



La fragilidad de las imágenes: Fernando Cruz Kronfly y Oscar Muñoz

Simón Henao-Jaramillo¹
UNLP-IdIHCS-CONICET
simon.henao@gmail.com

Resumen: En este trabajo es descrita la obra del artista colombiano Oscar Muñoz a partir de la noción de *protografía*, instaurada por el crítico José Roca. Esta noción es utilizada para analizar las formas en que la narrativa de Fernando Cruz Kronfly, cuya producción coincide temporal y espacialmente con la de Muñoz, propone una concepción del relato como frágil proyección de imágenes. A su vez, esta fragilidad de las imágenes permiten observar la presencia de una comunidad fantasmática como relación entre imágenes anacrónicas.

Palabras clave: Literatura colombiana – Arte colombiano – Cruz Kronfly – Oscar Muñoz – Siglo XX

Abstract: In this paper is described the work of Colombian artist Oscar Muñoz from the notion of *protografía*, established by critic José Roca. This notion is used to analyze the ways in which Fernando Cruz Kronfly's narrative, whose production coincides temporally and spatially with Muñoz's work, proposes a conception of narration as fragile projection of the image. At the same time, this fragility of the images allow us to observe the presence of a ghostly community as a relationship between anachronistic images.

Keywords: Colombian literature – Colombian Art – Cruz Kronfly – Oscar Muñoz – Twentieth century

La primera edición de *Falleba* de Fernando Cruz Kronfly, publicada por la popular editorial Oveja Negra en 1979, tiene en su portada un dibujo del artista Oscar Muñoz.² Se trata de uno de los dibujos que, entrando la década

¹ **Simón Henao-Jaramillo** Es Doctor en Letras por la UNLP, Magister en Literaturas Española y Latinoamericana por la UBA y Profesional en estudios literarios por la PUJ de Bogotá. Se desempeña como Ayudante Diplomado en la Cátedra de Literatura Latinoamericana I de la UNLP. Investiga las figuraciones de la comunidad en la literatura, el arte y el cine colombiano de fin de siglo XX. Artículos suyos han sido publicados en diversas revistas académicas y actas de congresos.

² *Falleba* ha tenido hasta el momento cuatro ediciones: la de 1979 a la que hacemos referencia, que en realidad tenía como título *Cámara ardiente. Falleba* y que salió a la par con una edición española; en el año 2002 la Universidad Eafit de Medellín la editó una vez más con modificaciones y reescrituras hechas por el escritor. Finalmente, una cuarta edición la realizó en el año 2008 la editorial Pijao de Ibagué en la colección "50 novelas colombianas y una



de 1980, realizara el reconocido artista bajo el título de *Inquilinatos*, una serie de dibujos en carboncillo en donde aparece, en negro y ocre, el espacio doméstico, íntimo, cotidiano; el espacio habitado, el espacio en que se vive, el espacio impregnado de presencia humana. Pero es siempre, en toda la serie, una presencia que se infiere, una presencia que, dijéramos, está a punto de quedar ausente. Algunos de los dibujos de *Inquilinatos*, así como los de una serie posterior titulada *Interiores* en la cual se radicaliza la presencia de la ausencia eliminando por completo las figuras humanas, al igual que los dibujos de la serie *Espacios*, hicieron parte de *Protografías*, la muestra retrospectiva que, desde el año 2011, ha recorrido algunos museos de Europa, Estados Unidos y América Latina.

La idea de la protografía es una idea que hace visible, paradójicamente, el aspecto invisible de la condición fantasmática de la imagen, o del uso de la imagen, de su manipulación. Las imágenes fotográficas y los materiales que usa y que manipula el artista, van cambiando, van modificándose, sufren transformaciones que el espectador, al igual que la obra, puede experimentar al ser partícipe del proceso que acontece en un espacio y un tiempo real. Por eso se ha dicho que las obras de Muñoz están más cerca de ser realidades físicas que de ser representaciones visuales. Al respecto, señala Paola Cortés que la obra de Muñoz es un ejemplo de cómo el arte ya no está condicionado por ser una obra orgánica ni un objeto producido y limitado por marcos, “sino que la obra tiende a ser una experiencia más que una cosa” (32). El espectador puede observar y percibir de qué manera procesos físicos como la evaporación, los reflejos y la condensación, van modificando la imagen. Esto sucede de manera ejemplar en la pieza titulada *Biografías* (2002), en la cual el artista se enfrenta y pone en escena una problemática constante en su obra, la de la dificultad que implica retener una imagen. *Biografías*, en su estructura cíclica, de composición, descomposición y recomposición de la imagen, explora la idea de que toda imagen que se proyecta consiste en una materialidad hecha de vestigios, de ruinas y de huellas. Para esta obra, Muñoz usa retratos de

pintada.” Si bien en alguna oportunidad se citará de la edición de 1979, para la realización de este trabajo se tuvo en cuenta prioritariamente la de 2002.



personajes anónimos tomadas de obituarios cuya imagen, en palabras de José Roca, “se deforma hasta desaparecer como una mancha informe en el sumidero” (27). Sin embargo, el rostro de los personajes reaparece al invertirse el tiempo de la imagen. La idea de la dificultad, casi la imposibilidad de retener la imagen, la de la fragilidad con que las imágenes componen el espacio, es algo que aparece también y de manera muy similar en *Narcisos* (1995), una de las obras más conocidas de Muñoz.

Los *Narcisos* conforman una serie que Muñoz viene realizando desde 1995 en la que usa imágenes de sí mismo impresas sobre hojas de papel que flotan en el agua reposada en varios recipientes de plástico. La impresión de las imágenes sobre las hojas de papel las realiza el artista usando polvo de carbón sobre un liviano tamiz fotográfico, de manera que a medida que las hojas se sumergen en el agua, las imágenes se van distorsionando y van perdiendo paulatinamente su definición. Los autorretratos llegan a convertirse en un conjunto de imágenes múltiples, discontinuas, cambiantes y fantasmáticas al desaparecer la imagen que, sin embargo, sigue estando presente. Cuando el agua se evapora con el paso de los días, el polvo de carbón va fijándose sobre el fondo de las cajas, hasta que una vez evaporada del todo se produce un estado de absoluta fragilidad de la imagen que reposa inestable en el fondo de la caja. Como señala Margarita Malagón-Kurka, se trata de imágenes que se convierten en rastros del proceso, un proceso que Muñoz hace análogo al ciclo de la vida, en el que la imagen sufre un proceso en el espacio y en el tiempo hasta que el cambio cesa (Protografías 61).

Otra pieza donde está expuesta la fragilidad de la imagen y la imposibilidad de retenerla es la que lleva por título *Re/trato* (2003), “palabra compuesta que en su doble acepción habla del retrato y del intento reiterado” (Roca 30), donde también aparece el rostro del artista, en un aparición por completo fantasmática puesto que su aparición es la condición misma de su desaparición. El agua sobre un pedazo de loza caliente conspira contra la estabilidad de ese rostro que aparece y desaparece y actúa permanentemente para borrar la imagen en el acto mismo de su construcción. El trazo una y otra



vez insiste en la terquedad de querer fijar la imagen, de querer definir el rostro. Pero la imagen, claro está, es más potente en su desvanecimiento, en su desaparición.

Estas condiciones de la imagen exploradas por Oscar Muñoz llevaron al crítico José Roca a acuñar el concepto de *protografía*, algo que entiende como un estado previo de la imagen fotográfica. En el catálogo de la muestra, Roca habla de un proto-momento en el que la imagen está por ser fotografía, cuando todavía no llega a ser imagen, pero ya está en camino de serlo (18). En ese camino a ser imagen, también está implícita la posibilidad, la potencia de no llegar a serlo o de que, ni bien llegue a ser imagen, ésta se desvanezca, como efectivamente sucede en *Re/trato*. La protografía es, por lo tanto, ese estado de la imagen en potencia, en potencia de llegar a ser o de llegar a no ser imagen. El estado del devenir imagen hace parte del proceso vital de las imágenes. La insistencia de la obra de Muñoz en explorar los momentos previos y posteriores a la fijación de la imagen remite justamente a indagar sobre el proceso vital de las imágenes. En las fotografías, en los videos y en los dibujos de Muñoz, como el que ilustra la portada de la novela de Cruz Kronfly, se produce el carácter vital de la imagen que va siendo sometida al paso del tiempo y a su contacto, su interacción con los elementos, con los espacios, que están a su alrededor y que la afectan, que la llevan, tarde o temprano, a su desaparición.

Quizás una de las obras paradigmáticas de la producción artística de Muñoz donde la imagen fantasmática se hace claramente visible sea la de las *Cortinas de baño* (1985). Malagón-Kurka hace la siguiente descripción de esta obra:

El artista imprimió imágenes de diferentes figuras masculinas sobre el plástico de las cortinas por medio de procesos fotoserigráficos y acrílico soluble en agua. La fotografía se convirtió así en un medio auxiliar que podía someterse a las acciones de un líquido. Mientras imprimía, permitía que el agua rodara a lo largo del plástico, disolviendo la pintura, haciendo al mismo tiempo, que las figuras cambiaran su forma y aparecieran como sombras vagas. La superficie irregular y ondulada del plástico también contribuyó a

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes- Universidad Nacional de Rosario



crear las distorsiones. Como resultado, las figuras aparecen en un estado de desvanecimiento debido a la acción de los materiales, el soporte y la fuerza de gravedad. Este estado genera la ilusión de estar viendo figuras humanas a través del material traslúcido, tal y como se verían en una ducha real. (Oscar 109)

Cuando el espectador camina alrededor y le da la vuelta a la cortina de baño, cuando se asoma, curioso, a ver por detrás de la pieza para ver qué encuentra, para constatar aquello que ha visto por delante, se encuentra con que ya no está, o que al menos, no está ahí donde se creería que debiera estar la figura. Así, cobra forma una figura espectral que aparece y desaparece. De esta manera, como señala Iovino

[l]a experimentación sin pausa en que la obra de Muñoz llega a la destrucción del soporte se corresponde con ese proceso en el que el artista mismo, junto con la sociedad a la que pertenece, han perdido el suyo (49).

Este aspecto de la experimentación y la destrucción de los soportes, ligada a una poética de la cotidianidad y de lo doméstico es algo que Muñoz lleva a un punto radical con la obra *A través del cristal* (2010). Se trata de una pieza en la que se entrecruzan y se superponen imágenes reflejadas en un ambiente doméstico en el cristal de un marco fotográfico. La pieza hace convivir dos dimensiones de la imagen, una en movimiento, que además está acompañada de una dimensión sonora, y que remite a una instancia temporal del presente, y otra imagen, estática, de fijación del tiempo, una imagen que alude a la retención de un pasado, al lugar común con que familiarmente concebimos una foto como la captura de un momento, y que por lo general, en ese ámbito doméstico, se trata de un momento alegre, celebratorio, un momento memorable, con lo cual el elemento de la memoria está puesto en primer plano, como en toda la obra de Muñoz.

Pero acá, la convivencia de esas dos imágenes, la del presente en movimiento y la del pasado capturado, una convivencia en la que, al igual que en la novela *Destierro* publicada por Cruz Kronfly en 2012, se distingue la



naturaleza anacrónica de la imagen, generan una tercera dimensión, fantasmática, ilusoria, imaginaria. Esa otra dimensión que abre la sobreposición de imágenes y de temporalidades, es, en la novela de Cruz Kronfly, también una forma material de presentar al lector, de situarlo frente a la condición transformativa, cambiante de la imagen escrita, es decir, situar al lector frente a la condición de proceso que tiene la imagen. La imagen, y en el caso de la imagen escritural, a pesar de estar fijada, enmarcada, mantiene su condición de proceso, al pertenecer a un espacio y a un tiempo real. En el caso de Muñoz, la imagen en movimiento que se refleja sobre el cristal que enmarca la imagen detenida, fijada, capturada, vendría a ser el elemento que aleja la foto de su plano visual para resaltar el plano íntimo, pero a la vez social y contextual donde esa imagen es producida y consumida.

De esta manera los retratos de *A través del cristal*, al igual que los recuerdos evocados por el personaje y narrador de *Destierro*, se convierten en un soporte de la información sobre el interior, sobre el sitio donde estaban exhibidos, donde estaban situados. Esos retratos, como señala Roca, contienen espacio en el reflejo y tiempo en el audio que va dando lugar a sonidos, murmullos, conversaciones, todas del ámbito doméstico caleño, cotidiano, ciudadano. A esos retratos se les suma el espacio social de los interiores domésticos del que participan. La imagen ya no es simplemente la foto, así como en Cruz Kronfly la imagen no es simplemente la proyección de la memoria sobre una temporalidad presente, sino que, en convivencia, en sobreposición con el reflejo de su espacialidad, conforma y produce una dimensión fantasmática, imaginaria, en la que lo visual se sitúa en un intersticio entre la foto, el retrato, la mirada, el ángulo y el plano del espectador. Es un efecto que resalta el carácter de indefinición de la imagen y de sobreposición de temporalidades, esa dificultad de retenerla, para ponerla en confluencia con el aspecto doméstico, cotidiano, de interiores que presenta la materialidad de la obra. El hecho de que la proyección de los retratos en Muñoz y de los recuerdos en Cruz Kronfly, en cuyos reflejos aparece esa dimensión social y doméstica de la que participan, estén enmarcados en los mismos marcos en



que están situados originalmente, es un detalle que le aporta a esa dimensión fantasmática e imaginaria, el ímpetu de lo íntimo, la potencia de lo doméstico.

Ahora bien, las características mencionadas acerca de las obras de Oscar Muñoz recogidas en la muestra *Protografías*, pueden sernos útiles para entender de qué manera figura lo que he dado en llamar la comunidad de lo íntimo a propósito de la producción literaria de Fernando Cruz Kronfly. Es de advertir que existen varios planos de relación entre la obra del artista y la del escritor. La relación más evidente entre las exploraciones técnicas y conceptuales de Muñoz y los procedimientos de Cruz Kronfly la podemos encontrar, en principio, al observar en la novela *Destierro* y en la configuración de una comunidad fantasmática proyectada a partir de la propensión a establecer vínculos entre imágenes (subjettivas, espaciales y temporales) anacrónicas, donde es posible advertir que las imágenes que producen la configuración de dicha comunidad lo son en tanto exposiciones de una materialidad que deviene en el tiempo, deformándose, transformándose y dilatándose. Aquellas imágenes que el Habibe, personaje y narrador en *Destierro*, trae consigo del pasado, por medio de la memoria, y que proyecta en su prolongación permanente del presente, son imágenes que, como las de Oscar Muñoz, se esfuerzan por permanecer, a sabiendas de que sobre ellas el tiempo y los elementos que lo circundan irrumpirá haciendo lo suyo.

Esta relación también se hace evidente al observar ciertas tematizaciones y puestas en escena de la problemática de las imágenes en la obra de Cruz Kronfly. Es el caso de la novela *Falleba*, donde el protagonista, indagando en lo profundo de la vieja casa familiar, se encuentra recluso en la última de sus habitaciones como si fuera un hospital de reposo. Allí realiza una operación de la memoria al romper, y cito, “el secreto que desde varios siglos atrás se guardaba dentro de los aposentos cerrados de La Mansión de Las Cadenas” (Cámara 8) a través de la extracción de objetos y personajes del pasado que trae al presente convirtiéndolos en fantasmas.

Se trata de una operación de la memoria que no tiende a singularizarla, es decir, que no es propia del personaje que la evoca, ni está particularizada,



sino que, por el contrario, propende a ser una memoria que, en tanto imagen, se proyecte hacia el grupo de seres afectivos que acompañan al narrador en su profunda reclusión y ensimismamiento. Por medio de este procedimiento los personajes de *Falleba* componen una serie de imágenes con las cuales se construye, se repone y se inventa un pasado. Imágenes que van saliendo de los polvorientos cajones y baúles, proyectando personajes que conforman ese pasado, cuya materialidad es incierta, puesto que lo hacen no como existencias ni como presencias, sino como meras proyecciones imaginarias que se ubican en un presente que, a su vez, es una proyección imaginaria más del narrador.

Otro plano de la relación, esta vez más inmediata, se produce entre los procedimientos del escritor y las exploraciones técnicas y conceptuales de Oscar Muñoz al encontrar expresiones de los personajes acerca de la fragilidad originaria de las imágenes fotográficas, expresiones como aquella que está enunciada por el narrador de *Falleba* a propósito de las antiguas fotografías familiares que van surgiendo de uno de los baúles: “Por definición, el origen se agota siempre en sí mismo. ¿Pero, y este destello? Lo siento mucho, pero a mí se me antoja haber visto esa luz en algunas fotografías, señor, pues por principio el origen nunca vuelve” (*Falleba* 46); a lo que, más adelante responde, dando cuenta de la fragilidad de las imágenes, una de las testigos, acaso imaginarias, de la exploración de objetos que el propio narrador está realizando en la antigua casa familiar: “¡Pensé retratar la claridad que de repente alcanzaron mis ojos, pero todo fue tan fugaz que nada se me hizo posible!” (49). En este caso, la enunciación de la fugacidad de las imágenes hace juego con el carácter imaginario con el que quien narra construye su propio pasado. Nada constituye más su pasado, aquello que sucedió, que lo que el narrador es capaz de imaginar, de enunciar como parte discursiva de su proyección imaginaria. Pero todo aquello imaginado, al ser imagen, entra en el circuito de la fragilidad y la evanescencia. Así como este, en distintas novelas de Cruz Kronfly hay muchos pasajes donde aparecen fotografías cuya materialidad se desvanece y cuya desaparición atestigua el lenguaje.



Pero el carácter frágil y transitorio de las imágenes se hace todavía más notorio al leer la obra toda de Cruz Kronfly de manera transversal. Al concebir el conjunto de novelas como elementos dispersos de un variado aunque indistinto universo narrativo, en todo caso caracterizado por la desesperanza, la soledad, la sugestividad del lenguaje, los usos contrastantes del deseo y de la memoria, puede observarse cómo desde los cuentos de *Las alabanzas y los acechos* que aparecieron en 1980 pero fueron escritos durante la década de los setenta, a la novela *La vida secreta de los perros infieles*, cuya última edición es del 2014, las imágenes, muchas veces reiterativas, aparecen, se desvanecen y vuelven a aparecer, como aquellas imágenes de Oscar Muñoz que se vacían por el sumidero en *Biografías* o aquellas que, evaporadas por el calor sobre la piedra, desaparecen una y otra vez en *Re/tratos*. No en vano, el novelista Darío Ruiz Gómez, al hablar de la escritura de Cruz Kronfly señala una sensación de provisoriedad que hay en ella, “como si no hubiera una escritura, sino una pre-escritura” (176)

Se trata de imágenes que componen escenas que parecieran estar repitiéndose, que parecieran saltar de un espacio literario a otro, como aquellos retratos de personajes cuyos rostros, comportamientos y singularidades, pasan de una a otra novela, pero que, como sucede con los personajes que transitan de *Falleba* a *La vida secreta de los perros infieles*, son siempre imágenes que se proyectan potenciando la fragilidad no sólo de aquello que hacen aparecer con ellas, en especial la fragilidad de las subjetividades que singularizan los rostros retratados de los personajes y que, sin embargo, al igual que las imágenes, son subjetividades que se encuentran siempre en tránsito, sino, todavía con mayor vértigo, la fragilidad del sustento espacial en el que esas imágenes, y esos retratos, esas subjetividades en tránsito, están compuestas.

El caso paradigmático es Uldarico, personaje que aparece y desaparece a lo largo de una narrativa que ya se extiende por casi cuarenta años. Y en ese transcurrir, Uldarico ha tenido que ser otros, se ha ido convirtiendo en muchos Uldaricos. Para que ese Uldarico pueda ser la imagen de sí, para que la imagen de sí se corresponda consigo mismo, es necesario que Uldarico sea



otro, que sea una y otra vez la proyección imaginaria de su propia alteridad, esto es, tal y como sucede en *Falleba*, que vaya hasta el fondo de sí, que se vea en el espejo, proyectado como “un manojo de paja cada vez más hundida en el humo” (Falleba 17), y se reconozca, enunciándose, como otro. Esta operación de imagen y subjetividad, de acuerdo con Jean-Luc Nancy, proviene de una condición ontológica de la imagen que la hace dar forma a algún fondo, es decir, a una presencia retenida en un fondo, como aquella imagen de los *Narcisos* de Muñoz que reposan en su fragilidad, donde nada tiene presencia, donde, en palabras de Nancy “la imagen separa, difiere, desea una presencia de esta precedencia del fondo, según la cual en el fondo, toda forma sólo puede ser retenida o huida, originariamente y escatológicamente informe tanto como informable” (11).

Esto implica que en las novelas de Cruz Kronfly, tanto las imágenes como las subjetividades que aparecen en ellas, al ser subjetividades e imágenes en tránsito, funcionen como los *Narcisos* de Muñoz, que, siendo la misma imagen, al transformarse, deja de ser ella para convertirse, en estado de fragilidad, en otro, pero otro que es otro para sí y que, simultáneamente, es el sí mismo de la imagen que reposa en el fondo.

Imagen sobre la imagen, evanescencia y profundidad, la narrativa de Cruz Kronfly, narrativa de lo informe, entiende que la imagen no es el doble de una cosa, sino, como ha dicho Jacques Rancière, “es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho” (94). Por eso traza sus narraciones a partir de una trama de imágenes que se proyectan como cuestiones de la cotidianidad, de aspectos íntimos de las relaciones de pareja, y de cuestiones que ponen en relación a los cuerpos humanos, a sus subjetividades y a los objetos con los que interactúan y con los que constituye su universo íntimo y su memoria. Al igual que sucede en la obra de Oscar Muñoz, las de Cruz Kronfly son imágenes cuyas transformaciones, evaporaciones y desapariciones se despliegan y desenvuelven como las acciones principales de la construcción de un universo narrativo.



Dentro de la obra de Cruz Kronfly y dentro de los procedimientos con que ha construido esa obra, las imágenes de lo cotidiano y de lo íntimo, desde las cuales hace visible un modo de comunidad, operan como protografías, como estadios previos a la imagen pero que sin embargo, ni bien llegan a insinuarse como tales, se desplazan y se lanzan, afanosamente, hacia su profunda evanescencia, como si en la profundidad de su formación imaginaria, estas imágenes que configuran la comunidad de lo íntimo se vieran interrumpidas en el proceso de llegar a serlo.

Bibliografía

Cortés Rocca, Paola. "La condición de las imágenes. Las protografías de Óscar Muñoz: la fotografía antes y después de las imágenes". *Otraparte* 28 (2013): 32-38.

Cruz Kronfly, Fernando. *Falleba. Cámara ardiente*. Bogotá: Oveja negra, 1979.
----- *Falleba*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2002.

Iovino, María. *Oscar Muñoz: volverse aire*. Bogotá: Eco, 2003.

Malagón-Kurka, María Margarita. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.

----- "Protografías: vida de las imágenes, imágenes de la vida". *Art nexus* 130 (2012): 60-64.

Nancy, Jean-Luc. "La imagen: mimesis o méthesis". *Escritura e imagen* 2 (2006): 7-22.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Roca, José. "Protografías". Oscar Muñoz, *Protografías. Catálogo*. José Roca. Bogotá: Banco de la República, 2011: 16-43.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes- Universidad Nacional de Rosario



Ruiz Gómez, Darío. "Fernando Cruz Kronfly: razones de la escritura".
Literatura, historia, circunstancia. Darío Ruiz Gómez. Cali: Universidad del
Valle, 2007: 171-178.