

Imágenes y espectros. Artes Visuales y literatura Argentina contemporánea.

Toda imagen constituye una fijación que corre el riesgo de la recurrencia

Del simple y cotidiano acto de mirar se desprende un juego que tensa las relaciones entre realidad material y persistencias inquietantes de amplio espectro. Porque mirar es ver algo que es otra cosa distinta de mí pero que de algún modo ingresa al cuerpo franqueando las barreras entre el supuesto adentro y el afuera. Y, sin embargo, cada vez que miro surco, una vez más, la distancia que me separa del mundo.

Las imágenes se alojan en distintos soportes de los cuales uno es la memoria. Allí los cuerpos guardan ciertas referencias de volumen y proporción con los objetos externos pero se encuentran, al mismo tiempo, afectados por la reconfiguración singular del proceso. Ciertos impulsos sensoriales se unen indisociablemente al recuerdo en forma de latencias y circuitos energéticos y la visión que de allí resulta se acerca a lo real como su fantasma. De la cantidad de imágenes que recibimos y procesamos por minuto resulta extraño el modo en que la selección y recuperación mentales traen de nuevo a la existencia algunos instantes de la visión que, por lo menos inmediatamente, no se corresponden con ningún significado reconocible. Estas latencias estructuran la singularidad del yo definiendo posibilidades/imposibilidades del pensamiento subjetivo. La ausencia sobre la que se produce la reconstrucción imaginal guarda relación con la capacidad de los objetos de inquietar la visión y, al mismo tiempo, con cadenas de deseo implícitas que articulan la disposición de dichas ausencias en el espacio del recuerdo. Las imágenes alojadas en la memoria permanecen como objetos inagotables en su continua reaparición y transforman a los objetos en acontecimientos singulares sostenidos por la pérdida. Despojados de la ilusión de comportarse como objetos del tener, su latencia fantasmática les devuelve la posibilidad de ser en la pura inmanencia. De este lado de la imagen los deseos se disponen en espacios tangenciales de compleja ubicación. La posibilidad de percibir las hendiduras por las que se cuelean sus indicios es el resultado de una atenta intención analítica que intentará dar cuenta de los múltiples anudamientos que permanecen en la configuración imaginal del recuerdo.

Las imágenes alojadas en la memoria responden, en gran medida, a los procedimientos constructivos de la visión conservando sus patrones de distribución y de perspectiva, así como también ciertos componentes del color. Pero si las que percibe el ojo están siempre dadas a ver en toda su extensión, las imágenes del recuerdo localizan focos precisos de interés por lo que el acceso de conjunto se vuelve problemático. Permanece, sin embargo, en ambos casos la distancia con lo que llamaríamos lo real en tanto el paradigma de la medialidad implica un devenir perceptible de lo real, al mismo tiempo que un devenir sensible en la articulación con los sistemas de percepción humanos. De este modo, para que haya imagen es necesaria la enajenación de lo existente del sí mismo para, en el espacio medial, dar lugar al encuentro perceptivo. Lo sensible da cuerpo a la realidad por la capacidad del medio de reunir sujeto y objeto y proporcionar un espacio mutuo de afectación.

Todo se vuelve ajeno y silueta

“A los profesionales de la ectografía la observación diaria de lo muerto les quita el sentido del misterio. Pierden el miedo primario a la noche y sus figuras que los motivó a elegir la profesión. Esto favorece al desarrollo de la patología conocida como cuadro o síndrome del cesio, en alusión a la placa metálica de cesio en frío sobre la que se paran los ectografistas en puntas de pie al momento de la toma. En el Nomenclador se describe el cuadro con el ejemplo del sordo que atraviesa una balacera: *Como no oye la procedencia de los disparos, la vida del sordo depende de ver el peligro en la dirección de la mirada de los demás. Debe mantenerse lúcido y dejarse guiar por el miedo ajeno, suprimiendo el propio; y por un lapsus que quizás lo salve, debe*

quedar tomado por una confortable neutralidad. El cuadro o síndrome del cesio representa la extensión indefinida de ese lapso. Las personas, la charla cotidiana, el pasado, los hijos, todo se vuelve ajeno y silueta.”¹

De la imagen literaria retenemos: la pérdida y la mirada. Su presentación explica una condición sólo existente en el mundo del texto, es una imagen mimética que conserva la estructura de los códigos de lo real (disposiciones, cuerpos, anclaje temporal) pero su figura no se corresponde con ningún motivo extra-textual. El juego se propone en la frontera del discurso médico-científico de una patología inexistente. Aun así, permite adentrarnos en la comprensión de un escenario de agitación en la que el sonido se suspende. Sólo resta la percepción visual. La imagen es figura de sí misma porque su figurabilidad no remite más que a esa experiencia no vivible por fuera del texto. Inquieta mirándonos en el intento de imaginar la posición de un yo desdoblado en la compenetración con ella misma. Somos mirados por la imagen en el lugar del que no oye y del que solo intenta seguir los rastros de esta estructura de lo real que excede las posibilidades de lo efectivo. Somos mirados mientras miramos qué sucede con ese yo que ya no soy en el espacio imaginal. Arrojadnos al espacio de lo neutro lo que se ve alrededor se vuelve tan cercano como ajeno.

Las imágenes son espectros emancipados de individualidad que, sin embargo, la solicita para darse la posibilidad de recrearse una y otra vez. Lo que vemos ante nuestros ojos, al devolvernos la mirada nos impone un adentro no inmaterial que está siempre atado a la percepción física. Así como Lo trabaja G. Didi-Huberman a través de la perspectiva de M. Merleau-Ponty, el ver no es sino, en última instancia, una experiencia del tocar; diríamos una experiencia de y con el cuerpo. Un estar situados y ser afectados por la palabra que nos propone nuevos espacios para habitar: “Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y es remitido a) una obra de pérdida. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro propio cuerpo vidente en particular. Ineluctable como una enfermedad.”². Detrás de la imagen una latencia espectral insiste y **atrae hacia sí todas las posibilidades interpretativas**, la pérdida se percibe como fantasma de lo visual. La visión es deudora de la muerte, así como la muerte subyace a la palabra. Tanto el decir como el mirar se hacen posibles por el inquietante desfase entre quien dice, y lo dicho; entre quien mira, y lo mirado. La pérdida obra en el texto al mismo tiempo que desobra en la experiencia, “impone en mí *la imagen imposible de ver*”³, hace cuerpo al mismo tiempo que arrastra al vacío y en ese instante nos anuda con el presente. **En el espacio textual, entonces, se revela una imagen que traza un puente entre los sentidos de la percepción y la construcción de sentidos en el espacio literario.** Éstos remiten al *miedo primario a la noche* en relación con la muerte. La pérdida funciona en un doble nivel que se entrelaza con el espacio extra textual en el que se aloja el lector. Por tanto, lo que se da a ver oscila entre la sensorialidad y la conmemoración. En ese movimiento de vaivén un punto intermitente de inestabilidad de posiciones instala el juego de la perspectiva.

Es en este punto donde, continuamente, nos sorprenden las ilustraciones que interceptan la continuidad del texto. Evocamos, a partir de ellas, ciertos elementos de la composición formal del artista plástico M.C. Escher. Los estudios en torno a la partición del espacio y a la profundidad proyectados desde su teoría suponen leyes precisas de construcción y la exposición en obra de los principios que sostienen la estructura. El constructor de *mundos imposibles*⁴ ensaya el espacio tridimensional en la superficie plana desnudando al espacio de lo real sus relaciones primarias para mantener en el espacio bidimensional esas referencias pero sin dejar de otorgarle a la construcción formal un estatuto propio en el que la imagen resultante es ella en sí misma originaria, como toda forma compleja, y no derivada o temporalmente posterior. Nos aventuramos aquí a pensar, que en las ilustraciones de Ontivero, funcionan principios semejantes. En el tránsito de la figuración hacia lo abstracto de las formas se reconoce un método técnico de producción que se desprende de la teoría

¹ Larraquy, Roque. Ontivero, Diego. *Informe sobre ectoplasma animal*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014, p. 35.

² Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 17.

³ Ídem, p. 20.

⁴ Ernst, Bruno. *El espejo mágico de M.C. Escher*. Taschen, Greven, 1994, p.80.

pictórica y se traslada hacia el diseño gráfico en una búsqueda de la experimentación de los planos y los puntos de vista a través del color o de las diferencias de luces y sombras. Si recordamos, por ejemplo, la litografía *Partición cúbica del espacio*⁵ y observamos las ilustraciones de la parte IV de *Informe sobre ectoplasma animal* podemos inferir la *supervivencia* de ciertos mecanismos visuales que sostienen el desarrollo en el espacio de las figuras. En ambos casos el trabajo con las formas geométricas y las líneas horizontales sugiere una coincidencia en la necesidad de los artistas de, a partir de las formas simples, recorrer el plano e intensificar la relación de lo que aparece dentro del cuadro con los límites del espacio propuesto. A partir de aquí, la extensión de dichas líneas que se proyectan desde las formas geométricas, principalmente cubos, se manifiesta una idea de infinito en ambos casos. Las líneas parecen exceder los límites del cuadro lo que inquieta la dirección de la mirada que oscila entre ellas y los puntos de fuga y momentáneamente se devuelve hacia los centros de los cuales aquellas parten. La intención de “representar con los medios de la perspectiva clásica una extensión espacial infinita”⁶ Se insinúan así, aquellos *puntos impropios*⁷, no presentes en la imagen, puntos de convergencia de las paralelas que se suponen por fuera, en un afuera fuera de lo cual no hay nada. En esta línea se direccionan los trabajos sobre la perspectiva y la profundidad desarrollados de forma manual por Escher⁸ y que actualmente se tecnificaron a través del uso de programas computarizados de modelado en 3D.

Estas consideraciones nos llevan a preguntarnos por el carácter dual de *Informe de Ectoplasma animal* en tanto texto de imágenes y palabras. Desde el primer momento intuimos una latencia intermitente que, a medida que el texto avanza, oscila entre los dos mundos alejándose de lo figurativo. Las palabras incrementan su duración al encontrarse con la imagen, y ésta trabaja con los restos de la idea que circunda la escritura y retiene, más o menos caprichosamente, sonidos, cuerpos, materia. Se proponen ante los ojos recorridos múltiples y la mirada se interrumpe del transitar horizontal hacia vibraciones y desplazamientos oblicuos. Se exige, al mismo tiempo, un detenerse ante el cambio estructural en el que los volúmenes interactúan con el devenir silencioso de la palabra. Se propone un juego de aparición/desaparición. La palabra se vuelve espectro y de algún modo se condensa en imagen, se grafía su ectoplasma.

“¿Qué es un cubo? Un objeto mágico, en efecto. Un objeto que debe liberar imágenes, de la manera más inesperada y rigurosa posible. Sin duda por la razón misma de que en el inicio no imita nada, que en sí mismo es su propia razón figural. Por lo tanto, es indudablemente una herramienta eminente de figurabilidad. Evidente en un sentido, siempre dado como tal, inmediatamente reconocible y formalmente estable. Inevitable, por otra parte, en la medida en que su extrema manejabilidad lo condena a todos los juegos y, por lo tanto, a todas las paradojas.”⁹

Estos volúmenes nos detienen frente a su propio vacío; como huella física corresponden a una *persistencia etérea* que sobredetermina las significaciones primarias. Hay en el juego de la palabra hacia la imagen, y en su revés, una latencia que remite al relato de los ectoplasmas. Las imágenes se trabajan como imagen-espectro y el mecanismo de los planos en ella presente despliega una yuxtaposición que se relaciona con este movimiento interno del texto y con aquel que va del interior al exterior del objeto-libro. El lector-observador está ante un objeto inestable, que excede el marco del papel y que no responde ante el mandato de la pregunta que intenta determinar qué es efectivamente lo que se muestra o quién decide aquello que se muestra. El texto, aunque no en watts, proyecta su ectoplasma.

⁵ M.C. Escher, 1952.

⁶ Ernst, Bruno. Op.cit. p.80.

⁷ Es necesario para el avance en profundidad de este estudio incipiente el análisis de ciertos elementos de las llamadas “nuevas geometrías”, como es el caso de la Geometría Proyectiva y su relación con los estudios de perspectiva y profundidad que conectarán postulados expuestos materialmente en obras de las Artes Visuales en relación con la Física y las Matemáticas. A partir del estudio de la nueva geometrización del espacio, se desprenderán las consecuentes reflexiones que se dirigen a colaborar con una Filosofía de la imagen contemporánea.

⁸ Véase: M.C. Escher; *Estudio preliminar para profundidad* (1955).

⁹ Didi-Huberman, Georges. Op. Cit. p. 56.

Retroinfiltración

De las últimas imágenes textuales llama poderosamente la atención la que responde al nombre de *enjambres*. Relata en una carta el personaje Severo Solpe, presidente de la Sociedad Ectoplasmática Argentina: “(...) llamo enjambre a una técnica todavía tosca de unión entre espectros o fragmentos de espectros, con los que producimos ectoplasma intervenido”¹⁰ y más adelante: “Olvidarse de la biología y hacer enjambres más osados fue idea de Julio, que produjo un ectoplasma compuesto por materia de varios animales distintos, de interpenetración inestable, difícil de mantener en su sitio pero exquisito a la vista. También lo perdimos.”¹¹. La entrada *ENJAMBRE* del *Informe de Ectoplasma Animal* corresponde al *VIERNES 5 DE SEPTIEMBRE DE 1930*, un día antes de que estallara el primer golpe de estado del siglo XX en Argentina.

Las cartas, de las que sólo se transcriben fragmentos, se dirigen a “Eugenio Dubarry, senador nacional por la Ciudad de Buenos Aires”¹² cuyo objetivo principal parece ser el de conseguir subvenciones por parte del Estado para la investigación en materia de ectoplasmas y la defensa del edificio donde se desarrollan las actividades. Solpe justifica su pedido argumentando que los resultados de las investigaciones se dirigen, en gran parte, a contribuir con las Fuerzas Armadas desarrollando enjambres como posibles “herramienta[s] ofensiva[s] para regulación y control de asuntos nacionales.”¹³ El plano de la ficción se anuda con la historia política Argentina.

A nivel de la imagen el tiempo pasado establece una relación inesperada con el Ahora en la que, mediante la técnica del montaje, los discursos (así como los enjambres), se interpenetran en los límites de la ficción (o la experimentación con ectoplasmas compuestos) y la realidad (o la biología) conformando una nueva constelación de recursos interpretativos de la historia Nacional. En esa *cesura* - para decirlo con W. Benjamin- en el que el relato establecido sobre el pasado se fractura para mostrar sus hendijas, es de donde emergen posibilidades diversas de expresar vivencias individuales y colectivas. El pasado deja de ser un bloque unívoco de decodificación para percibirse como un evento de la memoria y un producto de la rememoración que da la ocasión de apropiarse de las latencias liberadas por la imagen al mismo tiempo que trasladar las coordenadas sobre las cuales se asentaba el pasado como tiempo solidificado. El desmontaje de la historia en las líneas que la conforman permite dar a conocer el entramado que sostiene a la historia como discurso, al tiempo que devuelve a cada parte su valor compositivo. La historia disgregada en imágenes y las imágenes descompuestas en sus partes elementales inauguran el juego de la fractura abierta que reclama su darse a ver y construye a partir del fragmento. En tanto *montaje de la experiencia* colectiva Nacional, el enjambre en su relación con la política Argentina, se vuelve cuerpo-figura de los procesos de conformación identitarios e intervienen en los discursos dominantes atentando contra el saber institucionalizado. La historia Nacional se propone atravesada por cuerpos espectrales que exceden la simple concatenación de hechos concretos:

“Al mediodía /*eran las tres de la tarde*/ el enjambre desplegó una pata articulada y practicó movimientos rápidos sobre el cielo de la avenida [9 de julio] como tanteando un posible sostén. La apoyó en la cabeza de un hombre que celebraba con otros en un balcón un piso más abajo (...). Mientras estuvo en contacto con el enjambre gritó y maldijo más que todos sus compañeros de balcón, hasta que alguien los invitó adentro para un brindis y el hombre giró y tropezó con otro, desligándose. Esto produjo un curioso efecto elástico de retracción en el cuerpo del enjambre y lo hizo caer sobre la muchedumbre de la avenida, donde se perdió (...). Se impone investigar estos efectos del enjambre en la conducta, sus alcances y el modo de destinarlos a un fin.”¹⁴

¹⁰ Larraquy, Roque. Ontivero, Diego. Op. Cit. p. 71.

¹¹ Ídem, p. 73.

¹² Ídem, p. 62.

¹³ Ídem, p. 79.

¹⁴ Ídem, p. 78.

Imágenes confusas se articulan con las últimas ilustraciones en blanco y negro. Se abandonan las líneas curvas que dinamizaban las ilustraciones bidimensionales del comienzo para dar lugar a la dominancia de paralelas diagonales que generan otros recorridos de la mirada. En primer plano ahora se destacan los parámetros espaciales arriba/abajo respecto de los objetos tridimensionales e instalan la relación con la profundidad por el juego de luces y sombras. Múltiples elementos se asocian y fluctúan y lo que se ve es siempre ya remisión hacia alguna dimensión del enjambre producido por imagen, texto y temporalidad.