

El montaje de los espacios vacíos. Cortázar, Godard, Rauschenberg

Giovanni Festa

Arkadin (N.º 7), pp. 33-45, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

EL MONTAJE DE LOS ESPACIOS VACÍOS

Cortázar, Godard, Rauschenberg¹

Montaje of Empty Spaces

Cortázar, Godard, Rauschenberg

GIOVANNI FESTA

giovanni.festa81@gmail.com

Recibido: 6/2/2018 | Aceptado: 27/5/2018

RESUMEN

El ensayo busca encontrar una relación entre Cortázar, Godard y Rauschenberg a través del concepto operativo de *montaje de los espacios vacíos*: se trata de una tipología de montaje que se remonta a Deleuze y que postula la introducción de un espaciamento entre imagen e imagen y que permitirá nuevas formas de reciprocidad (campo y contracampo) y la creación de un espacio de libertad para el espectador que se vuelve coautor.

PALABRAS CLAVE

Montaje; vacío; campo y contracampo; Cortázar; Godard; Rauschenberg

ABSTRACT

The essay tries to find a relationship among Cortázar, Godard and Rauschenberg through the operative concept of *montage of the empty spaces*: it is a type of montage that dates back to Deleuze and postulates the introduction of a space image by image, that will allow new forms of reciprocity (shot and countershot) and the creation of a free space for the spectator who becomes co-author.

KEYWORDS

Montage; empty space; Shot and countershot; Cortázar; Godard; Rauschenberg

1 Este ensayo es el resumen del primer capítulo y de las conclusiones de mi trabajo posdoctoral que tuve la oportunidad de realizar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Las Plata, gracias al proyecto de becas de excelencia para ciudadanos italianos del gobierno argentino.



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NonCommercial-SinDerivadas
4.0 Internacional*

El montaje es una técnica de asociación y de construcción de relaciones entre las imágenes cuyo fin es el desarrollo de una acción continua e implacable (desde Griffith hasta el montaje invisible hollywoodense); puede también ser un mecanismo que provoca conflictos fértiles entre ellas logrando la síntesis dialéctica (Eisenstein y el montaje de las atracciones); o el procedimiento que permite el descubrimiento de la potencia infinita de lo inerte (Epstein y el cine que Raoul Ruiz llamaba «chamanico»). El montaje de los espacios vacíos es, por el contrario, una operación postmoderna que crea un lugar de laceración o de fractura en lo impensado.

Con *espacio vacío* no se entiende ni un espacio cualquiera ni un blanco en el blanco eminentemente sustractivo, sino un horizonte de posibilidades, un lugar propicio para la emersión de algo. Se trata de un horizonte operativo, de un territorio que espera ser ocupado, algo similar a lo que Martin Heidegger [1964] (2009) llama «espaciamento» y Gilles Deleuze [1985] (2005), «entre las imágenes».

En su cuento «Las buenas inversiones» (2009), Julio Cortázar nos habla de un joven, Gómez, que quiere retirarse en la soledad y en la tranquilidad de un lugar en las afueras de la ciudad. Busca, entonces, un terreno que tiene que ser, ni más ni menos, de un metro cuadrado. Su amigo Literio puede ayudarlo: tiene entre dos terrenos un espacio vacío, un rincón que mide exactamente un metro y que, por hallarse entre dos solares comprados en épocas diferentes, tiene la peculiaridad de poseer —Cortázar escribe exactamente esto— una *especie de personalidad propia*, aunque no sea en apariencia más que un montón de pasto con un cardo punteado. ¿Qué hace Gómez con su metro cuadrado? Lo utiliza: se la pasa leyendo y tomando sol. De repente, unos curiosos se acercan y Gómez les dice que la propiedad de un terreno se extiende desde la superficie hasta el centro de la tierra (lo cual habla de la fascinación de Cortázar por Verne). Este espacio vacío de un metro cuadrado es, entonces, una superficie habitada y agitada, un claro —es decir, un espacio libre y despejado de un conjunto de cosas que ocupan una extensión— y un pozo cuadrado que baja hasta el centro de la tierra. Después se descubre que, en este pedacito, y solo en él, hay petróleo —Cortázar describe la emersión repentina del precioso licor negro como un chorro bruto que empapa y rocía, no muy distinto del chorro de leche de la película *La línea General* (1929), de Sergéi Eisenstein—. El espacio vacío se vuelve cavidad habitada.

EL ESPACIO VACÍO COMO INTERSTICIO

En *Rayuela* [1984] (2003), Cortázar teoriza un montaje que llama de los «saltos continuos» donde no se trata de ir desde A hacia B, desde el alfa hacia el omega, porque el libro se puede leer *como a uno le da gana*. El resultado es un *patchwork* o mosaico en el que a los acontecimientos de la narración ficcional se les agrega un material heterogéneo constituido por fragmentos de poemas, anuncios periodísticos, noticias de policía, citas literarias y unos textos de alienados mentales.²

² No es casual que el editor de Morelli, alter ego de Cortázar y filósofo montador, se llame Pakú, que es el nombre arcadio de Hermes, dios tutelar del montaje. Fue el dios que al juntar dos objetos indiferentes (un caparazón de tortuga, médulas de animales) llegó a crear un tercer objeto completamente diferente, la lira de dulce sonido.

Como explica Cortázar [1984] (2003), en una combinación heteróclita de acontecimientos,

[...] a veces las fotos mostraban: una espalda; una mano apoyada en una puerta; el final de un paseo por el campo; la boca que se abre para gritar; unos zapatos en el ropero; personas andando por el *champ de mars*; una estampilla usada; el olor de *Ma Griffe* (p. 737).

En *62/Modelo para armar* (1968) [2004] diferentes partes del relato son separadas por espacios vacíos y se proponen como partes permutables, abiertas a una combinatoria siempre diferente. Entre imagen e imagen, entre pieza y pieza se crea un espacio virtual de conexión infinita: construir los puentes entre uno y dos será asunto del lector. En un capítulo de *Último Round* [1969] (2009), llamado «Cristal con una rosa dentro», Cortázar habla de una peculiar fuerza de atracción entre las imágenes: la distracción.³ La distracción se ocasiona gracias a la presentación sucesiva de fenómenos heterogéneos. Es lo que Deleuze [1985] (2005) llama, citando a Maurice Blanchot, *vértigo del espaciamento*. El resultado es el nacimiento fulgurante de una imagen ajena a «todos sus elementos parciales, indiferente a sus posibles nexos asociativos, y propone —en ese instante auroral e irrepetible y ya pasado y oscurecido—, la *entrevisión de otra realidad*» (Cortázar, [1969] 2009, p. 128). Se trata, por ejemplo, de juntar o de superponer imágenes o acontecimientos, tales como «el ruido de una puerta al cerrarse», «la sonrisa de mi mujer», «el recuerdo de una callejuela en Antibes» o «la visión de una rosa en un vaso». (Cortázar, [1969] 2009, p. 108).

El resultado es lo que Cortázar denomina «operación del papador de moscas», en la cual en una *entrevisión* pasiva y fatal de acontecimientos aislados a|b|c|d no es posible ninguna subida a un nivel superior de conocimiento —como en el montaje intelectual de Eisenstein—, sino algo como un extrañamiento instantáneo, un *deja-vu*, una cristalización fulgurante en un *tiempo* en el que todo ocurre simultáneamente y en un *espacio* donde las figuras, rehusando cualquier síntesis, se muestran como facetas o como eslabones de una pintura cubista en un acaecer sin duración. Lo que queda, dice Cortázar [1969] (2009), no es ninguna toma de conciencia sino algo confuso, como una ansiedad, un temblor o una vaga nostalgia: «Algo ha estado aquí, tan cerca, y ahora no hay más, no queda más que una rosa en un vaso. Una rosa es una rosa es una rosa. Y nada más» (p. 129). Este estado de distracción, esta grieta que se abre entre los acontecimientos reales, permite una posibilidad de apertura y de introducción de lo abierto, la penetración de un elemento *otro*, de un espacio y de un tiempo que son diferentes y elásticos.

En su film *Carta a Freddy Buache* (1982), Jean-Luc Godard dice que «había algo *entre* el cielo y el agua, hemos pasado al otro mundo, a los ínfimos de la visión [...]. Para hacer ver hace falta confrontar lo que debe ser visto *con otra cosa*». El montaje para Godard es relacionar cosas en un acercamiento que nos permite ver dos veces. La imagen nunca es una: o se vuelve palimpsesto (como en *Histoire(s) du cinéma*) o se organiza según una disposición paratáctica (como en *Film Socialisme*); el montaje no es una simple herramienta

³ Se trata, es obvio, de una distracción muy distinta, opuesta, de aquella «diversión» con la cual Jean-Luc Godard traducía la palabra *entertainment* en su entrevista con Fritz Lang.

que nos permite encadenar argumentos, sino una noción salvadora de la imagen, algo capaz de restituir a la imagen su potencia originaria que permite elevar el movimiento de la yuxtaposición y de los cortes al nivel del pensamiento. Es aquello que acerca a Godard con Eisenstein. Pero mientras para el soviético el fin del montaje es lograr una operación de síntesis capaz de superar las diferencias, en Godard (2012) nunca hay una síntesis; lo que hay es la exaltación de una diferencia nunca absorbida: «La base es siempre dos. Presentar siempre dos imágenes en lugar de una. Es esto a lo que yo llamo montaje de dos» (p. 129). El montaje es la gran fuerza de diferenciación infinita que permite poner en crisis la continuidad virtual del encadenamiento, del *raccord* siempre restablecido: el de los hechos míticos en la sociedad totalitarista y el de los bienes en la sociedad de los consumos. Final es la desaparición del brillo encantador de la imagen, la crisis del aura de un líder político o de un objeto comercial, en una relación verdadera con lo real. Se trata de un acto moderno —aquello que Hegel llamaba «conciencia lacerada» o «conciencia pervertida»— capaz de juntar pensamientos que para la conciencia honesta se encuentran en la más grande distancia los unos con los otros y donde se trata de imaginar *a pesar de todo*. Esa fue la operación que llevó a cabo Robert Rauschenberg (1954) cuando borró el dibujo del artista expresionista abstracto Willem De Kooning: borrar para crear un espacio vacío de comunicación y de transformación.

Su *combine painting* (termino inventado por Rauschenberg para obras en las que una superficie pintada con función de fondo se «combina» con objetos reales, fotografías o serigrafías; en español pintura combinada, montada), titulado *Interview* (Rauschenberg, 1955), es obra del intersticio entre las partes: se trata del *ready made* de una puerta abierta que divide el espacio en dos lados. Es el dualismo de la entrevista del título y también el dualismo de la puerta, blanca a la derecha y roja a la izquierda, que se cierra y se abre en un vaivén infinito. Cada lado del *Combine* está dividido, a su vez, en espacios menores o secciones: el resultado es una pantalla múltiple separada por el corte central del umbral; una abertura que esconde, que abre y cierra el espacio de la representación. En ambos lados podemos gozar de una acumulación desordenada y posmoderna de acontecimientos distintos (entre otros, la foto de una playa; una verdadera pelota de *baseball*; un cuadro mitológico con una ninfa desnuda; una viga de madera recubierta de pintura informal). La obra misma está dividida entre dos prácticas, una informal y otra del *objet trouvé dada*; entre dos niveles, el plano bidimensional y su abertura; entre dos movimientos, el del abandono a la casualidad del gesto y el de la búsqueda del objeto rechazado y marginal.

El resultado es un *ultra-Schwitters*, un *ultra-Merzbild*⁴ que mezcla la sensualidad del *action painting*⁵ con la materialidad de los trapos de la historia, de los residuos y de los restos de la sociedad de los consumos. Se trata de una yuxtaposición entre el *ya estado* del objeto reciclado y programáticamente transformado y el *ahora* del libre flujo de color. También la relación es entre historia (que, como nos dice Walter Benjamin, se fragmenta en *imágenes* y

4 La referencia es a Kurt Schwitters, artista alemán del dadá berlinés. Sus montajes de objetos heterócitos, que llamaba *Merzbild*, fueron una gran inspiración para Rauschenberg.

5 Literalmente, «pintura de acción»: la expresión fue creada por el crítico H. Rosenberg en el 1952 para definir el lenguaje pictórico después de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, genéricamente definido expresionismo abstracto, y se aplica a la escuela de New York.

no en *histories*) y arte informal, lugar donde el único acontecimiento es un estado de abertura del cuerpo; y, como veremos en los *combines* más maduros, entre progreso y catástrofe. No por nada el artista habla de «experiencia de lo que está en el medio».

ENTRE CAMPO Y CONTRACAMPO

En «Axolotl» y en «Ídolo de las cicladas» (Cortázar, [1956] 1982) es posible que una estrategia de la alternancia como el campo y contracampo se vuelva mecanismo de atracción fatal y comporte una mutación, un deslizamiento, una caída. En los dos cuentos el animalito y la estatuilla son emergencias de lo arcaico superviviente, caracterizados por rasgos cerca de lo amorfo y de la quietud o, por lo menos, por una cierta cantidad de tiempo ralentizado. Ambos inexpresivos: el axolotl es similar a una estatuilla corrompida por el tiempo y la estatuilla posee la siniestra capacidad de animación propia del mundo animal. Ambos ciegos: el rostro de la segunda es un espejo plano, mientras que el del primero lleva inscritos, en el molde de una cabeza vagamente triangular de piedra rosa, los signos de un rostro: ojos que son orificios ciegos y orejas que son ramitas de coral, en un traspaso continuo hacia distintos reinos de la naturaleza. Los brazos del primero son patas delgadas que permiten una cierta aproximación metódica al entorno, los de la segunda son ceñidos al vientre en una postura ritual. En ambos es posible adivinar una misma tensión, aquella que logra abolir el espacio y el tiempo hasta la quietud: la estatuilla a través de una siniestra voluntad de muerte, el axolotl a través de una búsqueda, en virtud de una progresiva e implacable puesta en sordina de los movimientos hasta la inmovilidad indiferente emparentada con lo inorgánico. El axolotl es una piedra rosada que el perfil de una hendidura rasga apenas, cercana a una cara azteca, la estatuilla es siniestra emanación de la piedra de las inmolaciones originarias. Ambas piedras, como el monolito kubrickiano, emiten un llamado («Él me reclamaba», dice el narrador de «Axolotl»): el llamado de la estatuilla es cercano al de la flauta doble de los sacrificios y transforma el entorno en el que se desarrolla la acción (un cuarto común), a través de una sobreimpresión con el arcaico que se derrama incontenible como una infección, en una escena de sacrificio originaria. El axolotl logra llegar a una imposible migración de las identidades a través de la cortina del vidrio del acuario que, en lugar de ser inerte superficie diáfana, se vuelve camino secreto hasta la otredad, lugar donde el rostro del hombre se sobreimprime con el del animal.

En Cortázar el mecanismo de campo y contracampo es un mecanismo de reciprocidad y de reconocimiento del otro: aquello que antes estaba alejado y a distancia, el espacio entre uno y dos, de repente parece pulverizarse cuando uno llama al otro. Dos extraños, dos distintos, no lo son más porque se intercambian una mirada: el hombre recibe la mirada ciega del axolotl o aquella sin rasgos, mineral, de la estatuilla —en Rossellini pasa una relación similar entre orgánico y mineral: pensamos al campo y al contracampo entre Ingrid Bergman y el volcán de Stromboli—. Se trata de retratos que se tocan, que animan una intimidad llevada hacia la superficie y que, como nos señala Jean Luc Nancy (2002), extraen una fuerza. Para lograr esta extracción aurea la mirada subleva lo exterior (es decir, el ser cabeza del rostro), destaca la intimidad y la lanza hacia nosotros, como se lanza un pañuelo. La reciprocidad de la mirada comporta un éxodo y permite que la imagen del otro

se vuelva presencia contagiosa, participante y participada. La cortina, sublevada, se vuelve frontera sutilísima entre lo humano y lo animal, lo presente y lo arcaico, el estado y el ahora.

En un *combine* sin título (1954), Rauschenberg crea una especie de torre dividida en dos. La parte de arriba es una estructura cerrada con forma de paralelepípedo, la de abajo está dividida por una columna de yeso blanco. Ambas partes son recubiertas por imágenes relacionadas a las ideas de ascesis y de caída, de muerte y de nacimiento, de masculino y de femenino en una total ausencia de síntesis (por ejemplo, unas tumbas en un cementerio, un hombre con la pistola y un pedazo de tierra baldía).

En la parte de abajo hay un montaje entre el *ready made* de un gallo embalsamado y la foto de un hombre fatuo vestido de blanco, que prolonga y redobla su imagen en un espejo que está en el piso: entre uno y dos se yuxtapone la columna blanca. La relación entre hombre y animal es (a diferencia de «Axolotl», de Cortázar) una relación entre seres que no intercambian ninguna mirada, porque la columna entre hombre y gallo no permite que se produzca ningún tipo de contacto —como ocurre entre la Virgen y el Ángel en la *Anunciación*, de Piero della Francesca, en el Políptico de San Antonio en Perugia donde, por el contrario, la columna se encuentra en la cumbre de la estructura y no en su fundamento—. Sin embargo, el hombre fatuo mira fijamente hacia él, en un ansia de futuro que parece olvidarse también del reflejo que se prolonga bajo sus pies. La cabeza del gallo está volteada hacia el otro lado, mirada animal que se fija en una pared descompuesta del establo, pobre superficie de trazas blancas y marrones, pantalla sobrecargada de rasgos amorfos y materiales. Entre hombre y animal, entre uno y dos, esta vez no hay intercambio de mirada ni conmutación, sino, solamente, la soledad del uno y del otro.

Godard (2011) transforma el mecanismo del campo y contracampo, que es un mecanismo de reciprocidad y consumación de la expectativa (y donde el rostro del otro es evento puro y realización de un deseo), en una búsqueda del *non* enlace. Esto es bastante claro en una secuencia de la parte 4a⁶ de las *Histoire(s)*, donde se ve a uno de los personajes de *Freaks* que se ríe con su candor de niño cubriéndose el rostro, después vemos una imagen pornográfica y, finalmente, el cadáver de una mujer en un campo de concentración. Aparentemente, esta conexión sin relación sirve para ilustrar el concepto de la violencia como acto del espíritu: quien se niega a pensar que es un acto violento se expone a padecer sin fruto todas las brutalidades que su ausencia ha liberado. No debemos bajar la mirada al espectáculo del sexo y de la muerte, sino fijarlos, mirarlos firmemente.

Esta parece ser la interpretación más directa: Jacques Rancière recomendaba, al contrario, buscar en las *Histoire(s)* el *non-enlace* más que el enlace. El primero sería capaz de revelar la potencia de historia que el cine proyecta sobre las imágenes de muerte, en un choque de los heterogéneos que tiene que producir un espacio común. Intentamos leer de nuevo la secuencia, las tres imágenes. Antes de todo, esta secuencia puede ser reconectada con otra de las *Histoire(s)*, el final de 4b donde Godard lee una cita de Maurice Blanchot: «La imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros» (Blanchot en Godard, 2011). Se trata de una oración que nos permite entender el montaje de las tres imágenes de

⁶ *Histoire(s) du Cinema* es el gran atlas de Godard, comenzado en 1988 y concluido diez años después. La obra está dividida en cuatro capítulos y cada capítulo en dos partes, a y b.

otra manera: el chico de *Freaks* no se alejaría de un contenido insoportable, sino que revelaría la posesión de una gay ciencia, que es aquella de *differir* la mirada: el joven no rehúsa a mirar sino que se ríe para que la imagen de la nada no lo atrape con su pesadez. Él, encarnación de la risa feliz, ligera, que brilla, no permite, como Perseo con Medusa, al espesor difuso de la nada apoderarse de su mirada. No es un caso que la citación precedente a aquella de Blanchot sea de Georges Bataille, que en los materiales del Colegio de Sociología hablaba de una risa menor y de una risa mayor. La risa mayor es exactamente aquella que se apodera del chico de *Freaks*, la risa indirecta que se ríe de lo innominable.

UN ESPACIO DE LIBERTAD Y COMUNICACIÓN

A través de su alter ego, Morelli, Cortázar se refiere a imágenes y situaciones donde los puentes entre ellas son tan variados y tan poco caracterizados que el lector tiene que presumirlos o inventarlos. El espacio entre imagen e imagen permite al lector aventurarse a participar del destino de los personajes: «Los puentes *entre* una y otra instancia de esas vidas tan varias y poco caracterizadas debería presumirlos o inventarlos el lector [...]. A veces, las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban» (Cortázar, [1984] 2013, p. 646). En otro pasaje de la novela, el escritor adjunta: «El verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que hay algo de lo que escribo que debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo» (Cortázar, 2013, p. 640).

Al final de la primera parte de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar [1967] (2014) propone:

Apuntar a la sensibilidad del lector, hiriéndolo por los ojos, los oídos, las cuerdas vocales y hasta el sabor, en un juego de resonancias y correspondencias y adrenalina que entra en la sangre para modificar el sistema de reflejos y de respuestas y suscitar una participación porosa, es esa experiencia que es un cuento o una novela (p. 167).

El lector es un comontador, un almacén de entusiasmo abierto a toda clase de cosas distintas y tiene que juntar entre ellas secuencias disparatas, establecer conexiones o aceptar el abismo, como con las siguientes imágenes:

Un pato que nadaba en el Bois de Boulogne; una hoja seca que se balanceaba en el borde de un banco; una grulla anaranjada enormísima y delicada contra el cielo azul de la tarde; el olor de un vagón de tren cuando uno entra y tiene un billete para un viaje de tantas horas; *L'année dernière en Marienbad*; la *Locomotiva en Gare de Lyon*; ese cartel amargado y sucio (Cortázar, [1967] 2014, p. 166).

Se trata de la búsqueda de vínculos y de parentescos entre acontecimientos aparentemente desconectados entre sí. Para el lector cómplice consiste en volverse, en cierto sentido, más que *detective* (capaz de traducir una cadena de anomalías mínimas e imprecisas que aisladas no significan nada, en un retrato que cobra significado) *flaneur*. Es decir,

volverse aquella figura de vagabundo metropolitano que Charles Baudelaire llamaba *botánico de la acera*, señor del acontecimiento puro y del desenlace, nómada atraído fatalmente por el nombre de una avenida, el ángulo de una calle, un lejano grupo de hojas. Se trata de alguien capaz de transformar aquello que Deleuze llama el *espacio estriado de la ciudad* (Deleuze & Guattari, [1972] 1994) en el espacio liso del desierto, de la selva o de la estepa, espacio no delimitado, preurbano, marginal y no divisible, donde recolecta todos aquellos objetos o trapos lanzados afuera del *continuum* histórico. Godard (2012) comenta:

Nunca tuve miedo en el film, en hablar del film mismo o de algo más» absolutamente no relacionado con el argumento y la situación para crear un espacio de comunicación del film a través del film. Tengo razón en filmar ¿esta cosa y no otra, en este instante y no en otro? Sin embargo *hago participar al espectador en la arbitrariedad de mis decisiones*, y en la búsqueda de las leyes generales que podrían justificar una decisión personal (p. 270).

A este espectador consciente y activamente participante se contraponen el espectador *enemi*, enemigo, que en un fragmento de la parte 4b de las *Histoire(s)*, en la «simple agonía» (como recita el título del poema de Jules Laforgue que Godard lee fuera de campo) de una sala cinematográfica (que es aquella de la película *The Crowd*) se ríe a carcajadas: es la representación, para Godard, de un público que pide a las imágenes solo diversión, mientras la imagen sucesiva, traída de *Nosferatu* de Murnau, nos sugiere la caída de aquel mismo público, que es el público mirón del consenso, en el vértigo de la noche del régimen nazi (la imagen sucesiva es la de un cartel que recita «The End»). El espectador godardiano es, también, un espectador distinto de aquel de las películas *hollywoodenses* que, como nos explica la voz grabada de Alfred Hitchcock en un fragmento del episodio 4a, es absorbido en una continuidad virtual cuyos cortes de montaje (es decir, la naturaleza construida del film) no comprende; para un público como ese el corte, es decir, el margen de pensamiento, queda invisible, oculto, en una sobreexposición total con los acontecimientos narrados. Entonces, ni espectador del consenso ni espectador consumidor. El espectador que se abre al vértigo del espacio vacío es un espectador distinto que, gracias a un montaje que hace del corte y del distanciamiento entre las imágenes un principio operacional, puede buscar un territorio de libertad y de palabra que le permita tomar posición. El espectador que cultiva este espacio es el espectador *cinéphile* que Godard recuerda con melancolía infinita en el fragmento del capítulo 3b dedicado a Henri Langlois, donde las historias se vuelven elegías. «El verdadero cine era aquello que no se podía ver, no era sino aquello» (Godard, 1982).

Rauschenberg, como todos los artistas que pasan desde una poética del objeto a otra del *environment*, persigue una verdadera relación de comunicación con el público. En su ciclo *Short Stories* (2000-2002) cada espectador lograba crear su propia historia o alcanzaba a modificar aquella ya empezada y cada pieza constituía una parte fragmentaria que el espectador podía colocar en el espacio y en el tiempo mientras caminaba por la exposición. La serie *Shiners* (1986-1993) implicaba el reflejo del espectador en la obra; en el espectáculo teatral *Map Room Two* (1965) el público abandona su papel pasivo: cada espectador tenía que ponerse una hoja de papel blanco sobre su espalda; y esto transformaba cada cuerpo en una pantalla cinematográfica recibidora de luz, cada cuerpo en un espacio de absorción de la imagen, cada piel en una especie de receptáculo astral.

BUENOS AIRES, CAPITAL DE LOS ESPACIOS VACÍOS

Utilizaremos, por la edificación de esta ciudad fronteriza e imaginaria, el método de montaje inventado por Aby Warburg para su *Atlas Mnemosyne* (2010), obra no finita/no finible, en la que casi mil imágenes son organizadas y montadas en soportes negros de forma rectangular o «tablas» (los años son aquellos del apogeo del cine mudo antes de la llegada del sonoro: 1926-1929). Otra referencia es la de Borges, que crea un montaje en el que los textos son yuxtapuestos a fotografías. Es un recorrido en globo alrededor del mundo que se vuelve un viaje de la memoria por lo que llama «el paraíso perdido del siglo XIX» y un itinerario fantástico (hacia los selenitas de Welles, que habitan el interior de la luna); el fin es «descubrir lo desconocido», a través de un montaje heteróclito que permite el enlace secreto entre aspectos inconmensurables de la realidad [Figura 1].

Nuestra *tabla* seguirá entonces la lógica de las atracciones fatales entre imágenes y aquella, aparentemente antitética, de las secuencias. Quizá sea este el legado de autores, como Warburg y Borges: el montaje como forma hermenéutica de conocimiento que puede revelar la raíz misma de la realidad. O quizás, la tabla funcione como la máquina transformadora de historias de Macedonio Fernández en la novela *La ciudad ausente* (Piglia, 1992), que convierte y crea nuevos cuentos mientras traduce los viejos, y cuyo funcionamiento procede por una expectativa incrédula. Macedonio la construye para luchar contra una pérdida, la de su mujer (ya que cada narración, cada historia, es una victoria contra la muerte, como nos enseña Sheherazade), considerando a todas las especies de objetos de su narración como seres vivos. Su objetivo es anular la muerte y crear un mundo virtual, *vacío*, indefinido, que es el de las formas futuras, un espacio de lo posible que tiende hacia la existencia, porque «lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad» (Fernandez, 2014, p. 38).

La tabla se puede dividir en tres secuencias: *espacios* en el lado izquierdo y en la parte baja al centro, *cuerpos* en la parte central y *objetos* en la parte derecha. El *incipit* de la serie de los *espacios* del lado izquierdo, la puerta afuera de las bisagras, es un umbral metafóricamente abierto hacia las profundidades de otros niveles de existencia en el cementerio de la Recoleta y está asociada a la obra de arte informal de Alberto Greco (Greco, 1960): un rectángulo de materia gris que vuelve al umbral superficie negativa vagamente emparentada con el monolito kubrickiano.

Sigue, desde arriba hacia abajo, la imagen de una calle de San Telmo donde se cree que existía un pozo que los indios Quilmes llamaban *guruc-gruta*, un espacio poroso y una grieta abierta en comunicación con el centro de la tierra. Según la leyenda, en la zona del pozo se encontró una estatuilla sacrificial: ¡quizá sea el lugar donde finalmente lograron tirar la estatuilla fatal del cuento de Cortázar, con su siniestro poder de persuasión y contagio! El pozo es representado en el centro de la tabla por la imagen de una escalera que se abre sobre un conjunto de ataúdes: un espacio vacío, asimétrico, un torbellino aspirante que se vuelve, al mismo tiempo, profundidad habitada y palimpsesto, y que, como en el aforismo de Kafka, tuerce lo llano en «pendiente escarpada».

Paralelamente, el pozo es el lugar de los muertos: los muertos son muertos, pero en cuanto muertos no terminan de acompañarnos y nosotros, como dice Nancy (2002), no terminamos nunca de irnos con ellos hacia ningún lugar. El pozo nos recuerda aquel en el que se cae el ternero en la *Ciudad Ausente* de Piglia y en el que hay una cantidad de cosas

de la ciudad que se reflejan en dos obras de artistas contemporáneos. La primera obra es *Y me dicen que el sol brillará* (Giacconi, 2017). Allí hay, distribuidos en el piso, pedazos de papel que imitan piedras que no se pueden tocar en un laberinto que impone al paseo del espectador un desvío particular: se trata del camino con los ojos hacia el piso que es el de los cazadores-buscadores de huellas y el de los detectives. La segunda obra es *Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006* (2006), el díptico de Francis Alys. Se trata de una obra dual: la imagen de la izquierda es el *frame* de un film que muestra la subjetiva de una avenida en el extremo Sur que se esfuma hasta el develamiento de la raíz de lo visible y de la inconstancia de espejismo de la realidad; la imagen de la derecha es una reducción pictórica de la misma imagen separada por un gran corte central. El paisaje revela aquí su *potencia* de deterritorialización absoluta: como nos dice Deleuze, no se trata simplemente de un ambiente, sino de un mundo deterritorializado (Deleuze & Guattari, [1972] 1994). En el mismo tiempo, este paisaje nos muestra su poder de *sublevación*: en esta trayectoria infinita hacia la luz la imagen parece consumarse hasta volverse polvo, *brizna di luz*, en un desencadenamiento y en una reapertura infinita.

La imagen se asocia, en la parte baja de la tabla, con otras dos imágenes: la fotografía de la pampa y aquella de dos espacios vaciados. El primero es de Cándido López, obra-*preludio* a la *Batalla de Paraguay* (López, 1887-1902), una secuencia de grandes cuadros rectangulares en un *cinemascope* pictórico muy apto para representar los movimientos de masas así como el gran movimiento ciego de carnicería de la batalla. En este primer *frame* vemos un espacio no muy distinto de aquello del comienzo de «Divertimento», de Cortázar, donde viene descrita una manada de vacas pacíficas que pastan siguiendo ordenados *patterns* de dispersión cerca del hueco central del gran lago. La segunda imagen es la descripción de un incendio nocturno. Los espacios terminan con el tríptico de madera de Tapiès y con la pared descamada de una tumba vacía (que está también en relación con los cuerpos desaparecidos de la secuencia central).

La obra *Y me dicen que el sol brillará* se puede juntar con *Dale una mano a los desaparecidos* (1985), de Edward Shaw: cada piedra es una mano, cada piedra es un nombre. Son estas las dos imágenes que abren la secuencia dedicada a los *cuerpos*: cuerpos recubiertos de la nieve sucia y mortal de *El Eternauta* (Oesterheld & Solano-López, 1957). Cuerpos que se sublevan (son las abuelas que rodean el obelisco de la Plaza de Mayo y que oponen al Poder una potencia, resistencia común del gesto compartido) y que chocan con las ruinas de la guerra en la obra *Rua Ruini* (1949), de Xul Solar. Toda la secuencia está hecha de cuerpos: cuerpos ausentes que en el mismo tiempo testimonian la más radical de las presencias; cuerpos quemados como en la obra *Alma. Silueta en fuego* (1975), de Ana Mendieta, que también se refiere a la biografía de Gardel, muerto en un incidente de avión que aparece con su rostro icónico a través de un *frame* y del cartel de una película. Y, finalmente, cuerpos danzantes en el baile del tango, éxtasis de la caída controlada, donde el cuerpo del otro es abismo y extremo borde antes de la caída, en el eterno espectáculo de un derrumbe (es decir, la muerte) que nunca se cumple. En el tango no hay sino vacío, puro espacio entre dos que es manipulado como el artista manipula la arcilla: en lugar de la actividad febril de los dedos hay una red de cuerpos enlazados en un conjunto de movimientos sapientes que proceden por disimulación, antítesis y paralelismo.

Una herramienta del tango es el bandoneón. Extraño instrumento musical que crea procesos lineares finitos en el desarrollo de su estructura serpentina, donde hay una pasión principal que abre a una reivindicación siempre recuperada y modulada de manera distinta. En este movimiento hacia el afuera hay, en el bandoneón y en el tango, algo como el deseo de una pasión amorosa destructiva que persigue su misma muerte. En ambos, la banda sonora y el cuerpo, se crea como una línea de fuga infinita que trama su laceración y su caída. A la cumbre sigue el abandono extenuado en una teoría de vasos comunicantes que a cada momento encuentran su agujero negro. En los conciertos con múltiples instrumentos, como en el tango de todas las figuras, al final de todos los trasiegos se logra la visión de una potencia absoluta, cercana al olvido del todo: en el bandoneón el sonido de dos manos que nunca logran tocarse, en el tango el contacto de dos cuerpos que nunca se tocan y no dejan de manipularse.

El lado derecho es el de los *objetos*: los *combines rauschenberghianos* de los mercados de San Telmo; el patio de *El Eternauta* que se refleja en su opuesto, la obra *Cosa* (Santantonín, 1963).

Las últimas imágenes de la tabla son un axolotl (como aquél del cuento de Cortázar, en el mismo tiempo cuerpo y estatuilla primordial) y una cajita china. Como en un cuento de Borges, como en *Happy Together* (1997), de Wong Kar-Wai, llegamos metafóricamente, gracias a los espacios que el montaje de las imágenes deja vacíos, desde Buenos Aires hasta el Extremo oriente: en el lenguaje de la tabla, hasta una cajita china con sus colores y con sus sencillos instrumentos de cerámica.

REFERENCIAS

- Alys, F. (2006). *Historia de un desengaño, Patagonia 2003-2006* [Video instalación]. Buenos Aires, Argentina: Museo de Bellas Artes.
- Cortázar, J. [1956] (1982). *Final del juego*. Madrid, España: Alfaguara.
- Cortázar, J. [1968] (2004) *62 Modelos para armar*. Madrid, España: Punto de lectura.
- Cortázar, J. [1969] (2009). *Último Round*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Cortázar, J. [1984] (2013). *Rayuela*. Madrid, España: Catedra.
- Cortázar, J. [1967] (2014). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Deleuze, G. [1985] (2005). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari F. [1972] (1994). *Mil Mesetas*. Madrid, España: Pre-Textos.
- Fernandez, M. (2014). *Textos Selectos*. Buenos Aires: Argentina: Corregidor.
- Giaconi, M. (2017). *Y me dicen que el sol brillará* [Instalación]. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Kirchner.
- Godard, J. L. (1982). *Carta a Freddy Buache* [Película]. Paris: Olive Films.
- Godard, Jean Luc (2011). *Histoire(s) du cinema (1988-1998)* [Película]. Paris: Olive Films.
- Godard, J. L. (2012). *Introduzione alla vera storia del cinema*. Milán, Italia: Pigreco.
- Greco, A. (1960). *Sin Título* [Pintura sobre tela]. Buenos Aires, Argentina: Museo de Bellas Artes.

Heidegger, M. [1964] (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona, España: Herder.

Kar-Wai, W. (Director). (1997). *Happy Together* [Película]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Prénom H Co., Seowoo Film Company.

López, C. (1887-1902). *Invernada del Ejército Oriental, 5 de abril de 1866* [Óleo sobre tela]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

Mendieta, A. (1975). *Siluetas de un fuego* [Video instalación]. Buenos Aires, Argentina: Malba.

Nancy, J. L. (2002). *Il Ritratto e lo sguardo*. Milán, Italia: Raffaello Cortina.

Oesterheld, H. & Solano-López, F. [1957] (2003). *L'eternauta*. Roma, Italia: Aura.

Piglia, R. (1992). *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

Rauschenberg, R. (1954). *Untitled* [Combine. Papel, óleo, madera, fotografías y materiales varios]. Los Angeles, Estados Unidos: Museum of Contemporary Art.

Rauschenberg, R. (1955). *Interview* [Combine. Papel, óleo, madera, fotografías y materiales varios]. Los Angeles, Estados Unidos: Museum of Contemporary Art.

Rauschenberg, R. (1965). *Map Room II*. New Cinema Festival I, Film-Makers' Cinematheque, Forty-first Street Theater, New York.

Rauschenberg, R. (1986-1991). *Shiners* [aluminio y objetos metálicos]. Sin datos.

Rauschenberg, R. (2000-2002). *Short Stories* [imagen digital transferida sobre panel de polylaminate]. Sin datos.

Santantonín, R. (1963). *Cosa* [Relieve, técnica mixta]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

Shaw, E. (1985). *Dale una mano a los desaparecidos* [Instalación]. Buenos Aires, Argentina.

Solar, X. (1949). *Rua Ruini* [Óleo sobre tela]. Buenos Aires, Argentina: Museo Xul Solar.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Akal.