

---

# LOS BREVES

---

## COMPILADORES

DANIEL BELINCHE

[dbelinche@gmail.com](mailto:dbelinche@gmail.com)

RAMIRO MANSILLA PONS

[ramiromansillapons@gmail.com](mailto:ramiromansillapons@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte  
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

## AUTORES

CLARA WAIDELICH

[clarawaidelich@gmail.com](mailto:clarawaidelich@gmail.com)

LUISINA FUCILE

[luisinafucile@gmail.com](mailto:luisinafucile@gmail.com)

M. ROSARIO PASCUET

[rosario.psc@hotmail.com](mailto:rosario.psc@hotmail.com)

TOMÁS CLARKE

[tomasclarke.fba@gmail.com](mailto:tomasclarke.fba@gmail.com)

ZAIRA ALLALTUNI

[z.allaltuni@gmail.com](mailto:z.allaltuni@gmail.com)

Facultad de Artes  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

El seminario ¿Cómo lo hicieron? Rasgos comunes en la construcción de imágenes ficcionales en el arte, dependiente del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, es un espacio multidisciplinar destinado a los y las estudiantes que transitan las instancias finales de todas las carreras de la institución. Allí, a partir del análisis de obras de distinta factura y de ámbitos de circulación, nos proponemos indagar en torno a los recursos, los procedimientos, las operaciones y las técnicas utilizadas en las mismas, considerando como ejes algunos contenidos específicos del arte que resultan comunes a las diferentes disciplinas artísticas. Así, tiempo, espacio, forma y materiales, conceptos operatorios que atañen a todas ellas, resultan ejes idóneos para dialogar, debatir y construir significados con estudiantes formados y formadas en distintas áreas.

Paralelamente, estos conceptos se dinamizan en la currícula con la presencia de algunos temas que, aunque no constituyan contenidos específicos del arte, resultan ampliamente transitados. La muerte, el amor, los sueños, la política o el humor, por ejemplo, son categorías recurrentes en la praxis artística que en nuestro Seminario son estudiadas a partir de su abordaje en la música, la danza, las artes visuales y audiovisuales y la literatura, considerando, además de los conceptos operatorios mencionados, las características de la singularidad disciplinar, las tensiones ente los discursos establecidos a través del canon y las propuestas innovadoras, los grados de explicitación del tema aludido y la conformación de estereotipos, entre otros ejes. No obstante la inclusión de estos temas, los análisis que producimos se alejan, de forma deliberada, de enfoques hermenéuticos o sociológicos, así como también de la búsqueda de significados semánticos. No resulta central aquí qué quiere decir, sino cómo está hecho.

Como requisito para la aprobación de la asignatura, los y las estudiantes deben escribir y presentar ante sus compañeros y compañeras un análisis de una obra a elección en el que se articulen algunos de los contenidos abordados. Estos trabajos, breves, de carácter ensayístico, que frecuentemente incluyen más interrogantes que afirmaciones taxativas, sugieren ciertos posicionamientos estéticos de quiénes analizan. Asimismo, su exposición implica también una instancia de socialización en la que es posible observar la enorme diversidad de producciones y de intereses que caracteriza a nuestro estudiantado.

A continuación, compartimos algunas de las producciones de nuestros y nuestras estudiantes.

# TRAS AMNESIA Y EXTRAVÍO

## PALABRAS SOBRE *HEROÍNAS*, DE RUTH VIEGENER

CLARA WAIDELICH

[clarawaidelich@gmail.com](mailto:clarawaidelich@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Están hechas con blanco. Su espacio y su silueta, blanca. Recorrerlas entre sus historias de guerra, de pérdidas, de mujer, es ingresar a un blanco silencio. Rotundo, sí, inmenso. Tanto que la palabra *rotundo* parece un gran trueno que retumba en la sala. Y en esa atmósfera, blanca silente, está todo dicho. Contundentes certezas. El blanco en el blanco y un mensaje prístino entra desde la emoción.

*Heroínas* es un pelotón de dieciocho mujeres de la emancipación latinoamericana del mil ochocientos. Son bustos, cuyas medidas superan por poco el tamaño humano. Están hechas con pasta a base de celulosa y harina. Quizás al bronce no lo financió nadie, o quizás era demasiado frío, o quizás todas las llaves viejas del continente habían ido a parar a los próceres de la patria. O quizás, fue por el color. Son de papel y de otras alquimias trabajadas para su plasticidad. El material, al fin, es cartón piedra. En una plaza, la lluvia las devastaría.

Están montadas en pedestales de madera, los cuales dejan ver sus vetas y su relieve entre matices monocromáticos. Cada pedestal tiene la inscripción del nombre y del apellido de la heroína. Sobre ellos, sus rostros, sus gestos, sus vestiduras y cabellos son recreaciones a partir de imágenes, retratos o dibujos existentes (si los tuvieran) como también a partir de información de relatos, historia, cartas... Son reinterpretaciones a partir de lo que se conservó de ellas.

Probablemente, el silencio que las reviste, rotundo e inmenso, sea el espejo de nuestras omisiones. Ellas fueron mujeres en tiempos de patriarcado. Y, aun así, sus vidas y su accionar político fue revolucionario. La historia oficial, sin embargo, prefirió no decirlo. O quizás no lo notó, entre tanto *habitus* y demases yerbas. Quizás nadie pudo pensarlo. Ahora, quizás sí podamos. Ruth Viegner las hace presentes en el tiempo de la memoria, y al hacerlo tiende lazos sororos entre el pasado, el presente y el futuro.



Figuras 1, 2 y 3. *Heroínas* (2015),  
de Ruth Viegner

# UNA CASA DE NIEVE

ZAIRA ALLALTUNI

[z.allaltuni@gmail.com](mailto:z.allaltuni@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte  
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

¿Cómo se constituye el espacio-tiempo de una casa? ¿Cómo irrumpe el espacio real y de qué manera se construye el espacio ficcional? ¿Dónde comienza la casa y en qué lugar termina el paisaje? ¿Quién o qué la habita?

*El frío va a pasar* (2013) es una intervención de Valeria Conte Mac Donell realizada en Villa Quilquihue, Neuquén, que consiste en la representación de una casa en un contexto hostil y caracterizado por las bajas temperaturas patagónicas. En ella la artista traza un dibujo de alambre y tanza en escala real sobre un paisaje blanco nieve. Los hilos delimitan objetos y muebles dispuestos en un espacio sin paredes, lo que permite visualizar rápidamente su interior. La casa es la mesa, las sillas, la escalera, la salamandra, la biblioteca.

La representación inaugura un espacio-tiempo singular en el que se redimensiona su espacialidad mediante la expansión de sus límites y fronteras, así como la apropiación del contexto que la rodea. Conviven, simultáneamente, la imagen del interior de la casa estática-abierta y un paisaje invernal con una nevada dinámica-continua.

El frío irrumpe, sucesivamente, convirtiendo todo en intemperie.  
Una casa para ser más deshabitada que habitada.

Frágil, fría y vacía.

Una proyección ficcional que enlaza, desde los modos propios del arte, la construcción subjetiva del espacio y las condiciones de una geografía particular.

Una casa de nieve. La nieve hecha casa.





*El frío va a pasar* (2013), de Valeria Conte Mac Donell

# EL YESO ES COPIA

LUISINA FUCILE

[luisinafucile@gmail.com](mailto:luisinafucile@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

En un texto de investigación sobre la colección de calcos en yeso de arte griego, románico, gótico y renacentista que tiene en su acervo patrimonial la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Marcela Andruchow y Luis Disalvo (2016), docentes de esa casa de estudios, escriben «el yeso es copia» (p. 1) para referirse al rastro fiel de un origen, o fundamento anterior, como pretexto o condición. Por su parte, la docente Analía Melamed (2016), reflexiona sobre las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas, y se pregunta sobre la disolución del origen, en cuanto fundamento y no como comienzo temporal, hacia la incertidumbre, la manifestación de un gesto, la apreciación de un encuentro y la urgencia en la contingencia del arte mismo como las características e interrogantes actuales de este campo de conocimiento.

En los pasillos que recorren dicha institución se encuentra, entre otros calcos, una de las tres reproducciones existentes en el mundo de la pieza escultórica *Moisés* (1513-1515), de Miguel Ángel. Obsequio que recibe la Escuela de Dibujo del Museo General de La Plata en 1892 y que en el año 1924 es emplazada en la por aquel entonces llamada Escuela Superior de Bellas Artes, actual FDA. Quienes habitamos esta casa de estudios, hemos visto las marcas y la superficie de la copia del *Moisés*; nos hemos imaginado la presión del cincel sobre el mármol blanco en el taller; la hemos medido y dibujado de distintas formas; la hemos observado, apropiado, resignificado y escenificado entre los afiches de organizaciones estudiantiles, la luz cambiante del día y el curso de nuestras jornadas; hemos apoyado nuestros cuerpos, mantenido conversaciones alrededor y besado a sus espaldas. Entre las huellas del tiempo, se encuentran también rastros de su procedencia, datos (año, realización, identificación y ubicación del original) que hacen del calco en yeso del *Moisés*, una imagen que modifica la arquitectura del *hall* de entrada a la facultad, un documento posible de estudio de un original, un cierto precedente, una historia particular.



*El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014) es un proyecto de la artista argentina Jimena Croceri que propone realizar esculturas de yeso piedra al calcar el espacio entre dos o más sujetos colaboradorxs, conocidxs entre sí o no. De esta manera, busca entre posturas corporales la creación de cavidades que, como cuencos o recipientes, sean capaces de contener el material líquido hasta que este endurezca. Así, la artista también cuestiona «la percepción habitual respecto de la construcción del espacio tridimensional y su tradición, anclada en la representación de la figura humana» (Ciafardo y otros, 2020, p. 102). Con el mismo cuidado con el que en los talleres de mitad del siglo XIX se llenaban los sellos de las esculturas que en la modernidad orientarían el curso del estudio de las Bellas Artes, Croceri reproduce una técnica e invierte sus códigos para producir una pieza escultórica donde antes solo existía la distancia.



Figura 1. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri

Insistiendo en la actitud arbitraria entre la prueba y el error, la artista se pregunta si el arte es también «una manera de introducir hábitos no habituales en nuestra vida cotidiana» (Croceri en *Flora ars+natura*, 2018, 00:00:58). Registro de una acción y de un encuentro entre lxs participantes, el yeso líquido es vertido en el intersticio que esos cuerpos distintos y en vínculo hallaron en acuerdo, para fraguar con el paso de un determinado tiempo entre las comisuras del gesto y las marcas de la piel. Imprimiendo el rastro de una superficie que envejece sobre otra que el roce desgasta, el yeso será, según quién: paisaje, piedra, textura, huella, fósil, resto, relieve.



Un objeto en blanco, como una hoja o un lienzo que nos une a otrx para hacer de una propuesta un rito de iniciación. De un cuerpo, un molde. De un proyecto, vínculos. ¿Es el yeso una guarida de tiempo? ¿La colaboración una forma de creación? ¿El vacío, un territorio? ¿La evidencia, discurso? ¿Qué son esas formas sino un señalamiento? ¿Cuánto perturban? ¿De qué hablan? ¿Hay que cuidarlas? ¿Cómo?

## Referencias

Andruchow, M. y Disalvo, L. (2016). *Los sellos de los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Indicios para una pesquisa*. Ponencia presentada en las 8°. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP). Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57289>

Ciafardo, M., Dillon, M., Medina, P. y Arrieta, C. (2020). La ampliación de los materiales en el arte actual. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 93-120). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Enseñanza-lenguaje-visual.pdf>

Croceri, J. (2014). *El aire entre los dos tiene forma de hueso* [Esculturas]. Recuperado de <https://jimenacroceri.com/>

Flora ars+natura. (23 de julio de 2018). *Escuela Flora 2018. Jimena Croceri* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xBc1WI-COqU>

Melamed, A. (2016). Disolución del origen. Reflexión sobre el arte contemporáneo. *Octante*, 1(1), 42-48. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/164>

Miguel Ángel. (1513-1515). *Moisés* [Escultura]. Ciudad de Roma, Italia: Iglesia San Pietro in Vincoli.

# UN GRITO SILENCIOSO

M. ROSARIO PASCUET

[rosario.psc@hotmail.com](mailto:rosario.psc@hotmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Que no hablara. Que no valgo. Que no existo. Que no puedo.

Que lo busqué. Que era la ropa, corta, provocativa.

Que me lo merezco.

Que el amor es así. Pasional.

Hacia esos lugares comunes nos lleva la autora colombiana, Jhoana Patiño, con una prosa poética que se desenvuelve en la conformación de imágenes representativas de una sociedad hegemónica y desigual.

El poema *Me habían dicho que no existía* (2010) emerge como una plataforma político-poética que denuncia la violencia simbólica, verbal y física padecida por las mujeres en una sociedad patriarcal que naturaliza la opresión e invisibiliza las pluralidades.

Bajo estas premisas se construye la obra. Las palabras no son metáforas. Las imágenes no son retóricas. Tienen la fuerza de una realidad colectiva. Una realidad que se tiñe por la sangre de todas las mujeres víctimas de un femicidio y por el peso de todo aquello que nos han enseñado a callar, a normalizar, a permitir y a esconder bajo procesos de socialización inequitativos.

Es un grito silencioso.

Que repite.

Y la repetición aparece así como recurso estructurante pero, a la vez, simbólico.

La obra lírica trabaja con una doble articulación de manera metafórica. «Un relato visible esconde un relato secreto» dice Ricardo Piglia (1986, s. p.), y en el marco de esta hipótesis el poema puede dividirse en dos momentos, dos historias que se cuentan y se retroalimentan.

Los recursos de acumulación y de alternancia funcionan como elementos edificantes. Se sostienen mediante la repetición constante. Es estable pero a la vez presenta variaciones, delimitadas por el aumento de densidad y modificaciones de velocidad. La alternancia no es regular sino que, mediante el recurso de condensación, los elementos se van agotando hacia los versos finales produciendo un remate, un cambio radical que conduce al final.

Un momento culmine; la última estrofa, que cambia el acontecer de la escritura, y le otorga un nuevo sentido al poema. Se abre otra perspectiva, como si la obra cobrara relieve, y pudiera sentirse su carga emocional y social, que invita a un paralelismo entre estas dos líneas que se están contando y que conviven.

La articulación es metafórica en el sentido en que no es narrativa de dos acontecimientos distintos, sino de dos momentos que se suceden ante el discurso social: la escucha y la reproducción, y luego la apropiación y resignificación.

En esa apropiación aparece una esperanza.

En esa esperanza, la escritura termina.

Y tal vez, esta poesía, retome algunos silencios para que se griten,

florezcan,

dejen de estar callados,

y no se olviden.

### **Me habían dicho que no existía**

Me habían dicho que no hablara  
me habían dicho que no era buena.

Me habían dicho que no valía  
que el amor no existía,  
y que los golpes me los buscaba.

Me habían dicho que no preguntara  
que no soñara  
que aguantara  
que las mujeres no pensaban  
que mi destino era la casa, la cama y la rabia

Me habían dicho que no podía  
que no debía  
que me quemaría  
que me odiarían  
Y yo les creí  
Y yo lo permití  
Y yo lo Cambié

(Patiño, 2010, s. p.).

### **Referencias**

Piglia, R. (1986). *Tesis y Nueva Tesis sobre el cuento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

Patiño, J. (2010). Me habían dicho que no existía. En *Ébano* (s. p.). Manizales, Colombia: Ojo con la gota de Tinta.



# TIEMPOS COMUNES

TOMÁS CLARKE

[tomasclarke.fba@gmail.com](mailto:tomasclarke.fba@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Son frecuentes las referencias al Alcorán que podemos encontrar en las producciones literarias de Jorge Luis Borges. Es que Dios, la muerte, el tiempo y lo fantástico han sido materiales centrales, entre algunos otros, para las preocupaciones compositivas del autor. *El milagro secreto* [1944] (2016) comienza con una cita a un fragmento de un versículo del escrito religioso que de alguna manera anticipa y condensa los elementos constitutivos de la ficción:

Y Dios lo hizo morir durante cien años  
Y luego lo animó y le dijo  
—¿Cuánto tiempo has estado aquí?  
—Un día o parte de un día —respondió.  
Alcorán, II, 261  
(en Borges, [1944] 2016, p. 179).

El cuento narra la historia de Jaromír Hladík, un ciudadano judío que en la tarde del 19 de marzo de 1939, en Praga, es arrestado y condenado a muerte por los nazis. La fecha fijada para su fusilamiento es el 29 de ese mismo mes, a las nueve de la mañana. Hladík le pide a Dios que le conceda un año para poder terminar su drama *Los enemigos*, y ese tiempo le es otorgado. El personaje concluye su tragedia y finalmente es ultimado en el momento previsto.

Resulta interesante señalar los espacios ficcionales que abren camino a las distintas temporalidades sobre las que trabaja Borges a lo largo del cuento, y la manera en que los construye. El relato se enmarca en un tiempo histórico-cultural preciso que es el de la ocupación nazi en Praga, al que podemos llamar contexto histórico, o tiempo *real*, de la ficción. Borges sitúa al lector proveyéndolo de una serie de datos específicos (como las fechas de la invasión y las direcciones con los nombres de las calles). A su vez, podemos advertir que en esta temporalidad física habitan microtemporalidades. El narrador comienza el relato:

Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos* [...] soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta [...] el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez (Borges, [1944] 2016, p. 179).

En el sueño, que ya supone un tiempo distinto, conviven además el comienzo de la partida de ajedrez hace muchos siglos y la infinitud del premio. De alguna forma, se anticipa en el primer párrafo el desenlace del cuento: en un tiempo cronológico anida un tiempo subjetivo.

Si existe espacio en el tiempo y tiempo en el espacio; si asumimos la premisa de que los límites entre tiempo y espacio no son tan nítidos (Belinche, 2011), entonces podemos observar cómo Borges, de manera hiperbólica, emplea imágenes magnificadas para construir la unidad tiempo-espacial particular del sueño: el *largo ajedrez* disputado no por dos individuos sino por *dos familias ilustres*, el premio *enorme*, la *inmensidad del desierto*. La magnitud de esos elementos aporta a la construcción de un espacio-tiempo ficcional distinto al *real*, un tiempo onírico más lento, más largo. Además, la descripción es un recurso narrativo que muchas veces sirve para demorar la acción. En este fragmento, la adjetivación aporta a dicha construcción.

«En ese punto, se despertó» (Borges, [1944] 2016, p. 180), continúa. Es evidente el cambio temporal, no solo por el uso de los tiempos verbales, sino porque a partir de ahí se produce una cadena de acciones que aceleran el pulso de la trama<sup>1</sup> hasta que las autoridades finalmente deciden condenar a muerte al personaje y fijar el día y la hora de su ejecución.

Una vez condenado, ingresamos a un nuevo espacio ficcional que es el del tiempo subjetivo de Jaromir Hladík (digamos, a su pensamiento), en el que transcurren sus días y sus noches imaginando tortuosamente centenares de muertes posibles. Como sabemos, en el arte existe la posibilidad de trabajar el tiempo de manera condensada o sintética. Es decir, la acción de una historia puede extenderse varios días y estar narrada, como en este caso, en un relato de un párrafo de extensión o condensado en una frase: «El 28, cuando el último ocaso reverberaba en los altos barrotes, lo desvió de esas consideraciones abyectas la imagen de su drama *Los enemigos*» (Borges, [1944] 2016, p. 182).

Podríamos mencionar otras temporalidades como, por ejemplo, las que construye el narrador omnisciente al describir los antecedentes de Jaromir como crítico, traductor y escritor. Allí menciona algunas de sus obras visibles como *Vindicación de la eternidad*. Pero al reconstruir el drama inconcluso, donde sugiere una idea de tiempo circular, terminamos de confirmar que para Hladík, el personaje condenado a muerte, el tiempo había sido un problema desde siempre. El personaje de *Los enemigos* está íntimamente relacionado a su autor puesto que la trama, donde «el drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin»<sup>2</sup> (Borges, [1944] 2016, p. 185), refleja de algún modo el tema de la ficción de Borges.

En *Formas Breves* (2000), Ricardo Piglia define el carácter doble de la forma del cuento arribando a la tesis según la cual un cuento cuenta siempre dos historias. El cuento clásico narra en primer plano la historia uno y construye en secreto, en sus intersticios, de un modo elíptico y fragmentario, la historia dos. El efecto de sorpresa, según Piglia (2000), se produce cuando el final de la historia oculta aparece en la superficie. Asimismo, señala que la variante que introduce Borges en la historia del cuento consiste en hacer de la construcción cifrada de la historia dos, el tema del relato: el protagonista de *El milagro secreto*, en definitiva, es el tiempo, y el relato de la trama inconclusa de *Los enemigos* se cimienta porque es central para el armado de la historia secreta.

Finalmente, cuando Jaromir Hladík se encuentra contra la pared del cuartel y el sargento da la orden final, el universo físico se detiene. El tiempo solicitado a Dios le ha sido otorgado: «en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden» (Borges, [1944] 2016, p. 189). El narrador nuevamente emplea recursos descriptivos para suspender el tiempo y apela al congelamiento de imágenes habitualmente móviles (la gota en la mejilla que perdura, la sombra de la abeja que permanece, el humo del cigarrillo que nunca acaba de dispersarse). Se produce el milagro: Hladík concluye en su mente la obra de la que resulta ser único testigo; el universo físico se reanuda, «la gota de agua resbaló en su mejilla» (Borges, [1944] 2016, p. 189), la *cuádruple descarga* lo derriba y muere a las nueve y dos minutos de la mañana. Como advierte Piglia (2000), Borges cierra siempre sus historias con ambigüedad, pero con un eficaz efecto de clausura y sorpresa. ¿Por qué Hladík muere a las nueve y dos minutos? ¿Se le otorgó un año o un instante breve que él percibió como tal? Varios críticos e intelectuales encuentran diversas respuestas a algunos de estos interrogantes y formulan otros que exceden la extensión de este trabajo. A propósito, la filóloga Marta Zátanyi (2004) se pregunta por qué nadie aborda el núcleo fascinante del tiempo dentro del universo borgiano para llevarlo al cine y le atribuye esta carencia a la falta de un lenguaje adecuado. Lejos de aceptar este vacío y asumiendo el desafío, dejar abiertos algunos interrogantes podría resultar útil para generar un terreno fértil que nos permita pensar la problemática del tiempo en la construcción de imágenes ficcionales propias y ajenas. ¿Cómo contar el tiempo? ¿Es posible traducir la eternidad? ¿Cómo trabajar

la rotura del espacio-tiempo tradicional en nuestras disciplinas? ¿Cómo sugerir tiempos entrecruzados? ¿Qué podría aportarle a nuestras obras? ¿Cómo pensar los rasgos comunes en nuestras producciones?

## Referencias

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Borges, J. L. [1944] (2016). *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

Zátonyi, M. (noviembre de 2004). *Borges y el mundo digital*. Ponencia presentada en el 8.º Congreso Iberoamericano de Gráficos Digitales. Porto Alegre, Brasil. Recuperado de [https://itc.scix.net/paper/sigradi2004\\_380](https://itc.scix.net/paper/sigradi2004_380)

## Notas

1 «El transcurrir del tiempo es continuo. Podemos reparar en él cuando en su interior se producen cambios [...]. Siempre es una alteración, un conflicto, lo que corta la homogeneidad y permite distinguir un antes y un después. [...]. El conflicto es condición para la imagen temporal» (Belinche, 2011, p. 52).

2 Kubin es el personaje principal de la trama inconclusa de Jaromir Hladík.