

Director de Tesis: Profesor Julio Muñeza. Titular de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Narración (adaptación de un cuento de Borges): Margarita Mogilner.



Agradecimientos: Enzo Brutti, Marina Feliz, Zeta Forest, Luz Maggio, familia Mogilner, Paula Molina, Catalina Oliva, Carlos Servat, Julieta Warman.

La Carroña

Acuérdate del objeto que vimos, alma mía, aquella hermosa mañana de verano tan dulce: a la vuelta de un sendero una carroña infame, sobre un lecho sembrado de guijarros, con las piernas al aire, como una mujer lúbrica, ardiente y chorreando venenos, abría de una manera negligente y cínica, su vientre lleno de exhalaciones.

*

Y el cielo ardía sobre esa podredumbre, como para cocerla a punto y devolver, centuplicado, a la gran Naturaleza todo lo que en una pieza ella había unido.

*

Y el cielo miraba al soberbio esqueleto abrirse como una flor; el hedor era tan fuerte que creíste desvanecerte sobre la hierba.

*

Las moscas bordoneaban sobre el vientre pútrido, de donde salían negros batallones de larvas que corrían, como un espeso líquido, a lo largo de esos harapos vivientes.

*

Todo aquello descendía, crecía como una ola, o avanzaba crepitando; se hubiera dicho que el cuerpo, colmado por un vago aliento, vivía, multiplicándose.

*

Y ese mundo hacía una extraña música, como el agua al correr o el viento, o el grano que un aventador, con un movimiento rítmico, agita y hace girar en su criba.

*

Las formas se borraban y no eran más que un sueño, un esbozo lento en aparecer sobre la tela olvidada, y que el artista termina tan sólo con el recuerdo.

*

Detrás de las rocas una perra inquieta nos miraba enojada, espiando el momento de volver a apoderarse en el esqueleto del pedazo que había dejado.

*

-Y, sin embargo, serás parecida a esta basura, a esta horrible infección, ¡estrella de mis ojos, sol de mi ser, tú, mi ángel y mi pasión!

*

Si, así serás, oh reina de las gracias, después de los últimos sacramentos, cuando vayas, bajo la hierba y las ricas floraciones, a enmohecerte entre los esqueletos.

*

Entonces, oh mi belleza, dile a la gusanería que te comerá a besos, que yo he guardado la forma y la esencia divina de mis amores corrompidos.

Charles Baudelaire. Las flores del mal.

Tesis.

Esta tesis indaga en la cualidad de la obra de arte como emergente de la estructura profunda de la psiquis. Desde este núcleo abordaré dos características irreductibles de la creación plástica : su sentido simbólico y ser un objeto irreal. Abordaré ambos aspectos y su interrelación. Me interesa acercarme a una definición del por qué de la imagen, de su razón de ser, y de su poder como contenedora de un atributo intrínsecamente humano.

Maiacovsky escribió, en 1930, palabras que ayudan a comprender no sólo la creación literaria, sino el arte en su sentido más amplio:

“ Yo conozco el poder de las palabras,
... más que un pétalo caído bajo el pie de la danza.
Pero el hombre, entrega el alma,
los labios,
entrega todo su esqueleto...”.

*

Teoría.

La bibliografía consultada tendrá una incidencia fundamental como punto de anclaje, por las siguientes cuestiones:

- Aporta ejes estructurantes, que se introducen en el proceso de realización y ayudan a repensar y a revalorar la producción de imágenes.
- Posibilita (como hallazgo determinativo) poner en palabras la dialéctica entre el método operativo (el procedimiento) y lo que a través de él se vislumbra: la interpretación.

Es necesario plantear, en primer lugar, las siguientes definiciones. A través de ellas podremos acercarnos a una caracterización cualitativa de la obra de arte y, en consecuencia, a su razón de ser:

1 Sentido simbólico: En la obra artística, su papel simbólico no se da, en realidad, siempre puro. Suele presentarse matizado con otros dos roles. Las tres funciones que pueden ser asumidas por la imagen son definidas por Debray (cita a Pierce):

Como indicio: “fragmento de un objeto o algo contiguo a él, parte de un todo o tomado por el todo (...) Tiene un valor mágico”.

Como ícono: “se parece a la cosa, sin ser la cosa (...) no es arbitrario sino que está motivado por una identidad de proporción o forma”(…) Tiene un valor artístico”.

Como símbolo: “no tiene ya relación analógica con la cosa sino simplemente convencional: arbitrario con relación ella, el símbolo se descifra con ayuda de un código (...) Tiene un valor sociológico”.

La función indicial, que predomina generalmente en la fotografía, selecciona partes del mundo real (el objeto mismo o su apariencia) a las que destaca como portadoras de significado.

En cambio, tanto la imagen icónica como la simbólica trascienden el mero acto de adueñarse del aspecto material del mundo. En lugar de recurrir a la sinécdoque de lo concreto para sintetizar un contenido, transforman al referente, interpretándolo. O, en otras palabras: reconstruyen el mundo real, imprimiendo en esa reconstrucción la visión decantada de la internalización (psíquica) del referente.

2 Objeto irreal: En sus formulaciones sobre lo imaginario, Sartre plantea que el objeto estético es un "conjunto sintético irreal". Su misión es la de ser un analogon de la realidad. Se constituye a través del soporte material (que es real). Pero se encuentra "fuera de lo real", en el sentido que su carácter estético sólo es aprehendido por medio de la actitud imaginante. Los elementos plásticos cobran identidad estética únicamente inmersos en los canales de la imaginación.



De modo que estos dos ejes reafirman la especificidad de la creación estética como lenguaje, como pronunciamiento de la mirada. Como producción que habla acerca del mundo.

Es muy importante dar relevancia a esa distancia entre lo dicho y el mundo, porque, en el intersticio que hay entre ambos, se halla la posibilidad de modificación de lo concreto y de formulación de valoraciones con respecto a la realidad. Se trata del continuo ir y venir entre lo objetivo y lo subjetivo, visualizados en una relación dialéctica. Así, la compenetración entre arte y mundo es equiparable al tránsito observable entre un rostro y el espejo en el que se mira:

El rostro: el cuerpo: la carne: los huesos. El hombre en sí, con sus vísceras, ante esa placa reflectante que le devuelve, como en la fotografía, su imagen construida por incidencia de la luz.

El espejo: espacio de la imagen. La imagen plástica ocupa el lugar de los espejos. Traduce lo que vimos allí: cara a cara con el interrogante sobre el sentido.

*

Praxis.

¿Cuál es la experiencia particular que en esta tesis desea ser transformada en imágenes?

Cuando me refiero a la obra de arte como emergente de la estructura profunda de la psiquis, es con la intención de darle un enfoque desde lo vivencial.

Lo psíquico, como lo onírico, es evocado aquí para designar un territorio, una zona compleja, en continua ebullición, desde la cual perfilamos y nominamos al mundo.

Concurro a despedir tiempo y espacios en los que transité la infancia y la adolescencia. Para poder comprender algo sobre la muerte. Y reconocer a una casa demolida (la casa de mis abuelos) como parte del pasado.

Elaborando esta sensación de despojo, de un "estar a la intemperie", creo que no es casual haber retornado a indagar en esa figura fundante: la madre. Cuyo vientre es el primer lugar que perdemos. Para ser revestidos, simultáneamente, de existencia.

Momento de nacimiento inundado de enorme desorientación. Los brazos abiertos girando como la aguja de una brújula. La mirada explorando líneas de horizonte inestables, múltiples, en formación. Explosión. Desborde. Necesidad de desentrañar un enigma laberíntico: la vida.

En esos momentos de desborde, de búsqueda y desorientación, hasta el cuerpo como lugar se resignifica. Me resultó especialmente valioso repensarlo como el aquí, como la concreta zona en construcción, el eje simbólico desde el cual emergen el sentido y la forma.



Fue durante esta convulsión que me propuse, entonces, buscar allí, en mis orígenes, en mis matrices -derivación directa: la familia-, interrogando a los moldes heredados.

Pero sin renunciar al quiebre, a la separación de la historia previa. En la medida que el presente empieza a horadar en lo legado. Como si ahora, al mirarme en el pasado, ocurriera que el pasado se mirara también en mí.

*

Cámara Oscura.

¿Cómo vincular esta indagación con la realización de imágenes?

La respuesta vino junto al reconocimiento del obstinado recurrir a fotografías familiares como punto de partida para nuevas imágenes. Analizar este apego me sugirió una comparación, que resultó en la asociación entre Madre y Cámara Oscura.

La Cámara Oscura: ese artefacto que ordena haces de luz, conformando imágenes. Para ello, es imprescindible la mediación de un pequeño orificio hacia el cual converge la luminosidad reflejada por una porción del mundo. Luego de atravesarlo, esos haces dan nacimiento a una imagen que plasma, en definitiva, un punto de vista. Literalmente, una visión del mundo.

En cuanto a la noción de Madre que me interesa elaborar, distingo en ella un vínculo (inverso al que se da en una cámara oscura), entre fuente de luz y receptáculo contenedor-creador. En el caso de la cámara es, justamente, un lugar sombrío, que selecciona la luz que ingresa desde el exterior. En cambio, el vientre de una madre es un recinto donde se habita a ciegas, hasta "ser dado a luz".

El sentido de la génesis, en la cámara, es desde la luz hacia la oscuridad, donde se origina la imagen. En la relación madre-hijo, el hijo abandona las tinieblas al nacer. Sobrevendrá, sin embargo, una selección con respecto a la luz, pero recién después del parto. Luego de esa separación originaria entran en actividad nuestros ojos.

Nacer es, además de surgir hacia lo visible, volverse visible. Y abrir la mirada.



La Cámara Oscura se constituye así, en la metáfora de nuestros ojos como operadores procedentes de un Cuerpo Cultural. Con ellos delineamos horizontes que perfilan la Tierra, el Mundo, y hasta el cuerpo que nos dio nacimiento.

*

Citas literarias.

La Carroña, de Baudelaire.

Es una poesía que Cézanne había memorizado. La incluyo a modo de prólogo porque considero que logra desnudar, de manera certera, el vínculo significativo entre realidad concreta y producción artística:

Lo concreto: El cuerpo : (La madre:)

Destaca la zona del vientre femenino como materia en descomposición, expuesto al impulso transformador de la vida, que incluye los contrapuntos de la muerte ("...se hubiera dicho que el cuerpo, colmado por un vago aliento, vivía, multiplicándose"). La carroña es el mundo en devenir ("Y ese mundo hacía una extraña música").

El arte: La imagen: (La Cámara:)

Como registro de los despojos y variaciones de la materia. Como lugar que condensa y resguarda, en tejidos más duraderos e inteligibles, la visión de las tramas vertiginosas, convulsivas, efímeras y frágiles de lo existente.

El Aleph, de Borges.

Latencia de todos los sentidos. Lo inabarcable, en tiempo y espacio. Cada pequeña cosa, cada persona, cobra otra dimensión si es vista en un engranaje de instantes.

Realización: Materia y Significado.

Es preciso separar la imagen del cuerpo del espejo. Quebrar por el vértice en que se unen forma y contenido. Y entonces... ver lo uno, y lo otro.

Procedimiento.

"Cuando la realidad es desplazada por el arte, las particularidades de la vida se tornan particularidades de la creación. Las últimas se notan con más nitidez que las primeras. Están más estudiadas. Existen términos para ellas. Se les llama procedimientos".

Boris Pasternak.

Los conceptos generadores claves, para la operatoria con imágenes, fueron los de “deconstrucción” y “devenir”.

1 Sobre el plano:

La deconstrucción (Derrida, 1998) consiste en la selección de detalles significativos de una totalidad, para su posterior resignificación o síntesis. Por ello, el collage es uno de los modos de intervención más frecuentes en mi trabajo.

Recurrí, fundamentalmente, a la yuxtaposición de tres técnicas que, a través de este proceder amalgamador, fueron borrando los límites entre sí. Me refiero a la fotografía, la pintura y el grabado / arte impreso.

Cada imagen se constituye por la participación de diversos fragmentos. Las partes, primero aisladas, se funden durante la realización. En la nueva imagen hallan un nuevo estatuto.

Las fotografías son intervenidas. Ampliadas. Reducidas. Segmentadas. Finalmente, por transferencia o por collage, se incorporan a un conjunto más amplio.

La pintura, por medio del color, acentúa la visualización de los fragmentos, distinguiéndolos. Y posibilita su interrelación por la armonía tonal. Los cuadros son permeables a convertirse en impreso.

El grabado y el arte impreso fraguan, una y otra vez, pedazos incandescentes, con los que moldean las matrices que sellarán, intermitentemente, el conjunto de la obra.



Así, con estos retazos, cristales de calidoscopio, se construye el objeto plástico enmarcado por esta tesis.

El decurso, la variación, se hace ya aquí presente en la medida que un mismo motivo, o motivos similares, son atravesados por distintos tratamientos.

2 A nivel de la articulación espacial. El soporte.

Este fue el terreno de búsqueda más intensa. El desarrollo de un nuevo dispositivo surgió bajo el impulso de dar relevancia a la noción de “devenir”. Para esto era necesario que cada imagen bidimensional no quedara confinada, encerrada en sí misma. Luego consideré que ya desde la primera etapa de trabajo, “deconstructiva”, había quedado latente la posibilidad de pasar el límite de lo fragmentario, para provocar el estallido de las imágenes.

Por ello el troquelado, la elipsis. Estos espacios vacíos dieron forma a la ausencia. Fue un equivalente a poner en palabras lo perdido, pero en el campo del lenguaje visual.

Los calados, nombrando la ausencia, oficiaron como las ventanas esperadas para la combinatoria entre representaciones. Pero se trataba también de dar solidez, constancia, a esta posibilidad. De modo que el proceso de realización decantó, finalmente, en la producción de estructuras contenedoras. Estas construcciones presentaron el atractivo de permitir incorporar, además de los “cuadros”, objetos de uso cotidiano.

A medida que diseñaba los soportes, insistía en las aperturas, en el calado, dirigidos a generar un diálogo fluido entre los volúmenes. Este diálogo plástico se caracteriza, a nivel perceptivo, por:

_ la relación contingente entre figura y fondo.

_ Por una tensión entre la forma de los rebordes de las imágenes planas y el juego entre lo lleno/lo vacío que se desprende de los contornos de las estructuras.

_ Formalmente opera, además, la oposición rectangular/circular.

A esto resta agregar dos elementos, que consideré importantes para poner en juego la amplitud de cambios a partir de elementos limitados.

a La incidencia de luz rasante en movimiento. El protagonismo de la luz, sustentado por el eje temático madre/cámara, fue convocado para reforzar, en la puesta visual, elementos que funcionan complementariamente: blanco/negro, iluminado/sombrío, pleno/vacío, saturado/neutro, lo opaco/lo translúcido -lo reflejante.

b El rol del espectador. La invitación a diferentes planos de lectura, al recorrido en torno a los volúmenes, y a dar la posibilidad de cambiar la ubicación de algunas de las obras (su traslación).



De esta forma, se hizo presente la continua dialéctica entre unidades visuales, que determina que el todo sea más que la suma de las partes. Se trata del lenguaje a pleno, del trabajo sobre la articulación maleable del significado, considerando cada signo como micro-matriz, dentro de un macro-juego sincrónico.

*

Sentido.

“Proyectado sobre la realidad reemplazable por el sentido, el arte es la grabación de este reemplazo”. Boris Pasternak.

Roland Barthes: “ (...) nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado”. (Por lo tanto, la esencia de la Fotografía consiste en que) “ lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto; (...) y sin embargo ha sido inmediatamente separado” (ha muerto).

¿Cómo ingresar en esos instantes clausurados por las fotos? ¿Cómo romper la inmovilidad de esos cuerpos detenidos para siempre? ¿Cómo reunir su huella luminosa con el horizonte de mi propia experiencia?

La imagen fotográfica atestigua una existencia y simultáneamente registra algo que no volverá a ser. Intervengo en esa quietud. La reproduzco, la disecciono, la transformo. La acción plasma la nueva imagen, la configura. Suma un lenguaje de otro origen. No es un registro mecánico. Es un registro que se desprende de los sentidos. Es como romper dos espejos (el de la realidad y el de lo imaginario) para armar otra figura.

Y también son flashes sobre un mismo rostro. Reproducir el instante fotográfico, y modificarlo, subvierte el silencio de la muerte y lo cambia por otro silencio. Pero este silencio dispara significado hacia el pasado, hacia el presente y hacia el futuro. No entierra, bruscamente, una existencia. Trastoca la ausencia en una presencia (estéticamente) palpitante. Para contrarrestar la muerte a-simbólica, la muerte literal, a la que nos condiciona la fotografía.

La forma de modificar el hecho crudamente definido por Barthes con las palabras "...la fotografía mata al referente", es provocar una mutación plástica de ese referente. Mediante la alteración del carácter puramente indicial de la fotografía que implica, como dice Barthes, que "la presencia de la cosa nunca es metafórica: no hay una reconstrucción subjetiva. (A diferencia de lo que ocurre en el cine o la pintura) el hecho aparece establecido sin método. (En consecuencia,) es indialéctica, excluye toda purificación, toda catharsis".

Cada reiteración funciona a modo de fisura en la superficie de un espejo. El espejo se faceta, se vuelve polifónico. Como la mirada que interpreta; memoria y pensamiento reconstituyendo la unidad psíquica, entretejidas por el carácter complejo de los sentimientos humanos.

Intervenir en las fotografías, y crear un dispositivo que las contenga, implica introducir a la imagen indicial en contextos icónicos y simbólicos. Para romper un bloque pétreo, inmutable, sepultado en el pasado. Y sumergirlo así, en la metáfora.



Rilke: "La particular transmutación de la mirada representa a la vez una transmutación del hombre...".

Advertí que cada estructura podía ser considerada como una residencia, como un hogar. Y también como un objeto de uso cotidiano, semejante a un mueble. A un espacio contenedor que ampara, cobija, cosas que nos acompañan en la vida diaria.

La inclusión de objetos extraídos del curso de la vida corriente (platos, anteojos, llaves,...) cierra un ciclo. Último tramo de un puente hacia el mundo, travesía en que las cosas vuelven a ser aprensibles, y ya no son meros fragmentos, quebraduras dispersas de un naufragio.

Apéndice sobre citas cinematográficas.

Sobre una intersección entre plástica y cine.

Narro una historia (familiar) a través del collage, del ensamblaje, que es una suerte de montaje simultáneo en lugar de sucesivo. No hay secuencia, como en el cine, sino co-presencia de los fragmentos que constituyen la obra (instalación).

Entre estos fragmentos, los que provienen de imágenes fotográficas tienen una importancia fundamental, por remitir, en tanto índices, al pasado sobre el cual quiero hablar. En el caso de una cinta cinematográfica, lo fotográfico -en otro contexto y con otro sentido- juega también un rol irremplazable.

Tanto en el cine como en una instalación con las particularidades de la que presento, las fotografías renuevan su estatuto. Cobran vida de determinada manera: son modificadas y resignificadas por dispositivos diferentes al que les dio origen.

Eisenstein: *La línea general* y *El Acorazado Potemkin*.

1) *La línea general* (o *Lo viejo y lo nuevo*).

Cita visual. Contraste entre blanco y negro: Habla, por un lado, del carácter mismo de la imagen fotográfica, devenida visible gracias a la distinción entre zonas de luz y zonas de sombra.

Por otra parte, la cita apunta, especialmente, al significado simbólico que se desprende del uso del par de opuestos blanco/negro en *La línea general*:

“Será suficiente observar el papel temático desempeñado por el blanco y negro en *La línea General* (...) el color negro estaba asociado a todo lo reaccionario, criminal y anticuado, mientras que el blanco era el color representativo de la felicidad, la vida y las nuevas formas de convivencia”. (Eisenstein, Sergei. El sentido del cine, p. 143).

Hago, en definitiva, referencia a la confrontación entre pasado y presente. Se trata de una forma de nombrar el meollo significativo desde el cual elaboré mi propuesta plástica.

Eisenstein mismo, como productor de imágenes nacido en Rusia, y por su temática, me remite a mis antepasados. Mi familia materna es de ascendencia rusa. Mis bisabuelos llegaron a la Argentina a principios del siglo xx, inmigrantes impulsados a dejar su tierra natal por los convulsivos sucesos que produjeron la Revolución de 1917.

Cita textual. Tomé una sola frase, porque considero que sintetiza el momento de pasaje de /lo viejo hacia lo nuevo/. El texto, en ruso dice: “Llegó la Primavera”. Lo calqué de una pantalla de T.V. (imagen de video). Aparece, en la película, intercalado con la imagen de una mujer embarazada. Por eso hablo de momento de pasaje o tránsito: la gesta de la

revolución, los cambios profundos que implica, comparados con un cuerpo que engendra otro cuerpo.

Extraje esa metáfora de cuerpo a punto de parir =la Primavera =recreación a partir de materia dada =brote surgido de fuerzas latentes =la condensación del pasado estallando en el presente.

II) El Acorazado Potemkin.

Cita visual. Referencia a la veta impresionista de Eisenstein. En la película hay secuencias en las que se destaca la proyección de luces y sombras sobre los cuerpos de los marineros amotinados. Las formas proyectadas se desprenden del armazón del Acorazado (círculos luminosos).

En la instalación Cámara Oscura, aludo a este tratamiento visual dando protagonismo a la luz como elemento concreto. Recorro a fuentes lumínicas cuya misión es explotar:

1-La presencia de calados (y consecuentes sombras).

2-Lo corpóreo de las estructuras -acentuar su carácter de construcciones-.

3-Y, especialmente, la posibilidad de variación, de devenir (la luz como elemento particularmente contingente, que "dibuja" múltiples formas de aparecer la obra.

Puede advertirse aquí un refuerzo: se potencia la cita literaria de El Aleph, (definido por Borges como un punto en que se ve el Universo desde todos los puntos de vista imaginables). Esta relación funciona en ciertos casos de manera muy transparente: algunas de las estructuras tienen calados circulares, de pequeño tamaño, que, en combinación con la luz, funcionan como puntos luminosos.

Conclusión.

"(...) toda imagen es sin duda esa argucia indirecta, ese espejo en el que la sombra atrapa a la presa." Régis Debray.

Lo imaginario no se realiza, se metamorfosea.

La imagen plástica es, en cierta forma, un despojo. Un eco de aquello de lo que se desprende y materializa. Es el cadáver de la vivencia: la vivencia trastocada en objeto. Y también un recipiente en el que queda desnuda una verdad: el significado, como una crisálida que, luego de su muda gestación, dejara ver las alas translúcidas de una mariposa.

Fredric Jameson se expresa, en torno a esta cuestión, retomando pensamientos de Martin Heidegger . Reformula la idea de la obra de arte como emergente del abismo entre la Tierra y el Mundo, ubicándola entre "la materialidad sin significado de cuerpo y naturaleza, y la plenitud de sentido histórico y social". Esta modificación conceptual hace hincapié "en la transformación de una forma de materialidad -la tierra misma y sus sendas y objetos físicos- en aquella otra del óleo..."

Con estas apreciaciones, Jameson enriquece el análisis que hace Heidegger en El origen de la obra de arte , donde escribió sobre una pintura de Van Gogh: "...es la apertura por la que se atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser". A este esencialismo, se opone, en cambio, lo que se puede o elige decir del utensilio, de la cosa, de la persona, a través de la producción plástica.

*

En cuanto a su función simbólica, la representación artística se identifica desde sus orígenes con el "sustituto vivo del muerto" (Debray,1994). Los despojos participarán en nuevas construcciones. Porque cada representación aglutina y sopesa el momento vital, aquello que lo generó, y las posibilidades de ser.

Aunque lugares y personas hayan desaparecido, allí y con ellos crecí, crecimos, y quedaron abrazándonos. Nuestra mirada actualiza ese abrazo, cuando se abre hacia el mundo.

Pasaje citado de El Aleph.

“En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que los multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, (...) vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré. Porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: en inconcebible universo.”

(Jorge Luis Borges).

Bibliografía.

- Aumont, Jacques. La imagen. Paidós, España, 1992.
- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- El placer del texto. Siglo XXI, España, 1974.
- Baudelaire, Charles. Las flores del mal. Ediciones de arte Gaglianone, Buenos Aires, 1981.
- Borges, Jorge Luis. El Aleph. Alianza, España, 1998.
- Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen. Paidós, España, 1994.
- Dubois, Philippe. El acto fotográfico. Paidós, España, 1986.
- Derrida, Jacques. Ecografías de la televisión. Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- Eisenstein, Sergei. El sentido del cine. Lautaro, Buenos Aires, 1944.
- Jameson, Fredric. Teoría de la Posmodernidad. Trotta, España, 1996.
- Pasternak, Boris. Salvoconducto. Dédalo, Buenos Aires, 1959.
- Rilke, Rainer Maria. Cartas sobre Cézanne. Paidós, España, 1985.
- Sartre, Jean-Paul. Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación. Losada, Buenos Aires, 1964.