of images: a question of main line* (2000). From his reading, added to the reading of some other authors -John Berger among them arises the reflection and the hypothesis of the digital photographic capture like a prosthesis of memory.

Keywords: memory - photography - prothesis - technology - virtual reality.

Resumo: Este trabalho propõe um percurso através dos usos históricos dos dispositivos de criação, reprodução e produção de imagens. Através deste percurso se pretende fazer uma reflexao ao redor de dois tópicos: a progresiva desmaterialização da imagen como objeto e o uso dela desmaterializada como elemento de arquivo que vem ocupar o lugar da memoria. Da conjunção entre este percurso histórico e as relações antes propostas intenta-se elaborar algumas conclusões sobre o papel das novas tecnologias em relação com a imagem.

O desenvolvimento histórico das maneiras de representação do real e a ideia de desmaterialização da imagen/objeto partem de alguns proponhos propostos por Philippe Dubois em *“Máquinas de imagens: uma questão de linha geral”*(2000).

Da sua lectura, somada à leitura de alguns outros autores -John Berger entre eles- surge a reflexão e a hipótese da captura fotográfica digital como prótese da memoria.

Palavras chave: fotografia - memória - prótese - realidade virtual - tecnologia.

(*) Arquitecto (UBA). Director y docente del Taller de Fotografía (UBA). Profesor Titular en la Escuela de Comunicación Multimedial de la Universidad Maimónides. Docente del área de Fotografía en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

Resumen: Este ejercicio de escritura descriptiva podría interpretarse, de algún modo, como un intento de congelar un instante (como en una fotografía) de un momento histórico confuso, cambiante, que rápidamente olvida o abandona a su suerte todo aquello de lo que no se lleve registro, y que si se registra pasará a ser una más de las tantas cosas que a diario nos pide a gritos que le prestemos un momento de atención en medio del universo de estímulos con que convivimos.

O (también), como trataría de cosas del pasado, podría leerse como una posibilidad de traer al presente una serie de estampas que nos permitirían recrear la historia de un determinado personaje que parabólicamente involucra la de varios. Algo así como hurgar en su álbum de fotos para reconstruir el guión de su vida para emprender el de su grupo social.

También, para organizar el relato, se divide el texto en pequeños capítulos, que llevan como título la edad de nuestro personaje al momento en que se cuenta la experiencia, que pueden no ser cronológicos, y que en caso de versar sobre cuestiones generales de su vida, como por ejemplo el país de origen, puede llevar directamente el nombre del tema que aborda.

Palabras claves: Argentina contemporánea - cisma - digital - educación - fotografía - imagen - tecnología.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 158-159]

Argentina

El país de origen de nuestro personaje sería sin duda Argentina, tierra indomable que entrena a sus habitantes en el difícil arte de la supervivencia mediante cíclicos saltos al vacío, que se suceden con una periodicidad tal que los ubica entre los más altos puestos a nivel mundial de adaptación a lo inexplicable. No creería necesario ahondar aquí en más detalles sobre este país, ya que irán apareciendo a lo largo del ensayo como referencias contextuales que echarán luz sobre algunas de las cuestiones que le tocaron vivir al personaje en la ficción (pero que pertenecen a una de esas tantas realidades que la superan).

La imagen

Su vínculo con la imagen, al igual que para la gran mayoría de las personas de su generación, no estuvo dado ni por el estímulo familiar ni por la educación formal, ya que la relación de los padres con la

imagen -especialmente con la fotografía-, era prácticamente nula, y de la formación sobre cuestiones artísticas en la escuela pública de su barrio no hay mucho para decir. En la mayoría de los hogares que hubiera podido frecuentar durante su infancia y primeros años de la adolescencia no había cámaras fotográficas (ni de cine doméstico), y en caso de que las hubiera, no estaban al alcance de un niño bajo ninguna circunstancia, por considerárselos no aptos. Además, esta veda alcanzaba a toda la planta tecnológica con que contaba una familia. La tecnología no dominaba el hogar argentino de mediados de los sesenta hasta fines de los setentas, y no parecía ser una preocupación fundamental entre sus integrantes alejados como estaban, geográfica y económicamente, de los circuitos internacionales de producción y consumo. Se viajaba muy poco al exterior, no se tenía ni idea de los precios internacionales de la mayoría de los productos (a excepción de tabaco y alcohol, souvenir obligado de cualquier viaje), se dudaba si los equipos tecnológicos extranjeros funcionarían bajo el régimen local, y no se conocía nada sobre los nuevos lanzamientos ni adelantos de una industria que luego se ocuparía de manera sistemática de informar sus novedades al punto de crear generaciones de consumidores compulsivos tecnodependientes. Los aparatos que allí encontrábamos eran robustos equipos, ninguno electrónico, ninguno importado, que no exigían ningún esfuerzo intelectual para operarlos, y que se esperaba que duraran toda una vida. La diferencia con los equipos contemporáneos, ligeros, remotos y excedidos en funciones, era notable. Aquellos equipos con que contaba el hogar de clase media estaban diseñados para un único destino. Se tenía por normal la multiplicidad de aparatos, cumpliendo cada uno su singular cometido en el ambiente de la casa donde se instalaba para siempre. El teléfono era sólo eso (si lo había), la radio, también. La única excepción la constituía el combinado, que dominaba la sala: mueble multifunción que albergaba una radio, un tocadiscos, el sistema de amplificación y dos parlantes, en un diseño que también contemplaba un espacio para el almacenamiento de los pocos discos con que contaba la familia, y que sólo sonaban en algún que otro evento donde no se ponía la radio como sonido de fondo en una emisora que transmita música. Las tapas de esos vinilos formaban parte del reducidísimo imaginario que poblaba la casa, pero dada la escasa circulación que tenían dentro del diario universo familiar, difícilmente hayan quedado impresionados en la retina. Esta poca circulación de música grabada envuelta en imágenes evidenciaba claramente una brecha (un abismo) entre las creencias de los padres y los hijos, entre aquellos que sólo escuchaban la música que sonaba en el programa de radio al cual seguían y éstos que consumieron música envasada en varios formatos a lo largo de su vida, de la que el arte de tapa -la foto del ídolo- pasaría a ser uno de los más preciados objetos devocionales, al punto de convertir el cuarto de los más jóvenes en algo semejante a un templo, en una actitud -según sus mayores- de un paganismo equiparable a la adoración del becerro de oro. Esto se dio tal vez como consecuencia de la lógica de consumo que diferenció ambas generaciones: una tuvo que ir personalmente a conocer el mundo, mientras la otra lo puede hacer desde el confort doméstico; una fue educada en valores que se suponían básicos para el funcionamiento colectivo de una sociedad, la otra fue bombardeada por una propaganda que alienta el consumo individual como forma de pertenencia a determinada tribu. El resto de los singulares aparatos que constituían el paisaje doméstico eran la radio a transistores y el televisor valvular. La radio, tal vez como aparato más importante, como auténtica conexión con el mundo exterior (local), como vínculo con los sucesos de actualidad, como entretenimiento. Todas las grandes noticias aparecían primero en la radio, todos los anuncios y presentaciones se hacían por radio, había transmisión todo el día. La radio, como dispositivo, estrenó el concepto de portabilidad. La radio, como medio, el de la participación de la audiencia. Para un niño era el primer aparato que llevaba pilas, y que tenía un tamaño que le permitía llevarlo de un lado para el otro de la casa

(siempre a pedido y bajo la mirada atenta de un mayor), y hasta venía una en el auto (si lo había); la televisión a válvulas, en blanco y negro, comprada con suficiente antelación para ver en la comodidad del hogar la llegada a la luna, sólo transmitía unas pocas horas por día, y su programación distaba de contemplar a los niños como consumidores extremos. Sin embargo, no podría dejar de señalar un ejercicio al que sometía a nuestro pequeño espectador, sentado en el piso del living frente a una alta mesa que soportaba el televisor (y el estabilizador de corriente: importantísimo), y es el del pasaje de la imagen color, con su contraste cromático naturalmente excitante, a la de la desteñida paleta de grises que brindaban esas viejas pantallas. Vistos a la luz del televisor actual reducido de color, las imágenes, sobre todo de los dibujos animados de esa época, se aprecian con una falta de contraste tonal bastante pronunciada, tornándolas como si estuvieran veladas o alteradas en su brillo. Este ejercicio tenía consecuencias notables, sobre todo en el momento de dibujar y pintar. Los personajes cuyo color no estaba dado en su nombre, se pintaban del color que a uno se le ocurriera. La pantera era siempre rosa, pero el oso hormiguero no era para todos azul. Los manuales de instrucciones de todos esos aparatos eran piezas de diseño comunicacional de una simplicidad asombrosa porque sólo debían instruir sobre las funciones elementales para las que fueron diseñados esos dispositivos, y hasta las personas de más edad, naturalmente alejadas de las comodidades que ofrecían las modernas maravillas del hogar, podían entenderlos y por consiguiente, operarlos. Se podría pensar que la industria de esa época no generaba discapacitados tecnológicos, a pesar de no estar aún vinculada con el concepto de “user friendly”, esto es, la voluntad actual de los productores tecnológicos de simplificar al extremo las posibilidades de manipulación y programación de los sofisticados equipos al permitir que el mismo aparato cuente con los dispositivos necesarios para analizar las mejores condiciones sobre las cuales operar y actúe en consecuencia, permitiendo que el usuario sólo tenga necesidad de activar el dispositivo y disfrutar del resultado.

Y si por casualidad había una cámara de fotos en la casa, casi seguro era alguna de aquellas elementales cámaras compactas que se popularizaron en esa época, producidas íntegramente de plástico (desde el display donde se presentaba hasta su óptica), que disponían la película en un cartucho hermético, con lo que las posibilidades de inconvenientes se reducía a cero, y que obtenían imágenes que eran, la mayoría de las veces, ininteligible. Las condiciones para que se registre una foto con calidad aceptable sólo estaban dadas en el exterior con máxima iluminación diurna, por lo que resulta fácil entender la escasa construcción de la cotidianeidad interior en el álbum de fotos familiares de la época. La foto en interiores que sí aparece es la del evento festejado en casa (el brindis, o soplando las velitas), iluminado por uno de los cuatro disparos que permitía el flash descartable, uno de los pocos motivos que justificaban el gasto.

En caso de que cualquier niño estuviera interesado en algún aspecto de la imagen, las posibilidades con que contaba para educarse eran que con suerte la mamá lo inscriba (y lo lleve) al taller de la profesora de pintura del barrio, o investigar por su cuenta a través de ciertas revistas de historietas, que aún se publican y que, entre otras cosas, promocionaban en toda la dimensión de sus pequeñas y apaisadas páginas una variedad de cursos a distancia -por correo postal- cuya promesa de éxito (sobre todo económico) tentó a más de uno y que, por ejemplo, te abrían las puertas al fascinante mundo de la imagen sólo a través de un curso de dibujo (que se anunciaba justo al lado del curso de detective privado), impreso por una editorial de dudosa procedencia en manuales tan arcaicos y elementales como la revista donde se publicitaban (y como el diploma que entregaban), con un complicado sistema de evaluación que obviamente implicaba aguardar pacientemente todo el tiempo que insumía la ida y vuelta postal de los exámenes, y todo administrado en dosis tan espaciadas

que aprender a dibujar era sencillo comparado con el esfuerzo de sostener en el tiempo el sistema de aprendizaje. Ese diploma era el único papel enmarcado que colgaba en su cuarto.

9 años

Su primer encuentro con la fotografía se dio en una fiesta de cumpleaños de una tía (¿festejaría sus treinta años?) en lo de unos amigos a los que no conocía, donde el dueño de casa, joven profesional dedicado al comercio, amante del medio fotográfico y con práctica regular, se encontraba registrando el evento con una vieja réflex (entonces nueva), con un luminoso teleobjetivo corto y un potente flash de barra, un flamante equipo que calificaba sobradamente a su orgulloso dueño para trabajos de fotografía de eventos sociales como el que se encontraban, y aún de mayor magnitud. Siendo junto a su hermana los únicos niños presentes en una fiesta de grandes en una casa de grandes, luego de haber presenciado por más tiempo del que soportaba el transcurso de la fiesta, luego de haber mirado detenidamente todo el entorno y a todos los concurrentes (lo cual no dejó de parecerle fascinante: esa decoración, el modo en que se vestían y los peinados que usaban...), el amigo de la tía, buen anfitrión, al detectar los primeros síntomas de tedio infantil y con claro propósito de entretenimiento didáctico, le presta la cámara fotográfica. Hubo un antes y un después de ese momento -pensó más tarde, entre sueños, no con esas palabras, en el auto regresando a casa con su familia-. Y más tarde -más adelante en el tiempo, años después- siguió verificándolo. Fueron sólo dos fotos, dos disparos, que lo dejaron con una extraña sensación corporal, aunque no hubiera podido definirla. Cámara pesada. Demasiadas instrucciones en poco tiempo y en un clima poco propicio para entender algo: -Colgatela. Mirá por acá. Girá acá, y cuando veas nítido, dispará con este botón. Su clásica educación pública barrial no lo había preparado para esto. El claro recuerdo de no saber a qué se refería con nítido, si cuando veía bien lo que estaba cerca, lo de atrás se volvía borroso, y cuando veía bien lo de atrás, aquello que estaba cerca sólo era una mancha difusa (aunque tampoco conocía este término), y encima esta cámara que cuesta tanto sostenerla, pero qué grande y brillante se ve... De esa experiencia quedaron dos imágenes: primerísimos primeros planos de su madre y de su hermana con cara de no saber qué hacer ante la cámara, en blanco y negro copiadas sobre una especie de cartulina ultrabrillante que le confería un valor distintivo al resto de las fotos -pocas- que para aquel entonces había manipulado, y que fueron acercadas por la tía del cumpleaños varios meses más tarde, reavivando el recuerdo de la experiencia olvidada al poco tiempo.

El acontecimiento social era registrado por una única cámara fotográfica operada por un posible entusiasta que generalmente maniobraba rudimentariamente el aparato. La imagen para la posteridad del evento "no ritual" -esto es, que no exigía la convocatoria de un profesional- estaba librada a una cantidad de variables indómitas que cada tanto entraban en sincronía y permitían un resultado, aunque más no sea, legible, y desataba a posteriori, a partir del simple pedido de una copia por parte de cualquiera de los participantes, un arduo trabajo colectivo que, como los cursos por correspondencia, había que sostener en el tiempo: selección/edición -¿dónde está el negativo de la foto de fulanita?-, traslado al laboratorio para la entrega, días de espera, nuevo traslado para el retiro, costos por copia, oportunidad de entrega al solicitante, etc.; trabajo donde, además, no todos los que actuaban tenían interés directo con "lo fotografiado" (los empleados del laboratorio, que participaban del proceso, totalmente anestesiados en un océano de imágenes, ya ni las percibían). En toda la escasa producción que en tal situación se generaba y que difícilmente superaba la medida de un rollo de película, había un desperdicio increíble, semejante al forjado por la superabundancia digital: en la

actualidad hay tantos registros individualizados del mismo evento –que pronto olvidaremos- que nadie necesita pedirle copias de las fotos al anfitrión, garantizando, además, no tener que compartir el cuadro con los desconocidos o indeseables que siempre aparecían en las aisladas fotografías colectivas que lo eternizaban.

10 años

El año siguiente estuvo marcado por un episodio que le abrió los ojos a toda una nueva visión de la que tampoco se olvidaría, y que luego creería recordar cíclicamente al observar las prácticas de algunos fotógrafos con los que tomaría contacto. La excursión con su grado al Museo Nacional de Bellas Artes fue sin lugar a dudas una experiencia única, no sólo porque jamás se volvió a repetir en todo el resto de su educación primaria, sino porque la insistente presencia de desnudos femeninos en las obras allí exhibidas, sumada a las conspicuas observaciones de sus compañeros comentadas al oído, le permitió suponer durante mucho tiempo que el arte era la manera consentida de desnudar mujeres y mostrar orgulloso los resultados de la experiencia. La maestra de plástica de su escuela, promotora de la visita, acompañó al grado, y se ocupó de comentar ante su pequeño auditorio, que se encontraba entre sorprendido y divertido frente a las importantes obras de arte de la colección -tan realistas y naturales-, algunos de los pormenores de la tarea de pintores y escultores. La elaborada técnica de los maestros decimonónicos, los datos aportados por la maestra y la pobre iluminación que envolvía los cuadros le conferían a las imágenes representadas un mórbido realismo fotográfico que ese día sólo le permitió concluir lo siguiente: que modelo vivo se llamaba a las mujeres completamente desprovistas de ropas frente a las que los artistas pasaban largas sesiones observándolas del mismo modo clínico con el que él observaba la obra consumada, y que ese mirar era lícito (era artístico). Siempre le quedó la duda, ante la obra de algunos autores fotográficos que conocería más tarde, si en su pensamiento artístico adulto no siguen suponiendo lo mismo, pero sin la ingenua naturalidad infantil.

12 años

La única cámara fotográfica que existía en la casa era una pocket con película en cartucho de doce o veinticuatro fotogramas, regalo de la tía treintañera a la familia, con la que registró en esa cantidad limitada de imágenes su viaje a Córdoba al final de la escuela primaria, de la que su madre conservó únicamente la foto-foca donde aparecía solo y apenas distinguible en medio de otros excursionistas junto al enorme reloj cucú que constituía el fetiche local de la fotografía turística, paralelo mediterráneo de los lobos marinos marplatenses. Anécdota graciosa: todavía se tenía temor en permitir que un niño -ya entrando en la pubertad- lleve en un viaje ese tipo de cámaras cuyo valor monetario, incluso para ese momento, era bajísimo. El detalle importante de la fotografía turística era que si uno quería aparecer en la foto, tanto con ésta como con otras cámaras más caras, debía pedir a otra persona que dispare, entregando la cámara en mano a un desconocido ubicado a distancia prudencial de la escena.

17 años

Para el viaje a Bariloche de final de la secundaria, y como reconocimiento a una vida de estudio con éxito (aunque no se lo hayan dicho en esos términos) sus padres, atentos al interés que tenía por lo artístico, le regalaron ante su asombro una cámara réflex, con lente normal, y un flash compacto! Su

felicidad se tradujo en las pocas imágenes que una semana después del regreso de ese viaje iniciático volvieron del laboratorio automático. A partir de la conversación sobre su pobre resultado —que igual lo llenaba de orgullo— con el hombre que atendía el laboratorio comprendió que, como su cámara no operaba automáticamente, debía prestar atención a los parámetros con que exponía, a qué película elegía, a cómo programaba el flash, a cómo se ubicaba en relación con la luz, a... Por suerte había comprado, al igual que sus veinticinco compañeros y a pesar del precio (como todo lo relativo a ese viaje, formidable negocio), la foto panorámica del grupo en el blanco cerro que el fotógrafo les entregó, montada en un bastidor un tanto ordinario, al día siguiente de su único ascenso a la nieve. En esa foto aparece con las proporciones exageradas que ese tipo de formato le reservaba a todo aquello que se ubique en los extremos del cuadro, y sin su cámara, que quedó en el cuarto del hotel por no contar con estuche para protegerla.

Una familia compraba una cámara réflex a partir del interés particular de alguno de sus integrantes (probablemente el padre, comisionado para producir las imágenes de la historia familiar que la madre se encargará de almacenar y difundir), y este único aparato -objeto singular dentro de una especie tecnológica muy homogénea que respondía a una línea de diseño consensuada por todas las marcas productoras de tecnología y que permaneció, en concepto, invariable hasta el cisma digital, que posteriormente lo emularía— era funcional a todos los miembros conforme crecía su interés o necesidad, a la vez que permanecía activo por décadas sin el más mínimo mantenimiento. El registro de aquellos eventos en los que no participaba el propietario del aparato conformaba una oportunidad única para iniciarse, a la vez que representaba un curso ultracondensado con práctica incluida, y cuyo resultado luego se sometería al juicio atento del propietario/profesor al paso y se compartiría con todo el entorno cercano presente en el evento, testigos del rito de iniciación a la vez que pacientes modelos de la sesión. En la actualidad cada miembro de la familia tiene posibilidades de generar sus propias imágenes fotográficas a través de cualquiera de los dispositivos de captura de imágenes con que cuenta el hogar actual, y compartirlas con todo aquel que quiera verlas en una suerte de culto a la intimidad pública, o abandonarlas en ese almacén depositario de experiencias en que se constituyó la computadora doméstica, todo con la misma urgencia propia de lo digital.

18 años

El mismo año se vio acompañando, casi sin pensar, a un amigo a un famoso test vocacional gratuito que se hacía en un manicomio (?), donde un psicopedagogo le decretó una clara inclinación hacia la abogacía (!), y a una amiga a la prueba de nivel de la primera escuela de fotografía que no era un fotoclub, en la que le recomendaron seguir un curso de iluminación avanzado. Había estado aprendiendo en el verano los rudimentos de la fotografía en general, y del laboratorio blanco y negro en particular, con un amigo que a su vez estuvo aprendiendo con un compañero de escuela que tenía un pequeño cuarto oscuro en la casa (toda una rareza, herencia, al igual que su equipo, de la época de aficionado de su padre). Las largas sesiones, amuchados en el laboratorio, alcanzaban el límite físico, y sólo concluían cuando se agotaba el papel (o las fuerzas para continuar trabajando parado). Toda esa experiencia le permitió saltarse el curso de iniciación y asistir directamente a uno de actualización y perfeccionamiento dirigido a profesionales, junto con un grupo de fotógrafos bastante mayores que él dedicados, en su totalidad, a fotografía de eventos sociales o de productos. Su falta de conocimiento orgánico sobre el medio casi le vale la expulsión del grupo. Había incorporado un montón de saberes durante ese verano dedicado en exclusividad a la fotografía, pero no era ni por

asomo lo suficiente como para aprovechar todos los conocimientos impartidos por el profesor, un viejo fotógrafo editorial extremadamente riguroso, que por momentos explotaba ante lo inquieto de su único joven alumno. Debemos comprender que, como sucedía en algunos ámbitos de la educación en fotografía, este profesor, a pesar de la enorme experiencia que tenía, nunca había adquirido formación pedagógica. No obstante, ese mismo carácter inquieto le sirvió para que uno de sus compañeros de curso lo contratara como asistente en su estudio, donde tuvo oportunidad de asimilar, en tiempo récord, todos aquellos saberes que le permitirían operar con seguridad en las exigentes condiciones que el trabajo en un estudio profesional requería. Fue allí (en el curso, en la escuela) donde volvieron a resonar los ecos de un pensamiento de niño mientras sus compañeros analizaban, durante los recreos, los trabajos de aquellos que también hacían el curso de desnudo, o repasaban las monocromas páginas de la única publicación que mostraba la obra de los maestros nacionales (seguramente a canje de algún artículo con el que llenar contenidos editoriales) donde explicaban cómo sacarle “mejor partido” a las pobres condiciones –reflejo de pobres ideas- con las que trabajaban sacándole fotos -sacándole la ropa- a las modelos.

24 años

Formado en la disciplina fotográfica en un momento donde el nivel de conocimientos debía ser profundo – no del medio en general, sino sólo de la cota técnica necesaria para operar- y cursando sobre el final de una carrera profesional (que se volvería complementaria a su carrera artística) que le brindaba herramientas teóricas y conceptuales aplicables perfectamente al medio fotográfico, se propuso renovar el método de enseñanza de la fotografía, y para ello presentó un plan de estudios en la misma facultad donde cursaba. Por supuesto nunca nadie le había enseñado cómo elevar una propuesta en el ámbito académico, pero esgrimió un sólido argumento que finalmente le permitió poner en marcha su plan: la facultad vinculada con la imagen de la mayor universidad nacional no tenía a la fotografía ni como carrera ni como materia de alguna de las carreras que allí se dictaban (ni en las que después aparecieron). Su experiencia como buen alumno de la facultad y mal alumno de los cursos de fotografía que se ofrecían en ese momento le valió a la hora de planificar cómo debería ser la formación integral de un nuevo fotógrafo. Era consciente que la técnica no había sufrido modificaciones a lo largo de un siglo, por lo que sintió que se debía trabajar más en la forma que en los contenidos técnicos, y que se tenía que apuntar fundamentalmente a generar nuevos ejemplos de aplicación de esos recursos técnicos, aprovechando en este caso las condiciones naturales que disponían aquellos que elegían estudiar en esa facultad. Así, de paso, incorporaba todo el bagaje de teoría del diseño y las artes que se estaba divulgando a través de las materias de grado. Creía que había llegado el momento de acercar la fotografía a las otras disciplinas proyectuales, como posteriormente la creyó posible de incluir en las otras disciplinas del pensamiento. Propuso concebir cada foto como un diseño y cada trabajo como un proyecto (más allá de temas y géneros fotográficos), y olvidar momentáneamente algunos credos de la ortodoxia compositiva que idolatraba ejemplos concebidos durante un supuesto fugaz y decisivo instante que en la práctica equivalía a que suceda un milagro ante nuestros ojos (y que justo tengamos la cámara preparada apuntando en esa dirección). La salida de tomas el domingo a la mañana y el posterior concurso fueron erradicados. Así, cada alumno desarrollaba un ensayo fotográfico sobre un tema de su interés y ponía en práctica aquellos conocimientos incorporados en las clases teóricas de fotografía y de diseño, siendo acompañado por el profesor en el desarrollo de su propio trabajo. A través de ese seguimiento es que tuvo oportunidad de observar,

en esas planchas de contactos, todos aquellos cambios que se fueron dando año tras año y que impactaron sobre una población que inicialmente representaba su propia generación y ahora ve como a aquel inquieto joven que una vez estuvo a punto de ser expulsado de un curso de fotografía.

22 años

Una imagen (click!) de esta época nos muestra cierto trabajo como asistente del titular del estudio en la boda de un futbolista campeón del mundo el año anterior, en un despilfarro antológico, teniendo que fotografiar durante toda una noche celebridades invitadas no pertenecientes al mundillo futbolístico, y que sólo conocían al novio, como todo el mundo, por su participación en el equipo mundialista. El contraste entre la disposición a las cámaras de aquellos invitados del mundo del espectáculo, y los humildes familiares de los novios, era notable. En varias de esas estampas vio las mismas caras que su madre y su hermana intentaron ante su primera foto. La feliz pareja era un vivo retrato de silenciosa desesperación ante la fastuosidad y el protocolo de la fiesta de la cual eran los anfitriones. No pudo presenciar en su totalidad el aparatoso evento porque tuvo que correr al estudio a revelar todos los rollos que habían hecho hasta el momento para el álbum de bodas (porque, en caso de fallos, la fiesta continuaba) y para las revistas (que querían la primicia para cuando la fiesta termine).

Antes, las principales fiestas rituales exigían contar con el concurso de un equipo de profesionales que se ocupe del registro pormenorizado de la misma, y en lo posible incluyendo la aplicación de recursos creativos de catálogo. A su vez, era la oportunidad de iniciarse comercialmente en la actividad fotográfica tentando a conocidos con precios módicos para que lo contrataran como fotógrafo de eventos, sin tener conciencia del riesgo que todos asumían. Más de uno se ha quedado sin álbum de casamiento. En la actualidad, cada uno se hace las fotitos que quiere con lo que inicialmente era un teléfono personal, y que ahora no sólo filma y graba voz e imágenes estáticas en una calidad inimaginable para su feliz portador, que aún no lo terminó de pagar en cuotas, sino que además le permitirá editarlo con más efectos creativos de catálogo, tornándolo súbitamente artístico, y enviárselo al aparato (igualmente encendido) del anfitrión durante el mismísimo transcurso de la fiesta. En vivo y en directo.

30 años

El casamiento como el evento más encumbrado del ceremonial social de una familia, para el cual seguimos convocando profesionales tanto para su organización como para su registro. El álbum de casamiento como último álbum, como último cuaderno de apuntes de una vida -o de dos, en este caso, a las que se les sumaría las de los asistentes a la fiesta-. El amigo aficionado que registró el evento y que con voluntad regala a la feliz pareja, algunos días después de la boda -demasiados, para los radiantes esposos- un álbum de tapas duras con las imágenes en un tamaño mayor que la copia comercial regular.

El cisma digital

El cisma digital lo encontró establecido en la ciudad de Buenos Aires, dedicado a enseñar, investigar y producir su obra artística teniendo todavía como soporte exclusivo de estas actividades la fotografía, y a la vez desarrollando un sinfín de otras actividades que le permitiera hacer frente a las variables económicas a las que todos los habitantes de esas tierras están acostumbrados. Esas otras actividades tenían relación con la fotografía sólo tangencialmente (y no siempre) y debían ser desarrolladas

debido a que ni la actividad académica, ni la artística daban oportunidades de vivir dignamente, a pesar de los múltiples esfuerzos que en esos campos de acción había brindado y ciertos logros que había obtenido. Ese cisma tecnológico mencionado alude al nuevo paradigma de producción y reproducción de sonidos e imágenes que, del mismo modo que el cisma religioso dividió Occidente, este dividió al mundo, pero no por creencias sino por consumo. Al momento del cisma ya se había experimentado un determinado cambio con el video magnético, que en su génesis incluía, entre otras cosas, la idea de apartarse de los procedimientos químicos para producir imagen visible. Este factor llamó rápidamente su atención, detectando en este nuevo medio, tan diferente a la fotografía -donde se había educado- algunos atributos que lo volvían indispensable para transmitir ciertas inquietudes de ese momento. Una lectura posterior del medio le permitió concluir que el video envejece más rápidamente que la fotografía quien, como un Dorian Gray, conserva una imagen que soporta todavía la visión devuelta en el espejo del tiempo, que en innumerables casos le otorga, encima, un carácter aurático muchísimo mayor que el que contaba en el momento de haber sido producida. El video, con sus saltos de calidad de imagen producto del soporte magnético utilizado, sus problemas de conservación y sus dificultades de reproducción debido a la obsolescencia de los aparatos que nos devolvían esa otra imagen en ese otro espejo (en la pantalla) se vio cada vez más envejecido, sobre todo comparado con esos jóvenes formatos que aumentaron geoméricamente los atributos de belleza (de calidad) en las imágenes que producían. Probablemente esa lectura le permitió volverse más observador de todo aquello que fue pasando en esto que podríamos llamar su formato nativo -su lengua madre-, ese medio en el cual se había educado a pesar de todos los inconvenientes que ello supuso para una persona naturalmente curiosa e inquieta que nunca cesaba de indagar en otros campos (de la imagen, del pensamiento) más allá de las dos disciplinas en las que se formaba simultáneamente. Desarrollar dos disciplinas simultáneas fue casi una condición *sine qua non* en esa época de formación: no había estudios formales sobre fotografía -los métodos de enseñanza estaban diseñados por profesionales fotógrafos sin capacitación docente-, con lo que los contenidos pedagógicos de estos programas de estudio adolecían en su mayoría de tantas carencias que sólo lograban como resultados educar a las personas en una ortodoxia que durante mucho tiempo impidió que el género se expanda forjando nuevas corrientes o acompañando las que se estaban sucediendo en otras latitudes. Tampoco había publicaciones específicas, y las que aparecían representaban un tremendo esfuerzo individual que uno se veía en la obligación de acompañar aunque más no sea para que no se extingan, a pesar de no encontrar nada en ellas que cautivara ni en los contenidos ni en la calidad de reproducción a la que accedían, y esto en el caso de que el presupuesto de edición brindara la posibilidad de imprimir imágenes, muchas de ellas reducidas de color a un modesto ejercicio tonal que casi siempre atentaba contra esas pocas reproducciones. Podríamos pensar que, en relación con el estudio de la fotografía, sólo quedaba la posibilidad de aprender la técnica que la tecnología de ese momento (sostenida en el campo fotográfico casi sin variantes durante lapsos eternos), y complementarla con toda la investigación personal que el campo de la teoría de la imagen posibilitaba a través de fotocopias de baja calidad y de cuarta mano, en idiomas que uno no manejaba, y por sobre todas las cosas sin imágenes, o con una alteración tal de éstas, producto de las tres o cuatro fotocopias que el documento había sufrido con anterioridad a nuestro encuentro, que se podría decir que eran otra. Muchas veces el encuentro posterior con las mismas imágenes reproducidas impecablemente -tanto como el cisma tecnológico permitió en el campo editorial al generar un boom de los libros de/ con imágenes- condujo a una inevitable decepción: aquello que había leído, aquella obra que había visto en esa imagen raída era esto. Esta situación también pudo haberlo conducido a vincularse con

la escritura como lenguaje visual: haber estudiado la imagen sólo con textos le permitió encontrar un espacio, inicialmente vinculado con la literatura, donde describir lo imaginario, y de allí directamente pasar a construir un pensamiento ligado con la posibilidad de plasmar en fotografías, en imágenes técnicas, ciertas cosas que no existían previamente, ciertas ficciones. Una educación a través de metáforas. Por supuesto que se trató de una educación autogestiva, autodidacta, que fue tomando forma conforme aparecían nuevos intereses sobre los cuales era necesario aprender algo más. Errática, con escasos ejemplos de los cuales valerse. Ese mismo método del no método es el que lo impulsó durante todo ese tiempo a indagar en otras formas de expresión para las que no había recibido capacitación alguna, y que abordaba de un modo que podría llamarse experimental, pero que era más bien como si uno pretendiera operar un sofisticado aparato, por ejemplo un avión, sin haber manejado previamente siquiera un simulador de vuelo.

31 años

Haber vivido el cisma digital en la Argentina del cambio de siglo le permitió ser testigo de una especie de inmolación colectiva que luego denominaría el holocausto analógico: a medida que el país se sumergía en una crisis sin precedentes, que ubicaba el valor de la moneda de un día para el otro a la tercera parte, muchos fotógrafos sacrificaban sofisticados equipos para película a precios de remate con el objetivo de recibir algo del dinero que necesitaban en ese momento para adquirir equipamiento digital a precios internacionales, accediendo a cámaras que si bien les permitieron inicialmente pertenecer a la nueva ola digital, resultaron obsoletas muchísimo más rápido de lo que imaginaban, viéndose en la necesidad de cambiar en un lapso brevísimo de tiempo no sólo la cámara digital recientemente adquirida, cuya capacidad y resolución había quedado fuera del estándar que les permitiría seguir en competencia dentro del circuito comercial, sino también las computadoras con las cuales operaban, debido a la rápida escalada que fueron dando los formatos en cuanto a peso de los archivos. Todos estos operadores, formados en la ortodoxia fotográfica, con costosos aparatos y laboratorios equipados a lo largo del tiempo que duró la técnica tradicional de la fotografía química (toda su vida), se vieron obligados a adaptarse rápidamente a un nuevo mundo marcado por la impronta binaria, donde tuvieron que volver a equiparse para poder introducirse en las nuevas maneras de producir imágenes, y así aprender a operar un sistema totalmente diferente al que recibieron como educación y en el que habían logrado un cierto cúmulo de experiencia, lidiando con nuevos métodos, técnicas y lenguajes a una velocidad que muchas veces iba a contramano de las posibilidades intelectuales y de concentración que dicho cambio requería, obligando no sólo a sacrificar el equipo que tanto había costado sino también a consagrarse ellos mismos en el esfuerzo superlativo que el nuevo lenguaje demandaba. A eso se le sumaba el avance de una generación digital nativa a la cual la adaptación no le demandaba ningún esfuerzo, en una natural asimilación de los procesos que iban acaparando cualquier operación dentro del cambiante campo de la comunicación y la imagen. Al sólo conocer este nuevo lenguaje, al ser su lengua madre, el constante esfuerzo de incorporación resultó con una naturalidad que se opuso fuertemente a la artificialidad del abrupto cambio operado para las generaciones anteriores. Para colmo de males, el rol docente enfrentaba constantemente a nuestro personaje al debate de cada nueva variable dentro del campo de la imagen digital con sus naturalmente capacitados interlocutores, demandándole un esfuerzo extra de formación y actualización para estar a la corriente de todas las novedades que día a día se fueron dando en este campo, y que seguramente tendría que explicar a sus ávidos alumnos.

29 años

Habiendo comprendido que el cisma digital recién empezaba a mostrar sus consecuencias (a pesar de que aún no se percibían los aspectos negativos del asunto, como el radical desplazamiento que produjo de todo aquel que no logró adaptarse, volviéndolo en una primera fase anacrónico, y en la etapa terminal analfabeto), y luego de mucho tiempo de esfuerzos, logra comprarse una computadora. Después de meditarlo en profundidad –lo que significó enfrentarse a una abrumadora gama de posibilidades, todas de una complejidad que lo superaba, en un mercado completamente nuevo del cual no se podía evaluar entonces una proyección a futuro, sin tener referentes a los cuales consultar ya que todos gozaban de la misma inexperiencia y por sobre todas las cosas, con un monto disponible que no le dejaba demasiado margen para equívocos- se decidió por una que suponía mejores prestaciones para el ámbito gráfico, que estaba estrenando compatibilidad con las plataformas más corrientes y con los sistemas operativos más difundidos (en un inútil intento de aplacar la esquizofrenia que empezaba a invadir a los usuarios), y que tenía un aura de exclusividad diseñada bajo los mismos parámetros que su entorno físico, lo que le agregaba una cuota de satisfacción a la compra que justificaba la diferencia de precio con un producto de similares prestaciones, pero desangelado. Para el momento en que cayó en la cuenta de lo rápido que se movía el mercado digital, decretando sistemática y regularmente la obsolescencia de todo aquel producto que cumpliera su primer año de vida, su computadora valía menos de la cuarta parte del precio de compra, por lo que ya no se justificaba su venta, y como se trataba de un sistema que simbolizó un punto de inflexión hacia los equipos de más alto rendimiento que llegarían un par de años más tarde, tampoco su actualización. Esta situación, novedosa para todo aquel usuario de equipamiento que, como las cámaras réflex, no nacían con certificado de defunción ya que eran eficaces durante toda una vida, lo condujo a concluir que cada nuevo producto de la tecnología, en el mismo acto de su lanzamiento asiste al funeral de sus antepasados, apenas más viejos que ellos, y en su tecnológica conciencia carga fugazmente con el peso de haberlos liquidado, o el secreto orgullo de haberlos superado, pero sólo hasta que otro nuevo producto lo inhume, momento a partir del cual esos sentimientos se transformarán en la paciente espera de la revancha que el solo paso del tiempo le presentará, ya que la posibilidad actual de remedar la genealogía de la tecnología es nula: de ahí la inviabilidad de reproducir las grandes obras tecnológicas de un pasado reciente para que operen en idénticas condiciones que sus originales, y la dificultad de conservar las que aún funcionan. Y a pesar de esto, las multinacionales de tecnología con sede en Oriente continúan produciendo por miles las miles de novedades que ya nadie les pide, desbordados como estamos acatando sumisamente la voraz renovación tecnológica y esforzándonos por adaptarnos a ella, o acomodándonos confortablemente en el amasijo de estímulos al que le abrimos nuestras puertas cada día a través de un sinfín de aparatos que cada día nos exigen una dosis más fuerte (de tecnología y de estímulo) en una adicción que nos vuelve inoperantes y que los convierte en nuestra droga más efectiva para evadir nuestra realidad cotidiana, que nos sigue mostrando tal cual somos.

En la actualidad, y a pesar de que funciona -esto es, enciende y opera- esa computadora se encuentra decorando una vitrina que ocupa una pared de su estudio donde almacena todos aquellos aparatos que fue comprando con el entusiasmo propio de quien pretende mantenerse actualizado y que se vio forzosamente obligado a abandonar -a medida que el mercado los tornó obsoletos a pesar de seguir desempeñando sus funciones-, en un rincón que constituye algo así como un cementerio de la tecnología, que no cesa de sepultarse a sí misma. Allí podemos ver: la computadora –power PC- mencionada (origen: China, bajo licencia de una firma de EEUU) con el monitor de catorce pulgadas

(origen: Corea, con la misma licencia), una unidad de memoria externa de quinientos megabytes (Malasia), una lectora de discos zip (Malasia) y otra de discos jazz (Filipinas), una impresora color (Corea) cuyos cartuchos ya no se fabrican, una calculadora científica con números luminosos rojos y batería recargable (EEUU) que data de su secundaria, otra que no es ni más ni menos que la primera calculadora portátil que se fabricó en el país (Argentina), una videocámara VHS C (Japón), una videocámara Hi8 (Japón), una editora de video analógica (Taiwan), dos reproductores de videocasetes -con control remoto- de diferentes normas (origen: Argentina, con componentes de diferentes regiones de Asia, y Malasia), una filmadora súper ocho (Alemania), el proyector súper ocho (Alemania), un proyector de diapositivas portátil (Alemania), una cámara fotográfica de formato medio de doble objetivo (Alemania), una cámara fotográfica réflex mecánica con motor y tres ópticas (Japón), una réflex electrónica con otras tres ópticas (Malasia), un visor estereoscópico para diapositivas que nunca usó (Francia), un teléfono inalámbrico (Japón), dos teléfonos celulares enormes (China), un autoestéreo a casete (Japón), un walkman (Japón), un discman (Japón), dos radiograbadores -uno de doble deck- (Japón, Malasia), dos contestadores automáticos a casete -uno de casete común y otro de un modelo mini- (Japón, Taiwan), dos deck a casete (Japón), un grabador de cinta abierta de dos pistas (Japón), una bandeja giradiscos (Taiwan), un reproductor de videoláser (Taiwan) con los únicos cuatro discos de video que llegó a comprar, un televisor color portátil de catorce pulgadas (Brasil), un aparato para ver todos los canales de cable que no me acuerdo ni cómo se llama...

(Al día de) Hoy

Escribir sobre la fotografía, poner en palabras la imagen, como si la imagen, por sí sola, no bastara. Pero como mi educación fotográfica me entrenó para poner las ideas en imágenes, ésta es la fotografía.

Summary: This exercise of descriptive writing could be interpreted, of some way, as an attempt to freeze a moment (as in a photography) of historical confusion, that quickly forgets or leaves all that is unregistered and if registered will happen to be one more of those many things that on a daily basis ask to shouts that we render to them a little attention in the middle of an universe of stimulation whereupon we coexisted. Or also, as it would deal with things of the past, could be read as a possibility of bringing to present a series of stamps that would allow us to recreate the history of a certain character who involves other ones history. It would be something like plunge in a photo album to reconstruct the script of its life to undertake the one of its social group. Text has been organized in short chapters, that were entitled by our character's age to the moment at which the experience is narrated, that may not be chronological, and that in case of turning on general questions of its life, like for example the origin country, can directly take the name of the subject that is boarded.

Keywords: digitalis - education - image - photograph - schism - technology.

Resumo: Este exercício de escritura descritiva poderia interpretar-se, de algum modo, como uma tentativa de congelar um instante (como numa fotografia) de um momento histórico confuso, mutante, que rapidamente esquece ou abandona a sua sorte tudo aquilo do que não se leve registro, e que se se registra passará a ser uma mais das tantas coisas que a diário nos pede a gritos que lhe prestemos um momento de atendimento no meio do universo de estímulos com do que convivemos. Ou (também), como trataria de coisas do passado, poderia ler-se como uma possibilidade de trazer ao presente uma série de estampas que nos permitiriam recrear a história de um determinado personagem que parabólicamente envolve

a de variados. Algo bem como remexer em seu álbum de fotos para reconstruir o roteiro de sua vida para empreender o de seu grupo social.

Também, para organizar o relato, divide-se o texto em pequenos capítulos, que levam como título a idade do mosso personagem ao momento em que conta-se a experiência, que podem não ser cronológico, e que no caso de fazer referência a questões gerais da sua vida, como por exemplo o país do origem, pode levar diretamente o nome do tema que aborda.

Palavras chave: cisma - digital - educação - fotografia - imagem - tecnologia.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación. Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAYCYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAYCYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas). Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAYCYT-CONICET.

• Reflexión Académica en Diseño y Comunicación

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• Actas de Diseño

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006. La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.** Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico.**

Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La incommensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banhero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve digresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** Vol. 12. (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.
- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro

de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación**. Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires**. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación**. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas**. (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina. www.palermo.edu/dyc

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman.
- Estilo de la fuente: normal.
- Tamaño: 12 pt.
- Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.

Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.

Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises.

Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Consultas: En caso de necesitar información adicional escribir a centrodedocumentacion@palermo.edu o ingresar a <http://www.palermo.edu/dyc/documentacion/instrucciones.htm>



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 · Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT · Argentina · www.palermo.edu/dyc