

# «ESTOS OJOS, ¿DE QUIÉN SON?»

## ESTÉTICA, MEDIOS Y CUERPO DESDE LA CABEZA DE LUZBELITO

“THESE EYES, WHOSE ARE THEY?”  
AESTHETICS, MEDIA AND BODY FROM THE HEAD OF LUZBELITO

MNEMO<sup>1</sup>

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

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino  
y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes.  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

### Resumen

La condición humana es la pregunta constante de Luzbelito: «y estos ojos, ¿de quién son? [...] Este insomnio, ¿de quién es?». Ante una imagen, cuando la miramos, surge la pregunta que pone en duda nuestra propia presencia: ¿quién está mirando? ¿Cuántos ojos hay por detrás de mis ojos? ¿Cuántos por delante? ¿Qué lugar ocupa mi cuerpo frente al rostro en una fotografía? ¿Cuándo desaparece?

### Palabras clave

cuerpo; memoria digital; Luzbelito

### Abstract

Human condition is constantly answering Luzbelito's question: whose eyes are these? whose insomnia is this? Before an image, when we look at it, it raises the question that makes us doubt our own presence: Who is looking? How many eyes are behind our eyes? How many in front of them? What place does my body have before the face on a photograph? When does it disappear?

### Keywords

body; digital memory; Luzbelito

<sup>1</sup> Yamil Ezequiel Leonardi

Recibido: 31/01/2025 | Aceptado: 6/3/2025

«-Soy un drogadicto Cath  
-¿De qué tipo?  
-Estimulantes. Estimulantes del sistema nervioso central extremadamente potentes.»  
William Gibson (1994)

«El Cuerpo sin Órganos no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo  
[...].  
El CsO es deseo, él y gracias a él se desea.»  
Giles Deleuze y Felix Guattari (1980)

«"Estos ojos, ¿de quién son?  
¿de quién son mis deseos de hoy?  
Este insomnio, ¿de quién es?"  
Luzbelito pregunta una y otra vez.»  
Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1996)

Crecí escuchando Los Redondos. Cuando era chico me había obsesionado con «Luzbelito», álbum publicado en 1996. No solamente por sus letras, como era esperable viniendo del Indio Solari, en extremo abstractas para la mente de un niño —aunque algunas un poco burdas en literalidad cuando las escucho hoy—; no solamente por su sonido que se sumerge en una atmósfera como de costumbre liminal entre el rock tradicional y el influjo musical de Oriente, desde los rayos que dan inicio al primer track, Luzbelito y las sirenas (1996), hasta la épica —aunque ahora desgastada— solemnidad triunfal del cierre con *Juguetes perdidos* (1996). Lo que me había obsesionado del álbum era su portada [Figura 1], que veía chiquita entre mis manos en la tapa del cassette que daba vueltas por la casa, un tesoro de mis padres. Un marco oval que contiene una cabeza cercenada sin violencia, un busto que pareciera ser de cera, el rostro deforme, una vela prendida que gotea sobre su calva cabeza sin ojos, o que por lo menos no se ven, escondidos atrás de gafas oscuras. «Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujero negro. Cabeza de clown, clown blanco, pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario» (Deleuze & Guattari, 1980, p. 173).

A los veintiún años me mudé a un monoambiente cerca del Parque Saavedra en La Plata. A dos cuadras de casa había una panadería a la que me gustaba mucho ir, porque atendían bien y porque tenían un muy rico pan, pero sobre todo porque era muy barata. Para llegar hacía siempre el mismo recorrido y un día lo vi. Ya lo había visto muchas veces, o bien en la universidad, donde daba clases, o bien en exposiciones. Pero me llamó la atención verlo *de civil*, la familiaridad de la escena, sentado en una reposera afuera de su casa. Un saludo, apenas el gesto de asentir con la cabeza, me sacó del estado voyeurista. Al año siguiente, y a lo largo de unos años, como parte de las tareas del proyecto de investigación en el que estaba sobre archivos de artistas y diseñadores de la ciudad, me tocó hacerle una serie de entrevistas

(Bravo, Leonardi & Leoni, 2019; Leonardi & Leoni, 2022). Ricardo Cohen, *El Mono o Rocambole*, autor de muchas de las portadas de Los Redondos, nos recibió en su casa. Fuimos a pesquisar, en principio, sobre La Cofradía de la Flor Solar, experimento contracultural y de comunidad que sucedió alrededor de la banda musical homónima durante el furor *beat* de los años setenta, y de la que él formó parte. Pero más allá de las fotografías, cartas, contratos y demás documentos que guardaba en una cajita sobre esos años de su vida, me impactó otro de los recibimientos en su morada: la cabeza de Luzbelito, apoyada sobre una mesa, un vigía que escaneaba la habitación mientras Rocambole nos contaba sobre su pasado a la vez que revisábamos, a su propio paso, su archivo, cargado de una extrema afectividad, documentos que sin su relato ordenador y a la vez caótico —como son todas las historias familiares— carecían de información.



Figura 1. Portada de «Luzbelito» (1996)

Entrar al archivo de Rocamble fue entrar, casi como intrusos, a su intimidad. Se trató de una historia que, como el inicio de este escrito, estaba cargada de subjetividad. Parte de mis tareas en el grupo de investigación que mencioné tenían que ver con el análisis de estrategias de conservación de archivos digitales y, tratando de encontrar un contrapunto más impersonal, menos anecdótico, di con su página web —[www.rocamble.ar](http://www.rocamble.ar)—. Una sistematización de su trabajo y un poco de su vida a la que él le dedicaba bastante tiempo, producto de una extendida pulsión cibernética contemporánea que se traduce en la idea de que si no está en internet —*input* digitalizador— no existe —Error: *output* no encontrado—. Pero todavía me parecía demasiado mediada por su visión personal. No hay mejor lugar que el ciberespacio para habitar y al mismo tiempo evitar esa barrera que separa lo público de lo privado, la confusión del yo y el no-yo, el espectáculo y el secreto que ya no son ni una cosa ni la otra (Fisher, 2022).

### Visualidades intensivas

Internet es otra de mis obsesiones, en internet encontré las tablaturas para los solos de guitarra de *Jijiji* (1986) o los acordes de *Rock para los dientes* (1989), me topé con información sobre la banda que no tenía disponible en otro lugar y con personas, más allá de las pantallas, con las que conversar sobre lo que la música y las imágenes que la acompañaban me generaban, pude descargar sus canciones de manera ilegal y así sortear la incapacidad de comprar sus discos físicos. Como resumen, internet se volvió una de mis obsesiones principalmente por tres motivos: ha sido el modo privilegiado por el que yo, como muchas otras personas, he conocido el mundo de la socialización de manera intensiva, es decir, no como alternativa a la vida social fuera de la red, sino como adición o pliegue de ella (Fisher, 2022);<sup>2</sup> porque permite un amplio margen para la impostura, para la adopción de una posición impersonal —más allá de la sobredefinición del cuerpo en la red, uno siempre puede decir: *ese no es mi cuerpo, es solamente una imagen de mi cuerpo*—; y por el papel que ha tenido para la diseminación de las ideas contraculturales a lo largo del mundo (Fisher, 2022).

Por eso también los archivos de la contracultura en línea, garantes digitales de la enunciación (Ernst, 2019)—en este caso, la enunciación histórica, la construcción de un discurso sobre el pasado desde la web— permiten una aproximación impersonal a un fenómeno muchas veces entendido como actos cargados de una afectividad infante pre-*yoica*. Si bien internet no es un archivo, sino más bien una performance, entre la utilería y los gestos que le dan cuerpo —infraestructuras técnicas y cuerpos humanos haciendo clic respectivamente— es posible encontrar archivos. Uno de ellos es una hemeroteca digital que se llama Wayback Machine, de la fundación Internet Archive (IA), que se dedica a guardar en sus servidores copias de páginas web de manera automatizada. Un *spider-bot*, fragmento de código programado para ello, se arrastra<sup>3</sup> por la red buscando y grabando información. Hice la prueba. La encontré. La página web de Rocamble [Figura 2].

<sup>2</sup>«El cuerpo [...] no se define topológicamente, por límites extensivos, sino intensivamente, por medio del conjunto de afectos de lo que es capaz» (Fisher, 2022, p. 124).

<sup>3</sup> También se los llama *web-crawlers*.

Ahí estaba, también, la cabeza de Luzbelito ¿Por qué una organización estadounidense se molestaría en archivar la página web —otro pequeño archivo— de un artista platense? Más allá de los criterios cuantitativos de relevancia por clic que utilizan los bots y de las intenciones de la IA de convertirse en la contemporánea Biblioteca de Alejandría. ¿Qué implica que esta información se encuentre allí? Pregunta amplia. En realidad, la primera pregunta que atravesó mi mente fue doble: ¿Qué significa para mí, como historiador del arte, ver la cabeza de Luzbelito, atravesada por el recuerdo de verla impresa en mala calidad en un *cassette* en mi infancia o en persona en la casa del artista? ¿Qué implica para el *web-crawler* (no) verla mientras se los lleva a un servidor para que convivan junto con miles de datos más? Una pregunta estética: ¿Qué diferencia hay entre la imagen que produce una memoria narrativa y la que se reproduce en una memoria de almacenamiento? (Ernst, 2019).

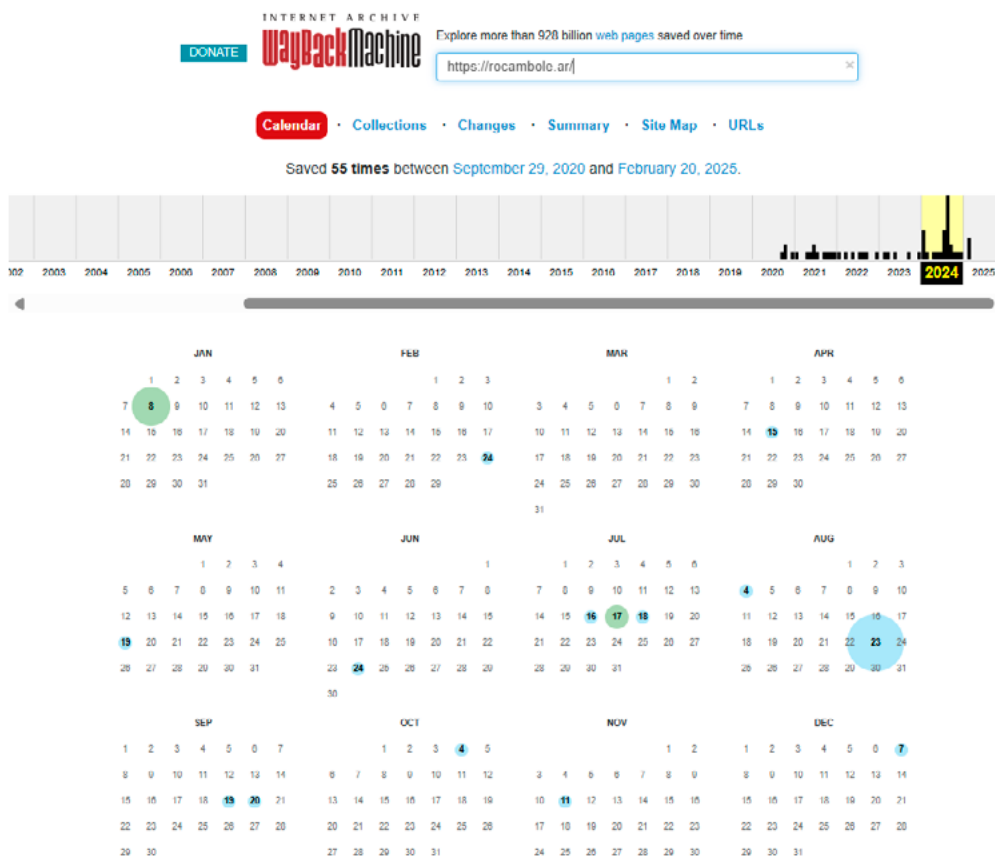


Figura 2. Captura de pantalla de *crawls* realizados en la web de Rocambolo por Wayback Machine (2020-2024).  
[https://web.archive.org/web/20240000000000\\*/https://rocambolo.ar/](https://web.archive.org/web/20240000000000*/https://rocambolo.ar/)

## Afectos electrolibidinales

«Roy Batty: He visto cosas que ustedes los humanos nunca hubieran podido imaginar. Naves de combate en llamas en el hombro de Orión. He visto Rayos-C resplandeciendo en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, igual que lágrimas en la lluvia. Hora de morir.»

Blade Runner (1982)

Toda la contrastación necesaria entre una memoria orgánica y otra inorgánica ya está hecha en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?](Dick, [1968] 2017). Por un lado, porque en la novela se torna imposible distinguir a un replicante —androide— de un humano a través del test Voight-Kampff que realizan los *Blade Runners* para identificar empatía artificial; por otro lado, porque el título, que anticipa ese problema de in-definición humano-máquina, es una trampa. No se trata de identificar si los replicantes producen representaciones similares a las humanas, pero como una copia disminuida —de allí se deduciría que las ovejas sean eléctricas—, sino de prestar atención a la pregunta misma. ¿Sueñan las máquinas copias maquínicas de nuestros sueños? Lo que quiere decir que entendemos los procesos de las máquinas nada más que desde nuestra subjetividad antropomorfizada. Pero, ¿qué pasaría si fuésemos un paso más allá? Las máquinas tienen agencia propia, más allá de su programación inicial. No sueñan, aunque representen imágenes, aunque las conserven; todo eso para nuestros ojos, sí, pero también para sí mismas, para realizarse en el proceso inmanente del código que las hace existir. Es que el ciber-espacio no es una copia del mundo, sino que es «[...] plenamente una parte del mundo, lo que para un realismo ingenuo, empírico y humano puede parecer “solo una forma de representar datos”» (Fisher, 2022, p. 289). Del mismo modo en que los estudios visuales, de la mano de Simón Marchan Fiz (2005), nos dieron a entender que no debemos pensar nada más una *construcción social de lo visual*, o la representación como reflejo, sino una *construcción visual de lo social*, es decir, las imágenes como instauradoras específicas de mundo, debemos atender no solo a una construcción humana de los algoritmos, sino a una construcción algorítmica de la humanidad; no como excluyentes, sino como retroalimentadas (Fisher, 2022).<sup>4</sup> Ese mismo conflicto ya ha sido indagado por Jorge Luis Borges (1957) en su cuento «Animales de los espejos»:

[...] el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas [...] se entraba y se salía por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Este rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de

<sup>4</sup> Se excluyen adrede de esta investigación, de momento, cuestiones referentes a inteligencia artificial en el sentido en que se comprende a las mismas en informática o tal y como se han popularizado estos últimos años, ya sean modelos de lenguaje u otro tipo, porque su fin explícito es imitar el comportamiento humano.

repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres [...] Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico [...] gradualmente no nos imitarán (Borges, 1957, s. p.).

Pero no es del todo la dimensión reflectiva de la visualidad la que es menester atender, sino la proyectiva. Las imágenes no portan consigo nada, siguiendo a Anna María Guasch, sino que somos nosotros, las personas humanas, quienes proyectamos sobre ellas diferentes codificaciones políticas, sociales, identitarias y libidinales; así construimos nuestra subjetividad, a través de un *deseo ocular* (Guasch, 2005).<sup>5</sup> La relación con las imágenes siempre es una relación con la propia imagen —*a imagen y semejanza*—; siempre, ante una imagen, estamos ante el problema de Narciso, pero no porque se trate de un reflejo *nuestro* tan propio que merece nuestro amor. Esa no es, como señala Mark Fisher (2022), la cuestión narcisista, sino más bien lo contrario, el enfrentarnos a una imagen *nuestra* que, sabemos, no nos pertenece. Los «afectos electrolibidinales» (Fisher, 2022, p. 158) producen un efecto narcótico —es decir, de ensueño, de producción de imágenes, el sistema nervioso central estimulado: «Soy un drogadicto Cath»—, una «narcosis electrónica» (p. 149); ese es el *punctum* esquizofrénico al que nos enfrenta la imagen que zumba como los rayos al principio de *Luzbelito* y *las sirenas*, no un *pathos* de distancia y separación radical de algo sobre lo que queremos proyectarnos, sino el exceso de realidad de que ese algo, esa imagen, no es para nosotros (p. 156).

La cabeza de Luzbelito evoca un *cuerpo sin órganos*. No solamente porque se trata de una cabeza que, incluso sin cuerpo, sin extremidades, vive —muerta— [Figura 3]. No solamente por el trasfondo temático que sirve como guion conceptual:

*"Encontré una foto de un esclavo yanqui de 1800 y pico, que había podido escapar y después lo recapturaron. Era un negro gigante al que lo agarraban con una cadena en el cuello. Me quedó grabada su expresión. La dibujé varias veces y no me daba, entonces probé hacer una escultura, con arcilla y me salió. La tuve guardada mucho tiempo en una biblioteca. Un día se me ocurrió que el nombre Luzbelito remitía a luz y vela. Le puse una vela en la cabeza a la escultura, la encendí y se derritió la cera".*

Rocamble: "Arte, diseño y contracultura", 2004, pag. 155

*"Luzbelito puede ser la historia de Pablo Escobar. El guión de un personaje que surge del bajo fondo, asciende muchísimo, llega a la cima y después cae abruptamente. La clásica historia griega del ascenso y la caída. El argumento utilizado en las películas de Hollywood y hasta en los cuentos para niños. El tema está presente en la Biblia: el ascenso y la caída de los ángeles. Para Luzbelito crucé los bíblico con historias más contemporáneas. En la temática de Los Redondos se podía ir del anarquismo y el comunismo de Octubre hasta lo bíblico-policia- americano de Luzbelito".*

Figura 3. Captura de pantalla. Información sobre Luzbelito (2024).

<https://web.archive.org/web/20240616172107/https://redondossubtitulados.com/patriciorey/luzbelito/>

<sup>5</sup> Sobre una revisión interesante de la teoría del reflejo ver el prefacio a la edición en libro de *El Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, de 1891. Allí escribe: «es al espectador, y no a la vida, lo que el arte realmente refleja» (s.p.).

Sino también porque como imagen del terror —«cuerpo silencioso [...] cuerpo drogado [...] cuerpo masoquista [...] cuerpo metabolizado [...] cuerpo sin imagen» (Fisher, 2022)—, al menos a los efectos de este texto, como excusa de él y experiencia que lo sustenta, es «uno de los rostros de una erótica abstracta cuyo programa consiste en la acción de abrir el organismo a sus circuitos deseantes» (p. 123), «abre el cuerpo a un conjunto de afectos extraorgánicos» (p. 130). ¿Cómo?

Cuando veo la portada de «Luzbelito» aparece primero un *poder táctil* (Fisher, 2022, p. 169), un recuerdo de mi piel: mis manos de niño sosteniendo el *cassette*, la suciedad de la arcilla sobre la mesa mientras mi madre reproducía la cabeza para una entrega de la facultad, la vibración de la cinta en mis oídos, el cuerpo pegajoso en verano en el monoambiente cerca de Parque Saavedra, el sabor del pan que compraba todos los días, el esófago quemado por el mate compartido con Rocambole durante sus entrevistas; cosas que construyeron mi subjetividad, y también mi deseo. Deseo de ver, de tocar. Pero después esa piel se vuelve explícita una «criatura fronteriza» (Fisher, 2022, p. 144), la imagen es ahora un conjunto de datos —una imagen digital— grabada por otro conjunto de datos —los *web-crawlers*— por el capricho de otro conjunto de datos —la programación inicial de los *bots*—, se pierde en un devenir algorítmico que me es ajeno. «Cuerpo mediatizado» (Fisher, 2022, p. 135), *perdo la forma humana* (Solari, 2014) en algo que ya no me es propio.

### Magnetismo mecánico

Es una idea difundida que el arte es *la* singularidad de la condición humana, que lo que nos distingue como tales de otras *especies* —clases, tipos— es la creación de imágenes que no solamente *representan* la realidad, sino que la *prefiguran*, la construyen antes de que suceda; es decir, que el arte —humano— es un proceso primario (Costa, 2022, p. 22). Y, sin embargo, sabemos que no es así, que hay cosas que se escapan a nuestra capacidad imaginal; el viejo conflicto entre vitalismo y mecanicismo. Por un lado «[e]s preciso zambullirse en la vida todos los días, renovando la carga electromagnética del deseo, no arrastrarse confiando en el piloto automático» (Braidotti, 2015, p. 161); por otro lado, deleuzianismo vulgar aparte, podríamos «desaparecer fundiéndonos en el flujo generativo del devenir [imperceptible]» (Braidotti, 2015, p. 163).

La voz del Indio Solari, la cabeza de Luzbelito, las puertas de Tanhäuser, el mundo de los animales en los espejos, el balido de una guitarra eléctrica, un cuerpo que era mío y ya no existe. Todo eso está en mi memoria. Pero también en una memoria ajena. Ahora también la tuya.

### Referencias

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.

Bravo, M., Leonardi, Y. y Leoni, D. (2019). Memorias beat. El archivo personal de Ricardo Cohen. *Nimio*, (6), e019. <https://doi.org/10.24215/24691879e019>





- Costa, F. (2022). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004)[1980]. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pretextos.
- Dick, P. K. (2017)[1968]. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? Minotauro.
- Ernst, W. y Qualina, C. (2019). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. *Nimio*, (5). <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643>
- Fisher, M. (2022). *Constructos Flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Caja Negra.
- Gibson, W. (1994). *Neuromante*. Minotauro.
- Guasch, A. M. (2005). Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales. En *Estudios Visuales*. Akal.
- Leonardi, Y. y Leoni, D. (2022). El corazón de una comunidad: un archivo blando del movimiento beat. En N. Giglietti y E. Sedán (Coord.), *Escrituras de Trastienda. Teoría, historia, arte y archivos*. EDULP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139809>
- Marchán Fiz, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En *Estudios Visuales*. Akal.
- Patricio Rey y sus redonditos de ricota. (1996). *Luzbelito y las sirenas* [CD]. Go! Disco.
- Universidad Nacional de Tres de Febrero. (2014). *Perder la forma humana: Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. MUNTREF. <https://untref.edu.ar/muntref/es/muestras/perder-la-forma-humana/>
- Wilde, O. (1891). The Preface to The Picture of Dorian Gray [El retrato de Dorian Gray]. George Mason University. <https://mason.gmu.edu/~rnanian/Wilde-Preface.html>