

Lou-Siracusa

Javier Mattio

Asesor: Lucas Di Pascuale

Facultad de Artes UNC

Trabajo final de Artes Visuales

Licenciatura en Pintura



Índice

1. Introducción	1
2. Marco teórico.....	8
2.1.Arte fuera de sí.....	8
2.2.Arte inespecífico.....	9
2.2.1. Archivo y anacronismo.....	10
2.3.Arte fuera de campo.....	12
2.3.1. Borges.....	13
2.3.2. Cortázar.....	14
2.3.3. Puig.....	15
2.3.3.1. Alta/baja cultura.....	16
2.3.4. Piglia.....	17
2.3.5. Aira.....	18
2.4.Presente mixto.....	19
3. Historieta, novela gráfica, ensayo gráfico.....	22
4. Producción personal previa.....	28
5. Proyecto de presentación.....	30
6. Bibliografía.....	31

Mostrar una y otra vez que no se ha mostrado todo: he aquí el perverso juego del arte

Ticio Escobar, *Imagen e intemperie*

-Entonces, ¿cómo podríamos conocernos los unos a los otros?

-Abolviendo las fronteras

Andréi Tarkovski, *Nostalgia*

1. Introducción

El presente texto tiene como propósito desplegar el marco teórico del trabajo final de la Licenciatura en Pintura de la Facultad de Artes Visuales, cuya realización consta del libro *Lou-Siracusa* (o *Siracusa-Lou*, indistintamente). A tal fin me ocuparé de desarrollar los conceptos que enmarcan la obra, a la que he asociado a los términos genéricos “novela gráfica” y “ensayo gráfico” y en modo teórico y puntual a las categorías de “arte fuera de sí” (Ticio Escobar), “arte inespecífico” (Florencia Garramuño) y “arte fuera de campo” (Graciela Speranza). Repasaré la obra de algunos artistas y escritores de vanguardia del siglo XX para ilustrar los procedimientos que dieron origen al libro, como la cita, el azar o el desvío. Definiré luego los términos “novela gráfica” y “ensayo gráfico” dentro de una perspectiva histórica de la historieta, el medio que les es propio. Finalmente expondré la producción autoral que precede a *Lou-Siracusa* y la anticipa, y un proyecto de presentación.

Lou/Siracusa es una novela gráfica desplegada en dos colores (azul y rojo), dividida en dos partes simétricas (igual cantidad de páginas, 49) que pueden leerse desde tapas opuestas y se conectan espacial y narrativamente en el centro a través de una figura geométrica. Sus estilos y registros son divergentes: *Lou* es una historieta satírico-policial protagonizada por personajes del mundo del arte –un plástico, un conceptual, una modelo devenida curadora, una alumna que se anticipa historietista y un agente de espionaje internacional- de dibujo ágil y abocetado afín al de ciertas corrientes del cómic contemporáneo. *Siracusa* adopta el

registro formal, literario e intelectual de un ensayo gráfico en el que el autor/narrador pretende explicar los pormenores del proceso por el cual compuso *Lou* (e indefectiblemente, también, *Siracusa*) en un gesto afín al de *Cómo escribí ciertos libros* de Raymond Roussel. Para eso se sirve de una instalación doméstica de libros y documentos que reposan en la mesa de trabajo, a la que con el correr de las páginas va diseccionando con un párrafo y un retrato por cada elemento y que se demuestran fundamentales al relato.

Los apartados van dilucidando en esa sucesión autoconsciente una trama de capas interrelacionadas que entablan a su vez vínculo dialéctico con la historieta-espejo desplegada en *Lou*. Así, ambas facetas acaban asociándose literalmente en el círculo del centro y su lógica holística, espacial, irradiada, que se extiende a la unidad que es el libro.

Siracusa comienza en efecto con la mención a Roussel: el método formal-conceptual secreto del autor francés revelado en *Cómo escribí ciertos libros*, que pretende hacer de la narración una pura superficie, es una cita cardinal del trabajo. Roussel se apoyó en juegos de palabras y retruécanos herméticos para componer las tramas exóticas de libros como *Impresiones de África* (1910) y *Locus Solus* (1914). “El lenguaje de Roussel se opone –por el sentido de sus flechas más que por la materia con el cual está hecho- a la palabra iniciática. Este lenguaje no está construido sobre la certeza de que existe un secreto, uno solo, y es sabiamente silencioso: este lenguaje brilla con la incertidumbre radiante, puramente de superficie, y que cubre una especie de vacío central: imposibilidad de decidir si hay un secreto, ninguno o varios, y cuáles son”, escribe Michel Foucault (Foucault: 2012) en su ensayo homónimo sobre el artista. El narrador de *Siracusa* contrapone los textos de Roussel con las *Actas relativas a la muerte de Raymond Roussel* de Leonardo Sciascia, que parte inversamente de una superficie (el acta de defunción de Roussel y otros documentos policiales) para rastrear una verdad detectivesca que explique la misteriosa muerte del escritor. Ese movimiento a contramano que regresa a la hondura del contenido se pretende espejo del espejo, anticipando que *Lou-Siracusa* pendulará entre una superficie y una indagación por medio del desdoblamiento y la multiplicación sistemática de sus elementos. Inspirada libremente en las asociaciones sintáctico-semánticas de Roussel, *Lou-Siracusa* se asume una superficie gráfico-narrativa compuesta en virtud de números

recurrentes, correspondencias mágicas, juegos simbólicos, azar, desvíos y otros procedimientos explorados por las vanguardias históricas a ser desarrollados más adelante.

Así, cada pequeña iluminación del texto no hace otra cosa que generar un nuevo oscurecimiento, otra suspensión, otra ambigüedad, que en su conjunto se replica en los distintos puntos de composición del libro. Es tentador volver a citar a Foucault en su análisis de *Cómo escribí ciertos libros*: “Extraño poder el de este texto tendiente a ‘explicar’. Tan dudosos aparecen su estatuto, el lugar en donde se erige y donde deja ver lo que muestra, las fronteras hasta donde se extiende, el espacio que sostiene y socava a la vez, que sólo alcanza, en un primer deslumbramiento, un efecto: propagar la duda, extenderla por omisión concertada allí donde no tenía razón de ser, insinuarla en lo que debería estar protegido, y afincarla hasta en el suelo firme en que él mismo se arraiga”.

Lo que rige el trabajo de Roussel es un sofisticado procedimiento interpuesto sobre cualquier pretensión de originalidad, inspiración o escritura convencional: “El procedimiento podría muy bien desempeñar la función de comienzo y de conclusión, como la de esas frases idénticas y ambiguas en las que los textos de la ‘temprana juventud’ engastan sus relatos cíclicos. Formaría así una especie de perímetro obligado, pero que dejaría libre, en el centro del lenguaje, una extensa zona de imaginación, tal vez sin más clave que la de su juego. El procedimiento tendría entonces una función de desencadenamiento y de protección; limitaría un medio privilegiado, fuera de contacto, que el rigor de su forma periférica liberaría de toda constricción exterior. Su naturaleza arbitraria despojaría a la redacción de toda complicidad, inducción, comunicación subrepticia e influencia y le dejaría, en un espacio absolutamente neutro, la posibilidad de adquirir su propio volumen. El ‘procedimiento’ no dirigiría las obras hasta en su figura más central, no sería nada más que el umbral, franqueado no bien trazado, rito de purificación más que fórmula arquitectónica”. La observación de Foucault se vuelve literal en *Lou-Siracusa*: son esenciales al trabajo la demarcación objetual del terreno de juego —el libro como autosuficiencia neutra; la circularidad de “eterno retorno” dada por el enlazamiento de dos textos disímiles; el umbral como presencia trascendental y rito de pasaje, y la idea de centro y perímetro caras al mandala y su bidimensionalidad de compensación magnética.



2. Marco teórico

2.1. Arte fuera de sí

La tirantez de la obra que se refiere solo a sí misma y no deja de apuntar a una realidad exterior es caracterizada por Ticio Escobar como la “paradoja de la representación”. Ya sin verdad a priori que revelar, superada la dicotomía sujeto-objeto, agotado el idealismo romántico al punto de haberse consumado la desmaterialización de la obra, el arte aún pretende nombrar lo innombrable, lo imposible, aquello que vibra en los límites del lenguaje. Ante las “virtudes totalizadoras del símbolo” se impone “el talante diseminador de la alegoría”, que no solo se aplica al núcleo conectivo de *Lou-Siracusa* sino también a su cruce de disciplinas y lenguajes: “La alegoría desconoce un significado original revelable en la representación, por eso suelta irresponsablemente, derrocha, un juego infinito de significaciones fragmentarias y provisionales y por eso mezcla promiscuamente géneros,

estilos y medios: en cuanto no reconoce trascendencias ni fundamentos, no admite jerarquías (...) La alegoría delata la paradoja de la representación (la búsqueda imposible de manifestar una esencia), pero no puede erradicarla. Debe partir de ella aun para cuestionarla. Esa es la trampa que la deconstrucción asume con entusiasmo: no se puede nombrar la representación desde fuera de su propio terreno”, dice el autor (Escobar: 2015).

Así emerge la noción de “arte fuera de sí”, donde lo extra-estético se impone sobre la belleza, y las condiciones y efectos del discurso son preeminentes sobre la coherencia del lenguaje. El formalismo del arte moderno deja paso al concepto y la narración: “El arte ya no interesa tanto como lenguaje sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera (...) considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas”. La forma permanece pero solo para asegurar una “distancia mínima” ante la amenaza de lo real, para erigirse como filtro que convoca a la mirada.

Irreversiblemente descentrado e incapaz de jugar en otro terreno que no sea el del capital y la industria cultural, el arte para Escobar debe retomar el impulso subversivo de las vanguardias en otros términos, con otras estrategias, si quiere avivar el sentido crítico. “El gran desafío del arte político contemporáneo debe cumplirse en terreno copado por el adversario, que no hay otro. Y que sus estrategias no pueden sino ser jugadas contingentes, provisionales. Pueden asumir la modalidad de giros imprevistos para burlar el asedio del mercado: cambios bruscos de posición, huidas constantes: recursos de nómades y fugitivos tenaces (...) también pueden consistir en movimientos de retroceso, de alto o de suspenso sobre su propia imposibilidad de decir. Por último, la resistencia del arte también puede (quizá deba) continuar cierta línea de la tradición negativa de las vanguardias: la autocrítica de sus lenguajes, la puesta en jaque de las instituciones del arte”. Ya no hay una esfera trascendente que convocar, pero se puede representar ese *algo* que está “del otro lado del dintel” como un espacio de libertad no allanado, una cuenta no saldada, un futuro utópico.

Para Guy Debord el proceso de disolución formal es inevitable y acompaña la fuga histórica del capitalismo. “Donde ya no se puede mantener ninguna regla de conducta, cada resultado de la cultura la hace avanzar hacia su disolución. Como la filosofía en el momento de lograr su plena autonomía, toda disciplina autonomizada debe extinguirse,

primero como pretensión de explicar de modo coherente la totalidad social y por último como herramienta fragmentaria, utilizable dentro de sus propias fronteras” (Debord: 2012).

Arte inespecífico

La heteronomía, indistinción y desdiferenciación crecientes en el campo artístico desde la década de 1960 reemplazan a la autonomía y especificidad modernas. Florencia Garramuño aporta la noción de “arte inespecífico” para caracterizar el fenómeno, que sumo al de Escobar en la contextualización central del trabajo. La autora define estas manifestaciones (que detecta en obras de artistas contemporáneos como Nuno Ramos, Jorge Macchi y Rosângela Rennó o escritores como Bernardo Carvalho, Laura Erber y Santiago Loza) como “Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros –en todos los sentidos del término- y disciplinas; esas prácticas parecen compartir un mismo malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia en la cual cómodamente instalarse” (Garramuño: 2015). En ellas conviven fotografía, cine, instalación, literatura, teatro, dibujo. Como Escobar, Garramuño reconoce en el “arte inespecífico” el retorno de la narración y el relato, siendo que la “antinarratividad” había sido un aspecto central de la especificidad que reclamó el arte en buena parte del siglo XX.

El motor de lo inespecífico no es el eclecticismo o la hibridez. En línea con el énfasis político mencionado, la superación de fronteras artísticas equivale a la construcción de un nuevo común. El gesto es utópico: “La apuesta por lo inespecífico no es hoy –como tal vez no lo fue nunca- solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino *un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia* (de aquí en más, las cursivas son del texto)”, dice Garramuño. Y completa: “Por sobre el cuestionamiento del ‘medio inespecífico’, al cuestionar también la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, hasta de la lengua, muchas de estas prácticas crean una noción de lo común que permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente, incluso más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia”.

Apunta Debord en *La sociedad del espectáculo*: “Al perder la comunidad de la sociedad del mito, la sociedad debe perder todas las referencias de un lenguaje realmente común, hasta el momento en que la escisión de la comunidad inactiva pueda ser superada mediante el acceso a la real comunidad histórica (Debord: 2012)”. Y en el apartado siguiente añade: “Un lenguaje común debe ser redescubierto (...) reencontrado en la praxis, que reúne en sí la actividad directa y su lenguaje. Se trata de poseer efectivamente la comunidad del diálogo y el juego con el tiempo que fueron *representados* por la obra poético-artística”.

La expansión ubicua de extrañamiento transfronterizo es invocada en *Lou-Siracusa* de diversas maneras: ya sea en la identidad escueta y diluida del narrador de *Siracusa*, que revela una raíz judía -comunidad de rasgo apátrida- de varios siglos atrás, da cuenta de su reciente pasaporte de doble nacionalidad italiana y detalla algunas de sus vivencias en un terreno ambiguamente local; en el repaso de textos y obras artísticas de tiempos, lugares y culturas distantes y divergentes, próximos a la vez en su rejunte espacial en una misma mesa; el transcurrir de *Lou* en dos locaciones, una que no se nombra –y que por defecto podría asociarse con el lugar de residencia del autor de *Siracusa*- y Siracusa misma, convocada de manera irreal e imaginaria a través del dibujo; en la insinuación de una globalidad signada por internet, los dispositivos telefónicos, los viajes internacionales, el arte contemporáneo, el recital *indie*, el espionaje, el dilema ecológico y el riesgo de extinción humana del Antropoceno; y en los medios empleados, un “ni ni” que no es historieta, arte, ensayo o narrativa en sentido autónomo pero que puede ser todo eso junto.

2.2.1. Archivo y anacronismo

Garramuño hace especial énfasis en la noción de archivo como componente de las obras de arte inespecífico, a las que incluso denomina obras-archivo. Estas trabajan a partir de restos, ruinas o residuos, pero no con ánimo de restitución melancólica sino para hacer presente el olvido o ausencia en otro contexto, a la manera de un *ready-made*. Así se reproblematican hechos históricos y contemporáneos como si de un acontecimiento “posfundacional” se tratase, abriendo una brecha presente que permite preguntarse cómo lidiar con los espectros del pasado. “La contraposición entre archivo y memoria, entre la presencia material –captada en objetos y discursos físicamente presentes que el archivo exhibe- y la rememoración que teje la memoria sería –por lo menos para estas obras que

estoy discutiendo aquí- fundamental. Aunque sea necesario para la rememoración, el archivo es anterior al recuerdo, y en esa anterioridad cifra, además, una persistencia. El archivo posibilita la memoria, pero está siempre atentando contra las memorias ya contadas, puesto que en sus estantes y vitrinas puede siempre habitar escondido un documento o un objeto que desdiga o corrija esas historias (Garramuño: 2015)”, señala.

La narración gráfica de *Siracusa* opera fundamentalmente a partir de textos históricos y contemporáneos, biografías, obras de arte y citas de diversa procedencia: un “archivo” materializado en la instalación-mesa en la que caben entre otros los *Diálogos* de Platón, un libro de crónicas de Siracusa de Ismael Grasa, un fotograma de *L'avventura* de Michelangelo Antonioni, un BD de Joann Sfar, un disco de The Velvet Underground o hasta pertenencias del narrador: una receta médica por conjuntivitis, un mandala decorativo. La apropiación textual y mimético-visual de esos documentos en una superficie-indagación obedece a un deliberado gesto anacrónico en los términos en que desarrolla el concepto Georges Didi-Huberman. Mala palabra para el historicismo ortodoxo, la anacronía –definida de manera clásica por Lucien Febvre como la intrusión de una época en otra- es sin embargo para Huberman una condición inherente a toda imagen y hasta al mismo hacer historicista. Toda imagen supone un montaje de tiempos complejos, impuros, heterogéneos, que es necesario reconocer en pos de la práctica de la discontinuidad histórica. “El anacronismo parece surgir *en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia*” (Didi-Huberman: 2011), escribe el autor, que incita a una relación dialéctica y creativa con el documento: “Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma ‘objetividad’ (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia: hay que hacerla *trabajar en el tiempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores”. Lejos de ser un análisis histórico, *Siracusa* comparte la noción epistemológica de anacronismo al yuxtaponer tapas de libros y discos, pinturas de la historia del arte y anécdotas biográficas. Siguiendo a Huberman, el anacronismo instala “el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo”. *Siracusa* persigue ese

acontecimiento de manera consciente y política, reconociéndose producto inevitable de un presente de por sí anacrónico. “Estamos en el *pliegue exacto de la relación entre tiempo e historia*. Cabría preguntar ahora a la misma disciplina histórica qué quiere hacer de este pliegue: ¿ocultar el anacronismo que emerge, y por eso aplastar calladamente el tiempo bajo la historia –o bien abrir el pliegue y dejar florecer la paradoja?”, dictamina el autor.

2.3. *Arte fuera de campo*

Un tercer término íntimamente emparentado a los de arte fuera de sí y arte inespecífico es el de arte fuera de campo, introducido por Graciela Speranza. La ensayista esgrime el término en un libro puntualmente dedicado a trazar las múltiples conexiones entre la literatura y el arte argentino vanguardista del siglo XX con el giro conceptual impuesto por Marcel Duchamp y su *ready-made*. De ese punto de partida histórico-epistemológico proviene el ánimo de contaminar la pureza de medios con objetos masivos industrializados y la subversión de lo que era considerado valor estético con el mero señalamiento como legitimación. Influida por un escritor antes que por un artista –el propio Raymond Roussel- Duchamp persigue de esa manera “una continuidad ideal entre visión, palabra e idea”, “entre visión y logos, imágenes y textos, representación visual y verbal” (Speranza: 2006).

La autora desarrolla el núcleo del libro en un párrafo decisivo: “Desde Duchamp, se diría, esa interacción se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales.

Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine- se lanzan hacia afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora. Los campos estéticos se expanden en la posmodernidad y la transformación de los medios individuales se abandona a favor de nuevas prácticas del ‘arte en general’ que desestiman la especificidad de los soportes tradicionales. La progenie de esa batalla es nutrida y deriva en la necesidad de transferir la hermenéutica o la semiótica del texto a la ‘lectura’ de los artefactos visuales, y de ‘leer’ la imagen con los saberes de la lectura del texto”. Speranza traza aquí un lazo con la paradoja de la representación enunciada por Escobar: en el fondo de la tendencia a la desmaterialización (de la obra, los medios, el arte, el artista, la historia) yace la urgencia

por convocar una libertad absoluta no limitada por a priori o esencialismos. A partir de Duchamp el arte ya no representa ilusoriamente sino que presenta, hace ver, vuelve visible.

“Todo el arte de Duchamp, resume Gérard Wajcman, no es más que un puro dispositivo, un instrumento óptico con el que volver a mirar el arte, una máquina de producir preguntas y respuestas visibles, objetos que no agregan (como la pintura) ni quitan (como la escultura) sino que *introducen vacío* para volver visible lo que no se puede ver”, esgrime la escritora.

Siracusa refiere a esa obsesión ascética por el borramiento y la neutralidad duchampianas en la cita a la biografía del artista escrita por Calvin Tomkins (centrada en la noción científico-esotérica de la cuarta dimensión, expresión literal de ese nivel trascendental que Duchamp hace inmanente, concreta, real en el *ready-made*); pero también al nivel total de la obra, en las dos mitades del libro que se referencian y auto-anulan reflejando negativamente una entidad mayor, muda e innombrable (que es también expresión del llamado a la exterioridad de lo real que plantea Escobar). *Lou* es un señalamiento de *Siracusa* y viceversa, y de ahí que el libro –como un *ready-made*- termine siendo puro objeto y a la vez vacío, una presencia que desestima la lógica ilusoria de la representación.

Es importante seguir el texto de Speranza, que ilustra las diversas formas en que los procedimientos de Duchamp y las vanguardias históricas (dadaísmo, surrealismo, informalismo, etc.) son apropiados por los escritores argentinos Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Manuel Puig, Ricardo Piglia y César Aira en sus respectivas obras (fenómeno que da lugar a la afirmación actual de que ya nada es visual o verbal propiamente dicho). La identificación enumerativa de ese contrabando sirve de proyección para identificar asimismo los procedimientos formales y conceptuales que se alternan en *Lou-Siracusa*.

2.3.1. Borges

Con el relato *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges emula de acuerdo a Speranza al Duchamp de *L.H.O.O.Q. Rasée*, interviniendo irónicamente un original canónico y desplazándolo de contexto. La reproducción, la falsificación, la anacronía y la copia son los faros iconoclastas del *Pierre Menard*, que al mismo tiempo deja atrás la literatura que se limita a narrar. “Anulando todas las definiciones convencionales de representación, la obra avanza poco a poco hacia una definición del arte como enunciado analítico”, dice la autora.

Pero el Duchamp literario argentino no es Borges sino Macedonio Fernández, que influyó al primero con su negación nihilista de la autoridad, la originalidad, el psicologismo y el realismo. “Macedonio y Borges hacen de la originalidad un ejercicio tautológico, que borra las distinciones entre lo ajeno y lo propio (...) Como Duchamp, Macedonio quiere introducir vacío, provocar un ‘tropezón concienical’ a fuerza de decir que no dice nada”.

Con Borges –marcado a la vez por otro fuera de campo, el del cine y su superficie de montaje-, la literatura deviene idea: “El persistente nominalismo borgiano, su desconfianza en el lenguaje y la representación, desembocan como Duchamp en un final tragicómico. El arte no puede representar, sino presentar y, mediante un ‘retardo’, sacudir al lector, liberarlo de la ilusión engañosa de la mimesis y moverlo al pensamiento”, cierra la autora.

2.3.2. Cortázar

El caso de Cortázar y *Rayuela* es particularmente significativo: como bien se sabe, la novela del escritor belga/argentino es un artefacto dual, de dos finales y al menos dos recorridos de lectura; en ella *Lou-Siracusa* encuentra, naturalmente, un posible espejo.

Como indica Speranza –y esta lectura del texto, generalmente reducido a una narración bohemio-romántica, es infrecuente-, *Rayuela* es una “contradicción lógica y gráfica” que “postula en imagen y texto la existencia y la negación de *un fondo* detrás del muro de palabras. El final –los finales- de *Rayuela* duplican especularmente el origen: el cierre indecible de la novela es el último avatar de un comienzo también doble”. En la superficie *rousseliana* de la novela restallan a su vez opuestos categóricos: Occidente y Oriente, racionalismo y magia, logos modernista e idealismo romántico, filosofía y poesía.

Así, el libro se pretende umbral presentador y superador de esas dicotomías. Para eso se sirve de un recurso radical, el despliegue de una dimensión material, una instalación textual interactiva que hace real el rito de pasaje hasta ese momento limitado a un tópico de la narrativa fantástica. Speranza: “El laberinto del tablero es una eficaz versión performativa del pasaje entre dos culturas, dos espacios y dos tiempos discontinuos, que Cortázar sólo ha resuelto hasta entonces mediante el salto fantástico (...) El artefacto *Rayuela*, a diferencia de los cuentos, prescinde del pasaje fantástico y *realiza* el salto en la lectura; obliga a los lectores a forzar la mirada en una instalación que lleva el acto interpretativo y cooperativo a

un plano físico, mediante una experiencia intersticial, relativa, contingente, sin localización segura”. En sintonía con la afinidad de ese rasgo en *Lou-Siracusa* (el círculo-pasaje del centro de *Lou* encastra con el mandala decorativo citado en *Siracusa*, que a su vez le da los colores azul y rojo al libro), Cortázar iba a llamar inicialmente “Mandala” a *Rayuela*, dado el sueño que le inspiró la obra y en el que se superponían dos lugares -como el Cielo y la Tierra del objeto cultural oriental-. La “rayuela” viene a ser un motivo equivalente y sustituto, un dibujo geométrico con distintas casillas-marcos que a la vez designan un tránsito espiritual. De acuerdo a Jung, el mandala es “un núcleo atómico cuya estructura interna y significación última desconocemos. También podemos considerarlo como el reflejo real (es decir activo) de una actitud de la conciencia que no puede revelar ni su objetivo ni su intención y que, a consecuencia de ese renunciamiento, proyecta enteramente su actividad en el centro virtual del mandala. Una necesidad irreprimible se le impone al individuo en la situación en que se encuentra, de manera tal que sólo puede obrar de la manera como lo hace” (citado en Jung: 2011). El círculo ritual o mágico representa una convergencia entre individuación y disolución, psiquismo y cosmos, fragmento y totalidad. Resulta interesante cotejar la observación sobre el carácter inconsciente proyectado sobre el mandala y la “explicación” de *Siracusa*, que justamente parece impuesta desde el exterior, empujando al narrador a exponer un conocimiento cuya verdad última siempre se le resiste.

Concluyendo, el arte combinatorio de *Rayuela* lleva a la novela a su “fuera de campo” y anticipa libros-collage de Cortázar como *62, Modelo para armar, El libro de Manuel, La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último Round*, en donde los juegos entre recortes y simultaneidad -y la inclusión de dibujos, fotografías, imágenes- se tornan más evidentes.

2.3.3. Puig

De Manuel Puig, que Speranza compara a Andy Warhol en procedimientos y estética, interesa rescatar los siguientes aspectos: por un lado, como los autores antes mencionados – y en sintonía con Warhol, que actualiza a Duchamp en la segunda mitad del siglo XX con sus “Cajas Brillo” y cuya tapa del primer disco de The Velvet Underground se cita adrede en *Siracusa*- emula la impersonalidad desplazada del *ready-made* con insertos de escritura popular: cartas, diarios, informes, actas. El autor de *La traición de Rita Hayworth* y

Boquitas pintadas trafica restos de la cultura de masas hacia sus libros fraguando las diferencias entre alta y baja cultura y anulando el yo con la distancia mecánica del guion.

Siracusa apela a un procedimiento similar en sus citas dibujadas de libros, obras y autores que bien responden al espíritu de copia-homenaje de las pinturas seriadas de Warhol y, en una recontextualización local y más reciente, a los retratos dibujados de Lucas Di Pascuale, asimismo citado; por su lado, *Lou* se asume *ready-made* pop que invoca de manera tácita al escritor-artista de la otra mitad. El gran gesto intermediático lo realiza Puig al invadir la literatura con motivos tomados del universo y lenguaje del cine, así como en *Lou-Siracusa* se injerta el cómic. “En sus novelas, el diálogo con el cine excede la mera renovación del arsenal técnico literario y deriva en una apropiación mucho más radical, un verdadero reemplazo de la biblioteca de escritor por la cinemateca y la videoteca”, describe Speranza.

2.3.3.1. Alta/baja cultura

Al igual que el cine, la historieta nace como un arte de masas, inscrito a priori en la industria cultural. En su seno siempre existió la tensión entre ser un medio de entretenimiento vulgar y una forma de arte, al punto que al alcanzar el reconocimiento cultural reciente en su forma de “novela gráfica” (más de eso en el apartado siguiente, dedicado a la historieta) muchos autores lamentaron que el cómic haya tenido que adquirir el estatus de literatura o arte para ser legitimado, perdiendo su espontaneidad en el proceso.

Espontaneidad que, siguiendo a Umberto Eco en su recordado análisis sobre “apocalípticos” e “integrados”, permitía mantener un romántico estatus contracultural: “Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (...), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura” (Eco: 2012).

Hay que coincidir con Escobar en que la dinámica alta/baja cultura se sigue reproduciendo en la actualidad aun cuando ya resulta imposible pensar una manifestación artística fuera de la industria cultural. “Hemos desembocado de nuevo ante la vieja disyunción: escandalizarse ante la cultura de masas revela un elitismo reaccionario; celebrarla sin más expresa una deshonrosa capitulación o, al menos, una componenda poco clara (Es que la

escena global no admite emplazamientos fuera de sí: aun las impugnaciones que se hagan de ella deben ser planteadas dentro de los límites del terreno impugnado)” (Escobar: 2015).

La historieta se quita para bien o para mal el rótulo de arte masivo al encontrar la legitimación cultural en la mutación hacia la novela gráfica y, de manera forzosa, al ver restringida su masividad por la propia crisis global de la industria. Dice el crítico Santiago García: “Es innegable que el cómic ha sido desde sus orígenes un medio intersticial cuyo reconocimiento cabal en el seno de la alta cultura se ha visto imposibilitado, paradójicamente, por la consolidación y extensión del sistema del arte (...) El movimiento de la novela gráfica (llamémoslo así) podría considerarse, pues, como el último (hasta ahora) de los varios intentos hechos por el cómic de asaltar la fortaleza de la respetabilidad cultural (...) El hilo conductor es el de la consolidación progresiva para este medio de un público que no se conforma con los antiguos estereotipos temáticos o estéticos, vinculados de algún modo con la infancia, y relegados a ‘baja cultura’”, (García: 2014). *Lou-Siracusa* juega explícita y provocadoramente con los polos mencionados: hace confluír una historieta propiamente dicha que revisa géneros de narración populares con un ensayo de impostación erudita que reflexiona de manera distante sobre tópicos de índole intertextual, síntesis actualizada del procesado de alta y baja cultura que hicieron paradigmático Warhol y Puig.

2.3.4. Piglia

En su temprano libro-artefacto *Nombre falso*, Ricardo Piglia hace uso de un tipo específico de cita, el *détournement* de origen situacionista, que suele ser traducido como “desvío”. De carácter político-artístico, el *détournement* continúa el *ready-made* o el fotomontaje dadaísta al desbaratar la originalidad burguesa -y declamar el fin de la propiedad privada.

Guy Debord, mayor representante situacionista, recurre a citas desviadas de Hegel, Marx y Freud para componer el manifiesto teórico *La sociedad del espectáculo*. Piglia hace algo similar en *Nombre falso*, donde –en términos de Speranza- ficcionaliza una crítica literaria de la literatura argentina –enlazando osadamente a Borges con Roberto Arlt, considerados términos canónicos opuestos- para deslizar una teoría propia de la literatura. “Crítica y ficción se aúnan en un doble movimiento dialéctico de desvalorización y revalorización de la tradición, las lecturas y las citas, que el cuento ficcionaliza, conceptualiza, y a la vez

realiza”, señala la autora. De esa manera las citas –ya en sí apropiaciones- no son tan importantes por su contenido como por su uso creativo, original y conceptual. La literatura se presenta en *Nombre falso* como un gran dispositivo marginal del *détournement*, que recontextualiza los textos centrales por medio del plagio, el robo y el apócrifo. *Siracusa* responde a esa lógica de “desvalorizar” y “revalorizar” la tradición, proponiendo cruces insospechados y atemporales, citas manipuladas a los fines del texto y reinterpretaciones críticas de la literatura, la filosofía y la historia del arte en una ficción aparentemente íntima y anodina. De esa forma sintoniza con la idea *pigliana* de una literatura plebeya, iconoclasta, que actúa en los márgenes saboteando el orden canónico. Podría pensarse, incluso, que en su relectura desviada de lo histórico Piglia anticipó en ficción lo que Huberman planteó en un movimiento opuesto como teoría anacrónica de las imágenes.

2.3.5. *Aira*

Último eslabón de la cadena literaria vanguardista aquí citada, César Aira se ha hecho famoso por la proliferación cuantitativa de sus libros, una obra-objeto múltiple que supera los 100 títulos. Ese rasgo excesivo que supone la variación indiscriminada de su procedimiento, un juego entre diferencia y repetición que se salta estratos editoriales (publica tanto en sellos multinacionales como autogestivos) es uno de los tantos que marca su trabajo. En la contratapa de *Ema, la cautiva*, Aira expuso la filiación duchampiana-rousseauiana de su arte –el texto emula a *Cómo escribí ciertos libros*- y exhibe sus principios formales y conceptuales. Speranza los resume como “combinaciones completamente imaginarias”, “repetición”, “intrascendencia superficial” e “indiferencia”. Y agrega: “Como en Roussel, la descripción microscópica, la transparencia del relato, el vértigo narrativo y la instantaneidad de las imágenes no hacen más que señalar espectacularmente el vacío referencial: detrás de la superficie de la prosa clara y neutra no hay absolutamente nada”.

Esa superficialidad adrede, reflejada por relatos ligeros de peripecias en continuo que conducen a un final precipitado (como si Aira fuera ajeno a los límites impuestos por el libro, marco arbitrario de su fluir narrativo) se corresponde con un cultivo de la mala forma, de lo informe. “En cuanto asoma la posibilidad de amparo en alguna forma reconocible, la sombra de una intención, la novela las deshace, como si la causalidad desquiciada, la intención desviada, el capricho, fuera el motor que permite avanzar. O, más precisamente,

improvisar”, dice Speranza. Un afán anárquico y a la vez totalizador *in progress* cimienta la dinámica aireana, que borra con su procedimiento *continuo* (casualmente, el nombre con que Duchamp solía designar a la cuarta dimensión) las diferencias entre forma y contenido.

Particularmente interesa la manera en cómo el carácter informe de la obra de Aira se traslada a la trama del relato. Cito una vez más a Speranza: “Al mismo tiempo, la horizontalidad del continuo abre la obra a una indiferenciación de los materiales, una especie de precipitado cultural heterogéneo que lleva a desestimar la oposición dialéctica entre modernidad y kitsch. Todo cabe en las novelas de Aira, desde los personajes de ficción de la literatura canónica argentina (...) hasta los personajes reales de los más variados medios culturales (...), desde los residuos de la novela histórica o el *casus* escolástico al teleteatro, la historieta o el cine de superacción”. Ese revuelto de géneros caricaturesco e indiscriminado está presente en *Lou*, historieta-dentro-de-un-libro en la que entran a jugar el espionaje, la sátira del arte contemporáneo, la aventura, el erotismo, el costumbrismo, y hasta incluye un personaje real —el cantante pop noruego Erlend Øye—, a la vez ateniéndose a la simpleza naíf y elemental de las narraciones populares. Pero también lo está sin embargo en *Siracusa*, revoltosa bajo su seriedad literaria. Volviendo a *Lou*, el dibujo acompaña la dimensión informe de su guion (veremos más adelante que lo “informe” detenta un lazo especial con la historieta actual), con un trazo gestual tendiente a la síntesis y lo inacabado. El final es igualmente abrupto y marca un “eterno retorno” en alianza con el texto “del otro lado”. Como en Aira, finalmente, hay una vocación dual de heterogeneidad alocada y espíritu unificador, así más no sea dado por los bordes del libro.

2.4. *Presente mixto*

Aunque no me baso expresa ni exclusivamente en la obra de los cinco escritores citados para los procedimientos implementados (de hecho tampoco son parte de *Siracusa*), los ejemplos sirven para trazar una línea vanguardista —argentina, pero sobre todo global, dada la repercusión y ocasional radicación extranjera de los autores— del siglo XX que fue borrando los límites entre arte y literatura y de la que *Lou-Siracusa* es sin duda deudor consciente e inconsciente. Tan es así que los procedimientos usados en la obra quedan contemplados de manera casi exhaustiva en la casuística de los escritores recién repasados.

Nombrar cruces significativos entre arte y literatura en las últimas décadas requeriría una larga lista que excedería los alcances del texto. Autores como W.G. Sebald, Tom McCarthy, Mario Bellatin, John Berger o Alicia Kopf han acercado la escritura (transformándola) a disciplinas del arte así como Ulises Carrión, Sophie Calle o Fabio Kacero transitaron el camino inverso. Incluso se han arrojado miradas artísticas inéditamente mixtas sobre escritores “puros” de la modernidad, con la publicación (y exhibición) de los dibujos de Kafka (o el más cercano Juan Filloy), las tiras cómicas tempranas de Flannery O’Connor o la lujosa antología *The writer’s brush*, que compila dibujos y pinturas de escritores de todos los tiempos; se reeditaron las “novelas sin palabras” de narradores/grabadistas olvidados como Frans Masereel, Lynd Ward y Otto Nüchel; o se rescataron las incursiones historietísticas de escritores “raros” como Mario Levrero u Osvaldo Lamborghini, por citar algunos casos. Más acá en el tiempo, autores/artistas como los nombrados por Florencia Garramuno en su libro (Erber, Carvalho, Macchi) ya producen en un marco indistinto (contemporáneo) donde las fronteras son resueltamente lábiles. Se puede sumar a ellos a la mexicana Verónica Gerber Bicecci, citada en *Siracusa*. En *Conjunto vacío*, la escritora –que estudió artes visuales y se define a sí misma como una “artista visual que escribe”- intercala diagramas de la teoría de conjuntos dibujados por ella con fragmentos autobiográficos; en *Mudanza* desarrolla las historias de cinco escritores que se pasan a las artes visuales, asimismo con elementos autorreferenciales; y en *La compañía*, de reciente aparición, erige un artefacto de reescrituras y compostajes con base en un fotomontaje y una crónica que fueron expuestos previamente en una bienal. En el contexto cordobés, Cuqui, Mariana Robles, Lucas Di Pascuale, Nacha Vollenweider o Guillermo Daguerro son casos de esa “inespecificidad”.

En un ensayo en el que recupera la tendencia de artistas contemporáneos que se pasan al soporte libro, el crítico español Iván de la Nuez indica: “Estos (...) libros están escritos desde una amplia recepción de las imágenes visuales, pero a la vez están pertrechados contra su omnipresente tiranía. Parten de la textura de los cuadros, pero con el objetivo íntimo de convertirla en texto. Son, acaso, la cara B de muchas exposiciones actuales, el tuétano que los conceptualistas esquivan, la resistencia de la primera persona ante las exigencias de un arte social ya convertido en norma (De la Nuez: 2018)”. Y, más adelante: “Ante las infinitas variantes de un *ready-made* que ya no da más de sí, estas piezas

narrativas no buscan el emplazamiento de un objeto en el museo para convertirlo en arte, sino que inventan directamente ese arte para colocarlo en el libro, el museo definitivo que cifra hoy su supervivencia (...) Un arte que no se expone (en el sentido museístico), pero que sí se expone (en el sentido del riesgo). Desde este desafío, la literatura ya no se conforma con describir el arte, sino que, sobre todo, se dedica a construirlo”, agrega.

El estadounidense William S. Burroughs (otro pionero del “fuera de campo”, que aplicó técnicas experimentales como el *cut-up* surrealista a la narración) dijo citando a su amigo pintor Brion Gysin en 1959 que la literatura estaba atrasada cincuenta años en relación a las artes plásticas. Frase anticipatoria que sin embargo encuentra su contradicción en Duchamp, que despreciaba la pintura y cimentó su obrar disruptivo influido por Raymond Roussel, un escritor. Ambas señales iluminan una serie de préstamos y discontinuidades entre ambos medios a lo largo de la modernidad que hoy encuentran una zona común consciente, validada y explorada. Eso no quita que, como sentenció el escritor chileno Roberto Bolaño –nexo entre la vanguardia histórica y la novela del siglo XXI- en una entrevista de 1999, se seguirá escribiendo –y haciendo arte- bajo la égida decimonónica durante tiempo indeterminado. “Un argumento que se sostiene solamente en una forma archiconocida, pero no archiconocida en este siglo sino en el XIX, esa novela se acabó. Se va a seguir haciendo por muchísimos años, pero esa novela ya está acabada y no está acabada ahora porque yo lo diga, está acabada hace muchísimos años. Después de *Sobre héroes y tumbas* no se puede escribir en español una novela así. Después de *La invención de Morel* no se puede escribir una novela así, donde lo único que aguanta la novela es el argumento. En donde no hay estructura, no hay juego...”, apuntó el autor (Haasnoot: 2008).



3. *Historieta, novela gráfica, ensayo gráfico*

Medio relativamente joven, vinculado fuertemente al arte y la literatura sin agotarse en ellos y ya mezcla en sí mismo, la historieta vive su propio “fuera de sí”, “inespecificidad” o “fuera de campo” en el formato aún esquivo que se ha dado en llamar “novela gráfica”. El crítico español Santiago García la define como “un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional” (García: 2014).

Nacido masivo y popular en las revistas y tiras de diarios de comienzos de siglo XX (aunque su origen data del siglo anterior), el cómic –definido en sentido amplio como “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (McCloud: 2014)-, encontró una primera bifurcación en los años sesenta y setenta bajo los rótulos de cómic *underground* y más tarde alternativo. Esas categorías sirvieron para diferenciar una historieta moderna, autoral y dirigida a un público adulto de la industrial y juvenil que era prototípica. Si bien el término “novela gráfica” había sido utilizado antes, comenzó a ser recurrente a partir del Premio Pulitzer otorgado a *Maus* de Art Spiegelman en 1992 de manera puntual y de forma general en la proliferación de editoriales dedicadas a lanzar cómics en formato libro y con distribución en librerías -y no kioscos- a partir de esa década.

En un principio hubo una transición en la que historietas adultas editadas en revistas eran después compiladas en libro, tal como sucedió con *Maus*, seriada previamente en la influyente *RAW* que dirigía Spiegelman junto a su pareja Françoise Mouly y de la que surgieron los primeros grandes autores –estadounidenses y globales- de la novela gráfica.

El periodista Jeet Heer resume ese cambio de época: “*Maus*, que ganó el Premio Pulitzer en 1992, probó que una novela gráfica sería podía ser un suceso comercial y cultural. Los últimos tres números de *RAW* fueron publicados por Penguin. Colaboradores claves de *RAW* como (Gary) Panter, (Chris) Ware, (Charles) Burns y (Ben) Katchor pasaron a integrar la base de la emergente y exitosa línea de novela gráfica de Pantheon. Estos artistas de *RAW* junto a otros fueron insertándose de manera creciente en la cultura general, con su

trabajo haciéndose presente en un rango de espacios que iban de revistas *mainstream* a lecturas universitarias a las galerías de arte. Una década más tarde, la sección de novela gráfica tenía ya su espacio asignado en cualquier librería o tienda de libros” (Heer: 2013).

Así, “temas relacionados con la memoria, la autobiografía, la historia o la ficción no de género pasa a ser el material dominante para un público lector general y no especializado” (García: 2014). El cómic ve ampliado su espectro de narraciones y formas visuales sin encuadrarse como mero subproducto de la literatura o el arte: encuentra su autonomía casi en simultáneo a su expansión fuera de sí. La “novela gráfica”, bajo cuyo rótulo también se han editado obras de lo más convencionales, libera en algunos casos a la historieta de su función masiva en vías de extinción para –como le ocurrió en otro momento a la pintura, el cine, la televisión o la fotografía- explorar su propio lenguaje, así como establecer lazos con otras disciplinas. Lo decisivo, entonces, es preguntarse si este nuevo formato –expresión editorial de un lenguaje autoconsciente- se separa cualitativamente de su anterior expresión.

“La cuestión no es tanto saber si en épocas pretéritas se ha utilizado también el término novela gráfica en relación con el cómic, la cuestión es más bien saber si existe en la actualidad un cómic distinto del que se ha hecho en el pasado, es decir, del cómic juvenil, masificado y regido exclusivamente por criterios comerciales, y si ese cómic exige un nombre nuevo para reconocerse no tanto como una forma nueva, sino como un espíritu nuevo”, recalca García. Más allá de definiciones, al cómic le resta atravesar su mutación vertiginosa con el privilegio de ser prácticamente el único medio donde todavía (o recién hoy) se atraviesa un legítimo y fresco renacimiento de ánimo vanguardista. Dice García: “El cómic está entrando ahora en la época de sus Duchamp y Picasso, de sus Joyce y Proust. Nunca antes un dibujante de cómics había tenido la oportunidad de llegar tan lejos”.

El énfasis en la materialidad y el diseño del libro; la recuperación de la página como elemento visual que no sólo se lee sino que se mira; la expresión de sentimientos y matices narrativos inéditos en el medio; la exploración de un garabato informalista deudor del *art brut*; la autorreferencialidad banal; la construcción de la historia a partir de ensamblajes diversos, o el tratamiento de imágenes de la cultura de masas como artefacto pop son algunas de las innovaciones que la novela gráfica –que no se limita a ser “novela” ni “gráfica”- instaló en la historieta en las últimas décadas. Más aún, desde 2000 a esta parte y

con la emergencia de artistas jóvenes (pueden nombrarse a Olivier Schrauwen, Dash Shaw o Anders Nilsen como osados ejemplos) la radicalidad se ha acrecentado, con historietas a menudo abstractas, herméticas y próximas a la mudez concentradas en el ritmo secuencial antes que en contenidos representativos o narrativos. En la Argentina esa tendencia se vio receptada en *Informe* (Editorial Municipal de Rosario, 2015), antología que además da cuenta del cambio en el modo de producción de las nuevas generaciones, que practican la autoedición y el regreso a formatos artesanales y de circulación restringida como el fanzine.

A ese contexto se circunscribe *Lou-Siracusa*, novela gráfica en su sentido más abierto, el de un cómic-otro. *Lou* es una historieta-dentro-del-libro, que respeta convenciones clásicas del medio como las viñetas, los globos de textos, las onomatopeyas, las líneas cinéticas, la caricaturización de los personajes y la secuencia de lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Como revela el autor autoasumido de *Siracusa*, *Lou* está inicialmente inspirada en los trabajos del historietista francés Joann Sfar (Niza, 1971), uno de los grandes referentes actuales de la novela gráfica francesa -mejor conocida como *Nouvelle BD*. El crítico Gerardo Vilches describe al autor como “un dibujante excelente de estilo libre, que fluye según las necesidades de la página que está dibujando con total naturalidad (...) Interesado en la religión, la filosofía y la historia del arte, casi todas sus obras tienden a reflexionar sobre alguno de estos temas, siempre con un tono relajado, que resta dramatismo a cualquier problema” (Vilches: 2014); de manera curiosa, no serían pocas las similitudes ente el informalismo prolífico de Sfar y el de Aira. El propósito de *Lou* es vampirizar con humor la obra de Sfar –que casualmente ha creado seres vampiros- para narrar una historia que trata de temas amplios afines, con tono ligero y trazo desenvuelto.

Siracusa viene a sumar al menos una capa más sobre *Lou* (si bien el cómic refleja en su rusticidad las complejidades planteadas del otro lado), con otro dibujo y una secuencia narrativa de plano entero en clave literaria. El narrador da asimismo la pista de esa forma singular, tomada del trabajo de Frédéric Pajak y que la crítica ha llamado “ensayo gráfico”.

Atribuido históricamente a Michel de Montaigne y compuesto de digresiones, aforismos, diario, argumentación lógica y subjetividad, el ensayo había permanecido fuera de la égida ilustrada hasta la aparición de *La inmensa soledad. Con Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese, huérfanos bajo el cielo de Turín* (Errata Naturae, 2015, publicado originalmente en

Francia en 1999). Aunque Pajak (Suresnes, 1955) se niega a encuadrar su libro en la estela del cómic o el ensayo gráfico –él solo habla de un relato escrito y dibujado-, la relación entre un texto y una viñeta por página evoca indiscutiblemente el lenguaje de la historieta.

La académica Purificació Mascarell enlaza efectivamente a la obra con el cómic, describiendo de manera minuciosa el trabajo de Pajak: “Sobrios dibujos a plumilla, sin color alguno, acompañan los textos, en su mayoría escuetos. De este modo, cada página se compone con lo que podría llamarse una viñeta cuyo contenido ilustra o mantiene una relación de tensión con el texto que abajo acompaña. Casi puede afirmarse que el globo prototípico del cómic está aquí desviado fuera del campo gráfico, situado más allá de los límites del dibujo para no romper con la estética de los cuadros a plumilla, aunque se trata de un texto que podría situarse perfectamente dentro y que, de hecho, forma parte del todo unitario que constituye cada página *per se*” (Lluch-Prats, Martínez Rubio y Souto: 2016).

En el libro, Pajak establece un triángulo que lo refleja en las figuras atormentadas de Nietzsche y Pavese, adoptando a Turín como escenario biográfico y representado. El dibujo detallista y severo a pluma establece el tono, que se asocia a la reflexión interrogante y melancólica del pensamiento. En el medio el autor cita a otros personajes como Hitler, Giorgio de Chirico, Juan Pablo II, Van Gogh, Guarino Guarini, Montesquieu o Wagner.

Siracusa emula esta estructura y deriva narrativa: con un tono serio, breve y reflexivo se salta de David Foster Wallace a Xavier de Maistre, de Lucía Puenzo a Arquímedes, con la historia personal del narrador entrelazada y siempre siguiendo el lazo establecido por el término-lugar “Siracusa” que dispara asociaciones históricas, filosóficas, autobiográficas o intertextuales. Los dibujos, también en blanco y negro y realizados con pincel y tinta china, buscan la alquimia anacrónica y extrañada que Pajak concibe en el ensamble con los textos.

En este caso lo dibujado no es una ciudad sino objetos artísticos o personales (dispuestos en la mencionada instalación-mesa), que adscriben a su vez a la línea de retratos de libros y obras de arte de Lucas Di Pascuale mencionados asimismo en el texto, que de alguna manera devuelven el gesto y la vocación de mimesis a la copia impersonal warholiana.

Dice Ana Longoni sobre los trabajos de Di Pascuale reunidos en *Ali/Lai Lau/Zip*: “Los dibujos funcionan como deliberadas copias o traducciones a un código único que

estandariza cualquier imagen elegida (se trate de pintura, foto, registro de video, escultura, instalación, arquitectura, tipografía, diseño, gráfica, etc.) y equipara sin ningún reparo a Goya con Pettibon. Al pasar esas imágenes a tinta sobre papel, en un copiar incesante que no se permite prueba y error, todo queda igualado. La idea de copiar obras ajenas encierra el gesto contrario al homenajear: es un intento de captura, de apropiación ‘turística’ de ese legado” (Di Pascuale: 2014). Entre la indeterminación, la apropiación, la anacronía, el homenaje y la captura sensible de una imagen toman así forma los dibujos de *Siracusa*.

Joann Sfar

Pascal.



4. Producción personal previa

Es necesario un último contexto en el que situar a *Lou-Siracusa*: el de la producción personal. Antes de este libro publiqué otros tres, que bien pueden responder al marco teórico desplegado (dos de ellos son mencionados en *Siracusa*, como signo de autorreferencialidad pero también dando cuenta de procesos complejos que van entrelazando las obras). Paso a hacer una breve sinopsis de sus temas y procedimientos.

1942 (Llanto de Mudo, 2014): Historieta (antecedente de *Lou*) que retoma el género del policial metafísico en clave de sátira para narrar una trama de peripecias con el número del título como enigma. La dualidad está presente en las mujeres que desea el protagonista, que lo transportan a una aventura de personajes estrafalarios con desvíos y repeticiones. En esos intersticios aparecen las “siracutas”, los animales selváticos isleños que son retomados como palabra disparadora del término “Siracusa” en la obra presente. *1942* reproduce los dibujos originales (bosquejados, rústicos, esquemáticos) del cuaderno en que fue dibujado, que es también parte de la trama y cuyas tapas verdes se respetan en la cubierta del libro escondidas bajo otra cubierta. Así, se asume una especie de *ready-made* en copia impresa.

Tres cuadernos (Postales Japonesas, 2016): En sintonía con la lógica de duplicar la materialidad del soporte, esta novela en tres partes invoca los “cuadernos” en que fue escrita de diversas maneras: citándolos en el texto o representándolos con dibujos o fotografías. Con el viaje global contemporáneo como eje, la historia entrelaza autobiografía, ensayo, diario, crónica y ficción e incorpora elementos visuales como dibujos, fotos y tiras cómicas. Sus cuerpos están unificados por una superficie narrativa.

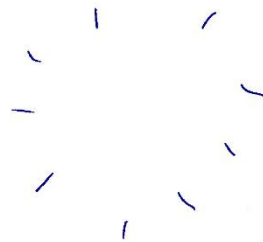
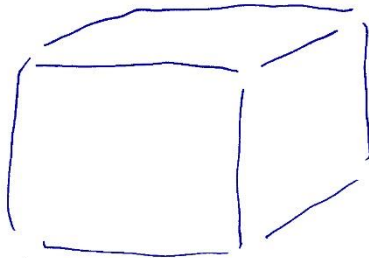
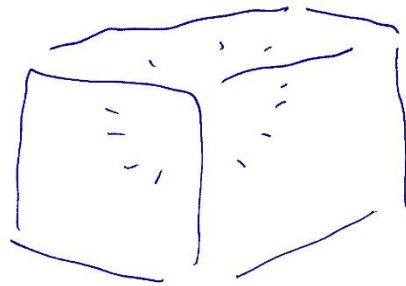
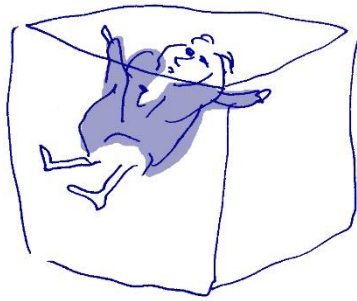
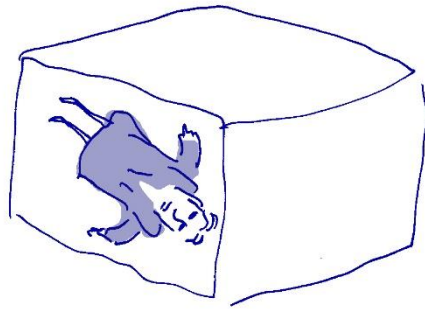
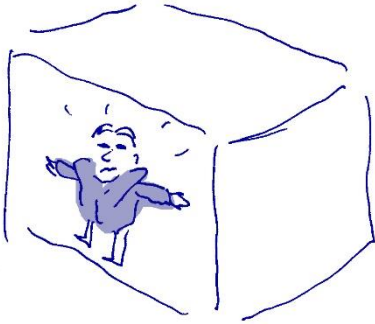
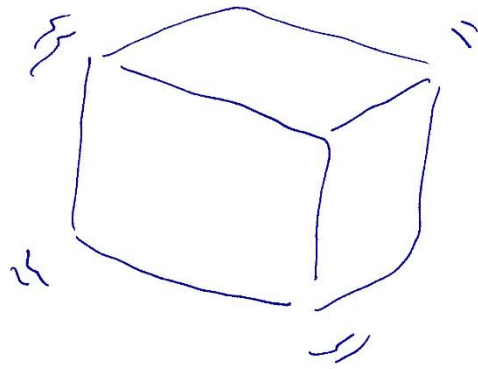
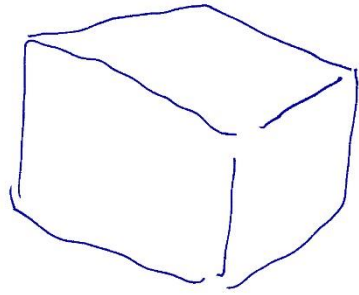
Interior/Exterior (Borde Perdido, 2017): El tópico del viaje regresa en una novela gráfica compuestas de viñetas a página completa acompañadas de un texto, un poco a la manera de *Siracusa* y los ensayos gráficos de Pajak (otra referencia posible es *Rage of Poseidon* de Anders Nilsen). Narrada (y dibujada) en primera persona –aunque no por un único personaje–, *Interior/Exterior* despliega la historia de un viajante que llega a una isla

paradisíaca a la que es enviado por trabajo. Su propósito y procedencia no son claros, y en el transcurso de su estadía en el hotel y cercanías conoce a una mujer (Eva) y a un tercero, con los que se instala un vago triángulo amoroso. Pero también comienza a percibir algo raro en la isla, ciertos indicios de vigilancia y movimientos mafiosos. El thriller se revela en última instancia representacional, en tanto hay una reflexión continua sobre el acto de dibujar con la que se problematizan la identidad y el mundo (la mayoría de dibujos son paisajes y naturalezas muertas). Al final hay una clasificación de cada página que da cuenta del carácter programático del libro y de sus manipulaciones y trasposiciones: un dibujo pertenece al recuerdo, otro copia una foto, otro un dibujo, otro ha sido imaginado, etcétera.



5. Proyecto de presentación

Para ser consecuente con el deslizamiento de fronteras que propone *Lou-Siracusa*, la instancia pública del trabajo final prescindirá de la presentación de ejemplares reproducidos para la venta o de una muestra museística con los dibujos que hicieron posible el trabajo. Mi propuesta consiste en completar la obra y el texto teórico con una intervención que haga de triángulo, una entrevista pública a referentes locales de la obra inespecífica que vengán trabajando la edición, la escritura, el dibujo, el ensayo y la historieta. A realizarse de modo virtual por la excepcionalidad de la pandemia que atravesamos globalmente, el diálogo partirá de una serie de preguntas que abrirán a la dilucidación de la problemática: cómo llegaron estos artistas al cruce de lenguajes y perspectivas, si en algún momento les significó un inconveniente o escollo, cómo han lidiado con la disyunción entre la edición y la muestra, qué trayectorias académicas han cursado y cuál ha sido su relevancia, qué connotaciones políticas y culturales implica el borramiento de lindes entre los medios, cómo sostienen su labor, etcétera. El proceso queda a la vez abierto para una eventual tirada editorial de *Lou-Siracusa*, de la que dependerán las circunstancias, y que le deparará al texto una reformulada recepción.



6. Bibliografía

- DE LA NUEZ, Iván (2018). *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bilbao, Consonni.
- DEBORD, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca.
- DI PASCUALE, Lucas (2014). *Ali/Lai, Lau/Zip*. Córdoba, Documenta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ECO, Umberto (2012). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires, DeBolsillo.
- ESCOBAR, Ticio (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- FOUCAULT, Michel (2012). *Raymond Roussel*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GARCÍA, Santiago (2014). *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HAASNOOT, Erik (2008). *Bolaño cercano*. España, Candaya y TV UNAM. Visualización en YouTube: https://youtu.be/7sCZoxNy_Fs
- HEER, Jeet (2013). *In love with art. Françoise Mouly's adventures in comics with Art Spiegelman*. Toronto, Coach House Books.
- JUNG, Carl Gustav (2011). *Psicología y religión*. Barcelona, Paidós.
- MASCARELL, Purificació (2016). *Ilustrar el pensamiento. Frédéric Pajak y el ensayo gráfico*. En *Las batallas del cómic, Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto (eds). Valencia, Diablotexto.
- McCLOUD, Scott (2014). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao, Astiberri.

SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

VILCHES, Gerardo Fuentes (2014). *Breve historia del cómic*. Madrid, Nowtilus.