

Imágenes y realismos en América Latina

Miguel Caballero Vázquez
Luz Rodríguez Carranza
Christina Soto van der Plas (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	

© los autores, 2014

© de esta edición: Almenara, 2014

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-90-822404-2-9

Imagen de cubierta: Alex San Martín Beuk



KONINKLIJKE NEDERLANDSE
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

Este proyecto ha contado con el apoyo económico
de la Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

EL REALISMO Y SU SOMBRA

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

EL CRÁNEO

¿Cómo piensa la imagen? ¿Cómo modeliza el tiempo? ¿Cómo interactúa la imagen con ese tiempo que es memoria, o sea presente, pero es también prospección futura? ¿Cómo altera nuestras vivencias familiares, para tocarnos por dentro, con esos extraños lugares y tiempos que ella misma inventa para sí? Georges Didi-Huberman (2009b) aleja la hipótesis de que el estado naciente de una imagen provenga de una nostalgia por el origen, concebido como fuente perdida del sentido, simplemente porque la imagen dialéctica monta, en un mismo lugar, dos temporalidades profundamente distantes. En ella irrumpe el presente, pero no como fuente remota, sino como torbellino en el río, a la manera benjaminiana respecto del concepto de origen, cuando el «estado naciente» de una experiencia nos afecta de verdad. Es el sentido con que la *imago* irrumpe también en el pensamiento de Lezama Lima, como *Orígenes* (en plural), como *Ursprung* en Benjamin. Más aún: Didi-Huberman ejemplifica esa noción diciendo que hemos naturalizado la idea, completamente idealizada, por lo demás, de que nuestro «lugar de nacimiento» ha sido el vientre de nuestra madre; pero nos resulta difícil familiarizarnos con el presente de una situación como esa. Nadie, al mirarse cada mañana, en el espejo, ve el propio cráneo como el molde –la impronta endurecida por nuestros mismos años– del conducto genital materno. Pues es exactamente así como un artista contemporáneo como Giuseppe Penone logra pensar las formas de las que se adueña: la escultura de sus cráneos adquiere entonces el valor de una *anamnesia material*, anamnesia en acto, en piedra, en tiempo presente. Eso supone algo más, objetivamente, que la fabricación de un simple objeto espacial. Cuando

el artista esculpe, cada gesto suyo, cada momento del acto creador se produce en coextensión con otras cosas en las que, normalmente, pensamos como antagónicas. La anamnesia, dice Didi-Huberman, adquiere así la forma de una especie de *dialéctica material*: en ese sentido, el modelado es concebido por el artista como un vaciado, ahí mismo donde todo el pensamiento clásico de la escultura opone violentamente los dos procedimientos (Didi-Huberman 2009b: 55-57).

Quisiera detenerme en ciertas ilustraciones de guerra en el Brasil del Estado Novo. No abordaré las de Bernard Lamotte, que Jorge Amado incluye en *Direrizes*, antes de que el pintor francés hiciera carrera como ilustrador de *Life* o *Fortune* (Amado 1940: 5)¹. Tomaremos entonces como punto de partida de nuestra reflexión una imagen de menor linaje, del fotógrafo paulista Henrique Becherini. Antes de establecerse como líder de campañas publicitarias para la General Motors y la incipiente industria automovilística brasileña, a través de la agencia Thompson, Becherini compone en 1939 una naturaleza muerta que alegoriza la experiencia de la guerra. No deja de mostrar, sin embargo, la separación del cuerpo de sí mismo, estrategia central de la publicidad contemporánea². Una figura humana avanza espacialmente hacia la izquierda, es decir, hacia atrás en el tiempo, mientras, en primer plano, una calavera teatralmente

¹ Sin firma, las reproducciones incluyen un texto, que podemos atribuir a Amado, que dice: «Bernard Lamotte foi o primeiro artista francês a buscar nesta guerra motivos de pintura. Poucos civis tinham permissão para penetrar na zona de operações militares. Lamotte, isento do serviço por causa de um defeito no pé, pode entretanto acompanhar os soldados até a linha de frente. Lá fez uma série de maravilhosos *gouaches*, alguns dos quais reproduzimos nesta página. Sombrias cenas de guerra onde o homem é uma figurinha de contornos indecisos, esmagada pelo infinito da angústia. Espectros de árvores, explosões ao longe, embarques, à espera da morte, um berço abandonado à margem do desfile de homens cabisbaixos, são os tremendos símbolos da Europa de hoje, que Lamotte fixou com um notável vigor» (1940: 5). Instalado, poco después, en Nueva York, a través de su nueva esposa, antes casada con uno de los directores de la 20th Century Fox, Lamotte abriría un restaurante frecuentado por las celebridades de la época: Garbo, Chaplin... e incluso Saint-Exupéry, a quien conocía de su época de estudiante.

² Giorgio Agamben ha señalado que el cuerpo humano ha sido tan manipulado por las técnicas publicitarias que la alteridad incommunicable de la *physis* singular queda abolida por la mediatización espectacular, a tal punto que la mortalidad del cuerpo orgánico llega a ser cuestionada por la promiscuidad con el cuerpo sin órganos de la mercancía, aunque el cuerpo mismo no llega a ser tecnificado, sino tan sólo su imagen. Así, el cuerpo glorioso de la publicidad se convierte en la máscara tras la cual el frágil y diminuto cuerpo humano continúa su existencia hacia la muerte en los campos de concentración (2001: 41; 2009: 83-146).

iluminada, como, por lo demás, toda la escena, en que las sombras son tan elocuentes cuanto las superficies iluminadas, alegoriza el tiempo fugaz de la vida precaria. Se trata de un montaje tradicional, una *vanitas*, con una moral muy precisa. La imagen dialéctica del cuerpo y el cráneo nos ofrece, en efecto, el encuentro de dos temporalidades radicalmente diferentes (la anatómica, una calavera sobre una mesa, y la artística, un signo corpóreo de brevedad de la vida). Pero también su complemento: de la temporalidad artística (la cabeza como un *Prometeo* de Brancusi) se puede extraer una nueva definición, no mimética, para la vida. De ella se concluye que cada vez que lo Uno supremo (la humanidad iluminista) se rebaja hacia lo Múltiple (las multitudes y su pasión efímera y fugaz), el acto de creación se transforma en agonía sacrificial, como si el Uno hubiera padecido en fin, hecho pedazos, ante lo Múltiple y estuviera diseminado indiscriminadamente por doquier, como intangible polvo de la historia. La creación se vuelve así una muerte cosmogónica, en la cual la fuerza concentrada de lo divino se ofrece y, al mismo tiempo, se dispersa (Didi-Huberman 2005: 37-60)³. «O que é da pedra também pode ser do ar / O que é da caveira pertence ao corpo. / Não se trata de ser ou não ser / Trata-se de ser e não-ser», concluye, también durante la guerra, Murilo Mendes, en su «Pós-poema» (Mendes 1994: 433)⁴.

Habitualmente, *Dom Casmurro* ponía esmero en sus fotos de guerra⁵, pero es curioso que, al ser impresa en el diario, la foto de Beccherini haya sido reproducida de derecha a izquierda, haciendo que el hombre no volviera sobre

³ Tal vez sea necesario subrayar que, cuando esa foto de Beccherini fue impresa en *Dom Casmurro*, se la reprodujo al revés, en involuntaria apuesta futurista, haciendo que el hombre no volviera sobre sus pasos sino que marchase decididamente hacia la muerte.

⁴ El libro, fechado en 1945, se publicó en 1947. Uno de los poemas de esa colección, titulada «Poesia Liberdade», sería ilustrado por Picabia y traducido por Ungaretti. Antes de ello, sin embargo, en sus *Poemas* (1925-1929), Murilo Mendes ya evocó «O homem, a luta e a eternidade»: «Adivinho nos planos da consciência / dois arcanjos lutando com esferas e pensamentos / mundo de planetas em fogo / vertigem / desequilíbrio de forças, / matéria em convulsão ardendo pra se definir. / Ó alma que não conhece todas as suas possibilidades, / o mundo ainda é pequeno pra te encher. / Abala as colunas da realidade, / desperta os ritmos que estão dormindo. / À guerra! Olha os arcanjos se esfacelando! / Um dia a morte devolverá meu corpo, / minha cabeça devolverá meus pensamentos ruins / meus olhos verã a luz da perfeição / e não haverá mais tempo» (Mendes 1994: 108).

⁵ A título ilustrativo, véase la foto de M. W. A. Farmer, de la revista *Look*, en la que soldados japoneses torturan presos chinos (7 de enero de 1939), la visión aérea con aviones bombardeando en varios planos (9 de septiembre de 1939), los cuerpos asesinados, cubiertos por el barro (7 de octubre de 1939), o la imagen de los soldados contemplando sepulturas de

sus pasos sino que marchase hacia la derecha, es decir, figuradamente hacia adelante, y decididamente hacia la muerte, lo que la foto no debería mostrar. No se lo quiso (no se lo pudo) ver como el ángel de la historia, teorizado, en ese mismo momento por Benjamin, como alguien que mira hacia atrás por varias razones. Primero, porque, epistemológicamente, es imprescindible el *après coup*; además, porque, ontológicamente, el futuro no existe, dado que no es acercamiento a la felicidad esquivada sino distancia del paraíso perdido y, más aun, porque políticamente, no es posible mirar el estado de excepción a la cara y, en definitiva, porque al volver la vista atrás se salva, básicamente, a la tradición de su peligrosa apropiación por el poder (Gandler 2009: 37-84). Al mirar hacia adelante, en cambio, la foto de Becherini redundante en el tópico barroco del *memento mori*, una de las formas canónicas de las *vanitae* moralizantes, y nos muestra que toda lucha política se hace mucho más en nombre de los muertos y vencidos antepasados que de efectivas promesas futuras. Recordemos también que esa expresión latina, *memento mori*, era usada cuando un general vencedor recorría la zona anexada en la conquista y entonces un siervo lo seguía de cerca y le repetía, según Tertuliano, la frase de alerta, *Respice post te! Hominem te esse memento!*, es decir, «mira atrás de ti y recuerda que eres un hombre, y no un dios», para que así el militar no pecase de soberbia y se adaptase dócilmente a la limitación natural de su condición victoriosa.

Pero ese consejo, como el de la *aequat omnes cinis* (la ceniza que nos iguala a todos) de Séneca, de poco sirve en 1939: la vida no es ya natural en esos momentos sino puro artificio. Pero agreguemos a esa imagen una impactante y rara fotografía del portugués Adelino Lyon de Castro (1910-1953), «Ex-homens», de 1946⁶. Vemos allí desperdicios, como diría Rilke, aunque no sean mendigos: «Son desechos, mondaduras de hombres que el destino ha escupido. Todavía húmedos de la saliva del destino, se pegan a la pared, a un farol, a una columna de la calle, dejando una mancha oscura y sucia» (Rilke 1944: 57), como Carlitos, que según Arlt, era «la estampa del perfecto ex hombre» (1997: 75)⁷. En una película reciente, *El fotógrafo* (1998), Dariusz

sus compañeros caídos, publicada en *Paris Match* el 3 de noviembre, y reproducida por el diario carioca la víspera de Navidad de 1939.

⁶ La foto fue exhibida en el 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica, organizado por la Sociedade Propaganda de Portugal, donde expusieron artistas como António Rosa Casaco, que administraría la fotogenia del Estado Novo salazarista, o el más tarde famoso cineasta Manoel de Oliveira.

⁷ Horacio Quiroga usa ya la expresión en *Los desterrados* (1926).

Jabłoński trabaja también con desechos. Son los materiales dejados, en Łódź, por el contador Walter Genewein: no sólo sus diapositivas en color, sino las frecuentes quejas por carta a los laboratorios Agfa por una sombra rojiza que comprometía las fotos oficiales del *ghetto*, a las que Jabłoński contrasta con los recuerdos de un sobreviviente, el médico Arnold Mostowicz. Pues esas sombras de los ex hombres del campo aparecen también en la foto de Lyon de Castro, aunque esa mácula densa sea allí mostrada, con austeridad formal y sin efectos lumínicos o neblinas, que sublimen la sordidez del conjunto, más allá del lenguaje consoladoramente humanista de esos años de plomo. Aunque los *ex-homens* de Lyon nos retrotraen a cierto afán verista y documental que caracteriza los primeros pasos del cine⁸ y que el mismo Lyon comparte con otros fotógrafos europeos de la posguerra (lo cual permitía, socapa, introducir, aunque a regañadientes, ciertos parámetros eurocéntricos en el hermético Portugal salazarista⁹), aun sin saberlo, Lyon retoma los ex hombres que encontramos en las aguafuertes de Arlt, Vigo o Facio Hebequer (Muñoz 2008; Gené 2006: 137-143). Con ellos, Lyon de Castro nos presenta, en verdad, en un pos-poema, a los verdaderos hombres expuestos¹⁰. Como la vida ya no

⁸ Pensemos en el montaje dialéctico de *Camara-ojo* (1924), de Dziga Vertov, en el relato cuantitativo de *Rien que les heurs* (1926) de Cavalcanti o en la lectura intensiva de *Berlín, sinfonía de una metrópolis* (1927) de Walter Ruttmann.

⁹ En el arte portugués, fuertemente libresco, se destaca por esos años la lujosa revista *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, donde la fotografía es usada por António Ferro, otrora futurista y por ese entonces comisario de la dictadura, para presentar una versión menos corrosiva de la vanguardia, afianzando el aspecto patrimonial del arte y la museología. «A fase polémica do modernismo já lá vai», decía Carlos Queiroz, en el número 19 de febrero de 1944, traduciendo así las premisas del Secretariado da Propaganda Nacional, que por entonces se abría a artistas surrealistas como António Pedro, António Dacosta y Cândido Costa Pinto. A fines de ese mismo año, la revista admitía estar atravesando una «fase da vida turística em Portugal», por lo que recluta a artistas como Thomas de Mello (Tom), Almada Negreiros y Eduardo Anahory (artista, este último, que también colaboraría en la brasileña *Sombra*).

¹⁰ Didi-Huberman, invirtiendo la premisa batailleiana de la «historia del ojo», ha venido ensayando una investigación acerca de «el ojo de la historia» en varias etapas: inicialmente (2008), en su trabajo sobre Brecht y las imágenes; luego (2010b), en su *Atlas*; paralelamente (2010a), en los estudios de *Remontages du temps subi*; por último (2012), en una cuarta etapa, en «Peuples exposés, Peuples figurants» (2009a). ¿Qué entiende el autor por este concepto? Dos cosas. Primero, que «[...] les peuples s'exposent au risque d'être hypostasiés –et, surtout, réduits– dans une entité plus large et plus consensuelle à la fois, qui est l'idée de *nation*. C'est ce qui donne lieu aux identifications massives, aux chorégraphies militaires et aux récits du mérite patriotique, depuis Busby Berkeley jusqu'aux héros sympathiques et triomphaux d'*Independance Day*. C'est ce qui réunit illusoirement la 'troupe' qui s'exhibe avec son 'public' qui la juge. [...]

es natural y nos encontramos de hecho frente a un humanismo póstumo, el tiempo surge como un valor artificialmente producido. En consecuencia, la vida se politiza automáticamente, dado que las decisiones técnicas y artísticas que modulan el tiempo son también decisiones que atañen a lo público. Bajo estas nuevas condiciones biopolíticas, las de un tiempo determinado, artificialmente, por dispositivos tecnológicos, al arte sólo le resta ahora potenciar ese artificio de manera explícita. Pero entonces, como el tiempo, la duración y ni siquiera la misma vida admiten ya ser mostrados directamente, el arte contemporáneo se limita a documentar las experiencias, volviéndose simple archivo de sensaciones. Es el origen de lo contemporáneo, cuando la historia deviene lenguaje (véase Groys 2010).

D'un autre côté, les peuples s'exposent au risque d'être hypostasiés dans l'entité resserrée de ce qu'on appelle le *pic people*» (Didi-Huberman 2009a: 12), entendiendo por ello todos aquellos que concurren para la existencia de las *entertainment industry news* y las *celebrity photos*. Philippe-Alain Michaud, recuerda Didi-Huberman, «cite cette définition dans le contexte d'un parcours où la notion de "people" finit malheureusement par faire place au *people des stars* et des *happy fews* dont raffole aujourd'hui le monde du spectacle et de l'art contemporain [...] Le *pic people* se caractérise à l'évidence par une concurrence typiquement capitalistique des supports identificatoires: c'est toujours une *star* contre une autre, mieux qu'une autre, c'est l'émerveillement perpétuel devant un corps hypostasié en *image de marque* –qui n'est, bien sûr, ni l'image au sens anthropologique ni la marque au sens de l'empreinte– d'un désir pas très clair. La passion cinéphilique, avec le quant-à-soi qui la caractérise assez souvent, aime se concentrer sur "le plus beau visage, le plus grand acteur"; même sa réflexion en vue d'une "politique des acteurs" reconduit, par capillarité, la notion d'auteur et, donc, l'autorité du nom propre en tant que pouvoir symbolique du Parnasse où se trament les amours des dieux Gary Cooper, John Wayne ou James Stewart» (2009a: 11-12). Una de las virtudes del cine de archivo, teoriza Didi-Huberman, tal como lo practican Jean-Luc Godard o incluso Edgardo Cozarinsky, consiste en «remonter l'histoire à la recherche des visages perdus» (2009a: 12). Los ex hombres de Lyon de Castro ostentan, en ese sentido, «les visages qui ont peut-être aujourd'hui perdu leur nom, qui s'offrent à nous dans l'impouvoir et la mutité, mais qui n'ont rien perdu de leur force lorsqu'on les regarde se mouvoir dans la lumière tremblante de pellicules abîmées par le temps. Façon de retrouver une vertu essentielle au cinéma "primitif" qu'André S. Labarthe a su contempler dans l'unique visage de Falconetti filmé par Dreyer» (2009a: 12), la misma Falconetti, digamos, de paso, que Edgardo Cozarinsky investiga en fotos de diarios argentinos, cantando La Marsellesa en Plaza Francia, cuando la liberación de París, y que se constituye en alter-ego o máscara del mismo Cozarinsky, en su película *Boulevards du crépuscule* (1992), irónico guiño a un *Sunset Boulevard* bélico. En esos héroes documentales se recoge el vestigio de un gesto inaugural del cine, la salida de la fábrica de Lumière, reinterpretada ahora como la urgencia política más candente (Didi-Huberman 2009a: 7-17).

MEMENTO MORI: LAS SOMBRAS

Durante la dictadura del Estado Novo, un militar brasileño captó esa dinámica temporal de los hombres expuestos, pero transformó el peculiar *memento mori* en un panel alegórico y disciplinador, *Memento homo!*, que buscaba, por el contrario, domesticar la historia. El coronel Magalhães partía de la idea de una continuidad eterna en el tiempo y de la convergencia de determinaciones, derivadas de un pasado y en pos de un futuro, es decir, de un evolucionismo historicista y de destino bastante esquemático: un origen greco-romano, un catolicismo medieval, la conquista de los mares, el Nuevo Mundo. Situado en el centro de esa máquina de pensar, el nuevo individuo, el ex hombre, recibe la presión de una flecha descendente que le impone crítica, orientación e impulso. De abajo a arriba, en cambio, recoge lo que le brindan sus subordinados, iniciativa, dedicación, obediencia. A ambos lados, recibe los influjos de cooperación, en forma de humor, solidaridad y presteza. El edificio social se soporta así en tres paneles: el primero, evoca la expansión ultramarina portuguesa; el del medio, el descubrimiento de Brasil, signado por la escena fundacional, la primera misa según Vitor Meirelles, mientras el tercero, ilustrando la colonia, connota el nacimiento de una gran nación. Hay, en ese último panel, la imagen de un cañaveral, donde un negro trabaja vigilado por un capanga y, en el rincón derecho, abajo, un molino, un ingenio que connota incipiente industrial. Lo mueve el agua de los bosques lejanos, curso natural del proceso civilizatorio. Arriba, a la izquierda, un jesuita catequiza a una india, y opuesto a él, un indio resiste en la mata. Sobre ellos se extiende la sombra de Tiradentes, asociado a la *pubertad* nacional, sacrificada, un anticipo de la instalación de Adriana Varejão de 1998, *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*. El Estado Novo es, pues, un Brasil viejo, mientras el pasado se materializa entonces como una «sombra» neutra y cenicienta, de variados tonos, que tienden al rosado recién en el porvenir. Hay un futuro, pero es de las esquivas sombras del pasado que emergen las figuras eminentes de la historia brasileña. A la izquierda, período monárquico, el independentista José Bonifácio, acompañado por Feijó y el comandante Tamandaré, que simboliza la marina. Dominando este rincón del panel, surge el ejército, con el duque de Caxias al frente quien, tras la guerra del Paraguay, consolida el imperio, y con él, el Barón de Mauá, emprendedor capitalista y representante local de los Baring Brothers. A la derecha, período republicano, vemos a Benjamin Constant, ideólogo del proceso, acompañado

por Quintino Boicaiúva, líder civil. Ambos, no obstante, vigilados a distancia por Floriano Peixoto, comandante de la armada y represor de Canudos. Más alejados, todavía, los intelectuales civiles, el Barão do Rio Branco y Rui Barbosa. Es un mundo en orden.

En sintonía con Magalhães, el sociólogo posmoderno Gilberto Freyre, descendiente él mismo de estos intelectuales liberales y eurocéntricos, también explicaría en «Nação e exército», una conferencia de 1948 pero publicada en libro recién después del golpe de 1964, la relevancia de ahí en más concedida al técnico militar para la implantación del nuevo *management* biopolítico¹¹, en que la ley de excepción marca el fin de la sumisión a la letra, a los letrados. Por ello me interesa, a los efectos de nuestro debate, detenerme en una noción, la de *oikonomia*¹² presupuesta por el panel de Magalhães: ella se materializa en

¹¹ «É agora imensa a responsabilidade moral e intelectual dos que dirigem exércitos em suas relações com as comunidades nacionais. É agora imensa e necessidade de se compreenderem e de se completarem os líderes civis e os líderes militares. Toca aos líderes militares, como acentuou há pouco o Coronel J. B. Magalhães, “saber pugnar pela solução dos problemas cardiais da nacionalidade”. A tanto vai sua responsabilidade de direção da defesa nacional. Mas devem saber conter-se para não se tornarem sózinhos, a Nação ou a defesa nacional. Nunca foi tão grande o risco do militarismo ou do cesarismo de capote. Dele só se salvarão os militares se à conciencia do novo e enorme poder material que lhes dá a moderna técnica de guerra juntarem a visão não só civil como democrática e, no bom sentido, personalista, dos problemas sociais e de cultura das comunidades, curvando-se como novos Sãos Cristovãos diante do eterno menino, ao mesmo tempo fragil e superior aos poderes materiais, que é o homem inquietantemente à procura, através da ciencia, da arte, da religião, de novas expressões de personalidade ou de espírito; sempre necessitado de que a ciencia, a técnica, a mecânica, a força, o auxiliem a atravessar obstáculos; mas sempre necessitado, também, de que ciencia, técnica, força sejam dominadas pelos que reconhecem, como o santo bom gigante, na personalidade ou no espírito humano, o supremo valor da vida» (Freyre 1965: 84).

¹² El término *oikonomia* es un concepto clave en el pensamiento cristiano de la imagen que, antes de los padres de la Iglesia, ya había sido usado por Hesíodo, Platón, Jenofonte y Aristóteles. Pablo, en sus epístolas, lo usa para referirse a la encarnación. Como elemento *avant la lettre* de *Realpolitik*, la economía patrística afianzaba todas las formas de gestión y administración del mundo visible, de tal suerte que la doctrina de la imagen se sostenía, de hecho, en ese concepto pragmático de sorprendente modernidad. El carácter polisémico del concepto no nos señala, sin embargo, una evolución semántica, sino, por el contrario, una libre fluctuación, que sigue vigente en pleno siglo VIII, cuando cristaliza la noción de una gestión sin fisuras entre los intereses del cielo y los de la tierra. Se trata entonces de lograr una adaptación de los medios a los fines, gracias a la cual la ocasión (*kairós*) se evalúa, en términos utilitarios, como pragmatismo escatológico. La *oikonomia* divina es el Cristo, o sea, la encarnación filial, y ese uso trinitario se traduce, en latín, de dos formas, tanto como *dispositio* como por *dispensatio*, ya sea que interpretemos el dispositivo como estructura de la divinidad, ya sea que rescatemos la

la sombra de la que se desprende el sentido. La imagen es sombra. Macedonio Fernández, como sabemos, desarrolló las potencialidades de ese concepto en una ficción recogida por Lezama Lima, escritor fuertemente obsesionado también por la problemática subversiva de la *imago*, al mismo tiempo en que Gilberto Freyre, en cambio, pedía obra positiva y obediencia:

Los estudios de que me ocupo comenzaron hacia el año 1600, al tiempo que comenzó también la fecunda Grafología y la Sombrología (investigación del carácter por el perfil de sombra de la persona en las paredes). En 350 años nada se supo todavía de estas intrincadas ciencias; como se ve, el asunto no lleva apuro y ponernos a tratarlo hoy mismo, en seguida, haría reír de nuestra urgencia exagerada a un público conocedor que tiene una dura experiencia de lo que se consigue con nosotros. Vamos pues a ocuparnos de temas que no tengan tanto derecho a ser postergados. Sea hoy nuestro tópico: «Últimos progresos en las esperanzas de obtener un buen dispositivo de Planchar Arrugado». Me refiero a la solución de la incomodidad —traída por la moda de cuellos y puños arrugados— de ocuparnos diez minutos cada vez que se los recibe planchados de la casa japonesa, en arrugarlos un poco, al grado que hoy los hace elegantes [...] Un nuevo trabajo de un género inesperado: *des-hacer*. (Fernández 1987: 171-172)¹³

En otras palabras, la sombrología macedoniana, a diferencia del cesarismo de capote denunciado por Freyre, es una forma de la in-operancia, del arte *des-oeuvre* (véase Antelo 2006 y Prieto 2010). Ese concepto de sombrología deja, sabido es, poderosa huella en la obra de Lezama Lima quien, según consta, le oye decir a un anónimo guitarrero cubano que el alma se da en la sombra. Pues, antes incluso de transcribir ese texto macedoniano, leemos, durante la Guerra Civil, en «Muerte de Narciso», que «ola de aire envuelve secreto albino,

dinámica productiva del sentido y la historia. La *dispositio* es estructural, mientras la *dispensatio* es funcional. Con la crisis iconoclástica, queda claro que el enemigo del icono se opone tanto a Cristo como al plano universal de redención, ya que el icono celebra la encarnación e instituye la producción de visibilidades como *mimesis* de todas las operaciones providenciales de Dios. Es el momento en que la *oikonomia* pasa a oponerse a la *theologia*, es decir, a la fidelidad literal de los judíos a la ley mosaica. La economía, en cambio, como marca de la nueva ley, señala el fin de las prohibiciones bíblicas y de la sumisión a la letra. Pasa a ser, con el tiempo, sinónimo de engaño, abuso y falsificación, en defensa de fines legítimos. Pero, como destaca Marie-José Mondzain (2004), *oikonomia* no es un simple sinónimo de economía, sino un concepto unificado puesto al servicio de la unificación imperial (véase Agamben 2006: 872-876).

¹³ El texto fue publicado originalmente en 1948, en el número 19 de la revista *Orígenes*, dirigida por Lezama Lima.

piel arponeada, / que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio» (Lezama Lima 1981: 6). La imagen, un colorido y simulacral espejo de lo viviente, no pasa de sombra del recuerdo e instante de lo eterno, idea aún neoplatónica que, en textos más tardíos, se cargaría, probablemente gracias a la mediación de María Zambrano, de innegables connotaciones zen¹⁴.

En efecto, en su «Introducción a un sistema poético», Lezama Lima ilustra las entrelazadas concausas de su teoría con un significativo ejemplo: «Cuando la capa cae del cielo forma un cono de sombra que se puede decapitar con el filo de la manga» (1981: 266) y explica que toda realidad de raíz poética o teocéntrica (la capa caída del cielo) engendra una reacción de irrealidad (el cono de sombra), que a su vez en toda realidad que allí participe (el filo de la manga) adquiere una gravitación, engendrando el cono de sombra donde la *imago* desciende. Duchamp también extrajo de los conos de sombra una teoría, la de lo infraliviano como manifestación de lo informe, pero Lezama prefiere hablar de tres entidades, realidad poética o teocéntrica, irrealidad gravitante y realidad participante, con las que se corresponden, inversamente, realidad, imagen descendente, irrealidad gravitante, o lo que Dante llama cuerpo ficticio adquirido por la sombra de los fantasmas. Así, concluye Lezama, «la poesía se extiende a lo extenso de ese retiramiento entre esa progresión tonal de la sentencia poética y el *descendere* órfico de la imago. El poeta se hace casi invisible a fuerza de seguir esa concurrencia del *ascendere* y el sentido final comunicado por la imago» (1981: 266). Una cosa es cierta: el poeta se hace invisible –aunque, «¿por máscara? ¿por transparencia?» (1981: 267), se pregunta, dubitativo, Lezama– y con tal fin, en «Nuevo Mallarmé», el poeta ensaya una respuesta¹⁵.

¹⁴ En 1974, Lezama imagina «Una batalla china»: «Separados por la colina ondulante, / dos ejércitos enmascarados / lanzan interminables aleluyas de combate. / El jefe, en su tienda de campaña, / interpreta las ancestrales furias de su pueblo. / El otro, fijándose en la línea del río, / ve su sombra en otro cuerpo, desconociéndose. / Las músicas creciendo con la sangre / precipitan la marcha hacia la muerte. / Los dos ejércitos, como envueltos por las nubes, / se adormecen borrando los escarceos temporales. / Los dos jefes se han quedado como petrificados. / Después cuentan las sombras que huyeron del cuerpo, / cuentan los cuerpos que huyeron por el río. / Uno de los ejércitos logró mantener / unida su sombra con su cuerpo, / su cuerpo con la fugacidad del río. / El otro fue vencido por un inmenso desierto somnoliento. / Su jefe rinde su espada con orgullo» (Lezama Lima 1985: 512).

¹⁵ «En esa dimensión el nombre de Stephane Mallarmé, redondea su sombra como un enigma que al deshacerse reaparece, en nuevo puro enigma permanente para lo temporal, por las Cabrillas o por Casiopea. Ya es el semejante de Empédocles, Pitágoras, Hamlet, Pascal, o el rey Sebastián, cuyas permanencias en la posteridad no dependen tan sólo de su obra, sino

Así como Pierre Menard pretendía, con su técnica de anacronismo deliberado, olvidar Troya para reinventarla más libremente, del mismo modo Lezama también argumentaba que

nuestra época que contempló el surgimiento de la realidad de Troya, quiere olvidar la cercanía del Helicón a los combatientes o a los invocantes. La sombra, como viviente desprendido del árbol, marcaba el aposento placentero de los dioses y los hombres. El hallazgo genial de Giambattista Vico consistió en ver con evidencia que por la poesía el tiempo fabuloso, que si es oscuro, se hace mitología, que trenza un ramaje de dioses y de hombres con el mismo troncón. Esa adivinación, ese *Deorum interpretes*, que nos recuerda Vico, hacía de la poesía la línea donde lo imposible, lo no adivinado, lo que no habla, se rinde a la posibilidad. (Lezama Lima 1981: 329)

Y esto explica que «si en la concepción interviene la sombra, en el relato es el apoyo lo que asegura la revelación del secreto. Ahí la imagen queda como una sombra apoyada» (Lezama Lima 1981: 333)¹⁶. Se diseña así, en fin, un sistema poético que incluye a la vida como experiencia inmanente, que busca siempre ser apropiada por los dispositivos de gobierno:

Esas ascensiones o claridades, en la marcha de lo real hacia la imagen, tenían forzosamente que despertar su contrasentido o contrarréplica en la inversa trayectoria de lo infuso hacia su gravitación, de la oscuridad primordial a la gracia suficiente, hasta la violenta penetración, como los sones en la piedra del período órfico, de la dormición en nuestros cuerpos. La *Deiparae dormitionem*, la dormición penetrando en la creación y en la muerte. En el mundo antiguo, para producir la *oikonomía* o encarnación, fue necesario crear una causalidad en la gratuidad entre el engendro con el oscuro y la sombra, el *ombravit*, en el acto del nacimiento, y la dormición como escudo frente a la muerte en la ascensión. La creación por lo oscuro y la ascensión por la dormición. Aun en el caso de la *Virgo Potens*, de la plenitud de las posibilidades, hubiera sido indescifrable la penetración del cuerpo en el tiempo paradisíaco sin el acto de la dormición. Pues la poesía logra siem-

de sus gestos reconstruidos por sus imágenes, del contrapunto que lograron establecer, o de una inmensa novela, donde aun después de muertos sus dedos de escriba egipcio como en un sueño, van pasando nuevos capítulos» (Lezama Lima 1981: 286).

¹⁶ «Oh, alma mía, intenta ya tan sólo lo imposible, diremos agrandando el reverso de la frase de Píndaro, y lleva la poesía a la resurrección, ya que el conocimiento posible se ha convertido en Ouroboros y baila como la serpiente ante la flauta del Maligno» (Lezama Lima 1981: 333).

pre la perennidad de esa nueva sustancia, no tan sólo con la penetración de esas devoradoras claridades desplegadas en una superficie de milenios, sino por esa reversión, fulgurante entrevisión, instante del relámpago en la piedra, de lo oscuro descendencial y de la dormición. (1981: 311)

La sombra sostiene entonces la clásica paradoja de Aquiles y la tortuga¹⁷, al constatar que «la carne del espejo fue prensada de nuevo, pulsado su reverso para atrapar los guiños del volumen de su sombra» (Lezama Lima 1993: 114). Por ello, en las notas finales de *Paradiso* leemos que en *Oppiano Licario*, Gabriel Abatón Awalobit, el esposo de la hermana de Licario, le dice a Fronesis que «Licario había llevado el Eros a la cultura», y le advierte lo que en realidad Lezama quiere advertir al lector: «Si no fuera por ese Eros del conocimiento, Cemí, usted, yo y el mismo Licario, seríamos una muestra grotesca de enajenación. Si no fuera por ese Eros del conocimiento que es la sombra de la poesía, de nuevo un organismo viviente que viene a dormir a la sombra de un árbol, seríamos locos y no mitos para ser cantados por los efímeros venideros» (1993: 525).

LA SOMBRA Y LA DORMICIÓN

Siendo ambas, sombra y dormición, inseparables, recordemos que, en cuanto a la sombra, otro vanguardista latinoamericano nos ofrece ejemplo muy sugestivo de sus potencialidades. Como suscriptor de *Der Querschnitt*, revista berlinesa de la Nueva Objetividad, explorando potencialidades de la fotografía en la línea de Man Ray, Riebicke, Schneider o incluso Cavalcanti, ese cineasta brasileño de destacadísima trayectoria en los orígenes del cine francés e inglés, Mário de Andrade, se había autofotografiado precisamente como simple som-

¹⁷ «Forma de Lluvia, Forma de Nube, Forma de Madera, tiempo entrecruzado horizontal, vertical, y tiempo ya hecho por el hombre. Forma del tiempo vertical que se entierra, forma adquirida sobre la fuga y forma que utiliza al hombre como intermediario, borrándolo después. El peto de la tortuga y las armas de Aquiles sobrepesan, por eso me agrada más ver la cuarta forma deshecha y reapareciendo en la sombra del pájaro que no se mueve, porque si no la sombra le sobreviviría como cuerpo y entintaría el muro con las huellas de la tiza. Ahora vemos la liebre corriendo por el espejo. ¿Saldrá más deprisa que su imagen? ¿Se enredará en la doble columna de aire? El lunar del conejo es su vida en la nieve, si no lo homogéneo lo destruiría, como el nacimiento de una fuente de agua en el fondo marino o la gota de agua rodando dentro del cristal de cuarzo» (Lezama Lima 1993: 51).

bra en *Sombra minha*, imagen de título camoniano, es decir barroco, fechada en el año nuevo de 1928, poco antes del lanzamiento de su obra emblemática *Macunaíma*. El autor no es allí sino un gesto. Pero más adelante, a finales de 1939, tras escribir sobre la potencialidad de los fotomontajes de Jorge de Lima, poeta que, con Murilo Mendes, no olvidemos, era autor de *Tempo e eternidade*, Andrade analizaría en particular la obra de un joven fotógrafo, discípulo de Portinari, Jorge de Castro, argumentando en esa ocasión que la fotografía «é antes de mais nada um fato de luz» (1992: 80) que tiene la función de «compôr o ambiente em que a realidade capitula diante da luz e se converte em uma expressão sugestiva e bela» (1992: 81), lo cual implica reconocer que la sombra, más que conducida, debe ser sublimada ya que

aquilo em que a fotografia artística se eleva sobre a puramente documental, reside não na máquina ou na luz, como imaginam confusionistamente os manipuladores de truques fotográficos ou os fotografadores de eternos crepúsculos românticos, mas na criação humana do artista. Enfim, há que ter esse dom especial de apanhar «a poesia do real», como disse muito bem o desenhista Santa Rosa, justamente a propósito das fotografias do sr. Jorge de Castro. (1992: 81)

Ilustran ese texto de Andrade algunas fotos de Jorge de Castro: instantáneas de artistas modernistas, como Raul Bopp o Carlos Drummond de Andrade, que se integraban a otras (Manuel Bandeira, Villa-Lobos, siempre retratados en sedosas e íntimas *robes-de-chambre*, ropas de dormición, diría Lezama), fotos esas simultáneamente reproducidas, en Rio de Janeiro por *Dom Casmurro*. Pero algunos días antes, en un diario de San Pablo, otra foto de Castro se había insertado en un relato de Andrade. No tenía créditos. Aunque nos deparamos con la misma foto, también en *Dom Casmurro*, pero allí sí, correctamente atribuida: Jorge de Castro, *Benedito*. Se trata de un ex hombre, una figura expuesta, un negro adolescente sonriendo maliciosamente a la cámara. Acompaña, como digo, a un texto de Andrade, «Será o Benedito!», título que toma su sentido de una expresión coloquial que en Brasil se refiere a lo neutro e inesperado, alguien a quien le cuesta tomar decisión y, cuando lo hace, a todos sorprende por lo inusitado del hecho. En su semblanza, Mário de Andrade relata haberse encontrado, en la Fazenda Larga, con Benedito, un adolescente mulato, en unas vacaciones, durante las cuales hizo buenas migas con el mocosu, tantas que al final el muchacho se quiere ir con él y, para probarle lo sostenido de su deseo, le trae unas tarjetas postales,

que coleccionaba, con imágenes de São Paulo y Rio de Janeiro. Las fotografías –*pictures* y no *images*– son entonces un don. No son sólo *dispositio* sino *dispensatio*¹⁸. No otro, por lo demás, es el sentido de un reportaje del mismo Castro sobre la educación física como modelado del cuerpo (véase Souza 1942)¹⁹, con sus resonancias del cuerpo portinaresco, el de *Labrador de café* (1934), por ejemplo, que recuerda los cuerpos eugenésicos de Ubaldo Oppi en Italia, o Gerhard Keil en Alemania, o sin ir más lejos, el cuerpo del mismo Castro, retratado por Portinari, imágenes que se asocian a la misma idea de Benedito, entendido como lo neutro. Cuando pensamos lo neutro, pensamos la resonancia. Lo neutro resuena, retorna. Benedito, el «bien-dicho», es un eco que perpetúa lo otro a través de la diferencia, afirmación original, pese a su

¹⁸ «A primeira vez que me encontrei com Benedito, foi no dia mesmo da minha chegada na Fazenda Larga, que tirava o nome das suas enormes pastagens. O negrinho era quase só pernas, nos seus treze anos de carreiras livres pelo campo, e enquanto eu conversava com os campeiros, ficara ali, de lado, imóvel, me olhando com admiração. Achando graça nele, de repente o encarei fixamente, voltando-me para o lado em que ele se guardava do excesso de minha presença. Isso, Benedito estremeceu, ainda quis me olhar, mas não pôde agüentar a comoção. Mistura de malícia e de entusiasmo no olhar, ainda levou a mão à boca, na esperança talvez de esconder as palavras que lhe escapavam sem querer. [...] Deu uma risada quase histérica, estalada insopitavelmente dos seus sonhos insatisfeitos, desatou a correr pelo caminho, macaco-aranha, num mexe-mexe aflito de pernas, seis, oito pernas, nem sei quantas, até desaparecer por detrás das mangueiras grossas do pomar. [...] Nas vésperas de minha partida, Benedito veio numa corrida e me pôs nas mãos um chumaço de papéis velhos. Eram cartões postais usados, recortes de jornais, tudo fotografias de São Paulo e do Rio, que ele coleccionava. Pela sujeira e amassado em que estavam, era fácil perceber que aquelas imagens eram a única Bíblia, a exclusiva cartilha do negrinho. Então ele me pediu que o levasse comigo para a enorme cidade. Lembrei-lhe os pais, não se amolou; lembrei-lhe as brincadeiras livres da roça, não se amolou; lembrei-lhe a tuberculose, ficou muito sério. Ele que reparasse, era forte mas magrinho e a tuberculose se metia principalmente com os meninos magrinhos. Ele precisava ficar no campo, que assim a tuberculose não o mataria. Benedito pensou, pensou. Murmurou muito baixinho: — Morrer não quero, não sinhô... Eu fico. E seus olhos enevoados numa profunda melancolia se estenderam pelo plano aberto dos pastos, foram dizer um adeus à cidade invisível, lá longe, com seus “chauffeurs”, seus cantores de rádio, e o presidente da República. Desistiu da cidade e eu parti. Uns quinze dias depois, na obrigatória carta de resposta à minha obrigatória carta de agradecimentos, o dono da fazenda me contava que Benedito tinha morrido de um coice de burro bravo que o pegara pela nuca. Não pude me conter: “Mas será o Benedito!...”. E é o remorso comovido que me faz celebrá-lo aqui» (Andrade 1992: 66-70; originalmente publicado em *Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo* n° 145, octubre de 1939).

¹⁹ *Travel in Brazil*, tal como su congénere portuguesa, *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, era consciente de atravesar una «fase da vida turística», con la incipiente globalización de viajes e inversiones.

repetición, ya sea con nombre o anónima, pero resistencia también al modelo binario del movimiento dialéctico (ciudad vs. campo), gracias precisamente a la preservación icónica de la diferencia. Lo neutro abre y lacera así un Yo elusivo, que se mueve entre la autonomía hermenéutica o fenomenológica y la heteronomía diseminada: el neutro Benedito (que es Andrade, que es Castro, que es...) sostiene el gesto continuamente diferido de la bio-grafía, a través del montaje de textos e imágenes, e incide irreversiblemente sobre la fijeza del Autor y las certezas del Lector, más allá de la ceguera de una mirada que sólo tiene ojos para una ceguera aún más honda, situada en las fisuras del bien-morir. La fotografía de Benedito revela una imagen pero, al revelarla, oculta un secreto o, más exactamente, lo entrafía, lo hace carne:

Este secreto es el aliciente visible-invisible de todo relato, lo mismo que tiene como efecto transformar en puro relato los textos que no parecen pertenecer a la práctica narrativa. El secreto: sencillamente algo que encontrar, lo que confiere a muchas narraciones un falso aspecto de documento en clave; en definitiva, tenemos la clave, un medio de abrir la historia, de recompensar la espera, de producir el sentido al orientarlo –con esta sola dificultad, de la que no siempre nos damos cuenta: que esta clave ella misma no tiene clave y que el medio de explicar, que lo explica todo, queda sin explicación, o, muy por el contrario (y esto construye los más hermosos, los más duros relatos), no es otra cosa que toda la oscuridad narrativa resumida, concentrada en un *solo* punto cuya simplicidad, en sentido propio, entonces nos transporta, dado que somos llevados y vueltos a llevar, en un mismo instante, del comienzo al final, del final al comienzo, teniéndolo todo en un único «detalle», en la unidad en cierto modo de una palabra, pero esta palabra no ilumina sino porque ha *reunido* la oscura dispersión de las partes, su dis-curso: de ahí que nos remita gloriosamente a todo el conjunto sobre el que irradia, hasta el momento en que es ella misma la que nos parece no sólo secreta, sino prohibida, excluida de la ley que pronuncia. Entonces, presentimos que el relato tiene también como secreto su posibilidad misma y, con él, la de todo relato; lo cual conduce a estas interrogaciones: ¿cómo hacer con lo discontinuo lo continuo al elevar uno y otro al absoluto, al mantenerlos juntos, al asegurar su paso? Y ¿por qué ese paso que confunde la exigencia de un vacío y la afirmación de una plenitud, el hiato que separa, la relación que unifica, el medio y el obstáculo? ¿Por qué «el puente atravesado»? (Blanchot 1976: 139; énfasis del original)

Pues, en ese mismo momento en que Castro y Andrade se deparan con lo real de la historia (un ex hombre, descendiente de esclavos, muerto, durante la guerra moderna, por accidente de trabajo aún servil), Jorge de Castro se

refugia en algo seguro, la *pic people*, como miembro del consejo editorial de la revista más moderna y sofisticada del país, *Sombra*, cuyo primer número se distribuye en la Navidad de 1940, con tapa e ilustraciones internas de Saul Steinberg, célebre por sus trabajos para *Harper's Bazaar*, *Life*, *Town & Country* y, fundamentalmente, *The New Yorker*²⁰. En el texto de presentación de la revista, su director, Augusto Frederico Schmidt (poeta y editor de, entre otros, *Casa Grande y Senzala*, amén de idealizador de la Operación Pan-Americana, que daría origen a la Alianza para el Progreso y con ella a la hegemonía regional americana en la Guerra Fría), explicaba el sentido del título, argumentando que «no trópico, a sombra é a liberação, o consolo e a recompensa do esforço de viver. A sombra é o que há de permanente, de verdadeiro e de antigo, entre tantas coisas verdes e efêmeras» (introducción al primer número de la revista *Sombra*); es decir que, para Schmidt, la sombra opta, decididamente, tan sólo por una mitad del arte, la eterna —el país que no cambia, la naturaleza como última *ratio*— despreciando así lo contingente y fugitivo. La tapa de Steinberg traduce, en apariencia, el deseo de Schmidt, otrora dueño de la librería Católica: muestra, en primer plano, anamórficamente, el perfil de alguien tomando un helado, mientras, al fondo, un hombre tirado en la arena, duerme una siesta, a la sombra de varios quitasoles²¹.

²⁰ Un estudioso de la misma, Daniel Bueno, nos informa que «a *Sombra* tinha envergadura literária e destacava-se também pelo refinamento visual, que refletia as tendências do *design* internacional. Suas 136 páginas, em formato de 33,5 x 26 cm, expunham matérias sobre cultura, artes, moda, além de poemas, contos e coluna social. “Essa publicação vai fixar o lado elegante e civilizado do Brasil”, anunciou o poeta Augusto Frederico Schmidt no número de estréia. O primeiro número da revista carioca, dezembro de 1940/janeiro de 1941, era um “número especial de Natal”; o periódico indicava ser de regularidade mensal. Walther Quadros era o diretor responsável e Aloysio de Salles um dos diretores efetivos. Além do francês Jean Manzoni comandando a fotografia, *Sombra* tinha colaboradores como Mário de Andrade, Stefan Zweig e Vinicius de Moraes» (Bueno 2009: 118). En ella también colabora Clarice Lispector (véase Bueno 2009). Otro de los colaboradores de *Sombra* era el ya citado arquitecto portugués Eduardo Anahory, autor del vestuario de un ballet inspirado en las tradiciones de Nazaré, que António Ferro, ideólogo de Salazar, utilizaría, como expresión positiva de arte popular. En la *Exposição do Mundo Português* de 1940, Anahory decoraría el *Pavilhão da Vida Popular* que daría origen, en 1948, al Museo de Arte Popular de Lisboa. Anahory participó asimismo en la revista *Ver e criar* (Lisboa) y compuso el vestuario de la gira latinoamericana de Louis Jouvett (1941-1942). Colaboró, más adelante, junto a Burle Marx, en el pabellón brasileño de la Exposición Universal de Bruselas (1958), cuyo responsable era el arquitecto Sérgio Bernardes.

²¹ La escena recuerda una situación de *Paradiso*: «Es una esquina de sombra para buen fraile, como se decía con prolongada voluptuosidad en La Habana que comenzaba la secularidad. Era la sombra repantigada de los frailes, que como en el cuento de Villiers, hacía que a los

La playa es casi una plaza metafísica, a la manera de De Chirico, pero no es una alegoría, sin embargo. Roland Barthes, en un estudio sobre Steinberg, destaca que, resistiendo a la lógica de un significante y un significado típica de la alegoría, como en *Memento homo!*, los dibujos de Steinberg afectan, simultáneamente, tanto al uno como al otro. El hombre a la sombra no acumula sino inoperancia (la siesta, la dormición), mientras el caminante, es decir, quien obra, sólo produce gasto improductivo. El tiempo se anuncia así en los períodos anuales, el verano, que dan cuerpo al drama del tiempo subjetivo, así como la imagen renueva el ciclo de la vida (es Navidad), de allí que Barthes concluya que Steinberg tiene un concepto patético del tiempo, gracias al cual sus alegorías ya no son, como en el barroco o en el *memento* de Magalhães, poderosas máquinas retóricas, sino simples imágenes mentirosas acerca del destino cruel del que son rehenes los ex hombres contemporáneos (véase Barthes 1995: 396). Además, en una de las caricaturas de *Sombra*²², se ven unas máscaras antigás, semejantes a las que, un año antes, el público de Rio de Janeiro había podido contemplar en la Exposición anticomunista del Estado Novo. La exposición, que permitió que el orgullo nacional de Brasil se jactase de ser ya entonces uno de los principales productores mundiales de armamento, contó, entre otros, con la colaboración de Carlos Lacerda, más tarde gobernador fluminense y, como tal, el primero en erradicar *favelas*. En la ilustración de Steinberg, se ve una máscara antigás cubriendo, es decir asfixiando, una pecera donde, solitario, nada un pez. En otra²³, una familia burguesa contempla, admirativamente, en una galería, una serie de pinturas de probables antepasados. Steinberg representa unos retratos, que son ellos mismos obras de representación, representantes de un representante como, con ecos heideggeriano-lacaniano, dirá más tarde Roland Barthes: es decir que, como copias de copias, esas imágenes de Steinberg llevan los estereotipos de la vida social a tropezar, de réplica en réplica, consigo mismos, confundiendo el antes y el después, en una cadena vertiginosa de símiles, como si de un remedo de *entretiens infinis*, a lo *Bouvard et Pécouchet*, se tratase. Pues, a partir de uno de estos dibujos, publicados por Steinberg en *The Art of Living* en 1952, nace

diablos les gustase dormir a la sombra de los campanarios. A la mejor calidad de una sombra. Marina y Luisa, dos periquitos japoneses por sus entrecruzamientos de verde, de puntitos verdes, en sus extensiones de crema rósea o de azul lánguido de mar de profundidad arenosa» (Lezama Lima 1993: 72).

²² *Sombra* 1/1, Rio de Janeiro (dic. 1940): 48.

²³ *Sombra* 1/1, Rio de Janeiro (dic. 1940): 50.

una de las obras maestras del siglo xx, *La vie, mode d'emploi*. En el dibujo de Steinberg se ha retirado la fachada de un edificio, donde funciona una pensión, que declara su pleno con un cartel: «No vacancy». Ese carácter de plenitud de lo real, más que señalar una versión posmoderna y nihilista, apunta a una «abismalización» (de la imagen, en Steinberg, de la palabra en Perec), cuya paradójica trama Roland Barthes supo examinar a partir, justamente, del problema de la sombra. Transcribo su análisis:

Ici, des règles de bureau figurées à plat; cette figuration est artificielle en ce que ces objets, minutieusement imités, selon une sorte de comédie vériste, sont cependant dessinés *sans ombre*. Mythiquement, l'absence d'ombre fait des êtres inhumains, hors nature (l'Homme qui a perdu son ombre est marqué par le Diable, et la Femme sans ombre est stérile). Ces règles sans ombre, en dépit de leur fonction futile, ont quelque chose de mat, de désolé – d'inquiétant. Mais voici que plus loin, sur une autre planche, une autre règle, un buvard de bureau sont ombrés, et la composition s'appelle «Shadows». Le titre laisse entendre que, d'une figuration à l'autre, c'est l'ombre que Steinberg veut *marquer* (comme disent les linguistes, lorsqu'ils établissent les paradigmes du sens). Ainsi s'établit une dialectique *paradoxe*. L'opinion courante (les habitudes de la représentation picturale) dit que tout objet est ombré. Steinberg survient et ôte l'ombre à ses règles; puis il vient une seconde fois et la leur rend; mais ce n'est pas la même ombre: elle est devenue *le paradoxe d'un paradoxe*. (Barthes 1995: 399-400; énfasis del original)

SIGNO Y SOMBRA

Lo que Barthes nos dice en relación a Steinberg puede remontarse a un ajuste de cuentas con la fenomenología, que nace, para darle una fecha, en el mismo año que la revista *Sombra* con un ensayo de Emmanuel Levinas, «La realidad y su sombra». En él, Levinas se aplica a estudiar las «categorías originales» de la imagen y, a partir de ellas, ese «acontecimiento ontológico diferente» que es el de la sensibilidad: «El objeto representado, por el simple hecho de transformarse en imagen, se convierte en no-objeto; la imagen, como tal, entra en categorías originales que quisiéramos exponer», especifica, y así demuestra que, si bien es cierto que «la desencarnación de la realidad mediante la imagen no equivale a una simple disminución de grado», ello se debe a que la imagen «surge de una dimensión ontológica que no se extiende entre nosotros y una realidad a asir», sino, «allí donde el comercio con la realidad es un ritmo» (Levinas 2001:

51). Más aún: en el párrafo titulado «Semejanza e imagen», Levinas lleva adelante una impugnación de la fenomenología de la imagen, tal como Sartre la desarrolla en *Lo imaginario*, en particular, en el capítulo «La familia de la imagen» (donde establece una distinción entre «imagen» y «signo»). Más allá de su trivial acuerdo con «la intencionalidad de la imagen» (ya que toda imagen, según el ejemplo de la conciencia, es imagen *de* algo), la teoría fenomenológica de la transparencia, transparencia gracias a la cual «la intención del que contempla la imagen iría directamente a través de la imagen, como a través de una ventana, al mundo que representa, pero apuntaría a un *objeto*», Levinas replica que sólo el signo, y en ningún caso la imagen, está dotado de transparencia y que, contrariamente a la imagen, el signo nunca se parece a aquello de lo que es, precisamente, signo. De ahí su capital pregunta («¿En qué la imagen difiere del signo?») y su no menos fundamental respuesta: «De la misma manera en que se relaciona con su objeto: por la semejanza» (Levinas 2001: 52; véase también Schiffer 2008: 84-85). Es decir que tenemos, por un lado, la estética *engagée* de Sartre (que es Antonio Candido, que es Ángel Rama, que es...) y, por el otro, la estética *dégagée* de Levinas que, por lo demás, recibe allí refutación del editor de *Les Temps Modernes*, el emblemático Merleau Ponty²⁴.

²⁴ Dice la nota preliminar a «La realidad y su sombra»: «Même si l'on réintègre la littérature à l'activité signifiante de l'homme, même si on la prend tout entière comme parole et question de l'auteur à son public, il y a en fait une solitude de l'écrivain, il y a, dans l'expression littéraire et artistique, une mise en question de soi-même une humeur rêveuse qui font de l'écrivain un mauvais partisan, et souvent aussi, comme on dit, un homme sans caractère. A cet égard, les idées de Sartre sur l'engagement de la littérature n'ont été examinées qu'à moitié. Personne n'a fait plus pour marquer les difficultés de la communication littéraire, qui menacent à chaque instant de renvoyer l'écrivain à sa solitude. *L'Imaginaire* décrivait déjà l'image comme une conduite magique: la conscience cherche à se fasciner elle-même, à évoquer la chose, irrémédiablement absente, par sa physiologie, son style, sa défroque. C'était définir l'art comme l'étrange tentative de procurer une pseudo-présence du monde sans les moyens de la connaissance objective et par la seule force de la métaphore. Plus récemment, Sartre indiquait ici même qu'un tableau ne signifie pas à la manière de la prose et qu'il unit les esprits sans passer par le concept. Le poète, observait-il ailleurs, cherche dans les mots l' "humus signifiant" qu'ils portent encore, au-dessous du concept qu'ils servent communément à désigner. Et comme enfin "la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie", comme "aucun prosateur, même le plus lucide, n'entend *tout à fait* ce qu'il veut dire" (*Situations* II: 87), l'entreprise de l'expression humaine dans son entier se trouve en porte-à-faux: acte de signification, certes, puisqu'il s'agit pour un homme de communiquer avec d'autres hommes, pour une liberté d'en appeler à d'autres libertés; – mais qui ne dispose, pour s'accomplir, d'aucun Monde Intelligible tout fait, associe des libertés dont chacune est en situation singulière, doit créer de toutes pièces ses moyens de communication et faire lever les significations dans la pâte même du monde.

Levinas insiste en el hecho de que la experiencia estética transmite un exceso de significado que de por sí resiste a la reducción ontológica y es, por eso mismo, claramente anfibológica. Al aprender en su esencia irreductible aquello que la percepción cotidiana puede llegar a trivializar, la obra está en condiciones de reivindicar un mayor grado de agudeza en intuiciones metafísicas. Puede el arte así intuir lo indefinido, que se extiende a partir de la obra, revelando el poder resonante de su misma existencia anómica, por lo cual se concluye que la obra de arte, siendo algo más que un simple objeto estático de percepción, es en verdad algo donde la esencia irreductible de las cosas resuena con fuerza peculiar.

Vistas así, en larga duración, imágenes como las de Becherini, Jorge Castro o Steinberg nos proponen un ensamblaje de destiempos, hecho de fibras temporales sutilmente entretejidas, que se transforman en campo arqueológico a ser descifrado por el analista. No se trata, en verdad, del pasado sino de la memoria, que humaniza y reconfigura el tiempo, condenándose a una esencial impureza. Siendo psíquica en su proceso y anacrónica por sus efectos de montaje, la memoria es decantación del tiempo con fuerte anclaje en el inconsciente y, por lo tanto, en lo real, como aquello que resiste la simbolización. Es allí que encontramos al realismo y su sombra.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2001): *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri.
 — (2006): *Il regno e la gloria*. Vicenza: Neri Pozza.
 — (2009): *Nudità*. Roma: Nottetempo.

Simplement, quelles que soient les difficultés de l'expression littéraire, elles n'autorisent jamais l'écrivain à maquiller l'échec en victoire, à se réfugier, comme disait M. Blanchot, dans le "petit enfer de l'éternité littéraire", à se détourner d'une expérience qui est son contact avec le monde, le thème avoué ou secret de tout ce qu'il dit. Emmanuel Levinas remet à une critique philosophique le soin de récupérer l'art pour la vérité, de renouer des liens entre la pensée "dégagée" et l'autre, entre le jeu de l'art et la littérature peuvent se sauver eux-mêmes s'ils se retrouvent comme parole ou signification vivantes, et que la liberté de l'art a des complices en tout homme. Ou, si l'on veut, plus pessimiste, il ne pense pas que les difficultés de l'action ou de l'expression philosophique soient moindres que celles de la littérature et de l'art, ni d'un autre ordre. Pour l'un comme pour l'autre, la conscience artiste doit être sauvée d'elle-même, et nous souhaitons qu' E. Levinas contribue ici même à la réveiller respectueusement» (T.M. 1948: 769-770). Quizás toda la fuerza de la argumentación de Merleau Ponty se concentre en ese adverbio: *respectueusement*, curvarse al patrón.

- AMADO, Jorge (1940): «A Pintura e a Guerra em 1940». En *Suplemento Literário Diretrizes* 8: 5.
- ANDRADE, Mário de (1992): «O homem que se achou». En *Será o Benedito!* São Paulo: Giordano / EDUC / Ag. Estado.
- ANTELO, Raúl (2006): *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ARLT, Roberto (1997): *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurgh.
- BARTHES, Roland (1995): *Oeuvres Complètes 1974-1980*. Paris: Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1976): *La risa de los dioses. Tomo III*. Madrid: Taurus.
- BUENO, Daniel (2009): «Saul Steinberg e o Brasil: sua passagem pelo país, publicações e influência sobre artistas brasileiros». En *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas10 (jul.-dez.): 117-148.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005): *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Losada.
- (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.
- (2009a): «Peuples exposés, peuples figurants». En *De(s)generations* 9 (set.): 7-17.
- (2009b): *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Madrid: Cuatro Ediciones.
- (2010a): *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Reina Sofía.
- (2010b): *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (2012): *Peuples exposés, Peuples figurants. L'œil de l'histoire 4*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1987): *Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor.
- FREYRE, Gilberto (1965): «Nação e Exército». En *Seis conferências em busca de um leitor*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- GANDLER, Stefan (2009): *Fragments de Frankfurt. Ensayos sobre la Teoría Crítica*. México: Siglo XXI.
- GENÉ, Marcela (2006): «Diálogos con buriles y gubia: realismo y surrealismo en el grabado argentino». En Wechler, Diana (ed.): *Territorios de diálogo. España, México y Argentina. 1930-1945*. Buenos Aires: Mundo Nuevo.
- GROYS, Boris (2010): *History becomes form. Moscow Conceptualism*. Cambridge: MIT Press.
- LEVINAS, Emmanuel (2001): *La realidad y su sombra: libertad y mandato, trascendencia y altura*. Madrid: Trotta.
- LEZAMA LIMA, José (1981): «Introducción a un sistema poético». En *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1993): *Paradiso*. Buenos Aires / Paris / Madrid: ALLCA XX.
- MENDES, Murilo (1994): *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- MONDZAIN, Marie-José (2004): «Oikonomia». En *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil.

- MOREIRA DE SOUZA, J. (1942): «The National School of Physical Education of Brazil». En *Travel in Brazil* 2/4: 8-13.
- MUÑOZ, Miguel Ángel (2008): *Los Artistas del Pueblo 1920-30*. Buenos Aires: OSDE.
- PRIETO, Julio (2010): *De la Sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*. Madrid: Vervuert.
- RILKE, Rainer Maria (1944): *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore (2008): *La filosofía de Emmanuel Levinas. Metafísica, estética, ética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- T.M. (Temps Modernes) (1948): S/T, Nota preliminar a «La réalité et son ombre». En *Les Temps Modernes* 38 (noviembre): 769-770.