

# FRONTERA DEL DESPOJO Y FASCINACIÓN POR LO LEJANO\*

JUAN BAUTISTA RITVO

Doctor en Psicoanálisis. Profesor, terapeuta y ensayista en crítica artística y cultural

ASTRAGALO, 20 (2015)

Attribution-NonCommercial-ShareAlike - CC BY-NC-SA

Artículo, ISSN 2469-0503

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2015.i20.06>

En su ensayo *La tierra nutricia y el borde extranjero*<sup>1</sup>, Antoine Berman dice que el poeta del siglo XVI Joachim Du Bellay había concebido una obra lírica impensable sin un largo intercambio con el griego, el latín y el italiano, pero que siempre se empeñó, con un tesón que impregnó a su medio y a su época, en negar esta evidente realidad.

Du Bellay mistificaba lo que suponía puramente autóctono, por sobre lo extranjero.

La oposición con la trama de nuestra cultura que fetichiza lo lejano, lo extranjero, lo imperial, es tan notoria como notorias son las razones que la explican –y no necesito volver sobre un tópico tan transitado. Pero sí indicar, a modo de preludio de lo que quiero desplegar, que Berman vuelve a mostrar cómo se traducen las lenguas entre sí y qué sitio eminente ocupan en este *pasaje* de lenguas lo inconmen-

---

\* Este ensayo comenta la muestra *Atlas/Archivo: Paisajes culturales de la costa del Río de la Plata* que se realizó en el campus Alcorta de la Universidad Torcuato Di Tella entre el 26 de mayo y el 27 de junio de 2014. Esta muestra expone ciertos resultados de un largo trabajo de investigación que con dicho nombre llevó a cabo un equipo dirigido por Alberto Delorenzini (junto a Cecilia Durán, Inés Ariza, Florencia Spina y Gustavo Alonso) quién así lo describió en la presentación de la misma: *La muestra Atlas/Archivo es el resultado, aunque no la finalización, de un doble trabajo: la formación de un archivo de imágenes de la costa del Río de la Plata y la construcción de un atlas de sus paisajes. El atlas es el objeto visible de la muestra, mientras que el archivo permanece con respecto a él en un segundo plano, como la fuente de la que proceden todas sus imágenes. Los setenta paneles que se verán en esta oportunidad están divididos en nueve series que abarcan sectores de la costa comprendidos entre Tigre y La Boca. No se trata de un panorama de la situación de la costa en la actualidad, sino de visiones fragmentarias en las que se superponen tiempos y espacios diversos. Proceden de experiencias y conocimientos más o menos específicos pero también de la incontable multitud de imágenes que desde un comienzo los acompañan y los exceden. Cada panel es un ensamblado de ellas, en el que uno o varios rasgos del paisaje se captan en su temporalidad discontinua. El conjunto se propone registrar una fisonomía en formación: a veces los rasgos permanecen y se acentúan ocultando otros, a veces se atenúan y desaparecen, o se funden con sus opuestos para volver a presentarse bajo un nuevo aspecto.*

surable, lo extraño, lo extranjero. Para esta muestra de las estratificaciones culturales de las orillas del Río de la Plata, podemos recurrir y legítimamente a *la noción semiótica de traducción*, justamente porque una perspectiva ideológica largamente elaborada por Delorenzini y su equipo, se ha plasmado mediante un verdadero salto de género en colecciones de fotos de distinta procedencia y épocas: postales de todo tipo, archivos privados y públicos, etiquetas publicitarias, fotogramas actuales e históricos, figuras de proyectos arquitectónicos que son, casi todos, patéticos restos, irrealizados unos e irrealizables otros.

La muestra realiza el pasaje del *decir interpretante* al *mostrar la imagen* que está en la base problemática de cualquier atlas. No se trata, entonces, del vínculo *general* del decir con el mostrar, sino del específico de un decir que remite a otro decir sólo por la mediación elegida de la imagen fotográfica y especialmente de las llamadas *instantáneas*<sup>2</sup> de una imagen en la cual las *condiciones de su producción*<sup>3</sup>, en su carácter de *haber-se-hecho-justamente- allí-y-en-ese-tiempo*, presentan un valor testimonial y claramente *mimético*, *justamente porque la conexión física con el referente, impone el valor de la semejanza*. El mostrar está sostenido aquí por el carácter de *reflejo analógico* de la imagen, que se funda en la transitividad carente de reflexividad que es propia de ésta, pero también en el valor histórico y simbólico de los diversos *modos de producción* de estas imágenes que provienen de un fondo rescatado de la ruina, del abandono, de la destrucción generada por negligencia: miles de fotografías coleccionadas con amor y tomadas de manos de quienes también supieron poner allí amor o, al menos, un cierto cuidado burocrático que permitió la supervivencia o, en

muchos casos, la indiferencia aliada a la casualidad, que permite que subsistan tantas cosas juzgadas insignificantes. En este punto, la *mimesis* (producida en condiciones tales que no puede dudarse de su valor referencial) se torna punzante *alegoría* de un país.

A diferencia del carácter *discreto* del signo, dúctil y siempre propenso a la abstracción que es propia de su universalidad<sup>4</sup>, el *reflejo atestiguado o conjeturado de un cuerpo*, promete una *inmediatez* nunca en definitiva realizada y que insidiosamente atrae como animal nocturno. Quiero decir: el mostrar y el decir jamás se superpondrán; de donde surge, más que un déficit, un suplemento de valor que nutre, con su alternar entre visión y palabra, las dos instancias dialécticas de la comprensión.

Un atlas, se sabe, está integrado por un doble eje: el de las simultaneidades, que son los paneles y sus colecciones de figuras, y el de la sucesión, que consiste en enlazar los paneles; un doble montaje que el espectador debe repetir en un orden en última instancia suyo, producto de la obsesión, el feliz hallazgo, la casualidad o simplemente del cansancio. Es que las figuras de los paneles constituyen una serie abierta, pueden agregarse o sacarse fotos a voluntad y el recorrido de un panel a otro no está ordenado por ningún principio: se puede empezar en Puerto Nuevo y terminar en Núñez o exactamente a la inversa.

Es la ausencia de una *gramática* de la imagen la que permite estas operaciones que articulan así, la búsqueda de la inmediatez que no cesa de desplazarse mientras traiciona cualquier *teología de la imagen*<sup>5</sup>, con una mediación fatalmente en suspenso; mientras la lengua, que puede eludir las constricciones gramaticales a condición de empezar por respetarlas,



Puerto Nuevo

realiza la mediación, desde luego, pero al precio de naufragar, también pero de otro modo, en el paraíso perdido de la inmediatez.

(Son dos tipos diversos de naufragio y es ello lo que permite que el circuito que va de la visión al decir y viceversa no sea un círculo redundante. En la imagen, los indicios y huellas despiertan la pasión del decir, de un decir empeñosamente cazador.

En el decir, que oscila perpetuamente entre la particularidad de la situación y la ge-

neralidad de los conceptos, entre el aquí y el ahora y el vértigo de tiempos y espacios sin límite, son precisamente esos vacíos, jamás colmables entre la *continuidad* de la imagen y la *discontinuidad* signica, los que le permiten al decir *separar lo inseparable*: separar el cuerpo del mundo, y de esta forma, explorar los agujeros, los hiatos, las fisuras, los desniveles, las fracturas inconmensurables que permiten pensar al cuerpo separado del mundo y en esta separación llegar a percibir el lazo inseparable

que une cuerpo y mundo, existencia y circunmundanidad<sup>6</sup>).

Esta compleja tensión de la palabra con la imagen o mejor, porque así colocamos en primer término el acto, sea de *dar* a ver la imagen o de *afirmar* la palabra, del decir con el mostrar, desconcierta al espectador, sobre todo por el particular giro que le ha impuesto Delorenzini al principio del atlas warburgiano. En el siglo XIX el atlas desarrolló una didáctica al servicio de la moral enciclopédica; en la simultaneidad sinóptica se podía descansar con la visión centrada y bien delimitada, cuidadosamente circunscripta y por lo tanto dominante, de lo que fuera: atlas del cuerpo humano, atlas de la vegetación, o de la arquitectura o del urbanismo. Las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX y del comienzo del siglo siguiente, cuyos criterios fueron escrupulosamente respetados y repetidos escolarmente en Buenos Aires durante el Centenario en 1910, se constituyeron como una especie de atlas gigantesco (tan gigantesco como el héroe mítico que sostiene el mundo sobre sus espaldas) en el que cada país podía exhibir sus emblemas básicos, usos y costumbres típicos, perspectivas y anhelos al modo de enciclopedia universal, omnímodamente banal, idealizante, epítome de la cultura difundida para ocio y expansión de la clase media: un horror minuciosamente evocado por *Bouvard et Pécuchet*.

En Warburg impera el caos aparente que mezcla anacrónicamente épocas y dimensiones, obligando así a que el espectador realice cruces diagonales para hallar *huellas de supervivencia*, cruces de ideas potenciales que se fecundan a la vez que interfieren entre sí.

El atlas concebido por Alberto Delorenzini se funda en un montaje que recoge testimo-

nios visuales que gracias a su *dispositio* retórica, en virtud de las *interferencias*, *superposiciones* e *interrupciones recíprocas* de sus elementos, significan los gestos, intervenciones y decisiones, tanto públicas como privadas, que traumatizaron sin piedad la carne de generaciones, dejando su marca en una zona muy precisa de Buenos Aires, zona de contacto tanto como de separación, zona de impacto y de registro caótico de esa lejanía europea en la que la aldea del mundo fincaba la llamada *verdadera vida*.

El archivo que comentamos contiene 14.000 imágenes, 1.500 de las cuales están distribuidas en setenta paneles divididos en nueve series de sectores de la costa, entre Tigre y La Boca.

El montaje acoge, asimismo, las fantasías escénicas de los sectores ociosos localizadas en lugares que durante décadas fueron estratégicos: las barrancas de San Isidro y sus hoteles y casas señoriales envueltos en un blando ensueño europeo; los decorados y escenarios del Tigre, que mezclaban regatas al estilo inglés o italiano y evocaciones venecianas, a pocos pasos de la incuria, de la pobreza, de lo que malamente queda acumulado entre bastidores.

Con astucia humorística el curador Delorenzini muestra, por ejemplo, en superposición perfecta, los componentes de una posible *elocutio*: barcos abandonados en el Tigre, remeros del Club Canottieri Italiani de la misma zona, un baile de máscaras en el Tigre Hotel, un laberinto consagrado a Borges, que repite el mismo diseño de homenaje al escritor efectuado en Venecia; cita, además, la confesión del mismo Borges sobre los paisajes de Conrad que había imaginado, con falsedad reconocida, componiéndolos según escenarios del delta del Tigre; hay incluso una postal que reproduce el barco del que fue capitán



Reserva Ecológica y Ruinas

el propio Conrad; hay también viviendas miserables de los isleños, otras, de estilo veneciano, renacentista o barroco, muchas de las cuales han desaparecido, devoradas por la dejadez o la especulación inmobiliaria.

Las fechas de las fotos son diversísimas: comienzos del siglo XX, la actualidad, y además

1920, 1930 o 1940. El mundo del Tigre, se sabe, tal y como fue tradicionalmente puesto en escena, hoy ha desaparecido como desaparecen sin escándalo los exangües fantasmas de Henry James. Una foto emblemática que muestra la rueda del actual parque de la costa, superpone una torre no sé si de la estación de trenes o del

Tigre Hotel, contemplada o contemplado en segundo plano, con una embarcación en primer plano, semihundida y abandonada.

Es la visión de la costa que se impone a la sensibilidad de Delorenzini y a la nuestra: por todos lados destrucción y despojo, abandono, incluso brutalidad irredimible.

Los productos de las sucesivas demoliciones –las emprendidas para erigir la fracasada ciudad deportiva de la Boca, las ejecutadas por el intendente dictatorial Cacciatore para construir la autopista 25 de Mayo, entre tantas– se juzga oficialmente que han servido para, como se ha dicho con lenguaje francamente encubridor, *ganar terreno al río*. No; las orillas se transformaron en depósitos de detritos: sobre terrenos desiguales se acumularon piedras, mampostería inservible, tierra apisonada con basuras de todo tipo para delimitar los denominados *nichos ecológicos*, que son según la expresión de Delorenzini, humorística y macabra, *monumentos fúnebres naturales*.

Las fotos, tomadas una por una, pueden parecer insignificantes, pero agrupadas, destinadas deliberadamente a lecturas oblicuas, horizontales, verticales, nos conducen a esa impresión global que la historiografía cesa de transmitir cuando se entrega a metodologías lineales, carentes de esa imaginación que puede organizar, con virtuosa libertad, contactos oblicuos de sus formas y materiales, destinados a revivir la memoria traumática.

Lo que fue un espléndido balneario cuyas aguas solían agitarse en invierno o en verano por las rachas de los vientos característicos del Plata, esas aguas que la postal o la foto casual eternizan en su libre movimiento, ahora se han convertido en pastizal, pantano, depósito turbio donde al abrigo de piedras de demoli-

ción, que ahora semejan pura naturaleza ajena a cualquier intencionalidad, se ha consolidado una triste flora y fauna local: un patito indiferente se desplaza entre yuyos, en la cercanía de una botella de gaseosa abandonada.

\* \* \*

Delorenzini ha denominado a su dispositivo *Atlas de paisajes culturales*. Y así fundamenta la elección del nombre: *«Los paisajes a los que se refiere el proyecto no son paisajes en el sentido tradicional, ya que no poseen “el carácter de intangibilidad que la concepción habitual suele asociar a lo bello natural”. Se trata de “paisajes culturales”, a los cuales “la historia se les ha impreso como su expresión” (Theodor Adorno).*

*Los paisajes culturales, al ser singularidades, identidades, individuos, sólo se prestan a ser descriptos adecuadamente mediante esas “simulaciones que llamamos retratos, reproducciones o representaciones”, puesto que “ninguna regla prescribe el dibujo de las costas, el relieve de los paisajes, el plano del pueblo en el que nacimos, el perfil de la nariz, ni la huella del pulgar...” (Michel Serres). Requieren, precisamente, un atlas de imágenes.»*

Dos cosas quiero subrayar en estas líneas. La primera, la intangibilidad atribuida al paisaje tradicional, aquí ausente. La segunda, remite a la carencia de regla que pudiera prescribir cómo hay que dibujar el perfil de las costas.

El paisajismo pictórico (tomo como referencia el británico en el siglo XVIII, especialmente Gainsborough), con sus visiones idílicas, delicadas, en las que la naturaleza rezuma una muda felicidad que ahuyenta toda idea de movilidad, se ubica en el polo opuesto de la destructividad propia del trabajo humano.

En cuanto a los paisajes culturales, los que indudablemente carecen de regla semiótica que pudiera ajustar su sintaxis y su semántica, en el caso improbable de que las hubiera, reclaman un atlas de imágenes por razones más profundas. O quizá mejor: la carencia de regla permite el recurso a una heterogeneidad radical que elige sus imágenes no en virtud de su cualidad estética (no es la belleza lo que se busca); es su cualidad referencial la que importa, aunque no porque tengan un valor didáctico de ilustración de un contenido historiográfico o sociológico previamente diseñado. No. Estas postales, imágenes de pinturas, fotografías de profesionales o de aficionados, y entre estos últimos las antiguas fotos de familia de personas desconocidas, esas que se encuentran por millares en los mercados de pulgas, reproducciones de proyectos urbanísticos o arquitectónicos por lo general desechados, o para dar ejemplos concretos, la reproducción de una pintura de 1841 de Durand Bayer del fuerte de Buenos Aires, nubes bajas y amenazadoras enmarcando la mole del fuerte ante un río intensamente agitado, tal como hoy ya no lo vemos, en absoluto; una foto frontal de la llamada Aduana Taylor en fecha incierta, pero que seguramente es anterior al comienzo del siglo XX, un cómico proyecto de Xul Xolar para dotar de fachada al delta del Tigre, irrealizado y completamente irrealizable; la vista panorámica de un sepia ya completamente desvaído, de una regatas en el río Luján; todos estos elementos, yuxtapuestos con cuidado taxonómico o al azar, remiten una y otra vez no a un saber estructurado sino a aquellos seres y cosas que o ya han desaparecido o permanecen como *restos supervivientes* de una historia que los ha aplastado y que ni siquiera ofrece el consuelo de una

pobre funcionalidad. *Sobreviven literalmente sin función ni dignidad.*

(O, en todo caso, este atlas les ofrece la oportunidad quizá última de recuperar por un instante al menos una dignidad perdida.)

Más que su descripción importa lo que señalan: el vacío de lo que ya no está o, que estando todavía, se ha convertido en detrito de la ciudad aluvional.

En la descripción del Atlas se dice: *Cada panel, a su vez, consiste en una constelación singular de imágenes o de imágenes y textos.*

Y luego se agrega, al referirse al archivo: *El archivo es el repertorio completo de imágenes y textos de los que se dispone para la descripción de los paisajes culturales de la costa del Río de la Plata. Al mismo tiempo, cumple las funciones de un archivo tradicional, organizado por entradas tales como, zona, época y tema, entre otras.*

Imágenes y textos: pero entre unas y otros no hay continuidad sino vínculos oblicuos que sugieren, indagan, provocan asociaciones problemáticas...

(Hay muchas tarjetas postales, fotos, dibujos del Tigre; hay también un texto de Borges en el cual incidentalmente dice, al referirse a las islas: *En una de ellas, que no he visto, se mató Leopoldo Lugones, que habrá sentido, acaso por primera vez en su vida, que estaba libre, al fin, del misterioso deber de buscar metáforas, adjetivos y verbos para todas las cosas del mundo.* ¿Qué relación habrá entre esta espléndida frase, clásica en su armonía, y tanta imagen humilde, insignificante, olvidable? Ninguna, por cierto, pero el contemplador percibe oscuramente que una suerte de *fractura* esencial nos comunica un mensaje tan oscuro como cierto...)

Puede cumplir el atlas, se informa, la función de archivo tradicional, con segu-

ridad; pero no es su virtud mayor ni la que atrae y fascina al contemplador que pasea y al hacerlo y descubrir que carece de una regla fija que ordene este verdadero “caosmos”, para usar la feliz metáfora de Joyce, se precipita en él un rasgo esencial de la memoria, la individual y la histórica, constituido por un caos vertiginoso al que constantemente hay que volver a ordenar, según parámetros no siempre firmes y que nada garantizan en demasía: se capta el escándalo del tiempo que es, antes que nada, tiempo de demolición.

\*\*\*

Las costas del Plata, en un país aluvional como Argentina, donde todo parece precipitarse desde el exterior, adquieren, a través de la memoria productiva que bien merece el nombre de imaginación productiva, una dignidad y una trabazón en la cual la realidad percibida se transfigura, por la superposición de vistas y de discursos, de expectativas cuya realización las contraría, de testimonios impactantes en su inocencia, de objetos que fueron emblemáticos y ahora nadie reconoce, en una realidad *fantasmática*.

Así, las ruedas de los parques de diversiones, entre los cuales figuran el desaparecido Parque Japonés y su sucesor Parque del Retiro, entran en contrapunto con la tradicional Rueda de la Fortuna. Emerge Marcos Sastre, quien escribió un libro escolarmente difundido: *El tempe argentino*, que intenta evocar y comparar el delta del Tigre con el valle del Tempe en la Tesalia griega.

Delorenzini yuxtapone sin necesidad de justificaciones discursivas, una reproducción de *Dafne en el valle del Tempe* cuadro de William Turner, *La casa del Delta* de Horacio Butler y un

*Proyecto de fachada del Delta* de Xul Solar que ya he mencionado.

Tenemos aquí un neoclasicismo de pa-cotilla, el de Sastre, conjuntamente denunciado por la reproducción de una escena mitológica transfigurada por el trazo y el color de Turner, y por la recreación, según la vía del diseño o del óleo, de un delta liberado, diría purificado, de los fetichismos y convencionalismos sociales.

Para el espectador inteligente y sensible que no se deja inundar por la abundancia de figuras dispersas, ni utiliza las cuidadas referencias, imprescindibles para la orientación, como modo de alejarse de la impresión que puedan causar los trayectos que la fantasía arma de continuo, lo que ve, lo que imagina, lo que empieza a pensar, se le presenta por momentos como trayectos líricos, en otros, sin duda los más, como una pesadilla del tiempo espacializado en un bloque literalmente incurable.

Delorenzini ha renunciado claramente a la épica. Tenemos tiempos cuyos estratos evocan lo que fue el tema mayor de la literatura de Sebald: la violenta entrada de la historia en la naturaleza. La orilla del río es un lugar de expulsión pero también de recepción. Digamos, para evocar una vez más a Berman, un sitio nutricio que a la vez traduce y expulsa lo extraño. Es decir, nutricio y excrementicio.

Hay que ver, pongo por caso, esa página de diario o de revista en la cual aparece en primer y segundo plano una multitud de hombres, muchos de ellos provistos del típico sombrero rancho que inevitablemente señala la época -1920- a la espera de que llegue al puerto el buque español *Reina Regente*; celebración inconcebible en nuestra época en que la ceremonia de la visita mítica sigue otros rumbos. ¿Qué baño

lustral esperaba esa gente recibir tras horas y horas de espera?

Pero del afuera también se recibe la escoria. El antiguo Paseo de Julio del cual la narrativa de Manuel Gálvez ha retenido rasgos más bien exteriores, lo conocemos a través de restos precarios: propagandas, alguna que otra postal, fotos de interiores prostibularios. Es la proliferación de lenguas extrañas, la ruta de la droga y del alcohol para el marinero de ínfima categoría que coexiste con la fauna marginal de la zona.

Zona de abandono, de deslumbramientos circunstanciales, de acumulación de restos, también zona donde cada vez más nacen las villas llamadas antiguamente de emergencia y que ahora desmienten con su permanencia su título original.

El fantasma, lo que aquí denomino fantasma, puede intentar transformar la escoria, mediante la imaginación estética, no diré en objeto bello (hay quien lo hace pero ese esteticismo es muy pobre) sino en testimonio que urge al cambio de vía en la orientación de los estudios historiográficos. No bastan las arduas hipótesis estructurales, ni la parsimonia del documento, ni el cuidado en la sucesión cronológica, para transmitir el espesor, el deterioro, la exaltación y el derrumbe de la historia humana.

Hay algo que Didi-Huberman denominó en el espléndido volumen que dedicó a Warburg *ritmos múltiples*. Transcribo una frase que establece el sentido de la expresión:...*Mnemosyne* plantea ante todo, tanto al psicoanalista como al historiador, una cuestión de *ritmos múltiples*<sup>7</sup>.

Los ritmos múltiples según los entienden, apuntan en primer término a las temporalidades discontinuas que habitan los equilibrios

sociales, siempre precarios, oscilantes, contingentes. Pero también a la necesidad de un *montaje* que se desentienda, siquiera sea por momentos, de las cronologías y de los enlaces y mediaciones mejor establecidos, para poder dar una configuración cabal de un par de rasgos de la historia humana contemporánea extremadamente inquietantes.

He hablado de la brusca irrupción de la historia en la naturaleza; podemos invertir la afirmación y sostener convincentemente que la naturaleza también devuelve su golpe a la historia, ahora perturbada por las catástrofes naturales que generó.

Este es el primer rasgo. El segundo refiere a la tecnología que conectada al primero, dado que la tecnología es la punta de lanza de la destrucción de la naturaleza, se localiza en la impresionante acumulación de vivencias traumáticas que padecemos todos.

Somos seres sitiados por la destrucción y por la agobiante saturación auditiva y visual que sacude y conmueve nuestros cuerpos a ritmos espasmódicos, tan espasmódicos como nuestras reacciones, las que cada vez más van perdiendo placidez, armonía, calma.

Como en el álbum de Richter, que puede superponer fotos de Mao, de un campo de concentración, de dos amigos recostados sobre la hierba, de escenas pornográficas, ese álbum que Martínez Estrada –citado por Delorenzini– elevaba a la dignidad de testimonio de la estética de la ciudad, la actual y candente idea del atlas, está en condiciones de brindarnos lo que Joyce designaba con su ya citado neologismo *caosmos*. Un caos que perfila diversos perfiles de órdenes carentes de centro, más pródigos de montajes que obedecen a la ley de contraste extremo y del hallazgo imprevisto.

Con respecto a este atlas, ha dicho Benjamin Buchloh que en Richter predomina la heterogeneidad y la discontinuidad, cualidades que se oponen puntualmente a la homogeneidad y continuidad de otros atlas, agregando:... *ni el término “collage” ni el término “fotomontaje” pueden describir adecuadamente la aparente monotonía formal e iconográfica de estos paneles de fotografías, ni la inmensa acumulación archivística de sus materiales.*<sup>8</sup>

Otro texto también citado por Delorenzini, esta vez de Theodor Adorno, puede ilustrar perfectamente lo que vengo diciendo: *La casa tiene su excrecencia... el surrealismo la pinta.*

Y dos más, que pertenecen a la serie de los epígrafes, en la culminación de la ilusión del

Centenario porteño, gracias a la celebración de los fastos de la modernidad, cuyo fantasma fue claramente captado por Rubén Darío: *Buenos Aires: Cosmópolis. Y mañana. Y del mismo Darío: Fue para mí un deslumbramiento milunanochesco y me sentí más de una vez en una sola pieza. Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y daimio, siamés y cowboy, gitano y mujik; y en ciertas noches contemplaba cerca de la torre Eiffel, panoramas que sólo había visto en sueños.*

Para nosotros, esta exaltación se convierte en pesadilla y el surrealismo nos ha habilitado desde hace tiempo para hacer de la pesadilla un intento de sublimación.

## NOTAS

1 Berman Antoine. *La terre nourrice et le bord étranger. Communications*, 43, 1986. *Le croisement des cultures*, pp.205-224.

2 Las otras, pinturas, mapas, dibujos, estampas, en realidad giran en torno a las fotos como planetas auxiliares, aunque, desde luego, decisivos.

3 Véase de Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, Buenos Aires, 1994, pp. 54/64. El texto está enteramente fundado en Charles Peirce. De éste véase también *Del razonamiento en general*, (1895), Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra, versión pdf. Como lo dice muy bien Dubois el carácter icónico de un signo no atestigua la referencialidad; al mismo tiempo la indicialidad no conduce necesariamente a la analogía. La imágenes son primariamente *marcas* y la fotografía en especial *huella de la luz*, pero en ciertos casos (que se corresponden con las imágenes de las que hablamos) la misma indicialidad *legitima la analogía*. Lo ha dicho de manera inmejorable el propio Peirce en un fragmento citado (pp.60/61) por Dubois: *Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza es debida a*

*las fotografías que han sido producidas en unas circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder enteramente a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a la segunda clase de signos: por conexión física.*

4 Para Hegel, que continúa la tradición aristotélica, el gran problema del lenguaje es la universalidad que estructura todos y cada uno de sus elementos, sean categoremáticos o sincategoremáticos. Un particular es, así, la *particularización contextual y siempre inagotable de un universal*.

5 Me refiero a la conocida sentencia de San Pablo: *Hoy vemos por espejo y oscuramente. Entonces veremos tal y como somos vistos.*

6 Desanti, J.T., *Philosophie: un rêve de flambeur*, Grasset, Paris, 1999, p.92.

7 Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente*, Abada editores, 2009, Madrid, p.288.

8 Buchloh, B., *Atlas/Archivo*, en la revista *Pasajes*, Centro de Estudios Amancio Williams, Buenos Aires, segundo semestre de 2002, N° 3.