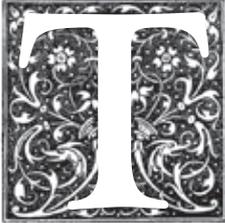


A decorative initial letter 'T' in a square frame, filled with intricate floral and vine patterns.

ractatus
Phantasmagoricum

O de

cómo
atrapar fantasmas



Tractatus
Phantasmagoricum

O de

cómo
atrapar fantasmas

Por: CATALINA CONTRERAS URREA





Tractatus phantasmagoricum

O de cómo atrapar fantasmas

§

Tercera edición, ampliada y revisada

T O M O I



Recopilación

TALIACA ZARENT • CATALINA CONTRERAS URREA

MMXVII - Colombia
Imprenta de la memoria - Ediciones



a mis fantasmas

Índice

1	CUADERNO PRIMERO	79	CUADERNO SEGUNDO
			DRAMATURGIA Y VESTIGIOS DE LA ACCIÓN
2	Instrucciones de uso		
5	Prólogo	81	Carta a un fantasma
9	Diario de apariciones	93	Dramaturgia
9	Del primer encuentro con un fantasma	93	Capítulo V
12	La mirada ciega – lo invisible	101	Capítulo III
17	Del otro origen: carta a un fantasma	109	Capítulo X
20	De otros encuentros fantasmagóricos	111	Capítulo VI
20	Relato 1. Huella	123	Bocetos de reconstrucción
21	Relato 2. Sueño		de otros capítulos del libro originario
23	Hallazgo 1. Objeto-pintura	123	Capítulo II
24	Hallazgo 2. Fotografía	126	Continuación Capítulo X
26	Hallazgo 3. Dispositivo para la visión	134	Capítulo X – Primera parte
31	Indefinición de un fantasma		
39	El fantasma del <i>Tractatus</i>		
45	La construcción del dispositivo		
45	Montaje		
56	Desmontaje		
56	Dibujo		
66	Luz		
67	El pupitre: paradojas de la movilidad y la inmovilidad		
68	Sonido		
69	Tiempo		
71	Para una conclusión iniciática		
73	Referentes		
77	Agradecimientos		
			CUADERNO TERCERO
			CITAS (BÚSQUELO EN EL SOBRE QUE SE ENCENTRA AL FINAL DEL LIBRO)

CUADERNO PRIMERO

s

Instrucciones de uso

§

SEAN TODAS Y TODOS BIENVENIDOS
A LA LECTURA DEL INSTRUCTIVO DE USO DEL
TRACTATUS PHANTASMAGORICUM

§

El texto que tiene frente a usted es el *Primer cuaderno* de los tres que hacen parte de este libro.

•

Aunque podría prescindir de la lectura del instructivo, la autora del libro recomienda leerlo.

•

Lea atentamente el texto en relación a cada una de las notas al pie, pues constituyen una dimensión paralela en donde encontrará algunas instrucciones e indicaciones para realizar un recorrido por el universo del *Tractatus Phantasmagoricum*; aunque también podrá recorrerlo en desorden, si así lo desea. En las notas al pie, también encontrará ampliaciones de los temas tratados en el texto y referentes que podrán alimentar su mirada sobre ello. Algunas veces será enviado a diferentes lugares de los tres cuadernos que componen el texto.

•

Este libro contiene un sinnúmero de experiencias que van desde lo sinestésico a lo teórico, y no se distancia demasiado de los métodos de búsqueda efectuados en una red virtual, puesto que el *dispositivo fantasmagórico* es una especie de modelo análogo de la misma, aunque ligeramente anacrónica, portátil y ergonómica.

•

En el *Cuaderno segundo* hallará las dramaturgias del gesto escénico y los vestigios, ruinas y restos que han quedado de la acción. En el *Cuaderno tercero* hallará citas que amplían el concepto de *fantasma*.

•

El lector-espectador podrá buscar directamente en este libro de referencias para alimentar su propia construcción del libro, yendo y viniendo de la escena (espacio performático) al texto y de las imágenes a las citas. En caso de que no vea la acción tendrá todas las herramientas para reconstruirla en su propia imaginación.

§

¡BUEN VIAJE!

§

Prólogo

216. *“Una cosa es idéntica consigo misma.”—No hay más bello ejemplo de una proposición inútil que no obstante está conectada con un juego de la imaginación. Es como si, en la imaginación, metiésemos la cosa en su propia forma y viésemos que ajusta.*

L. WITTGENSTEIN

El *Tractatus Phantasmagoricum*, o *de cómo atrapar fantasmas*, es una pieza escénica pensada desde la noción de libro y estructurada a partir de capítulos, de la cual el texto que el lector tiene frente a sí, pretende ser una extensión o prótesis de una acción performática instaurada en el espacio como una forma de escritura. El libro vivo, esto es, activado escénicamente por la acción y la presencia del cuerpo, intenta ser la reconstrucción de otro libro (Tratado de fantasmas escrito aproximadamente entre mediados del siglo XIX y el primer tercio del XX, cuyo autor/a, al parecer europeo, permanece en el anonimato) a partir del hallazgo de algunos fragmentos o folios del mismo, en donde además de jugar con las relaciones entre texto e imagen, se desdibujaban los límites entre la ficción y la realidad. Ante el conocimiento de la existencia de aquel material y de las posibilidades creativas allí contenidas, surgió la idea de adaptarlo performáticamente a algunas de las imágenes, memorias y experiencias que hacen parte del archivo personal (de la autora), pudiendo así desarrollar el proyecto en relación a una pregunta por los fantasmas que invaden y colonizan nuestra mirada.

El título de este *Tractatus* apareció, en principio, a partir de la cercanía del término “Tratado” con la primera palabra del título de una de las obras principales del filósofo, lingüista y matemático austriaco L. Wittgenstein¹. Luego se descubriría que ambos *Tractatus*, aunque diferían por completo en cuanto a sus materias de estudio, coincidían no solo en cuanto al hecho de estar organizados en cuatro partes², sino al de converger en un punto que es precisamente el fundamento de reflexión en este proyecto: la imagen, palabra derivada del latín *imago*, definida como una figura o representación visual, mental o imaginaria de alguna cosa, objeto o situación. En Wittgenstein (1923), nosotros “nos hacemos figuras de los hechos” (p.15). La palabra “figura” o “imagen” puede representar la existencia o la no existencia de “estados de cosas”. La figura es un modelo de la realidad” (Wittgenstein, 1923, p.15).

La acción en el espacio escénico del *Tractatus Phantasmagoricum*, esta soportada por un “dispositivo de proyecciones” o “dispositivo fantasmagórico”³, construido mediante el ensamblaje de una mesa móvil, un proyector de transparencias, un sistema de amplificación sonoro y otros objetos o herramientas de dibujo que han ido integrándose a él. Desde aquí se ha dado paso a una serie de acciones u operaciones plásticas y dibujísticas, haciendo uso de imágenes impresas o fotocopiadas en acetatos, que son animadas o intervenidas durante la acción.

El dispositivo fantasmagórico es una especie de teatro de sombras, donde además confluyen la voz: lectura de textos, el sonido, la luz y algunas capas de la memoria. No solo está constituido por las materias que hacen parte del objeto, sino además, por el conjunto de acciones, gestos, sonidos, imágenes, bandas sonoras, ritmos, matices, desplazamientos, vestigios, conceptos, narrativas, temporalidades, miradas, etc. que hacen

¹ El trabajo de Wittgenstein aquí referido es el *Tractatus logico-philosophicus*, publicado en 1923. Obra que, a pesar de su brevedad, recorre una amplia variedad de temas: la lógica, la ética, la filosofía, la naturaleza del lenguaje, la causalidad y la inducción, los límites de lo que se puede decir, la voluntad y el yo, el bien y el mal, lo místico y la muerte, etc. Alrededor de una pregunta central acerca de la posibilidad de que el lenguaje represente al mundo. Su texto está constituido por aforismos ordenados por una numeración decimal.

² En el caso del *Tractatus* de L. W., sus aforismos están distribuidos en cuatro grupos, que tratan: el mundo, el pensamiento, la proposición y lo indecible. En el caso del *Tractatus Phantasmagoricum*, sus “tipologías fantasmagóricas” se distribuyeron en cuatro capítulos (gestos escénicos) en los que se trata: La ausencia, la invasión-suplantación, la ficción y el modelo, y por último, los dispositivos de la visión fascista.

³ Para entender el concepto de “dispositivo fantasmagórico”, es necesario ampliar cada una de las nociones que lo componen. El término de “dispositivo” ha sido definido por pensadores como Foucault, Deleuze y Agamben. De acuerdo a éste último, un dispositivo es “cualquier cosa que tenga, de algún modo, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y discursos de los seres humanos, de modo tal que “no solamente las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas sino también la lapicera, la escritura, el cigarrillo, el teléfono celular, las computadoras, y por qué no el lenguaje mismo” serían dispositivos, pero no en sí mismos sino en tanto conforman o forman parte de una red de saber/poder” (García, 2011, p.5). Por otra parte, lo fantasmagórico o la fantasmagoría está relacionada con las ilusiones sensoriales o las técnicas que las crean, valiéndose de la representación de figuras por medio de efectos o ilusiones ópticas. Se sugiere al lector que combine ambas definiciones imaginariamente y tendrá como resultado algo semejante a un “dispositivo fantasmagórico”.

parte de la pieza escénica. Así mismo, por las relaciones que se establecen entre tales materias y el cuerpo o los cuerpos que habitan el espacio, incluyendo el del espectador.

En esta prótesis o libro de consultas, el lector podrá encontrar tres cuadernos. El primero da cuenta de un archivo de imágenes y experiencias fantasmagóricas, una aproximación a la indefinición de *fantasma*, y el proceso de montaje y desmontaje como estrategia para atrapar fantasmas. En el segundo aparecerán, la dramaturgia y los vestigios de la acción. El tercero es una recopilación de citas de varios de los principales referentes del proyecto.

Se espera que el lector-espectador pueda recorrer esta constelación de imágenes, e incluso ver o atrapar algunos de sus propios fantasmas.

Diario de apariciones

Del primer encuentro con un fantasma

Presento una imagen extraída de la memoria con el propósito de trazar las coordenadas del punto desde el cual fue detonada la construcción del libro.

⁴ En adelante la imagen descrita a continuación será nombrada de esta manera: *Ella (la imagen)*, uno de los detonantes del proceso de creación del que intenta dar cuenta el Tractatus Phantasmagoricum.

⁵ El término *Colonialismo* o *Colonización*, se refiere, en este texto, no solo al fenómeno político y económico en el que un grupo social se establece e invade un territorio alejado de su lugar de origen para poblar y explotar sus riquezas. En la actualidad, esta noción es pensada además como un fenómeno que invade los cuerpos, el pensamiento, la mentalidad, los imaginarios, las acciones, los usos del lenguaje, el tiempo, etc.

El sociólogo estadounidense I. Wallerstein (2006), en su *Análisis de sistemas-mundo* señala que la expropiación del mundo no solo es territorial, sino epistémica, refiriéndose a las formas de conocer presentes en diversas culturas no occidentales, afirmando que las disciplinas y campos del saber gestadas en Europa (ciencias y humanidades), han contribuido a legitimar la idea de que existe una única forma de conocer el mundo, en otras palabras, de apropiárselo: aquella desplegada por la racionalidad científica técnica de la modernidad europea profundamente ligada al cristianismo. Tanto Wallerstein como otros autores citados en su libro, afirman que la “modernidad”, iniciada con la invasión al continente americano en el siglo XV, logró generar, a través de la repartición del conocimiento en distintas disciplinas, un imaginario y un discurso “representacional” sobre “el otro” o sobre “el mundo social del subalterno”, que a la vez desprecia y exotiza al oriental, al negro, al indio, al mestizo, al campesino, en fin, a la diversidad y a la diferencia del “otro”. Ello no solo

*Ella (la imagen)*⁴ :

(2010. Escena nocturna del parque de un pueblo iluminado por la luz amarillenta de los postes de luz en plena Semana Santa. El lugar se encuentra atiborrado de gente).

Desde una esquina lateral al parque del pueblo, se ve un anillo de fuego de proporciones descomunales que devora la cima de la montaña; su sonido, aunque remoto, permite vislumbrar los quiebres de las ramas y los troncos de árboles que caen empujados por una cacofonía de masas de aire caliente, de cuyos resoplidos emergen crestas brillantes sobre el negro del cielo nocturno.

Sobre la calle de enfrente, el murmullo de una procesión religiosa se dirige hacia mí, sumergida en cantos y rezos entremezclados en una humareda de incienso.

El sacerdote los guía avanzando rítmicamente con la oscilación de su incensario, de donde surge la fantasmagórica imagen de una multitud hecha de humo, que al ascender y volverse nube parece entremezclarse con la que produce el incendio de la montaña.

Inmersa en aquel acto teatral, la gente se desplaza hacia delante dándole la espalda a la montaña en llamas. En el mundo ideal y virtualizante que cada uno sigue por norma o tradición, es difícil ver el evento destructor del incendio. Son cuerpos ausentes, pensé... aún colonizados. Y pude percibir mi propia ceguera⁵.

Quedó allí revelada la potencia del ver y del no ver. *Ella (la imagen)*, se manifestaba como la yuxtaposición de diferentes capas o estratos que remitían simultáneamente a una dimensión temporal, histórica, estética y política⁶. Temporal por ser confluencia de diversos tiempos no sólo históricos sino perceptivos, es decir, de las distintas formas de ver o miradas presentes en el suceso. Histórica por ser la repetición de un ritual heredado del sistema de creencias de la cultura occidental, que dio paso al sincretismo a pesar de ser dominante la cultura que colonizó a la otra. Estética porque alude a aquello que se percibe mediante los sentidos, remitiendo además al problema de lo visto (lo que ven las personas de la procesión) y lo no visto (el incendio), contraste del que emerge un sentido poético. Y política, por ser eco y también reflejo de un sinnúmero de sucesos que, como este, siguen replicando modelos y esquemas de visión que estructuran el pensamiento, los actos y las relaciones que establecemos con el entorno, tanto a nivel individual como a nivel social.

ha legitimado el poder imperial a nivel económico y político, sino que ha contribuido a crear paradigmas epistemológicos que de alguna manera sostienen y validan la relación: colonizador – colonizado, declarando la guerra y la persecución a las distintas “voces” y miradas culturales que tienen sus propias formas de conocer y habitar el mundo. De esta manera, “el nuevo mundo” se convirtió en la prolongación del hombre blanco europeo y su cultura cristiana, incorporando además el discurso de la “pureza de sangre” que originó la división del trabajo, la esclavitud y la superioridad de unos hombres sobre otros. Se crea entonces la falacia (fantasmagórica) de la superioridad étnica y epistémica de los europeos sobre los pueblos dominados. Tal imposición “recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual (...) los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones” (Wallerstein, 2006, p. 59). Aunque la colonización como estrategia de dominio, ha sido practicada a través de la historia por muchas culturas, es la occidental la que ha logrado imponerse y expandirse en todo el mundo; ello gracias al desarrollo de dispositivos tecnológicos y estrategias de mediatización de la información. Por otro lado, Suely Rolnik, pensadora brasilera contemporánea, plantea que la modernidad europea occidental en la que aún vivimos, la cual no puede ser desvinculada de su imperio colonial, limita el ejercicio cognitivo y la percepción del mundo, gracias a la asimilación de las representaciones disponibles en el repertorio de imágenes creadas desde “el deseo de conservación de las formas de existencia conocidas”, dando origen a la noción de *Inconsciente colonial*, que desde una visión micropolítica “corresponde al modo de producción del deseo en el capitalismo mundial integrado, que predomina hoy por todas partes y conduce todos los ámbitos de la vida humana y no solamente los ámbitos macropolítico y macroeconómico” Extraído del artículo: “Una conversación con Suely Rolnik (Universidad Católica de Sao Paulo)”. <http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle128.html>

A este exceso de información o momento de *epifanía orgásmica*⁷, le siguió un estado en donde el cuerpo sofocado por la visión, no podía discernir todo aquello que estaba presente en *Ella (la imagen)*. Era una sensación similar a la ilusión óptica producida por el efecto de una migraña en la que se dificulta ver los rostros de la gente: se presienten tan sólo los bordes que siluetean las formas de las cabezas mientras se mira fijamente el centro de alguna de ellas, no viendo más que una superficie lisa y difusa, una especie de agujero violáceo del que emana cierta imposibilidad de ver o distinguir la cara del otro; como si el ojo tuviese la facultad de diluir, borrar y deformar el rostro de quien se tiene enfrente, dejando a su paso una mancha o estela de náusea ciega⁸.

En medio de la ceguera generada por un exceso de información, empieza a esbozarse un interés por el concepto de *fantasma*, entendido como fenómeno del ver y manifestación intensificada de una imagen que tiende a aparecer y desaparecer, vivir y morir siendo huella en el espacio de la memoria. Surge además una pregunta alrededor de la mirada y de cómo ha sido colonizada⁹.

De allí nace un credo personal (creo)

Dejo atrás el miedo para enfrentarlo,

Dejo atrás la dicotomía de la oscuridad y la luz para entretejerlas creando imágenes, Dejo atrás el ego para fundirme en el espacio y reconocer al otro en su diferencia.

Dejo atrás el dolor para transformarlo en risa, en juego y en amor.

(El concepto de amor no se refiere aquí solo al amor de pareja o al que se siente por familiares y amigos, es un amor espiritual, universal, sobrenatural).

⁶ Entendida la imagen “como paradójica y estratigráfica. Paradójica porque no funciona como una identidad cerrada sobre sí sino como una potencia de variación y combinación. La imagen así definida es portadora de una dimensión temporal, es decir, de un doble efecto actual-virtual. Estratigráfica porque sólo avanzamos en ella a través de capas definidas por intereses perceptivos y por esfuerzos de la memoria. Así concebida, la imagen es legible al mismo tiempo que visible, es coalescente entre lo percibido y lo memorado”. (Godard, 2007, p. 13).

⁷ *Epifanía orgásmica*: Expresión acuñada por T. Zarent para referirse a los estados de excitación sensorial y/o a la sumatoria de sensaciones que presenta un cuerpo cuando al percibir y ver una imagen, se produce lo que ella llama una “explosión de sentido”, pues aparece como síntesis de una constelación entretejida de diversas ideas, conceptos, épocas, sensaciones, sustratos o capas de pensamiento e historia que se repelen y atraen constantemente. Tal concepto se opone rotundamente a la unidireccionalidad de la noción de epifanía del pensamiento religioso, especialmente el judío-cristiano, que la concibe como manifestación de lo sobrenatural en el mundo.

⁸ Se puede encontrar una similitud entre la sensación anteriormente descrita y los retratos pintados por Francis Bacon (1909-1992).

⁹ La noción de *mirada* alude aquí a un fenómeno de la percepción en el que lo visto o lo observado llega a ser pensamiento de acuerdo al sistema de creencias, ideologías, imaginarios, experiencias y memorias de quien observa. El concepto de fantasma será tratado en el apartado 4 de este mismo texto titulado: *Indefinición de un fantasma*.

El deseo de ver o incluso de atrapar una imagen perdida, desató un interés por el estudio de los dispositivos de visión y artefactos para “ver”, especialmente los desarrollados en diferentes momentos de la historia del arte medieval, renacentista, manierista, barroco y, más adelante, aquellos que precedieron la aparición de la cámara fotográfica, para encontrar en la mayoría de ellos, la repetición de una estructura de visión y proyección de la imagen que hace parte del Mito de la caverna de Platón¹⁰.

La mirada ciega - lo invisible

Para Nietzsche, el mundo es una serie de humos de colores, evanescentes, cuya única explicación plausible es la justificación estética, la justificación de la luz atravesando en movimiento los soportes y provocando verosimilitudes, o aún platónicos engaños, que hacen soportable la existencia en un mundo en el que la imagen rectora tradicional, Dios, o la historia, se esconde y donde todo es un montaje o una fantasmagoría.

M. COPÓN

Tiempo después del encuentro con *Ella (la imagen)*, realicé una serie de ensayos, búsquedas e intentos fallidos de captura, por medio de dibujos y registros fotográficos del lugar, realizados con el propósito de reconstruir el suceso. No obstante, mientras más imágenes e información eran acumuladas, más indistinguible y compleja se tornaba *Ella (la imagen)*, revelando una vastedad laberíntica en la que no encontraba una arista desde la cual poder agarrarme o al menos un punto desde el cual partir en el trabajo creativo. Así, la atención y el deseo fueron inclinándose hacia los fantasmas que rigen la mirada.

Ella (la imagen), fue mi obsesión durante varios años.

¹⁰ La alusión al Mito de la caverna podrá ser encontrada en el CUADERNO TERCERO (CITAS), recopiladas por T. Zarent después de una cirugía en su pierna derecha.

La imposibilidad de entenderla, transformarla, o hacer algo a partir de ella la llevó a ser pensada como una imagen espectral. De este modo, han ido resurgiendo sus latencias en la construcción del *Tractatus*, a pesar de no ser mencionada o tocada durante la acción (gesto escénico).

Durante el proceso de creación del dispositivo, encontré que la ceguera por exceso de información o, en otras palabras, el estado de bloqueo y la imposibilidad de discernimiento, se relaciona con la incapacidad de adaptarse o apropiarse de modelos del “deber ser” que han dado forma al cuerpo, al espacio y a la manera de mirar el mundo¹¹. Ello remite al mundo visto en su dimensión teatral, ficcional, engañosa e ilusoria. Cruel.

En el libro *El espectro de la mirada occidental*, Taliaca Zarent indaga en la historia de la mirada a través de una serie de artículos sobre teatro, arquitectura, literatura, música y artes figurativas de diversas épocas y su posible incidencia en la mirada actual¹². Esta lectura fue, en cierta medida, otro de los detonantes del deseo de encontrar algunos “fantasmas” en la memoria y experiencias

del propio cuerpo. Puesto que desde allí empezó a esbozarse una especie de constelación imaginaria en donde se crearon vínculos entre *Ella (la imagen)* y algunas imágenes del archivo personal, despejando el camino a los impulsos creativos e investigativos que hasta el momento habían estado paralizados.

¹¹ Se encontrará una aproximación o ejemplificación del “deber ser” en: “El pupitre: paradojas de la movilidad y la inmovilidad”, que hace parte del apartado 5 del presente texto.

¹² Taliaca Zarent: Teórica, escritora y estudiosa empírica de la historia del arte, de origen alemán nacida en Colombia en 1963. Su investigación se ha centrado en las manifestaciones artísticas que comprenden los siglos XII a XVII en Europa y el periodo colonial en Latinoamérica. La idea de crear el *Tractatus* surgió de una conversación sobre algunas de sus experiencias



Intentos de reconstrucción de *Ella (la imagen)*. Dibujo y collage.

Presento a continuación un fragmento de uno de los capítulos del libro titulado *La mirada barroca* de T. Zarent, en el que empezaron a ser revelados, tras su lectura hace ya algunos años, los espectros de una realidad teatralizada.

...en la adquisición de una función mnemotécnica de la imagen mediante la proyección de sistemas comprimidos de imágenes o teatros de la memoria, se fue consolidando el carácter apropiacionista y desde luego sincrético del arte barroco en Latinoamérica, fenómeno que no hubiese sido en absoluto posible sin la tendencia a la idealización; lo mismo que una estrategia de recordación a través de agrupaciones de imágenes que remitían a la aparición de una cosa a la que representaban en su ausencia, o a espectros del pasado que tendían, y aún lo hacen, a reaparecer. Como en el caso de los actos litúrgicos mencionados en el capítulo anterior, que con ayuda de la figura de la repetición, contribuyeron a dar continuidad a nuestro sistema de jerarquías.

Las imágenes barrocas eran precisamente construidas para alterar, maravillar, consternar y sorprender los sentidos del espectador. A pesar de que predominaba el sentido de la visión, se puede pensar la ciudad barroca como un cuerpo sonoro que señalaba constantemente el nacimiento o la muerte de algún ciudadano, las nupcias o el nombramiento de algún militar, etc., por medio del sonido de campanas, de disparos de artillería, de la música de las procesiones y de un universo sonoro que cumplía la función de recordar y trasladar al oyente a un espacio completamente virtual. Tal cuestión fue relevante también en la pintura tras haber incorporado y perfeccionado los métodos y técnicas del renacimiento, demostrando que su especificidad era la de crear la ilusión de “realidad” al interior del soporte bidimensional; ante todo por el uso y el sentido teatral adquirido en el dominio del manejo de la luz y los efectos resultantes de exuberantes contrastes entre zonas iluminadas y zonas en penumbra.

de viaje y de discusiones alrededor de la fantasmagoría, tema que ha sido crucial para el desarrollo de este proyecto. Conocí a Taliaca en el año 2010, cuando acababa de arribar a Colombia de uno de sus viajes. En aquél entonces, Zarent desarrollaba la investigación sobre la historia de la mirada y yo trabajaba, un tanto a ciegas, en torno a *Ella (la imagen)*. En una de nuestras conversaciones sobre temas de mutuo interés, me habló de los fragmentos de un libro de fantasmas que había visto en una biblioteca ambulante con la que se topó mientras caminaba por una vía poco transitada a las afueras de Amberes (Bélgica). Los folios (cuatro en total según Taliaca), parecían haber hecho parte de un libro mucho más extenso; un compendio de textos e imágenes en donde su autor/a (anónimo/a por cierto) había registrado e inventariado a manera de bitácora, una serie de eventos, descripciones tipológicas y taxonómicas, experimentos fotográficos, ritos iniciáticos y toda suerte de artilugios mecánicos para ver o atrapar fantasmas. Ante los intentos de Taliaca de adquirir tan fantástico material (por una muy buena suma de dinero) o incluso de fotografiarlo, la persona a cargo de aquél carromato arrastrado por dos caballos de tiro, le respondió que ninguna de las existencias de la biblioteca móvil tenían por objeto ser vendidas o reproducidas de forma alguna, que solo aquel viajero o caminante que necesitara encontrar un libro en específico podía por un lapso de tiempo penetrar sus páginas, habitarlas y ser por ellas atravesado. Fue así como Taliaca pasó allí horas observando, memorizando cada página, imaginando los motivos de su construcción y el estado original del libro en su totalidad. Al anochecer, aquel ser de aspecto andrógino y bellos rasgos gitanos, cerró las compuertas de su vehículo y siguió su camino tras despedirse de una manera afable de mi amiga. Durante los siguientes veinte días, las averiguaciones y todo el empeño de Taliaca por encontrar la biblioteca móvil fue un verdadero fracaso. La biblioteca ambulante había desaparecido, dejando tan solo una huella-recuerdo de los folios del libro. Taliaca asegura que por esos días no había ingerido ninguna sustancia psicotrópica.

La imagen pictórica intentaría ser continuidad del espacio habitado por el espectador, un espacio de por sí concebido desde el artificio y la teatralidad. En este sentido, la luz, elemento primordial del arte barroco, no solo sería una herramienta para resaltar ciertas figuras, gestos y contenidos ideológicos de las imágenes, sino que daría cuenta de la búsqueda desmedida de exaltación de lo “real”, o quizás de aquél lugar imaginario en el que es posible iluminar y dominar las fuerzas de la naturaleza y del mundo, en el que las zonas oscuras remiten a lo desconocido, a lo invisible, a lo que escapa a nuestra razón, a los fantasmas que impregnan nuestra visión. (Zarent, 2011, p. 32-33).

Del otro origen: carta a un fantasma

En la madrugada del día anterior a la muestra del taller de cuerpo impartido en la maestría, tuve un sueño. El ejercicio propuesto para este taller consistía en encontrar un secreto que fuese difícil de revelar (uno que especialmente hubiese afectado nuestra vida) y en el cómo contarle o exponerlo mediante un gesto poético, sugiriendo la estrategia de generar algún tipo de ficción para lograr cierto distanciamiento. En el sueño estaba sentada y pasmada frente a mi escritorio de trabajo, dándome instrucciones acerca de cómo respirar mejor para oxigenar cada parte del cuerpo, especialmente la memoria, puesto que no recordaba secreto alguno. Empecé a recordar entonces a los seres masculinos que me habían rechazado o abandonado, y no sin algo de dolor, apareció la imagen de la primera persona por la que había experimentado una gran sensación de abandono: mi padre. En aquel momento no lo pensé así, pero ahora considero que él es mi primer fantasma.

Sin salir del sueño, paradójicamente me alegré de haber encontrado el recuerdo de su ausencia y abandono, sintiéndome impulsada a escribirle una carta, que al ser leída en público liberaría el secreto, es decir, aquello que nunca le dije. En el sueño se me ocurrió que la carta podría ir acompañada de imágenes, quizás algunas ilustraciones, fotografías en las que él aparecía e incluso otras extraídas del álbum familiar. Pensé también que podría intervenir estas imágenes y presentarlas en el espacio de alguna manera. Luego recordé el proyector de acetatos archivado en el salón de préstamo de equipos del edificio de diseño gráfico, un objeto obsoleto que al parecer nadie usaba, pero que de repente, podría servir como proyector de mis memorias e iluminarlas, sacándolas de la oscuridad, de mi propio olvido.

Desperté e inmediatamente empecé a trabajar. Busqué fotos de él y otras que llamaran mi atención. Les hice fotocopias en acetatos transparentes y enseguida me dispuse a recortar, pegar y ensamblar. Este fue un recurso rápido, ya que disponía de apenas un día para armar mi presentación.

Mientras escribía la carta e iba añadiendo las imágenes, descubrí que estaba realizando un proceso de montaje y que había hallado algo después de algunos años de búsqueda, pues estaba escribiendo una especie de carta animada por proyecciones que relacioné de inmediato con los espectáculos fantasmagóricos popularizados en Europa durante el siglo XIX.

De esta forma, encontré que una carta no era suficiente para exponerle a mi primer fantasma todo lo que necesitaba decir, sentido por momentos como una queja infinita. Así, surgió la idea de escribir una suerte de tratado en donde detallara las posibles causas y efectos de su ausencia, lo cual implicaría una gran inversión de tiempo y de análisis, quizás, psicoanalíticos, que en aquel momento no estaba dispuesta a llevar a cabo. Tal vez, sería más práctico asumir que el tratado ya había sido escrito, y en la carta aparecería por medio de citas, referencias a sus capítulos, páginas, ilustraciones, cuadros comparativos, *story*

boards, compendios de instrucciones y demás, elaborados meticulosamente para sobrellevar el abandono, la falta de comunicación, el miedo y la inseguridad. Todo ello derivó en una serie de aproximaciones a la mirada occidental y en la búsqueda de otros tantos fantasmas en la propia experiencia. El tratado sería entonces una especie de epítome ficcional de un libro ya escrito, un compendio de agujeros negros, de ausencias, vacíos y espectros archivados.

¡Este es el secreto!

El tratado (*Tractatus*) no es solo un libro al que se puede acceder físicamente, sino un espacio virtualizado, en donde el lector navega mediante enlaces y referencias, como en una especie de internet análogo y anacrónico.

De este modo, la escritura del libro ha ido desplazándose gradualmente hacia otros lugares de la memoria. Durante la revisión de los álbumes familiares fueron apareciendo gran cantidad de imágenes en las que pude percibir una tendencia a la imitación de ideales y modelos europeos. Especialmente en aquellas que tienen nexos con la guerra.

De acuerdo al método de trabajo encontrado durante el proceso de creación, el libro estaría constituido por varios tomos si lograra reunirse por completo todo el material diseminado o perdido. Bajo tal lógica, el actual *Tractatus* está constituido por las reconstrucciones de los fragmentos que lograron ser encontrados y recordados¹³.

¹³ Ir al CUADERNO SEGUNDO (DRAMATURGIA Y VESTIGIOS DE LA ACCIÓN) si le interesa leer: la *Carta a un fantasma*.

De otros encuentros fantasmagóricos

Relato 1. Huella

Durante casi 40 años permaneció colgada de una puntilla sobre la pared de aquella habitación a la que no le entraba mucha luz.

Esa pequeña cruz de plata jamás había sido tocada o cambiada de lugar.

Desde aquel lugar de la pared, cercana a la mesita de noche, el crucifijo plateado observó en silencio el paso del tiempo.

Días después de la muerte de su dueña, la bisabuela, una mujer de 93 años, la cruz desapareció dejando sobre la pared blanca una huella grisácea indeleble que aparentaba ser una marca de tizne o de humo: el fantasma dibujado por este mismo objeto metálico con ayuda del tiempo, bajo aquella puntilla solitaria.

Semanas después pintaron la habitación.

Relato 2. Sueño

Es de noche. A través de la persiana, en el fondo de una habitación alargada, se percibe la pesada y masculina presencia de algo que mira desde la ventana del edificio de enfrente. Afuera está oscuro. La masa hecha de mirada y luz provenientes del exterior, hiere el cuerpo.

Picada en el pecho y el estómago.

El cuerpo percibe su propia desnudez e intenta palpase para luego percatarse de que ha desaparecido. Aumenta la sensación de desnudez y sólo puede verse un fragmento del brazo y mano derecha al levantarla. Algo se desplaza velozmente hacia el costado derecho cercano al escritorio bajo la ventana.

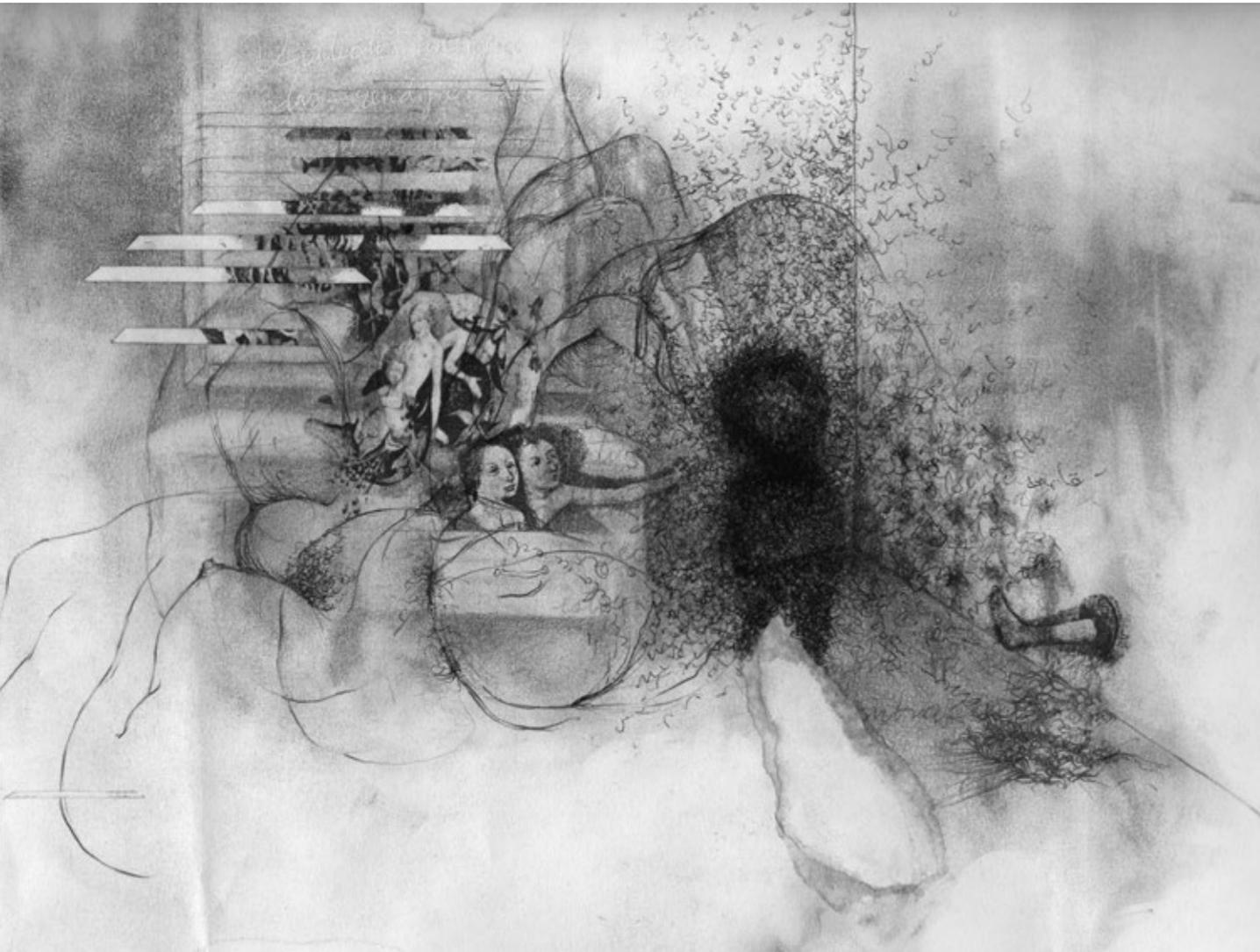
Ahora el cuerpo es una imagen estática y observable. Un niño sombra se desprende del papel de colgadura.

Es un volumen palpable de partículas de carbón vibrando como un nido de moscas bajo una luz proveniente de un lugar indeterminado de la habitación.

Es una sombra con volumen.

El miedo se ha vuelto táctil.

Al despertar, se tiene la sensación de que el propio cuerpo ha sido soñado por alguien. Frente a la cama del soñante hay un antiguo retrato de un bebé sonriente fallecido en su primera infancia. La habitación soñada era la habitación contigua situada detrás del muro que sostenía aquella imagen.



Dibujo de sueño.

Hallazgo 1. Objeto - Pintura

En el patio de la casa yace una estructura tridimensional de placas de acrílico transparente: viejo soporte de la reproducción de una pintura hecha de láminas de chocolate, arequipe, crema batida, boñiga de vaca, pulpa de papel y otras materias. Esta pintura, basada en “*La estación de tren*” de Monet¹⁴, buscaba ser eco del deseo de capturar el tiempo en la imagen; pues si la pintura impresionista intentaba transferir al lienzo la afectación del ojo por efectos de los cambios de la luz en lo observado, la pintura tridimensional trataría de atrapar la transformación de la imagen por el efecto de la degradación y extinción de los materiales.

Era, además, un pequeño espacio escenográfico en donde la luz atravesaba las paredes transparentes de su estructura, para bañar los objetos con una luminosidad blanquecina y difusa que embalsamaba una imagen condenada a desintegrarse. En el interior de este espacio pictórico, una masa de edificios de crema batida violácea se adhería a un fondo transparente que filtraba la luz; del suelo lodoso de arequipe y esencia de vainilla emergía un tren hecho de pastillas de chocolate SOL, que excretaba por su chimenea tubular vapores de algodón que invadían la atmósfera pictórica con un aroma dulzón y sofocante. Luego del éxtasis sinestésico, irrumpía el “repulsivo” verde oliva de la boñiga de vaca, materia integradora del color en toda la pintura, que siguió descomponiéndose en el rincón de aquel patio gracias a la intemperie y a las frecuentes visitas de insectos y caracoles, quienes se encargaron de acelerar su proceso de degradación. Hace un tiempo, la estructura ya vaciada de la materia que contenía, desapareció tras un profundo y desesperado acto de limpieza del lugar.

¹⁴ Claude Oscar Monet, 1840 – 1926. Pintor francés y uno de los creadores del movimiento impresionista.

Hallazgo 2. Fotografía

En la superficie amarillenta de una fotografía tomada en 1920, la aparición de un niño mira fijamente a quien lo observe. Absorto en el tiempo de su captura, el infantil cuerpo se funde en una silla de madera. Una luz difusa invade el espacio circundante del niño-silla, disolviendo su duración. Da la impresión de que partículas de luz y de tiempo devoran el cuerpo ya fragmentado y desdibujado. El objeto ha dejado de ser el recuerdo de un bisabuelo niño, para recordar la viva y luminosa presencia de la desaparición.



Hallazgo 3.
Dispositivo para la visión

Entre el archivo de juguetes conservados desde la infancia, se encuentra un aparato de visión estereográfica¹⁵. Es de plástico rojo e incluye unos discos de cartón que contienen pequeños fotogramas impresos en un material transparente. En ellos aparecen fragmentariamente imágenes de películas de Disney: arquetipos del imaginario infantil debatiéndose entre lo caduco y lo nuevo. Cuando la luz penetra el objeto desde la parte posterior, la mirada, atrapada en la tridimensionalidad, penetra, palpa y rodea un espacio muerto y paralizado. Al observar las dos fotografías que componen el espacio 3D, noté que había una sola diferencia entre ellas: ambas habían sido capturadas en un mismo instante pero desde ángulos ligeramente distintos; una de las imágenes tendía más hacia la izquierda y la otra hacia la derecha. En la fulgurante intermitencia de este antes y después que conforman el tiempo del fotograma, aparece la constante negación del presente de la imagen.

¹⁵ *Estereoscopia*: La imagen estereográfica o imagen tridimensional refiere a técnicas capaces de capturar información visual tridimensional y/o crear la ilusión de profundidad en una imagen. La ilusión óptica producida por una imagen estereográfica resulta de la unión en nuestro cerebro de dos imágenes o fotogramas ligeramente diferentes para cada ojo, es decir, se crea una ilusión 3D a partir de un par de imágenes 2D.



Disco de dispositivo estereoscópico.



Fotografías extraídas
del archivo personal



Agenda que perteneció a la bisabuela de la autora, intervenida con fotoserigrafía.

Indefinición de un fantasma

Del rigor en la ciencia

... en aquel Imperio, el Arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*,
Libro cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658.

J. L. BORGES

Las cualidades que comparten muchas de las imágenes que hacen parte del archivo que alimenta el dispositivo del *Tractatus Phantasmagoricum*, remiten a la estructura del palimpsesto, término atribuido a los manuscritos antiguos que conservan en su superficie huellas de otras escrituras que, a pesar de haber sido borradas para dar lugar a una nueva, son aún perceptibles al ojo. Así, la materialidad y el contenido de las imágenes que me atrapan, dan cuenta de una *sobreescritura*; de una yuxtaposición, montaje o suma de capas, sustratos o niveles del afecto, de la percepción, del pensamiento y de la memoria.

Una de las primeras capas develadas al observar las imágenes tiene que ver con la reproducción; todos aquellos procesos técnicos y mecánicos que ellas atraviesan para llegar a ser devoradas, asimiladas y, algunas veces, excretadas por la mirada. La mediación presente en la forma en que nos relacionamos con gran parte de las imágenes producidas y reproducidas por segundo en la actualidad, es un ejemplo de ello. El efecto es similar al de una imagen cualquiera de la cual se saca una fotocopia, y de ésta otra y otra, *ad infinitum*; la imagen además de perder su nitidez, va variando o disminuyendo su sentido, no quedando de ella más que su fantasma: desvanecimiento, desaparición, ruina o vestigio.

En este punto es importante señalar que la promesa de indefinir un fantasma, depende en gran medida de una mirada particular sobre la imagen. Asimismo, el concepto varía según el contexto, la cultura y la experiencia de cada observador. En su texto "*Patafísica de los fantasmas*"¹⁶, René Daumal, sin salirse del lugar sobrenatural en donde el pensamiento cristiano ha ubicado esta noción, sugiere que la aparición de un fantasma no puede desligarse de una mirada específica o de la visión de mundo de quien observa:

Un fantasma es, en efecto, un agujero; pero un agujero al que se le atribuyen intensiones, una sensibilidad, costumbres; un agujero, es decir, una ausencia, pero la ausencia de alguien, no de algo, rodeado de presencias, de presencias de alguien o de algunos. Un fantasma es una ausencia rodeada de presentes. Y como es la sustancia agujereada lo que determina la forma del agujero y no la ausencia que rodea esta presencia, así, cuando atribuimos intensiones,

¹⁶ La Patafísica "Es la ciencia de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones". Movimiento cultural francés de la segunda mitad del siglo XX, vinculado al surrealismo e inventado por Alfred Jarry. La patafísica es "aquello que se encuentra «alrededor» de lo que está «después» de la física".

* *indefinición de un fantasma*

costumbres y una sensibilidad a un fantasma, estos atributos no residen en lo ausente, sino en el presente que rodea al fantasma. (...) Lo que recae sobre el sentido o los sentidos, en materia de fantasmas, no son los fantasmas sino los seres humanos que declaran ver o haber visto fantasmas; si estudiamos su manera de ser o, como dicen los psicólogos, su comportamiento, constataremos que estos seres humanos están presentes, a excepción de los fantasmas; quiero decir que los fantasmas son agujeros en su sustancia, que aparecen bajo la forma de fallas y desgarros en la trama de su visión del mundo. (Jarry, 2009, pp. 215-216).

Tales "fallas y desgarros de la visión del mundo" como agujeros en la sustancia de quien observa, pueden ser encontradas en gran parte de las imágenes que se han producido y siguen produciéndose al interior de la cultura occidental que domina en la actualidad. Un ejemplo de ello es el caso de la visión y la construcción de mundo del Renacimiento europeo, soportada por la aparición de la perspectiva, método que al ser utilizado en la pintura y luego extendido a otros campos del conocimiento, generó una matematización y geometrización del espacio, no solo pictórico. Allí, el *punto de fuga*, que según E. Panofsky, corresponde al ojo o al punto de vista del espectador, otorga a la pintura la cualidad de ser reflejo o espejo de una realidad que al ser racionalizada en exceso podía ser controlada y dominada. El influjo de tal forma de percibir y mirar el espacio fuera del campo del arte de aquella época, fortaleció, de acuerdo al texto de Wallerstein (2006), la adopción de una mirada soberana y "universal" sobre el espacio, puesto que "la perspectiva hace posible tener un punto de vista sobre el cual no es posible adoptar ningún punto de vista" (p. 62.), es decir, tal método de representación estableció la posibilidad de abstraerse del lugar de observación desde el que se puede ver sin ser visto, contribuyendo en gran medida a la colonización y dominación de América y otros territorios por parte de los europeos. Al tener un único punto de vista sobre el mundo avalado por el pensamiento occidental, las visiones y formas de conocer de otras culturas fueron consideradas como formas caducas del pasado que engañaban a los sentidos y se oponían al pensamiento científico y racional. El fenómeno de la perspectiva influyó incluso en la ciencia carto-

gráfica del siglo XVI, pues en los mapas creados a partir de la exploración de nuevos territorios, no dejaba de aparecer Europa como el centro del mundo.

La huella espectral que ha dejado la perspectiva en nuestra mirada, remite a otra serie de imágenes que intentan superponerse sobre el territorio de otras, e incluso suplantarlas, como la imagen (recuerdo) de grupos de colonos europeos construyendo sus iglesias sobre los templos o emplazamientos sagrados de los pueblos indígenas, o aquellas en las que se construyen ciudades a partir de modelos e ideales arquitectónicos y urbanísticos de las ciudades europeas; y así podría dar continuidad a una enumeración de imágenes de la misma naturaleza. Es a partir de tales imágenes que ha ido surgiendo el interés por la noción de *fantasma*, que en el imaginario popular se ha definido, paradójicamente, como una figura incorpórea, irreal y fantástica que el creyente religioso cree ver y el no creyente, imaginar; una figura que no posee unos límites definidos, que carece de carne, sangre, órganos y piel, desbordándose a sí misma y fundiéndose en el espacio.

Al pensar en la serie de imágenes que conforman el archivo del *Tractatus*, encuentro resonancias con la noción de supervivencia en Warburg, presente en el libro de Didi-Huberman titulado: *La imagen superviviente - Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*¹⁷. De acuerdo a Huberman, Warburg indaga en la historia del Arte (especialmente el renacentista), ya no desde la idealización de la belleza y glorificación de los hechos de la antigüedad tan practicada por los historiadores que le precedieron, sino desde una descomposición de las imágenes de las cuales emergían obsesiones, reparaciones y patologías¹⁸; creando así un “*modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, rema-

¹⁷ *Aby Warburg* (1866-1929): Historiador del arte de origen alemán que se interesó particularmente por el estudio de la supervivencia de algunos motivos de la antigüedad clásica en el arte del Renacimiento europeo. Uno de los rasgos fundamentales de su obra es la manera en que se aproxima a la interpretación del significado de las imágenes, a partir de la reconstrucción tanto del contexto cultural como de la mentalidad de la época (descomposición teórica de la imagen), valiéndose de la búsqueda de documentos heterogéneos alojados en archivos, tratados de costumbres y estilos, libros ilustrados, entre otros; logrando con ello transformar y ampliar metodológicamente la forma de concebir el arte y la historia como disciplina del conocimiento. Warburg estudia elementos “accesorios” e “irrelevantes” a una imagen, los gestos que expresan “emociones intensificadas” y la estructura compositiva de las obras, considerando la imagen como una caja de resonancias que pone en tensión diferentes temporalidades y saberes. Así, orienta sus estudios sobre las *Pathosformeln* o “fórmulas de lo patético”: aquellos gestos intensificados en la representación por el uso de fórmulas visuales propias de la antigüedad clásica, visibles en las conductas festivas, las mímicas sociales, la coreografía, la moda o las maneras de vestir, etc. Dentro de la obra de Warburg, se destacan dos proyectos que manifiestan práctica y teóricamente su pensamiento: El primero es *La Biblioteca de ciencias de la cultura* en la que reúne una colección de documentos que dan cuenta de la psicología de la expresión humana (espacio que luego se transformaría en centro de investigación para estudiosos de diversas disciplinas, de acuerdo a una concepción unitaria de la cultura). El segundo es el *Atlas Mnemosyne* o Atlante de la memoria, constituido por una serie de paneles con montajes de fotografías de diversas obras de la historia del arte, formando mosaicos o secuencias de imágenes móviles e intercambiables, según el estado de la investigación.

* *indefinición de un fantasma*

nencias, reparaciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo” (Didi-Huberman, 2009, p.25).

En este sentido, el concepto de supervivencia es entendido como la reaparición de una forma del pasado que “no termina de sobrevivir” y “su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo intempestivo” (Didi-Huberman, 2009, p. 29). Desde este punto de vista, Warburg clama por una ampliación metódica de los límites que hasta ese momento habían sido impuestos al estudio de la historia, y a los establecidos entre las disciplinas del arte y del conocimiento, pues planteó la necesidad de lo interdisciplinar al procurar generar y multiplicar los vínculos entre los campos del conocimiento.

Para ello, atraviesa y subvierte los campos tradicionales del arte mismo: no bastándole ya el museo de los Uffizi, decide sumergirse en el mundo sin jerarquía del Archivo, con sus innumerables *ricordanze* privadas, sus libros de cuentas, sus testamentos notariales... Así, la notificación de un pago por un exvoto realizado en 1481 sobre el rostro mismo del donante, o bien las últimas voluntades de un burgués florentino, se convertirán a sus ojos en una verdadera materia - materia sin límite- para reinventar la historia del renacimiento. Una historia que se puede ya considerar fantasmal en el sentido de que el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos: Warburg escribe que, con “los documentos de archivo descifrados”, se trata de “restituir timbres de voz inaudibles” (...), voces de desaparecidos, voces sin embargo ocultas, replegadas todavía en la simple grafía o en los giros particulares de un diario íntimo del Quattrocento exhumado en el archivo. (Huberman, 2009, p. 36).

La *supervivencia*, fantasma del pasado que se mezcla con las formas del presente (anacronismo), es aquí pensada como una manifestación concreta de la huella,

una noción que no se reduce a las ruinas o vestigios materiales; y que existe además en:

¹⁸ El término patología deriva del vocablo griego *Pathos*, referido a todo lo que se siente o experimenta como estado del alma: tristeza, pasión, padecimiento. Sin embargo, tomo una breve definición presente en el libro de Huberman (2009) para ampliar el sentido en el que aquí se usa: “*pathos*, esa enfermedad del alma que deforma los cuerpos y, por tanto, arruina el ideal, que supone la serenidad de la grandeza y la nobleza del alma” (p.19).

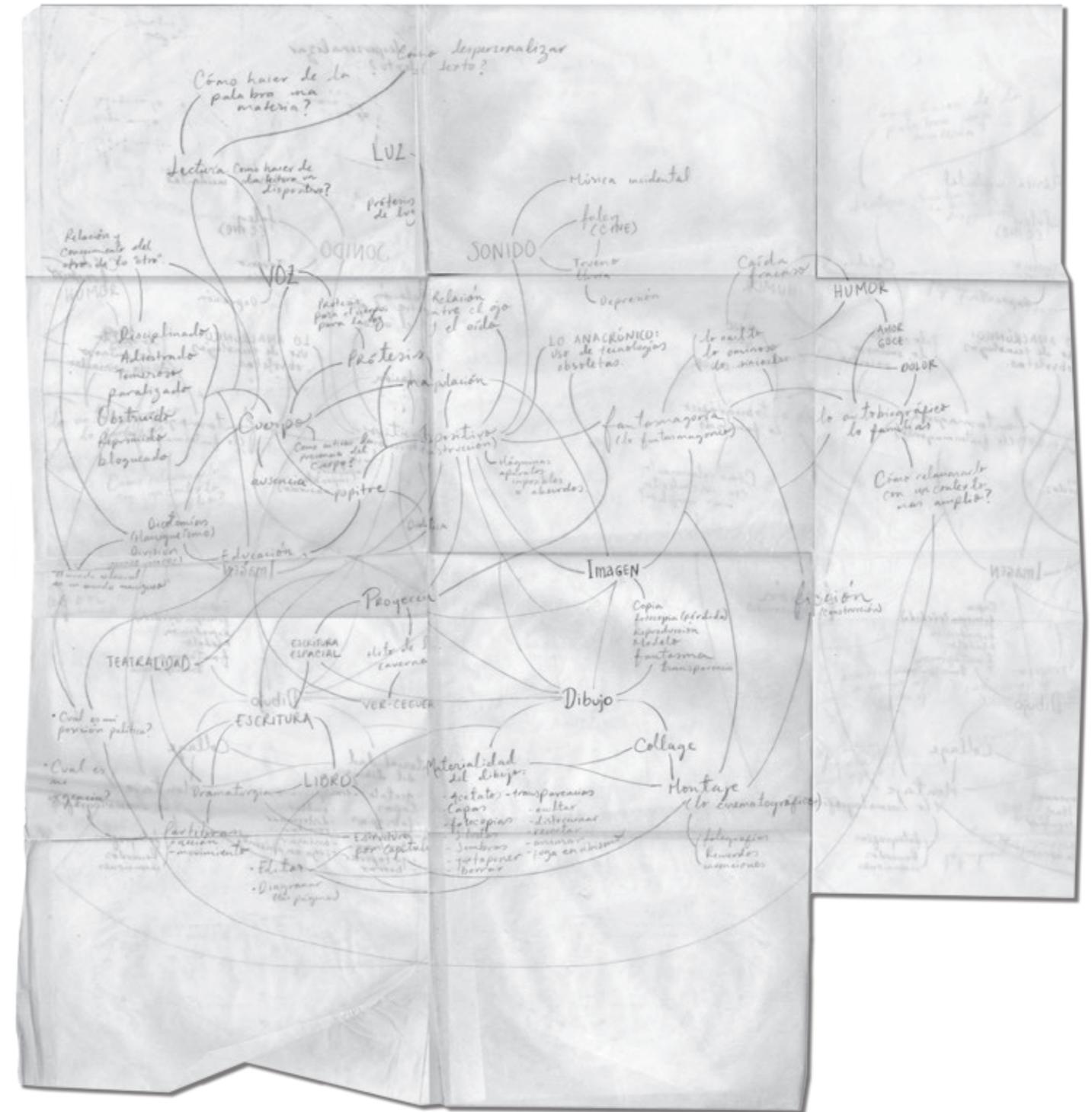
las formas, los estilos, los comportamientos, la psique. (...) Algo que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad, pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial- (...) decir que el arco y la flecha han sobrevivido como juegos infantiles equivale a decir que su estatus y su significación han cambiado completamente.

(Huberman, 2009, p.52).

§

Nota al lector nº 1: Para ampliar la indefinición de fantasma, podrá consultar otra serie de referentes que a manera de citas encontrará en el CUADERNO TERCERO que hace parte de este libro.

§



Mapa mental para la construcción del *Tractatus*.

* *indefinición de un fantasma*

El fantasma del *Tractatus*

*Este argumento fantasmático se presenta como un pequeño drama,
una gesta, que es precisamente la manifestación de lo que llamo mito
individual del neurótico.*

J. LACAN

Esto es el *Tractatus Phantasmagoricum*: un libro descomunal aún no publicado en su totalidad, basado en los folios de un libro de fantasmas perdido y olvidado, que recoge obsesiva y enciclopédicamente una serie de prácticas y reflexiones de aproximación a aquello que es difícil ver, aquellas imágenes que la razón no alcanza, fantasmas de nuestra cultura que no sin extrañeza son percibidos como “fallos” en la visión; ausencias, reproducciones vacías de modelos heredados, normalizados y repetidos hasta el cansancio, incluso en las prácticas artísticas o en los espectáculos teatrales y televisivos, hechos para hacer pensar y creer de determinadas maneras. De lo cual, se han intentado llevar a escena tan solo cuatro pequeños fragmentos del mismo.

§

Mientras escuchaba la narración de Taliaca acerca de los fragmentos del libro de fantasmas que había encontrado y perdido en un solo día, pude percibir que nuestros cuerpos empezaron a experimentar al unísono un extraño estado de abatimiento, frustración e impotencia disipado luego de pedirle una descripción de las páginas de cada uno de los folios. Según Zarent, los textos (escritos en varios idiomas) e imágenes de cada una de sus páginas resultaban ser un sincretismo de estilos, unas veces entremezclando una técnica pictórica similar a la utilizada en la iluminación de libros medievales con aberraciones ópticas y anamorfosis que recordaban algunos aspectos del manierismo; otras veces, combinando recortes de fotografías antiguas con textos de imprenta escritos con diferentes tipografías, que por momentos se fundían con las imágenes. En pocas palabras, cada página era disímil de la otra, cada una transportaba al lector a distintas temporalidades. Otro aspecto sorprendente de este libro era que muchos de los acontecimientos y procedimientos allí comprendidos, daban la apariencia de estar basados en hechos reales, pues muchos de ellos de por sí rozando en la fantasía y en el absurdo, contaban con un sinnúmero de pruebas, vestigios y comprobaciones metódicas de sucesos fantasmagóricos allí descritos.

Fue en aquel momento donde surgió la idea de intentar reconstruir y readaptar los fragmentos del libro que había imaginado gracias a la narración de Taliaca, haciendo uso de mi propio archivo de imágenes y de otros recursos plásticos, escénicos e incluso cinematográficos¹⁹.

§

¹⁹ En la cita N° 10 del apartado “La mirada ciega-lo invisible”, podrá encontrar más detalles de la historia narrada por T. Zarent.

Durante la recopilación oral de los fragmentos, se encontró que el libro de fantasmas posiblemente había sido estructurado a partir de una taxonomía o clasificación extensa de diversas tipologías fantasmagóricas, de las cuales solo pudieron ser reconstruidas y readaptadas cuatro (las que pudo recordar Taliaca), tratadas en cada uno de los capítulos que componen la pieza escénica actual, a saber:

- El fantasma como ausencia (tratado en el Capítulo V).
- El fantasma como invasor o suplantador (tratado en el capítulo III).
- El fantasma como ficción y modelo: que hemos relacionado con lo cinematográfico y lo televisivo (tratado en el capítulo X).
- El fantasma como dispositivo de la visión fascista: concerniente a la construcción de artefactos, aparatos, dispositivos de visión y máquinas para capturar fantasmas (tratado en el capítulo VI).

§

Nota al lector n° 2: Para profundizar en cada uno de estos aspectos se recomienda observar presencial y atentamente los capítulos llevados a escena. El orden en el que se presentan los capítulos tiene que ver con una búsqueda de lo fantasmagórico desde lo singular a lo plural.

Nota al lector n° 3: La imagen del *Tractatus* o gesto performático de donde surge la prótesis textual que tiene frente a usted, constituye en sí misma una imagen fantasmagórica.

§



Fotogramas de noticias. Archivo personal

La construcción del dispositivo

Montaje

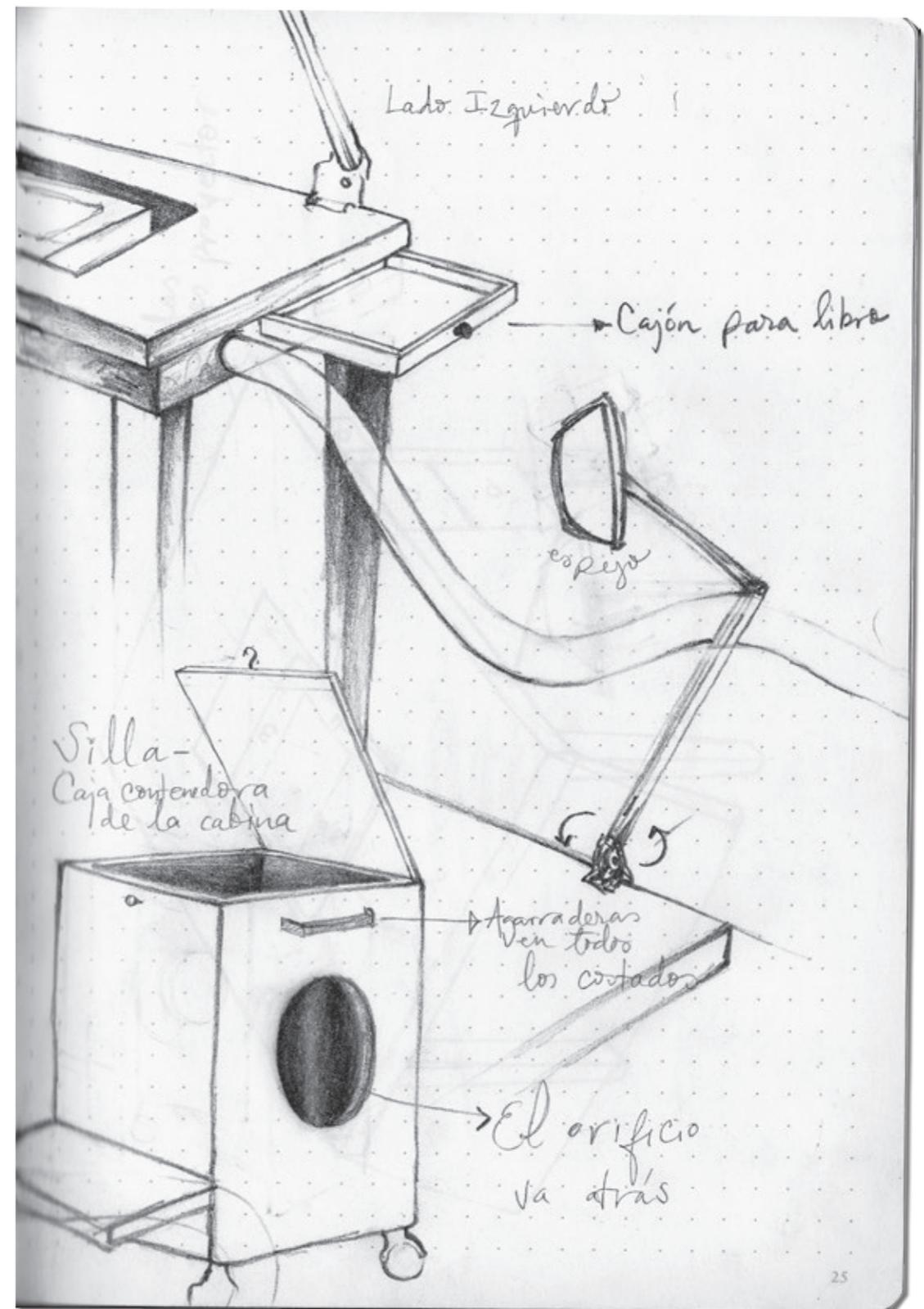
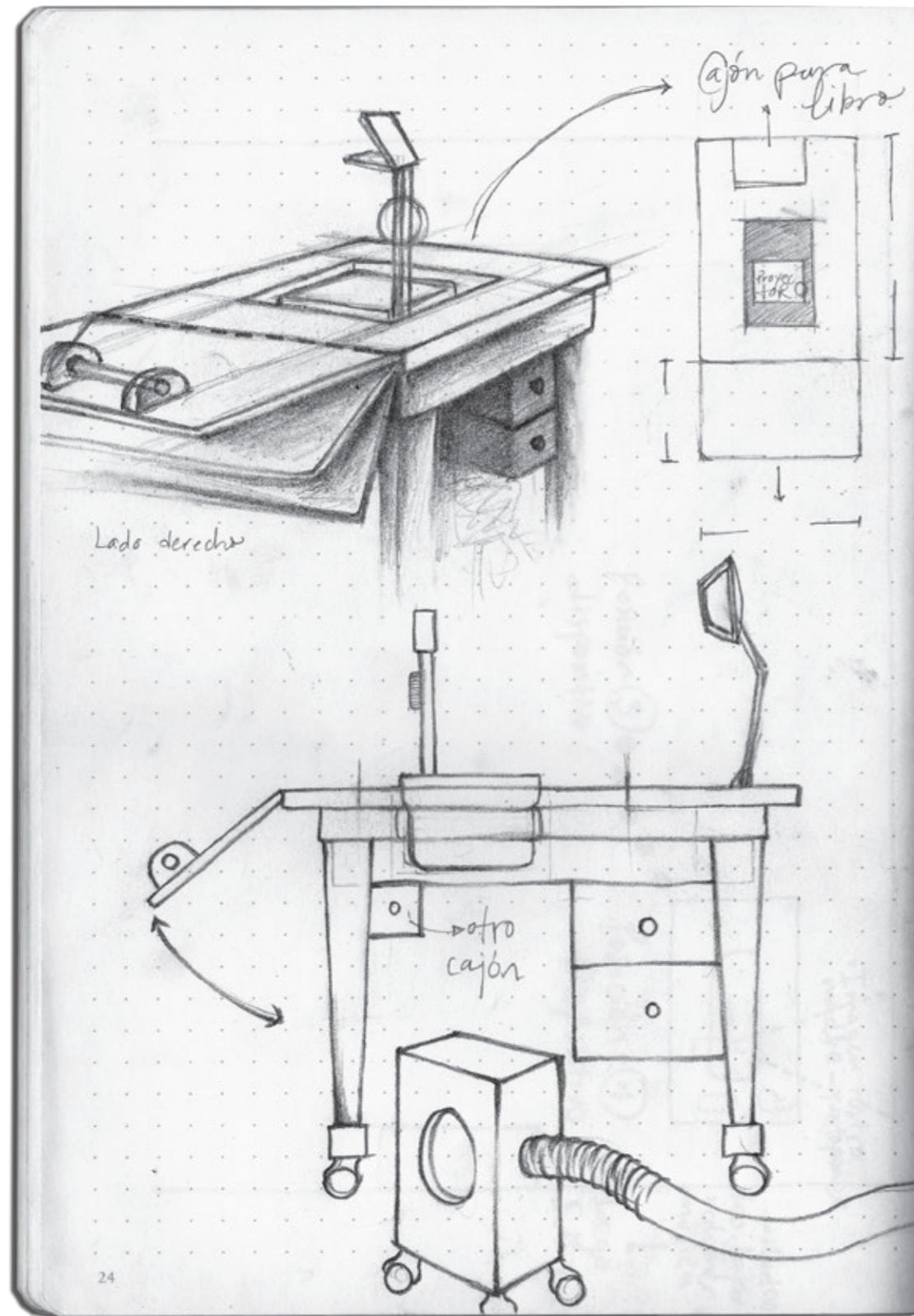
Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que disponiendo primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás.

DIDI-HUBERMAN



La estructura del gesto y la materialidad del dispositivo del *Tractatus Phantasmagóricum* ha ido desplegándose en una serie de operaciones de montaje. La imagen del libro se ha construido mediante el ensamblaje de elementos disímiles: un texto leído a viva voz (una *dramaturgia*), un proyector de transparencias, la disposición de unas imágenes de archivo (fotografías, dibujos, memorias, etc.), un cajón de madera con ruedas para contener el proyector²⁰, o una mesa-pupitre que puede desplazarse en el espacio. El montaje es en sí la fuerza de cohesión de las capas de lenguaje y pensamiento que atraviesan la acción, así como del proceso de creación de la pieza escénica vista como libro vivo.

²⁰ Primer recurso usado para contener y desplazar el proyector en el espacio.



Así, cada elemento instaurado en el tiempo de la acción (un grafismo, un sonido, un acto dibujístico, una palabra, una frase, un texto, una fotografía de archivo, una herramienta de dibujo, el fragmento de una imagen encontrada en internet, un desplazamiento en el espacio, un gesto corporal, una microacción cuyo ritmo y duración se desenvuelve simultáneamente a una pieza musical o al sonido, etc.), al ser puesto en relación o en tensión con otro, configuran una imagen-partitura²¹; un entramado de partículas formadas a partir de diversas materias y temporalidades, organizadas en una narrativa discontinua y fragmentaria de secuencias que han adoptado el nombre de capítulos, los cuales hilan fantasmagóricamente la aparición-desaparición del libro.

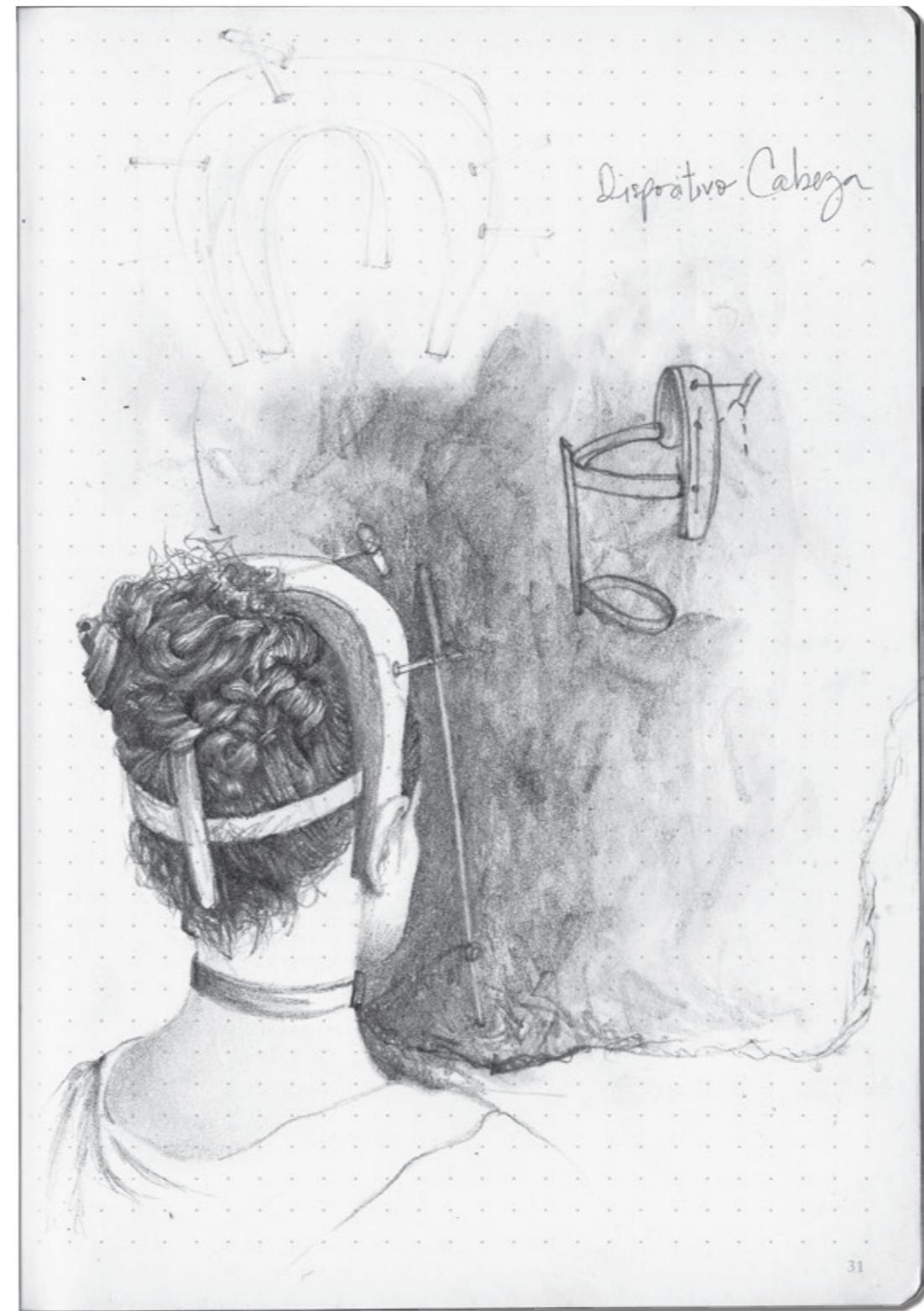
Cada imagen-partícula halla lugar en su propia duración, fundiéndose, chocando, superponiéndose, complementándose u oponiéndose a las otras en una constante construcción-deconstrucción-construcción del sentido que habita el dispositivo. El montaje entendido no solo como estrategia de creación en distintos campos del arte y de la producción de imágenes, sino como materia plástica, ha sido motivo de indagación durante la construcción del *Tractatus*.

El mismo proceso creativo ha ido develando que el método y las maneras de obrar sobre la materialidad devienen de un universo audiovisual, dado que mi conocimiento del mundo se debe en gran medida a mi relación con una pantalla, en especial la cinematográfica. En consonancia con la caverna arquetípica de Platón, las relaciones que se establecen con las imágenes provenientes de lugares invisibles, lejanos y extraños obedecen a una mediación, efectuada generalmente por dispositivos visuales, sonoros y audiovisuales. Los libros son también mediadores, puesto que han generado una cercanía con imaginarios de territorios distantes. Tales imágenes e imaginarios elaborados a partir de sistemas de mediación constituyen mi universo fantasmagórico²².

Sergei Eisenstein piensa el montaje desde el arte japonés remontándose al nacimiento del ideograma; definido como signo o elemento gráfico que al hacer parte de un sistema escritural puede representar una idea o un concepto sin vincularse a lo lingüístico o a lo fonético. El ideograma, según Eisenstein, es en su fundamento, una

²¹ La palabra «partitura» proviene del término italiano *partitura*, que quiere decir: *insieme di parti*, que en español significa: conjunto de piezas o partes.

²² “He ahí una manera de viajar y desplazarse sin moverse del territorio o el habitáculo que le encierra: el libro, el cine, la televisión”. *Cartas al espectador, CUADERNO QUINTO* (no incluido). Sección de experiencias sensoriales.



Boceto de dispositivo para la cabeza.

imagen gráfica en donde se conjugan dos jeroglíficos que representan cada uno diferentes objetos, surgiendo de tal combinación un nuevo concepto. En el ideograma japonés, el montaje acontece al fundir por ejemplo la imagen de una oreja y el dibujo de una puerta, dando como resultado un grafismo que contiene la idea de *escuchar*; o el caso del dibujo de un ojo al lado de la representación del agua, que sería igual a *llorar*.

Sucede lo mismo en los haikús, vistos desde la perspectiva de jeroglíficos que han sido transpuestos a frases (también sucede en la pintura y el teatro japoneses)²³. Allí se construyen las imágenes a partir de frases o partes separadas (fragmentos), muchas veces incongruentes entre sí, que al combinarse en variaciones o alternancias temporales (rítmicas), pueden generar nuevas ideas y cambios en la mirada. En pocas palabras, el montaje recoge una serie de partes dispersas y las reordena al interior de un todo para crear sentido.

En el cine es posible que el sentido de un todo desmembrado en diferentes partes (tomas, secuencias, planos, etc.) esté dado por los choques, las oposiciones y los conflictos que aparecen entre los saltos de una imagen a otra, o de la fusión y yuxtaposición de “trozos” organizados secuencialmente. “Así es que el montaje es un conflicto” (Eisenstein, 2002, p. 93).

He tomado la noción de conflicto para referirme a las tensiones que han ido surgiendo a lo largo del proceso creativo del *Tractatus*. Una de las más impactantes, a mi parecer, es la de mi propio cuerpo en relación a la materialidad de los objetos o elementos que conforman el gesto y al espacio escénico (relación con el espectador). De tal tensión ha emergido la presencia, esto es, aprender a estar, a vivir el presente de la acción.

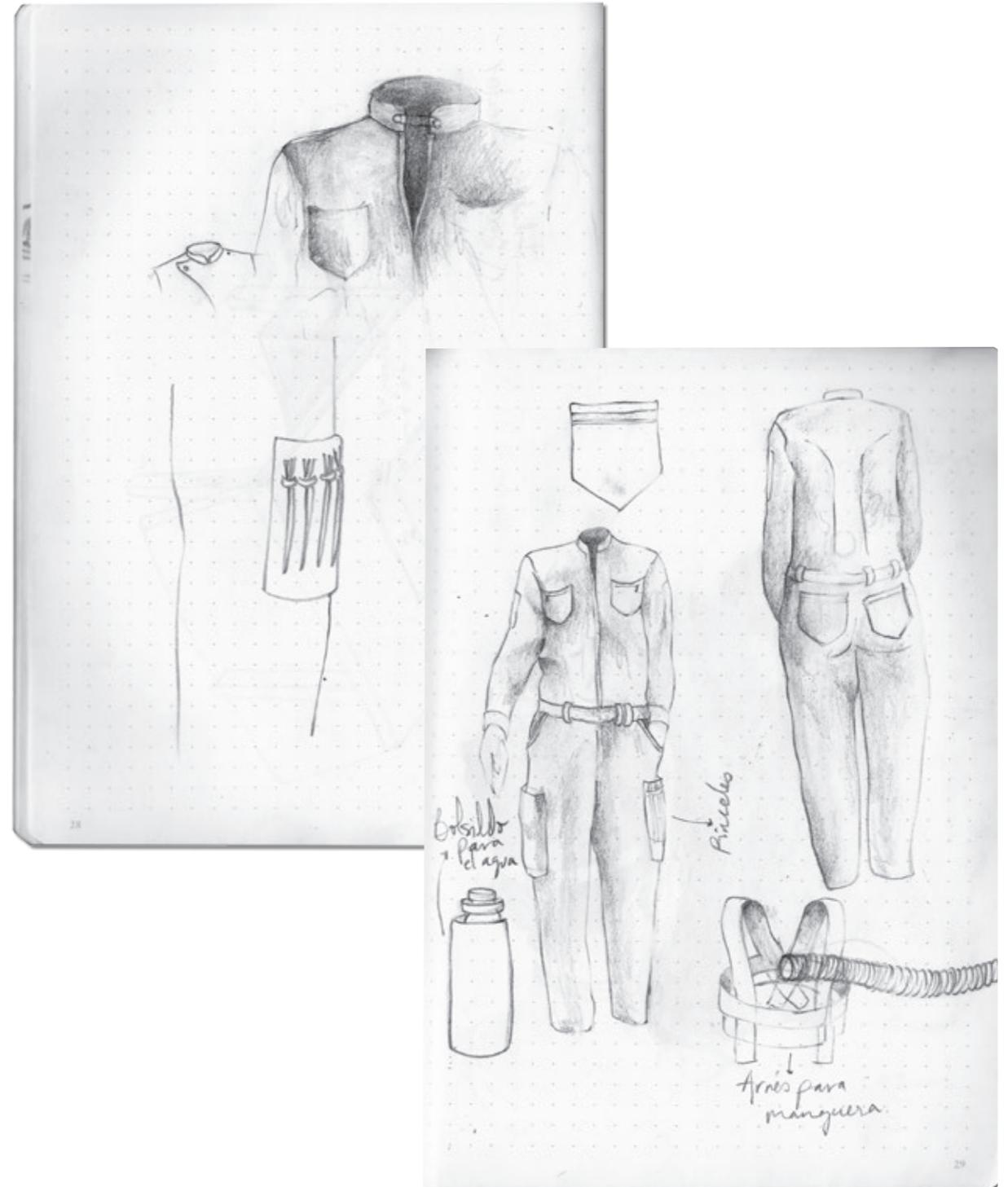
23 Haikú: Poema o descripción brevísima de origen japonés. En cuanto a su forma, consta generalmente de 17 sílabas, dispuestas en 3 versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. He aquí algunos Haikús:

· Niebla del alba
Como un sueño borroso
La gente pasa.

BASHŌ

· Va persiguiendo
Pétalos de cerezo
La tempestad.

TEIKA



Nota al lector: Repose la mirada. Deténgase aquí por un no muy breve o no muy largo lapso de tiempo.

Estas páginas fueron intervenidas en el libro físico.

Desmontaje

Dibujo

“La proximidad del dibujo con el pensamiento está siempre presente en su significado; como señala el crítico de arte Jean Fisher, “el acto de dibujar hace posible la identidad mágica entre el pensamiento y la acción, ya que dibujar es el medio más rápido y puede por lo tanto proteger la intensidad del pensamiento. Dibujar nunca es una transcripción del pensamiento (en el sentido de la escritura) sino más bien una formulación o elaboración del pensamiento mismo en el instante mismo en que se traduce a sí mismo en imagen”.

EMMA DEXTER

La práctica del dibujo remite a una gama de acciones que el cuerpo ejecuta desde el deseo de conocer y nombrar la realidad²⁴. Así, el acto de dibujar a partir de la presencia de lo fantasmagórico, se ha manifestado como una escritura en el espacio-tiempo de la acción, en una fusión de medios que han configurado una máquina analógica y anacrónica construida con objetos encontrados, abandonados al desuso y a una inutilidad deseando ser rescatada. Tales ruinas de la obsolescencia programada, al ser ensambladas han ido conformando un artefacto de operaciones de montaje y desmontaje de la imagen.

Aquí existe un vínculo indisociable entre el acto de escribir y el de dibujar, pues en ambos persiste la idea de ser el rastro o la huella que deja grabada la

²⁴ El “dibujo” es una de esas palabras que sobrepasa el ámbito del discurso artístico para instalarse en un marco más amplio de referencias; (...) para nombrar una serie de valores que pertenecen al fundamento de una actividad esencial, en el hecho mismo de comprender y nombrar las cosas. (...) El “dibujo” es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento (...). El “dibujo” se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones (Gómez Molina et al., 2007, p.36-37).

* la construcción del dispositivo

acción del cuerpo sobre algún soporte, en este caso, el de la memoria. Al pensar en el dispositivo cinematográfico como una forma de escribir en el tiempo, encuentro por analogía que la materia lumínica y sonora por él captadas, dejan en la memoria huellas audiovisuales traducidas a sensaciones por efectos del montaje, por los saltos o traslapes, a veces imperceptibles, de un fotograma a otro, de un plano a otro, de una secuencia a otra, de un sonido a otro: efectos de los afectos.

En este orden de ideas, la experiencia de construcción y puesta en escena del dispositivo fantasmagórico, ha permitido distinguir tres temporalidades del dibujo o tres niveles de escritura. El primero se refiere al tiempo en el cual se elabora el guión o la partitura de acción, en donde se eligen y esbozan los textos, las imágenes y las intervenciones (series de acciones y microacciones) que se harán sobre las mismas. El segundo remite al momento en el que se produce o se está produciendo la acción (puesta en escena), del cual hace parte el acto de escribir y de leer este texto, en un presente que se nos escapa constantemente. El tercero alude al tiempo de la ficción del libro: tiempo virtual, imaginario y platónico del *Tractatus*. En cada uno de estos momentos, el *collage* es la estrategia de montaje propia del dibujo que otorga unidad al dispositivo.

De esta forma, al yuxtaponer la escritura-dibujo a otros elementos que hacen parte del dispositivo, tales como el sonido, la propia voz, el ensamblaje escultórico de objetos e incluso la presencia del espectador, se ha percibido el propio cuerpo como lugar desde el cual y por el cual se generan una serie de tensiones entre los elementos ya nombrados, de las que solo mencionaré aquellas que posiblemente son invisibles al espectador-lector, pues son las percepciones de quien ejecuta la acción de dibujar-escribir en el espacio. Es posible que el lector-espectador encuentre otras tantas desde otros puntos de vista.

En efecto, una de las primeras tensiones o conflictos entre el cuerpo de la dibujante y la escritura, se da durante la puesta en escena del guión de cada capítulo, en donde fueron hallados una suerte de modelos y narrativas incorporadas en cierta medida gracias al cine y la televisión. Baste, como muestra de tal fenómeno traer el recuerdo de una de las primeras intervenciones dibujísticas realizadas sobre la imagen impresa del *primer fantasma*, cuya silueta intenta ser

borrada haciendo uso de un disolvente líquido, mientras se escucha el primer movimiento del *Réquiem en D menor* de Mozart. En principio, la imagen fue asociada a una experiencia dolorosa, por lo tanto, se escogió el *réquiem* por ser una forma musical utilizada en ceremonias de despedida o conmemoración de los muertos. Al trasponer las dos imágenes: la del fantasma y la del réquiem, se descubrió que de allí surgía una especie de enaltecimiento del dolor, que contrastaba con la insignificancia tanto de la acción de borrar como de los materiales usados en el dibujo (capas de fotocopias sobre acetato intervenidas con un marcador indeleble configurando la silueta-sombra del fantasma). Era una imagen clásica y solemne rozando la sublimación casi patética de ciertos estados emocionales o actitudinales que “deben” asumirse frente a los eventos trágicos de la vida; e inevitablemente se hizo memoria de aquellas estrategias (modelos) de manipulación emocional propias del cine y la televisión comerciales. ¡He ahí un fantasma!... ¡Un fantasmita que fue atrapado!

De este choque entre una imagen que intenta ser sublime, dramática y teatral y otra: la de una acción inútil, fracasada, infructuosa y absurda, surge la noción de *desmontaje*, pensada como poética de la ruptura. Así, se parte de los conflictos que encuentra el cuerpo en relación a los elementos de los que dispone, surgiendo una nueva imagen que entra en conflicto con aquello que se esperaba, se creía o se había concebido inicialmente. En el caso de la imagen ya mencionada, la mano-sombra fracasa en su intento desenfrenado de hacer desaparecer el primer fantasma, es decir, es un acto fantasmagórico frustrado.

En otras palabras, en el conflicto con formas preestablecidas grabadas en la memoria y en la manera de obrar con las materias que se escogen para crear una imagen, emerge una acción que al oponerse al primer impulso “dramático” o quizás “melodramático”, genera una ruptura en la narrativa del acontecimiento o una serie de grietas en el propio repertorio de imágenes.

¡Esto es el Desmontaje! Un método lúdico para encontrar, hacer visibles y atrapar algunos fantasmas.

Existe otra tensión relacionada con las imágenes escogidas para ser intervenidas. Algunas de ellas revelan su pertenencia a un mundo idealizado o a una serie de modelos copiados y heredados de occidente, que además de chocar

con la precariedad del artefacto, han ido generando preguntas acerca de cómo confrontar lo platónico y lo ficcional a lo real, es decir, a la propia experiencia o a lo que acontece en el entorno. De esta forma, ha venido cobrando sentido el uso de la fotocopia y la impresión sobre transparencias, como fantasmas del mundo reproductivo de imágenes, intervenidas y manipuladas durante la acción.

Borrar,
 desdibujar,
 diluir,
 yuxtaponer,
 suplantar,
 calcar,
 revelar,
 recortar,
 rellenar,
 tergiversar,
 ocultar,
 tapar,
 animar,
 pegar,
 entre otras.
 No hay una imagen “bien” elaborada.

Según los cánones aprendidos...heredados, a veces solo es una fotografía que se disuelve,

se degrada...

desaparece.

Se tachonea, fantasma 1: ¿ _____?

se desdibuja

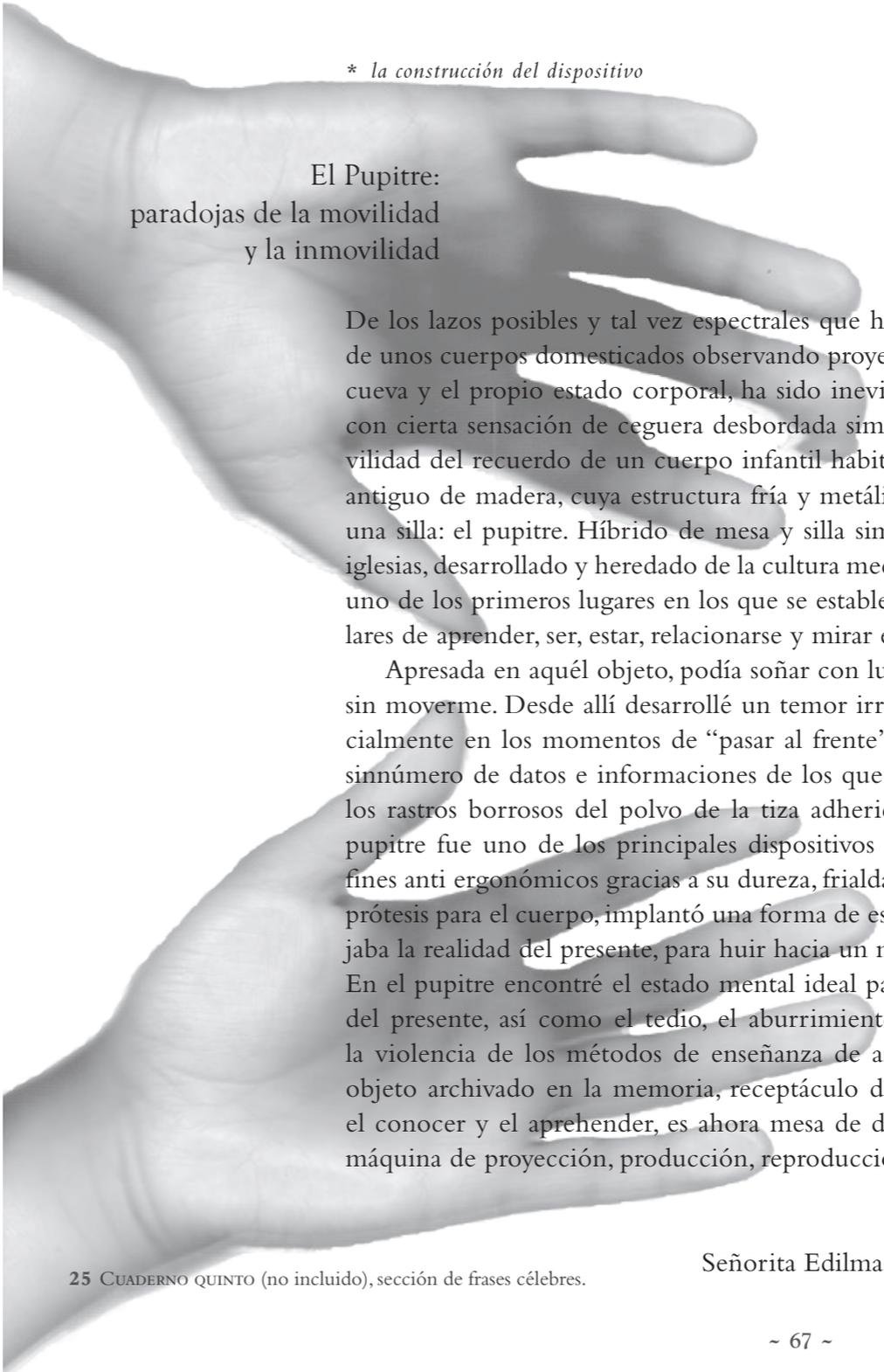
y se redibuja.

Nota al lector: Repose la mirada. Deténgase aquí por un no muy breve o no muy largo lapso de tiempo.

Estas páginas fueron intervenidas en el libro físico.

Luz

Las imágenes aparecen y desaparecen de manera efímera al ser proyecciones que luego de estar impresas en acetato, se transmutan en la materia lumínica emitida por el proyector, es decir, pasan de ser aglomeraciones de partículas de luz y de sombra recorriendo el espacio a una velocidad de 299.910 kilómetros por segundo, a ser espectros luminosos que rebotan en las paredes de un soporte arquitectónico para después dirigirse a los ojos de quien observa. La luz es soporte y materia principal de este dibujo. Con ella se iluminan las zonas oscuras de la memoria y el pensamiento.



* la construcción del dispositivo

El Pupitre: paradojas de la movilidad y la inmovilidad

De los lazos posibles y tal vez espectrales que he establecido entre la imagen de unos cuerpos domesticados observando proyecciones sobre la pared de una cueva y el propio estado corporal, ha sido inevitable que el mito no resuene con cierta sensación de ceguera desbordada similar a la del encierro e inmovilidad del recuerdo de un cuerpo infantil habitando durante años un objeto antiguo de madera, cuya estructura fría y metálica sostenía una mesa unida a una silla: el pupitre. Híbrido de mesa y silla similar a los reclinatorios de las iglesias, desarrollado y heredado de la cultura medieval y moderna europea, fue uno de los primeros lugares en los que se establecieron unas maneras particulares de aprender, ser, estar, relacionarse y mirar el mundo, la vida.

Apresada en aquél objeto, podía soñar con lugares distantes y viajar a ellos sin moverme. Desde allí desarrollé un temor irracional hacia el tablero, especialmente en los momentos de “pasar al frente” para recitar de memoria un sinnúmero de datos e informaciones de los que sólo quedan en mi memoria los rastros borrosos del polvo de la tiza adheridos a esa superficie verde. El pupitre fue uno de los principales dispositivos de aprendizaje, diseñado con fines anti ergonómicos gracias a su dureza, frialdad y pesadez, que a manera de prótesis para el cuerpo, implantó una forma de estar en el espacio; allí desdibujaba la realidad del presente, para huir hacia un mundo inexplorado e inasible. En el pupitre encontré el estado mental ideal para evitar los acontecimientos del presente, así como el tedio, el aburrimiento y el miedo producido por la violencia de los métodos de enseñanza de antaño. El pupitre, anacrónico objeto archivado en la memoria, receptáculo del temor y del rechazo hacia el conocer y el aprehender, es ahora mesa de dibujo, objeto para la escucha, máquina de proyección, producción, reproducción y disección de imágenes.

¡Ponga las manos sobre el pupitre!
Señorita Edilma, docente de primaria, 1989²⁵.

Sonido

El sonido, al igual que la luz, surge del interior del dispositivo activado en principio por la voz, percibida como aquello que da cuenta de una presencia corporal que vincula el tiempo presente de la acción, con el tiempo ficcional del libro de fantasmas. Luego aparecen los sonidos propios del aparato, las bandas sonoras o piezas musicales que irrumpen en algunos momentos del gesto y una pequeña aproximación a la técnica *Foley* o “efectos de sala”, que a diferencia de la usada antaño en el cine para la recreación de sonidos no recogidos durante la grabación de una escena, devela aquí, en forma de partitura, la producción del engaño, aquello que generalmente se oculta y se quiere dejar por fuera de la imagen.

Tiempo

Estratos:
Tiempo de las ruinas de un libro desaparecido.
Tiempo de la ficción.
Tiempo de su reconstrucción.
Tiempo del archivo, de los fantasmas que reaparecen.
Tiempo de la memoria.
Tiempo de la construcción de la imagen.
Tiempo del dibujar.
Tiempo del montaje-desmontaje.
Tiempo de la acción.
Tiempo de habitar el dispositivo-estar en el presente.
...

Para una conclusión iniciática

La construcción del *Tractatus phantasmagoricum*, tal y como se presenta hasta el día de hoy, es un esbozo del universo fantasmagórico que ha ido dilatándose en un espacio imaginario y de ficción. Esbozo, porque no ha sido considerado como un gesto terminado o definitivo. Quizás, su lógica es la de ser una masa cambiante, brumosa y efímera, trastocada por las presencias y ausencias, por la aparición y desaparición de las imágenes, por una memoria que se reinventa a sí misma constantemente. Eso queda del Tractatus: una serie de huellas, vestigios e indicios sobre la mirada que dejan abierto el espacio para la investigación desde la fusión de técnicas, saberes o campos del conocimiento (lo interdisciplinar), de donde se espera puedan desprenderse otros capítulos, prótesis, sonoridades, imágenes u otros proyectos de creación.

De mi paso por la MITAV²⁶, queda la sensación de haber atravesado una especie de ritual de paso o viaje iniciático, para descubrir que todas las dificultades que se presentaron ante mí, no eran más que otra serie de fantasmas a los que con ahínco decidí espantar, porque no todos los espectros deben ser atrapados.

Referentes

Bibliográficos

Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia, España: Pre-textos.

Jarry, A. (2010). *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Caja Negra.

Aracil, A. (1998). *Juego y artificio, Autómatas y otras ficciones en la cultura del renacimiento a la ilustración*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Baudrillard, J. (2007). *Cultura y Simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairos.

Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital*. Madrid, España: Ed. Siglo XXI.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D. F., México: Editorial Itaca.

Calvino, I. (1998). *Colección de arena*. Madrid: Eds. Siruela.

Cangi, A. (2007). Jean-Luc Godard: Poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento. En Godard, J. L. *Historia(s) del cine*. (A. Cangi, y T. Pizarro, Trads.). Buenos Aires: Caja negra editora.

Crary, J. (2015). *24/7*. Barcelona, España: Editorial Ariel/Planeta.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición – El ojo de la historia 1*. Madrid, España: Edita A. Machado Libros.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente – Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada editores.

Eisenstein, S. M. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, España: Ediciones Rialp, S. A.

García Fanlo, L. (2011). *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. A parte Rei. Revista de filosofía, (74), 1-8. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

Gergen, K. F. (2006). *El yo saturado, dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, España: Paidós.

Gómez Molina, J. J. (Coord.), Cabezas, L., Copón, M., Ruiz Mollá, C., Zugasti, A. (2007). *Dibujo y profesión 1 – La representación de la representación, danza, teatro, cine, música*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (grupo Anaya, S.A.).

Lacan, J. (2010). *Intervenciones y Textos 1*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Lévy, Pierre. (1999). *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Platón. (1959). *La república o El estado*. Barcelona, España: Editorial Iberia, S. A.

Fernandez Polanco, A. (2015). *Una conversación con Suely Rolnik (Universidad Católica de Sao Paulo)*. Recuperado de : <http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle128.html>

Tackels, B. (2010). *Pequeña introducción a Walter Benjamin*. Bogotá D.C., Colombia: Editorial Kimpres Ltda., Universidad Nacional de Colombia.

Sagan, C. (1999). *El mundo y sus demonios, la ciencia como una luz en la oscuridad*. Bogotá D.C., Colombia: Planeta.

Stoichita. V. I. (2005). *Ver y no ver*. Madrid, España: Ediciones Siruela.

Vila, S. (1997). *La escenografía, Cine y arquitectura*. Madrid, España: Cátedra - Signo e imagen.

Wallerstein, I. (2006). *Análisis de sistemas – Mundo*. México: Siglo XXI.

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

Wittgenstein, L. (1953). *Investigaciones filosóficas*. Recuperado de <https://lenguajeyconocimiento.files.wordpress.com/2014/04/wittgenstein-gredos-tractatus-investigaciones-y-sobre-certeza.pdf>, p. 339.

Wittgenstein, L. (1923). *Tractatus lógico-philosophicus*. Recuperado de <https://lenguajeyconocimiento.files.wordpress.com/2014/04/wittgenstein-gredos-tractatus-investigaciones-y-sobre-certeza.pdf>

Zarent, Taliaca. (2008). *El espectro de la mirada occidental*. Bogotá, Colombia: Editorial Epigrama.

Literarios

Borges, J. L. (1993). *Ficciones*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Césaire, A. (2011). *Una Tempestad*. Buenos Aires, Argentina: El 8vo. Loco.

Rulfo, J. (1992). *Pedro Páramo*. Barcelona, España: Editorial Planeta S. A. .

Shakespeare, W. (2008). *La Tempestad*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Filmográficos

Assouline, P. (productor) y **Svankmajer, J.** (director). (1996). *Conspiradores del placer*. República Checa, Inglaterra, Suiza.

Carax, L. (director). (2012). *Holy Motors* [cinta cinematográfica]. Francia: Arte France Cinéma, Pandora Filmproduktion, Pierre Grise Productions, WDR / Arte .

Dauman, A. (productor) y **Marker, C.** (director). (1962). *La jetée*. [cinta cinematográfica]. Francia: Argos films.

Deryabin, A., Meurer, J., Stöter, K. (productores) y **Sokúrov, A.** (director). (2002). *El arca rusa* [cinta cinematográfica]. Rusia, Alemania: Hermitage Bridge Studio, Égoli Tossell Film AG.

Fueter, P. C. (productor) y **Svankmajer, J.** (1988). *Alice* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Alemania, Suiza, Checoslovaquia: Condor Films.

Greenaway, P. (director). (2003). *Las maletas de Tulse Luper: La historia de Moab* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Delux Productions, Focusfilm Kft., Kasander Film Company, ABS Production, Gam films, NET Entertainment, Studio 12-A.

Greenaway, P. (director). (1991). *Prospero's Books* [cinta cinematográfica]. Holanda-Francia-Italia: Coproducción GB.

Marker, C. (productor) y **Marker, C.** (director). (1983). *Sans soleil* [cinta cinematográfica]. Francia.

Ospina, L. (director). (2007). *Un tigre de papel* [cinta cinematográfica]. Colombia: Congo Films, Efe-X.

Ospina, L. y Mayolo, C. (Producción y dirección). (1978). *Agarrando pueblo* [cinta cinematográfica]. Colombia: Satuple (Sociedad de artistas y trabajadores unidos para la liberación eterna).

Payne, D. (productor) y **Greenaway, P.** (director). (1982). *El contrato del dibujante* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: British Film Institute y Channel 4.

Plásticos

Gerhard Richter. Alemania, 1932.

Hannah Höch. Alemania, 1879-1978.

Kara Walker. Estados Unidos, 1969.

Marcel Broodthaers. Bélgica, 1924-1976.

Tadeusz Kantor. Polonia, 1915-1990.

William Kentridge. Sudáfrica, 1955.

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que directa o indirectamente me han acompañado y colaborado en este proceso de creación. Ante todo, doy gracias a mi madre (María del Pilar Urrea), por su gran apoyo, acompañamiento, paciencia y amor, sin los cuales no hubiese sido posible la materialización de este proyecto. A mi hermana Adriana y a mi sobrina Violeta, por ser un estímulo y aliciente constante para seguir con vida. A mi padre (Federmán Contreras) por lo que me ha enseñado y transmitido: el dibujo. A toda mi familia y en especial a mis antepasados, cuya presencia y capturas fotográficas han sido materia vital en este trabajo. A Rolf Abderhalden, mi tutor y director de tesis por su cálido acompañamiento, sus ideas y sus aportes brillantes al proyecto. Un agradecimiento especial a Adriana Urrea, Alejandra Marín y al grupo de compañeros de la MITAV que pacientemente leyeron y alimentaron la construcción del texto. A todos los maestros que nutrieron el trabajo con sus comentarios y miradas particulares: José Alejandro Restrepo, Heidy Abderhalden, Carlos Pérez, Jaidy Díaz y Juan Aldana. A Jeff Dubois, por su colaboración y presteza con la iluminación. A Fernando Rodríguez por la diagramación y su ayuda en la impresión del texto. A mis maravillosos amigos, amigas y compañeros de la MITAV; lectores, colaboradores, vestuaristas, luminotécnicos e ingenieros sonoros: Ricardo Infante, Ernesto Ramírez, Carlos Rodríguez, Laura Wiesner, Jesús Martín López Cardeña, Ania Carrillo, Juanita Delgado, Alejandro Penagos, Gabriela del Sol, Juanita Pérez, Adriana Rodríguez y Cesar Arévalo, por sus aportes, consejos y colaboración. A Alberto Cendales y Luis Alfonso Sánchez por sus intervenciones, ampliaciones y transformaciones de la mesa. A Claudia Cruz por la confección del traje y a Pablo Parra por su colaboración con la instalación de luz al interior del dispositivo. A todos y a muchos otros que no estuvieron pero sirvieron de inspiración: Gracias.

CUADERNO SEGUNDO
Dramaturgia y vestigios de la acción

Carta a un fantasma

Querido (¿?):

Por cuestiones de practicidad, y para darle espacio a los gestos de mis compañeros, he decidido escribirte esta carta, haciendo énfasis en unos cuantos aspectos de la vaga y distante relación que hemos podido, no sin poco esfuerzo, construir durante aproximadamente 30 años.

Este texto es entonces, una pequeñísima parte de una carta mucho más extensa que empecé a escribir hace algunos años y que ahora se ha convertido en un libro inédito que hasta ahora había mantenido oculto. Aún no he dado con el título adecuado, pero de momento y con bastante insatisfacción, he decidido llamarlo: *Tractatus Phantasmagóricum, o de cómo atrapar fantasmas*, en el cual he compilado una gran cantidad de material gráfico, literario y fotográfico de mi experiencia como hija, así como de una serie de preguntas alrededor del abandono, el desprendimiento, el miedo, la inseguridad y ciertos patrones de comportamiento que he asociado a nuestra consanguinidad. Cuando lo leas podrás profundizar en lo que siento y pienso acerca de ti y de nuestra relación.

En realidad el libro gira en torno a una pregunta sobre el AMOR.....
.....y el DESAMOR.

Empezaré por leerte un fragmento del prólogo:

“Como te venía diciendo, la finalidad de escribirte no intenta ser en absoluto recriminatoria o inquisitorial; nace de la necesidad de expulsar, secretar ----- todo aquello que he mantenido y soportado en silencio, o que yo misma he decidido tragarme al haber interpuesto una barrera invisible entre tú y yo, una membrana invisible que nos permite vernos solo con los ojos, pero no con la mirada táctil de la oreja, de la escucha del espíritu del otro. Y reconozco que esta ha sido obra mía... tampoco me culpo por ello, ni te culpo por cierta torpeza emocional que no te ha permitido acercarte para conocerme y saber quién soy, pues cuando nos vemos hablamos generalmente de ti, de todo aquello que se encuentra ligado a tu ego y de lo mucho que detestas a mi familia materna (aunque te hallo la razón en muchos sentidos). Sin embargo me pregunto, ¿Por qué a pesar de ser personas tan desagradables para ti, me dejaste en sus manos?...”

Además de tu notable ausencia en mi vida, o de tu presencia vaga y fantasmagórica, me ha afectado el hecho de no haber recibido ningún tipo de apoyo de tu parte, ni espiritual, ni económico, ya que te desentendiste por completo de esa responsabilidad y le dejaste toda la carga a mi madre, que por cierto ha trabajado dura y esforzadamente por mí y por mi hermana, que también fue abandonada por su padre.

De todos modos, agradezco los pocos regalos de cumpleaños y navidad, todos los maravillosos libros que me has obsequiado desde la infancia, tu gusto por el dibujo y las artes. Y eso, independientemente de que me hayas dicho en contadas ocasiones que nunca iba a poder superarte, me refiero a tu destreza como dibujante... entre muchas otras cosas que han sido expulsadas de tu boca y tienen el mágico poder de bajarme la autoestima.

Confieso que en ese sentido siempre me has parecido bastante petulante y un tanto machista. Creo que ésa es la razón de algunos de mis conflictos y confusiones con respecto al propio ego y carácter. Si te interesa saber más acerca de este punto, puedes dirigirte al capítulo IV del *Tractatus* titulado: “De las posibles causas de las crisis, la inseguridad y la depresión”, página 147.

* carta a un fantasma

He podido percibir también que en mí has visto una especie de reflejo de mi madre que a su vez es el reflejo de mi abuela y de la familia materna en general... ¿Pero qué esperabas? Fui criada por ellos.

Imagen 1. (Proyección de la foto de mi madre y yuxtaposición de nuestros rostros)

No obstante, me gustaría que desligaras mi imagen de la de ellos, sobre todo del temperamento arribista, moralista, clasista y un tanto racista, que, créeme, no solo tú has tenido que lidiar con ello. Durante la adolescencia lo hice y de una manera bastante agresiva, hasta conmigo misma. Si quieres profundizar sobre este tema podrás consultar el capítulo III del libro en cuestión, que decidí llamar: “De las posibles razones por las cuales _____ es tan goda”, página 73.

Imagen 2. (Proyección de la imagen de una página del libro en donde aparecen fotos de la bisabuela con algunos textos y dibujos que hice pensando en ella, página 79).

Imagen 3. (Mi _____ y sus compañeros de rumba, que parecen Nazis, página 83).

También quisiera comentarte acerca de la forma en que el abandono ha llegado a convertirse en un patrón en cuanto a la manera de relacionarme con algunos representantes del género masculino, específicamente aquellos en los que deposito mi confianza y por los que creo sentir “amor”. En realidad han sido experiencias devastadoras, sobre todo la última, que me llevó a una grave y fuerte depresión de casi nueve meses de encierro en mi casa.

Pero bueno, estas son cosas que finalmente se superan...

Gracias a una observación atenta de este tipo de acontecimientos, me ha interesado revisar la imagen que me he construido acerca de la figura masculina durante toda la vida, llegando a una conclusión no definitiva: que la relación que establezco con los hombres está sobrecargada de fantasmas que llegan

y se fugan constantemente, figuras de dos dimensiones, sombras de objetos invisibles, reproducciones, copias, fragmentos impalpables e inalcanzables.

Aquí algunas imágenes de aquellos que han alimentado mi imaginario de figura paterna:

Proyección de las imágenes:

- 1 Militares muertos
- 2 Fila militar en París
- 3 Abuelo
- 4 Michael Jackson (borrar la cara con trementina)
- 5 Warhol
- 6 Jan Svankmajer
- 7 Gandalf
- 8 Duchamp
- 9 Artaud
- 10 Foto de padre

Entre otros...

(Yuxtaposición del rostro de mi padre sobre el mío, adormecimiento y caída de mi cuerpo).

Y para terminar, me gustaría compartirte uno de mis ejercicios corporales de contacto y acercamiento preferidos del libro. Para la escogencia de este ejercicio tuve en cuenta tu origen judío, y recordé que alguien me contó que esta práctica, también de origen judío, es utilizada por los padres para que los niños desde pequeños aprendan a no confiar.

Imagen 4. (Proyección de página del libro, Capítulo VI: Ejercicios de contacto y acercamiento para combatir la soledad y la incomunicación, página 174)

* *carta a un fantasma*

(Con mi ayudante Yisus —Jesus o Cristian—):

Instrucciones de salto y caída

- Ella se para sobre una mesa.
- Él se para en el suelo frente a ella y le dice: “¡Salta!, tranquila que yo te recibo”.
- Ella hace varios intentos de saltar mientras que él permanece inmóvil y atento a cada uno de los movimientos del cuerpo de ella.
- Cuando ella decide saltar, en último momento él se corre y la deja caer al suelo.

Desarrollé estos ejercicios para nosotros y otras personas que tal vez quieran sacarle el cuerpo a la soledad, por medio de estas prácticas diarias que pueden durar de 20 a 30 minutos.

Espero puedas practicar alguno.

Y con ello me despido.

Con afecto,

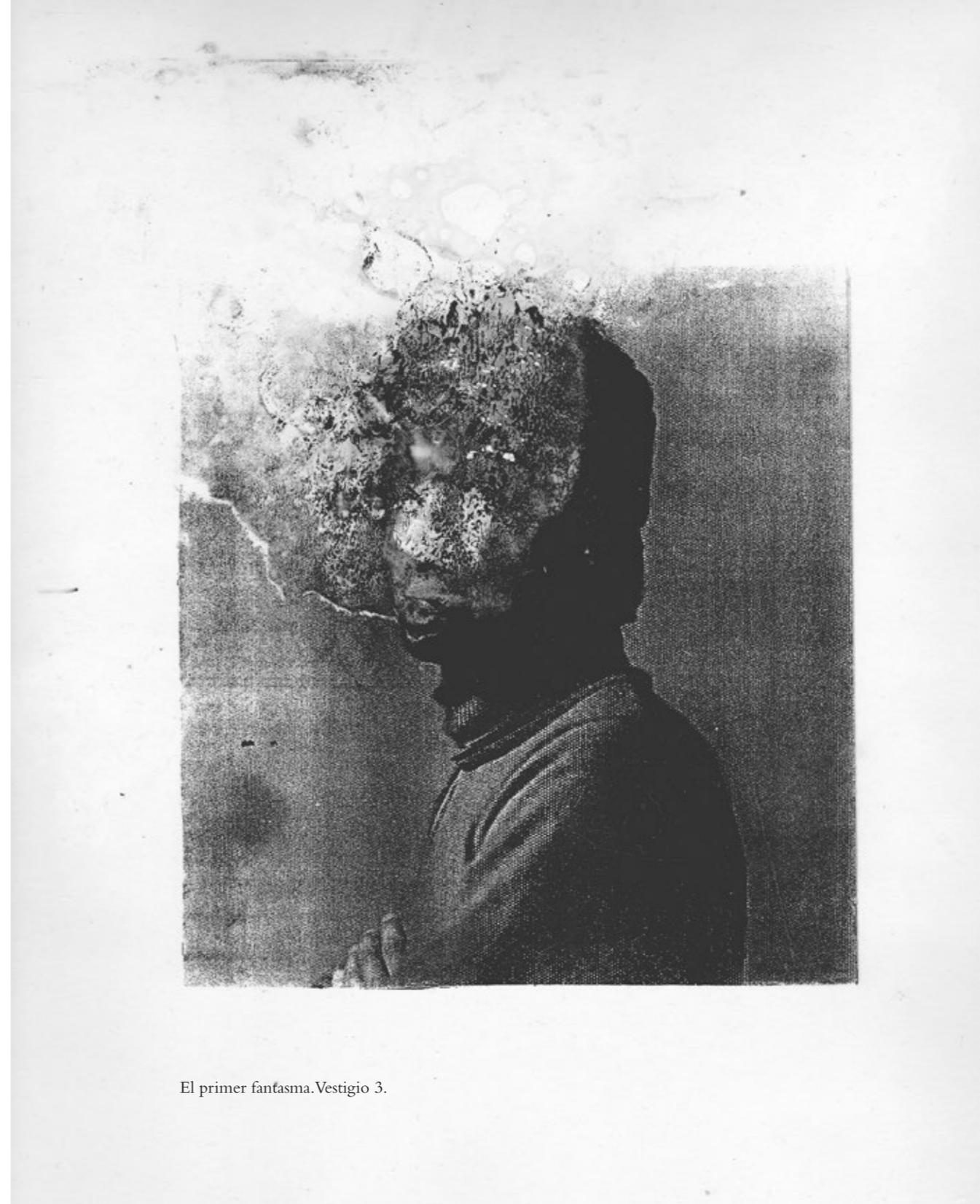
C_____.



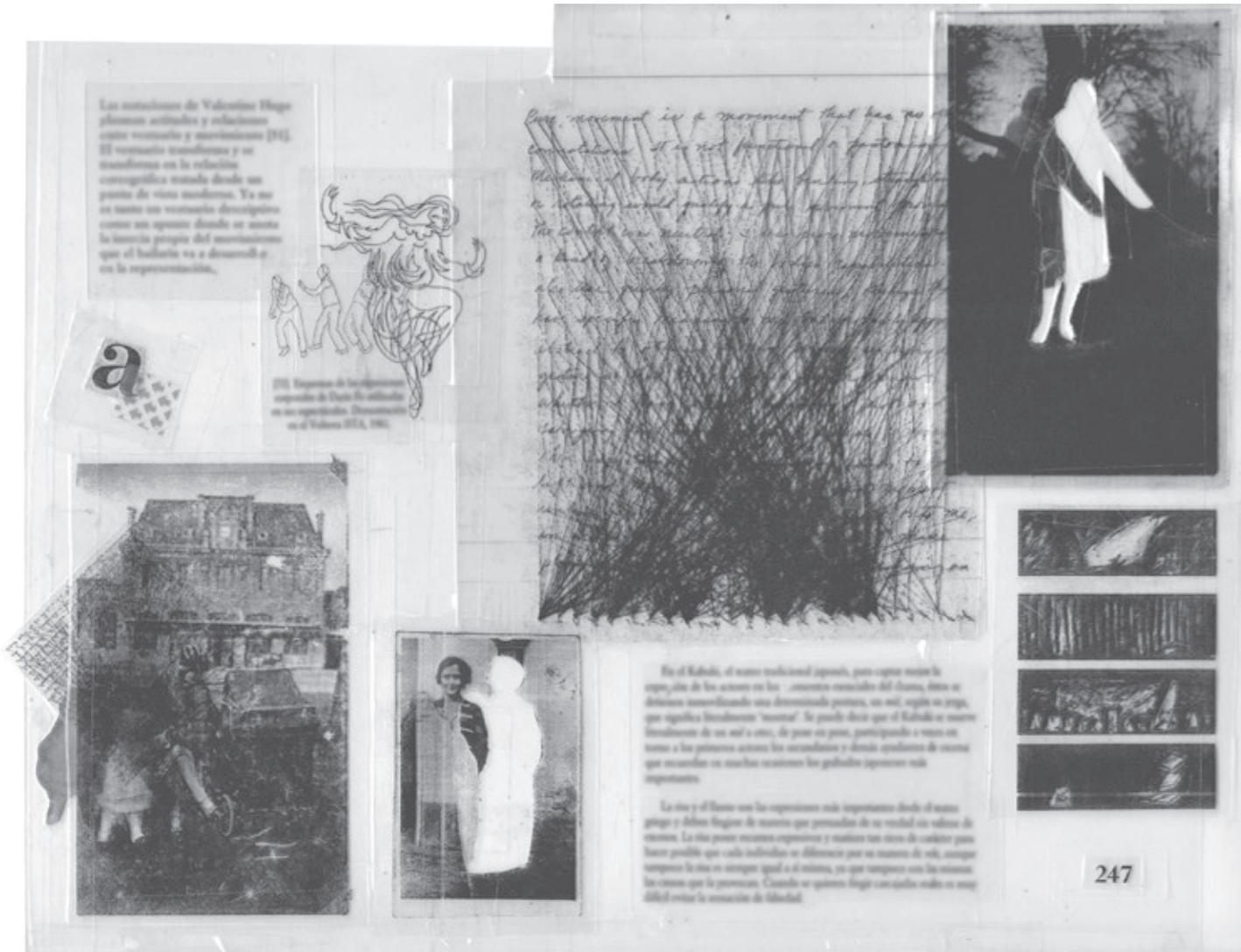
El primer fantasma. Vestigio 1.



El primer fantasma. Vestigio 2.



El primer fantasma. Vestigio 3.



Reconstrucción de una de las páginas del libro de fantasmas. Página 79, “De porqué mi _____ es tan goda”. *Intento 2.*

Dramaturgia

Capítulo V

De los inconvenientes para representar la sensación

(Salón completamente oscuro. Cuando haya entrado el público y el murmullo de los cuerpos se torne suave, aparece el sonido de una voz en off, que intenta llenar el espacio).

Voz en off (maestra de ceremonias):

Sean todas y todos bienvenidos a la lectura introductoria del instructivo de uso del *Tractatus Phantasmagóricum* o *de cómo atrapar fantasmas*; libro que intentará ser la reconstrucción imaginaria de otro libro de fantasmas desaparecido, cuyos fragmentos reinterpretados desde un archivo personal, se presentarán a continuación y durante el transcurso de uno o varios días.

El libro o dispositivo que tendrán frente a ustedes en unos instantes, consta de esta introducción y tres capítulos discontinuos. Las cuestiones y temas tratados a lo largo de cada capítulo, y la historia del libro original, podrán ser ampliados mediante el libro de consultas que se encuentra en uno de los cajones de aquella mesa.

(Se ilumina momentáneamente la mesa con linterna de cabeza)

Manténganse alerta durante la lectura del Apartado Cuarto de la página 112, perteneciente al Capítulo III del *Tractatus*, puesto que allí, se ha previsto la llegada de una tormenta.

(* Se enciende el proyector)

(• Imagen 1: Portada del libro)

(Animación-manipulación **T**)

(• Imagen 2: Capítulo V – De los inconvenientes para representar la sensación)

Comienzo con una pequeña reconstrucción de los apartados A y B, contenidos en el Capítulo V, presente en uno de los folios encontrados del libro de fantasmas, titulado:

“De los inconvenientes para representar la sensación”.

.....

(• Imagen 3: Apartado A)

Apartado A, página 247 de *Tractatus*:

“De la ausencia o los intentos fallidos de hacer visible un fantasma”...

(Animación-manipulación)

En donde se encuentra una definición, quizás una de las más cercanas a la del libro original, de lo que es un fantasma:

– “Según Daumal, en su artículo “Patafísica de los fantasmas”, el fantasma es un agujero, una ausencia a la que se le atribuyen intensiones, una sensibilidad y costumbres... es la ausencia de alguien, no de algo, rodeada de presentes. Los fantasmas son agujeros en la sustancia de los presentes (humanos), que aparecen bajo la forma de fallas y desgarros en la trama de su visión de mundo”.

(• Animación Imagen 3, yuxtaponer Imagen 4: El primer fantasma)

(& Entrada del Réquiem en D menor de Mozart – primer movimiento)

(• Imagen 4: silueta del primer fantasma, intento frustrado de borrarlo)

.....

Apartado B, Página 249:

“De la dicotomía o de la ausencia de tacto”

(• Animación Imagen 5: Entrada foto: Madre-la primera en tener un encuentro cercano con él. Se desenfoca la imagen)

(& Continuación Réquiem en D menor de Mozart – segundo movimiento)

(El dispositivo se desplaza hacia el lado derecho, hacia la esquina de la otra pared, la imagen se desplaza y se agranda en el espacio. Hay un marco en la pared en la que se ubica la imagen, la enfoco un poco y luego entro en ella, yuxtaponiendo los rostros. Mi mano intenta tocar la imagen, se ve la sombra de mi mano sobre mi rostro).



Madre-la primera en tener contacto con el primer fantasma.

(Se apaga la luz del proyector *)



Reconstrucción de una de las páginas del libro de fantasmas.
Página 165, "De los inconvenientes para representar la sensación".
Intento 2.



Reconstrucción de una de las páginas del libro de fantasmas.
 Página 113, "De los inconvenientes para representar la sensación".
 Intento 3.

* dramaturgia

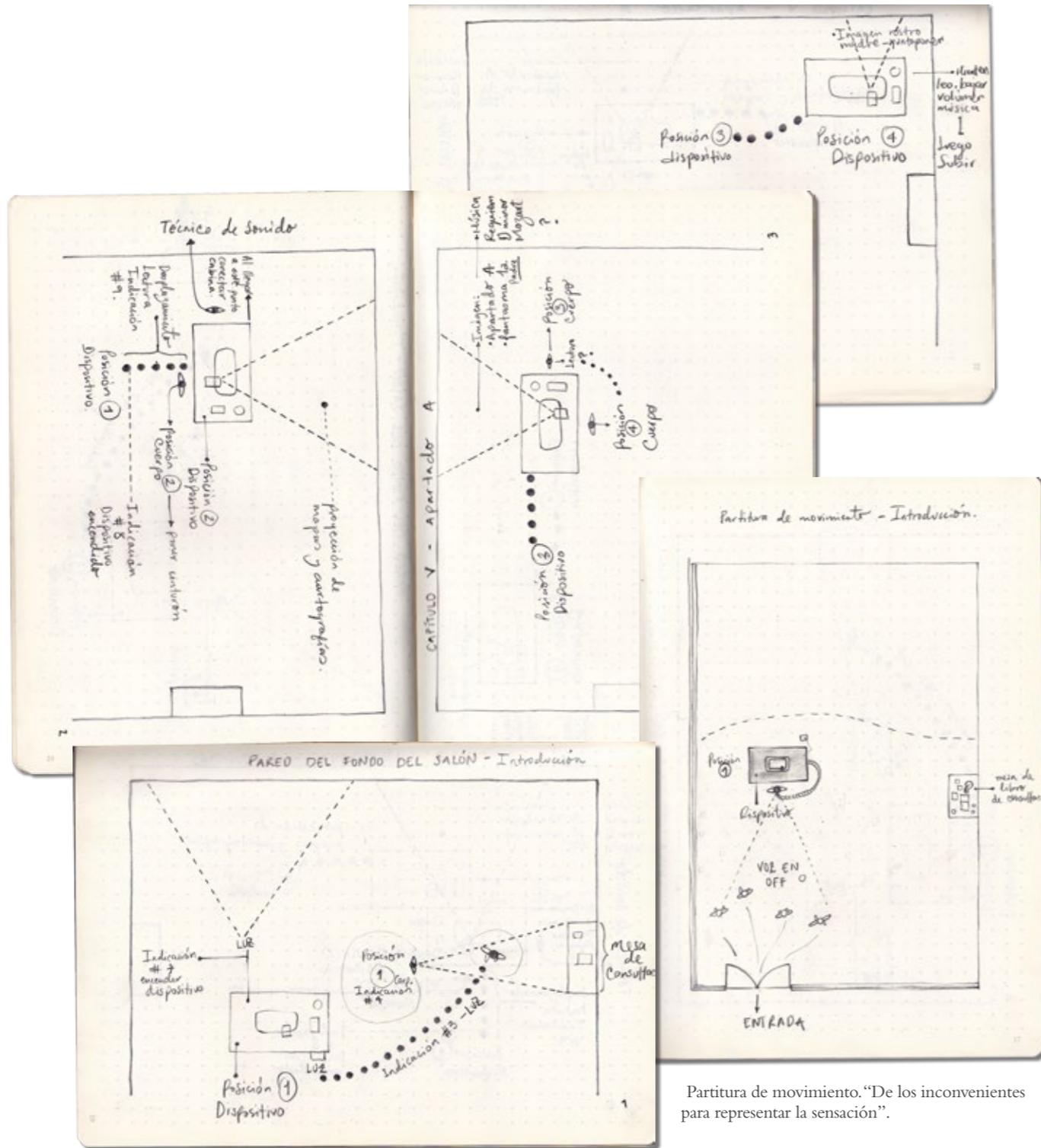
Capítulo III Incongruencias en la visión del mundo

(Una imagen sobre otra - fuga en abismo del espacio, colonizar el espacio,
mundo ideal-imaginario vs. espacio real)

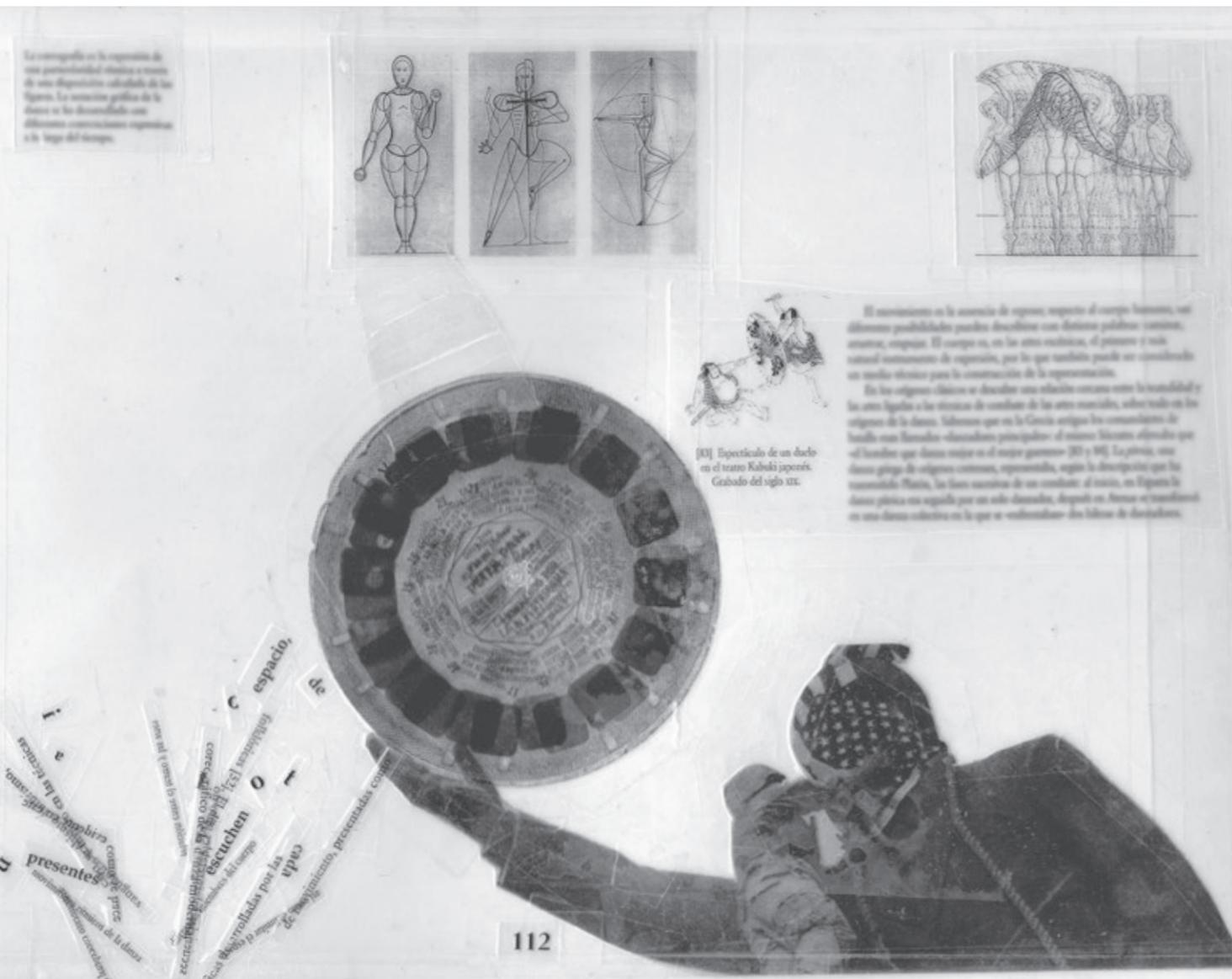
(• Imagen 1: Título del capítulo)

Continuamos con el CAPÍTULO III, basado en uno de los fragmentos del libro original encontrados por T. Zarent, llamado: *Incongruencias en la visión del mundo*, del cual se reconstruyó tan solo el apartado cuarto de la página 112, titulado: *Del desvarío o la necesidad de hacer que una cosa coincida con otra o distorsionar la realidad*.

(• Imagen 2: Página 112, distorsión de una caída)



Partitura de movimiento. "De los inconvenientes para representar la sensación".



Reconstrucción de una de las páginas del libro de fantasmas. Página 112, "Incongruencias en la visión del mundo".

Mediante una larga disertación fenomenológica acerca de cuestiones inherentes a la visión, este capítulo propone una serie de experimentos que aproximan al lector de una forma un tanto absurda, a la comprensión de tales cuestiones. Por tanto, se decidió traer al presente uno de estos ejercicios, que pretendía establecer contacto directo con aquellos cartógrafos de la antigüedad que construyeron un mapa del imperio, del tamaño del imperio y que coincidió puntualmente con él.

(* Ver Pág. ____ del libro de consultas, en el apartado titulado: *Indefinición de un fantasma*).

Instrucción nº 1: Aprópiase de un espacio o lugar: Dibújelo.

Instrucción nº 2: En lo posible, procure que el dibujo coincida exactamente con el modelo real.

(• *Imagen 7: Dibujo sobre el espacio*)

Instrucción nº 3: Para establecer contacto con la realidad de los cartógrafos será necesario que sumerja el dibujo y su propio cuerpo en un medio líquido.

(• *Imagen 7: agregar pastillas de alka-seltser, simulando burbujas de aire*)

Instrucción nº 4: Tenga a mano lápiz y papel.

Instrucción nº 5: Sin sacar el cuerpo del medio líquido, lea la carta en voz alta mientras la escribe, si el medio líquido no lo permite, lea mentalmente.

Carta a los cartógrafos:

Agosto de 2017

Señores cartógrafos:

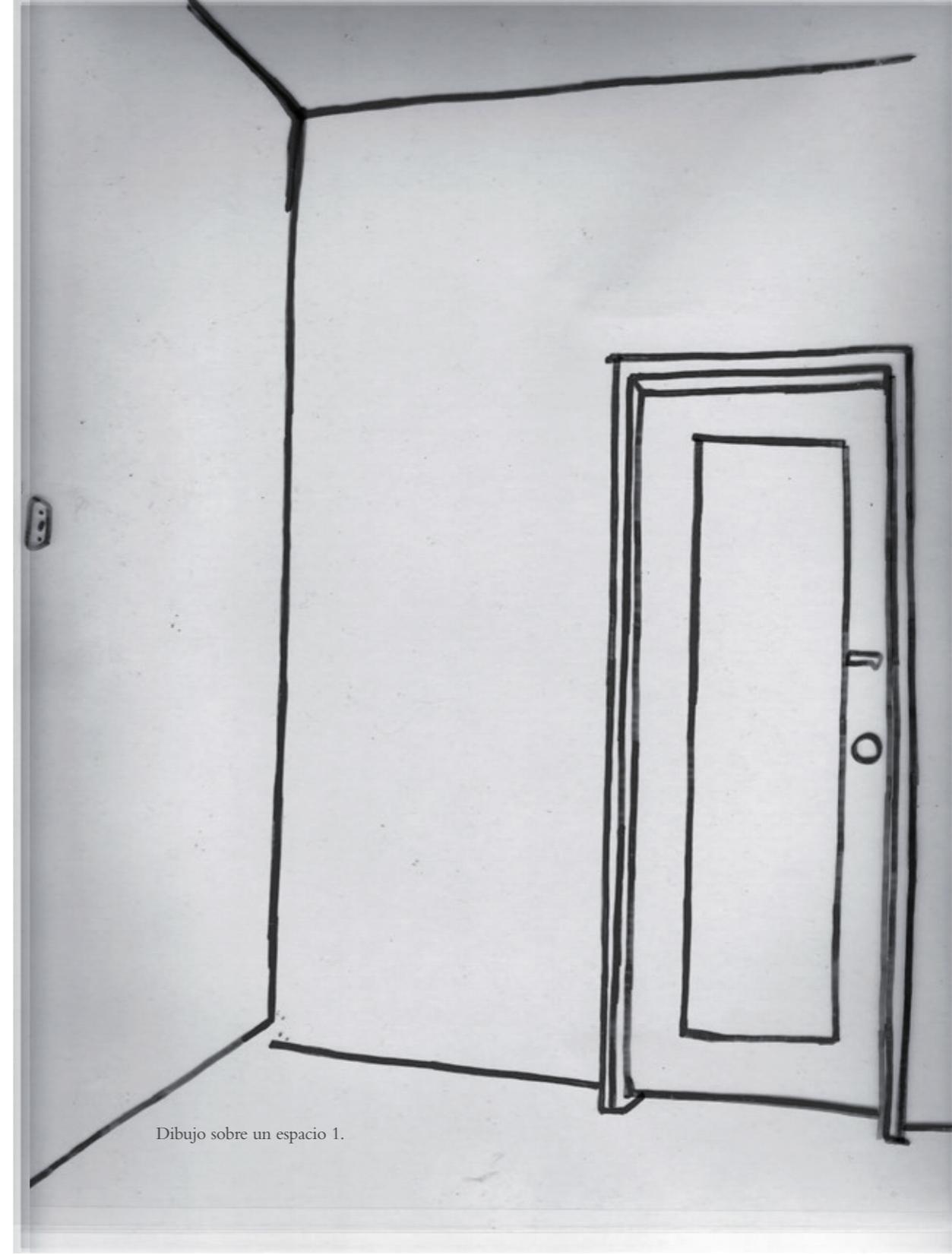
Me encuentro en este momento realizando un ejercicio similar al propuesto por ustedes en aquella ocasión en la que construyeron un mapa que abarcaba todo un imperio. Aunque mi método de dibujo es más modesto y no pretendo abarcar demasiado espacio, el intento de hacer que una imagen coincida puntualmente con un lugar no es algo sencillo; haría falta trabajar en algunos detalles, para que en definitiva, el dibujo sea el lugar. De momento es solo un ensayo que a diferencia de su mapa puede abarcarse con la mirada ¿Para qué más espacio, si en esta esquina también hay un universo?

Me despido y espero éste sea el medio más eficaz para hacerles llegar mi carta.

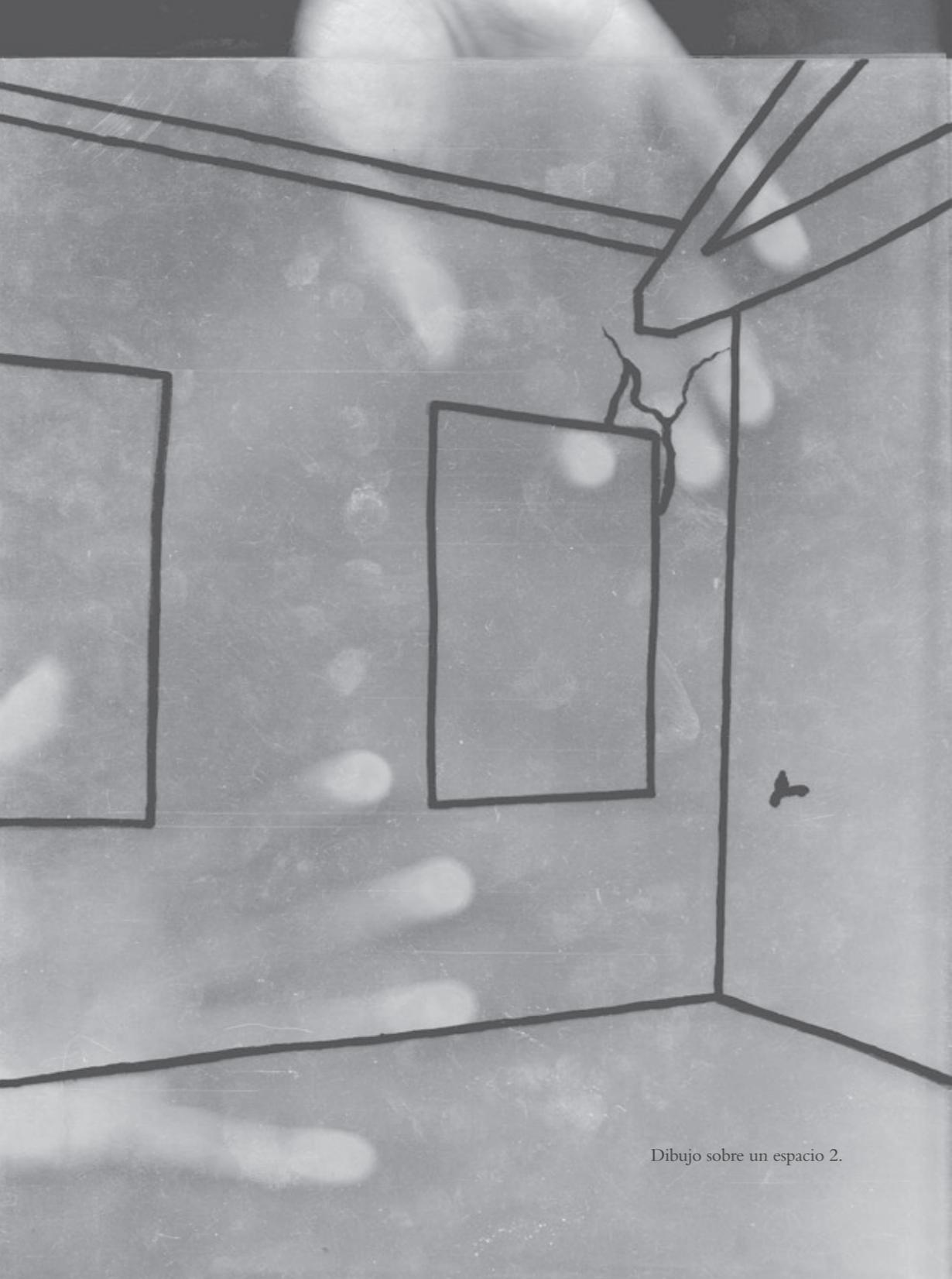
*Si desean saber más pueden ir a la pág. ____ del libro de referencias del *Tractatus phantasmagoricum*, apartado 3, en Indefinición de un fantasma.

Afectuosamente:

Catalina C.



Dibujo sobre un espacio 1.



Dibujo sobre un espacio 2.

(☐ Se quita la escenografía y se descubre una trasescena: se descubre que tras el dibujo había una puerta real oculta, el cuerpo entra en aquella habitación llevando la carta, alguien decide apagar el proyector).



Ensayo. Capítulo III.

Capítulo X

Los fantasmas de la historia

(• *Imagen 1: Título del capítulo*)

Pág. 39, en adelante

En el segundo tomo del *Tractatus*, podrá encontrarse un compendio de noticias, crónicas y testimonios sobre acontecimientos fantasmáticos, recogidos de diferentes lugares y momentos de la historia, así como de la época que ha rodeado la escritura de este libro.

(• *Imagen 2: página ilustrada del capítulo. Usando rollo de tira de imágenes: se profundiza en dos de sus detalles, el primero es la imagen de un marco al estilo de las iluminaciones de los libros medievales, por el que pasa una tira de noticias fantasmagóricas actuales*)

Tal capítulo o sección, denominada en el libro originario: *De la imposibilidad de discernimiento: fraudes y fallas en la percepción del mundo*, traza una línea continua que va desde la opinión, la fantasía y el sueño hasta la alucinación, mediante un recorrido por una clasificación de sucesos tales como: apariciones marianas: urbanas y rurales, fantasmas cotidianos, mentales, apariciones traslúcidas, invisibles o de apariencia sólida, humana y semihumana, ciudades fantasma y

tormentas fantasma... éstas últimas han estado causado estragos en esta página, generado una grieta por la que se filtran imágenes de otros capítulos...

(• *Imagen 2: Segundo detalle de la página: Tormenta fantasma*)

(≈ *Desde atrás del público: Trueno muy leve, pero que se extiende en el tiempo*)

Sin embargo este problema es sólo temporal, ya que mi equipo de plomeros sonoros y yo estamos trabajando en la reparación de este daño.

(≈ *Se escucha un sonido de lijado, varillas que se enredan y caen, martilleo y grapado*)

Puesto que la capacidad de discernimiento alude al juicio por medio del cual percibimos y declaramos la diferencia que existe entre varias cosas, estableciendo patrones o modelos de conducta para tal fin, se ha propuesto un modelo de simulación de fenómenos fantasmagóricos que permita percibir algunas de las trampas impuestas a la percepción.

(• *Imagen 3: Simulacro de noticia-ficción haciendo uso de rollo con tira de imágenes con noticias fantasmagóricas actuales*)

(≈ *Trueno lejano, anuncia la lluvia*)

Trueno fuerte, seguido de otros truenos más pequeños que se diluyen en el silencio

Goteo de lluvia

Vá en crescendo

Mientras intervengo las imágenes

Los truenos aparecen de vez en cuando, fuertes o tenues

En algún momento hay un trueno fuerte y un pequeño relámpago, que hiere el cielo y la vista

Llueve. Mi acción de dibujar termina, el sonido del tambor trueno y el tambor olas de mar cesa).

Capítulo VI

De las máquinas
y los intentos fallidos
por atrapar fantasmas

(• *Imagen 1: del libro con el título del capítulo y mi mano*)

Durante la revisión de éste capítulo se hallaron una serie de aparatos, mecanismos o artefactos, contruidos con el deseo de espantar una suerte de ceguera, que de acuerdo al libro de fantasmas original, fue acumulada y heredada por generaciones. Aún no se ha encontrado evidencia de que estos prototipos hayan sido contruidos y probados.

He aquí algunos ejemplos de dispositivos que dan cuenta de cierta obsesión o deseo de capturar o atrapar fantasmas presentes en las páginas 275 a 292.

(• *Imagen 2: Dispositivo N° 1*)

Ubicación del cuerpo: a mi derecha)

*Uno de los primeros en ser contruidos fue “La Caverna platónica invertida”, en donde el observador, mediante un catalejo estereoscópico 1 inalámbrico, puede llegar a ver la fuente de origen de la imagen sobre la cual se coloca la lente del dispositivo. Este objeto funciona al ponerlo sobre cualquier pantalla y después de varios ensayos la imagen fuente tiende a desaparecer. Aquí puede verse la imagen 1 que apareció mientras se observaba la pantalla de un televisor.

(Tomar agua,

• Imagen 3: Dispositivo N° 2

Ubicación del cuerpo: a mi izquierda)

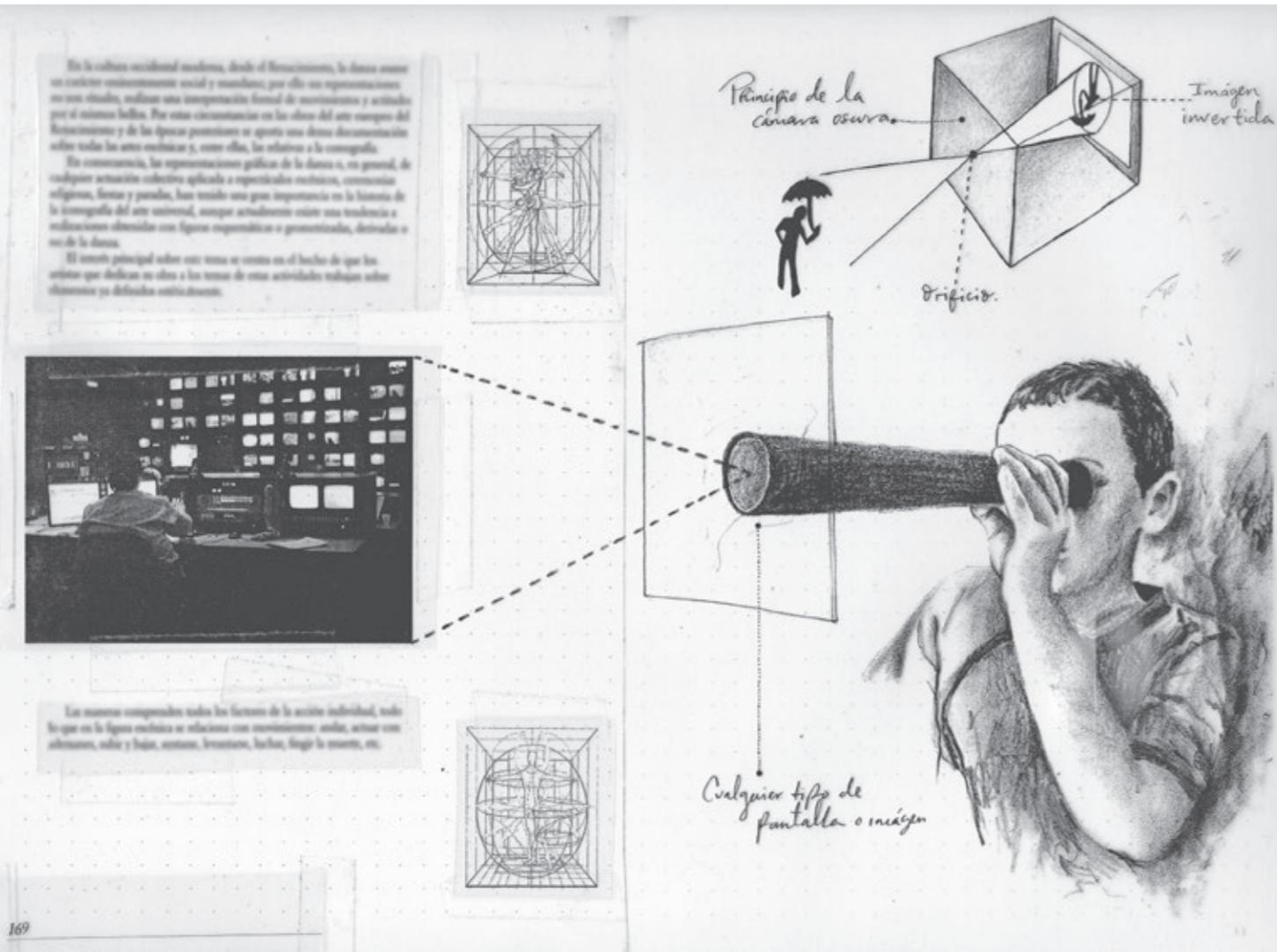
*Otro dispositivo es el “Convertor de discursos maniqueístas”, que fue desarrollado especialmente para la voz y la escucha. Aquí se intenta llenar una bomba 1 de discursos fragmentarios o completos, vinculada a un sistema de amplificación sonora, para ser luego introducida en una jaula especial 1, en donde se funde la materia dicotómica, es decir, desaparece la dualidad entre el bien y el mal, gracias a un tratamiento de terapias transformativas como: el sonido de cantos tibetanos electromagnéticos, acupuntura conceptual invertida, piedras volcánicas museográficas, cantoterapia al frío y al calor, entre otras. Finalmente al ser transformada la materia sonora, se vuelve volátil y se desvanece en el espacio.

(☐ Acción con bomba: inflar la bomba sin usar las manos y soltarla, dejando que vuele en el espacio, llenar otra bomba con el agua de un grifo que sale de una pared falsa y lanzarla por el suelo hacia el público)

(• Imagen 4: Dispositivo N° 3)

*Y este último (*escritorio*), de nombre y propósito aún inexacto, surge de la necesidad de iluminar los territorios más oscuros.

(• Imagen 5: diseño dispositivo: escritorio.



Reconstrucción de *La caverna platónica invertida*.

& Entra la música: “Midnight, the stars and you”, de Ray Noble.

• Imagen 6: Con estos moldes, un rodillo y tinta litográfica, se va dibujando poco a poco un tanque de guerra. Al final entra la imagen de mi bisabuelo y sus compañeros.

□ Gafas sobre la mesa. Cubro toda la imagen con la tinta negra y el rodillo, y con los moldes de las figuras, van apareciendo siluetas en blanco o fantasmas por el efecto del varsol. Al final queda la misma imagen, como si fuese un fantasma borroso en la oscuridad.

□ Paro la música. Pongo las gafas y el vaso transparente sobre el proyector, sirvo agua y la mezclo con la tinta comestible roja, bebo y brindo hacia el público, mientras hablo de mi abuelo. Acción caníbal de deglución de la imagen.

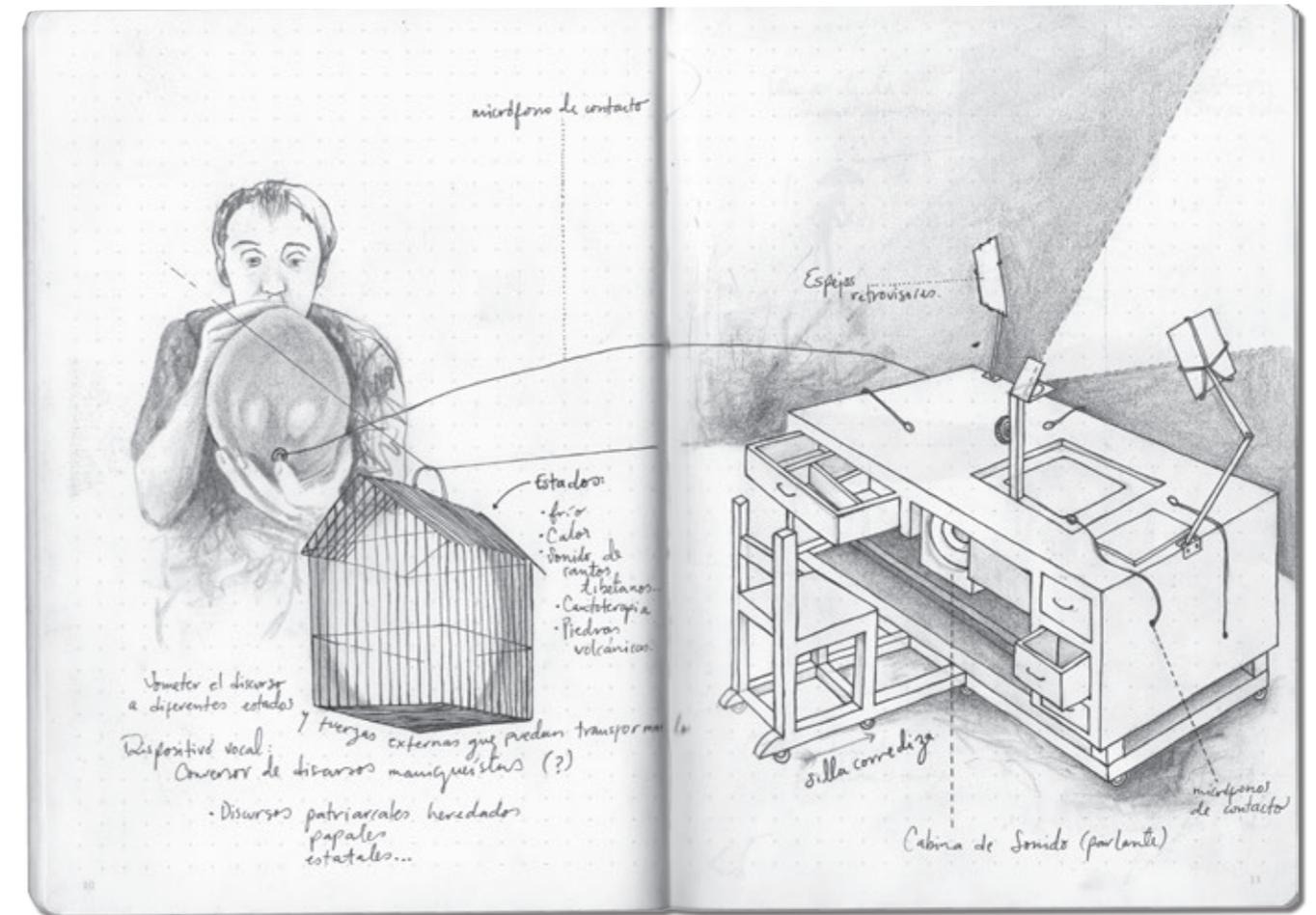
Este es mi bisabuelo,
a él también le gustaban los dispositivos... pero de otro tipo.

(Se apaga el proyector)

(• Se enciende de nuevo con el desplazamiento sobre el proyector del rollo de los créditos y una banda sonora: & “Ausencia” Sarita Herrera)

Quedan pendientes los capítulos II, VII, XI y XII.

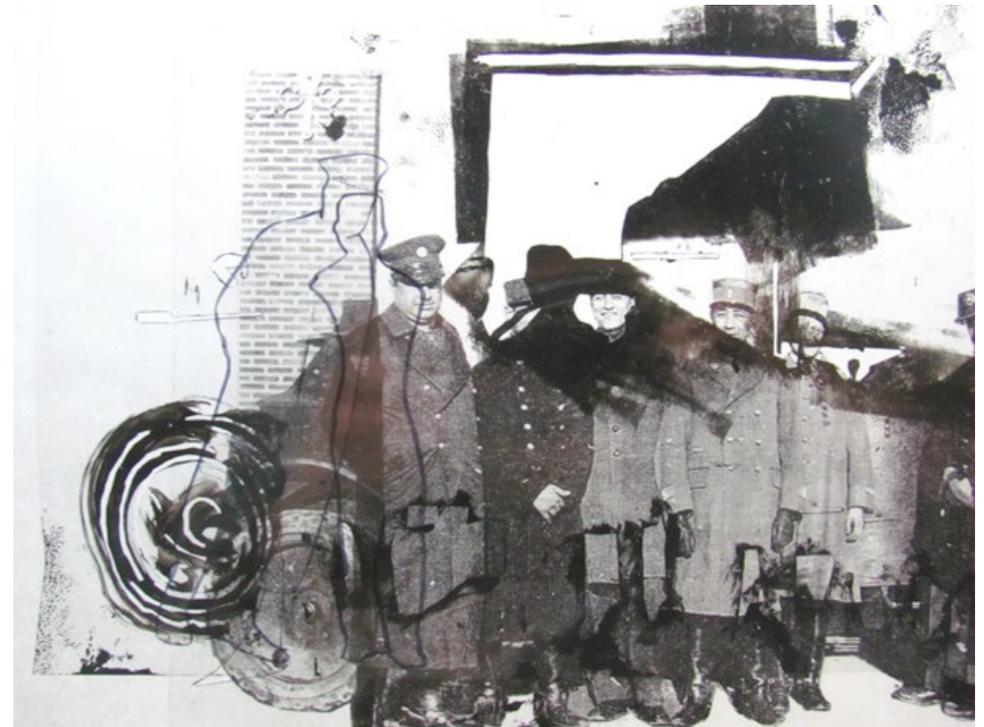
FIN



Reconstrucciones de El conversor de discursos maniqueistas y El dispositivo fantasmagórico.



Vestigio de la intervención por capas de la fotografía del fantasma del bisabuelo y sus colegas.



Fotografía del fantasma del bisabuelo y sus colegas, intervenida dibujísticamente por capas.



Ensayo. Capítulo VI

* *dramaturgia*

Bocetos
de reconstrucción
de otros capítulos
del libro originario

Capítulo II

(Pego el micrófono con cinta de enmascarar a mi mano

Leo con la hoja frente a mi cara, la hoja de papel tapa mi cara.

Una luz me alumbra desde varios puntos)

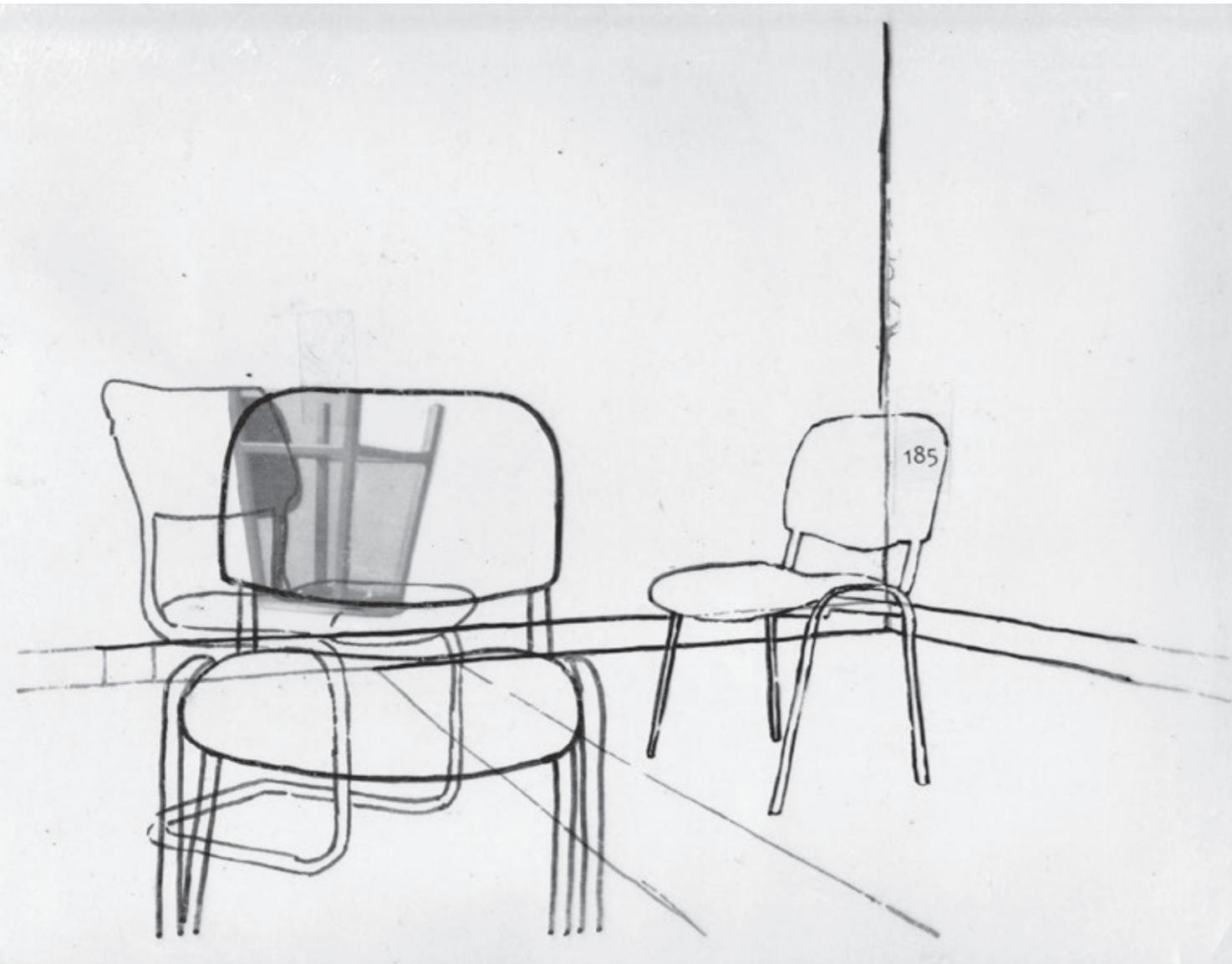
Antes de dar inicio a la presentación del capítulo III, quiero traer de nuevo al presente aquella cita textual encontrada en el prólogo del libro (originario), pág 14, renglón 26, en donde hago alusión a un interrogante por la mirada, a una barrera invisible que nos separa y deforma nuestra visión:

“¿Cómo acercarme a esa membrana invisible que nos permite vernos solo con los ojos, pero no con la mirada táctil de la oreja, de la escucha del espíritu del otro?”

Silencio,

cruce de miradas con el público o preguntarle a algunos espectadores,

mirándolos a los ojos.



Intento de dibujo sobre el espacio para crear una *fuga en abismo*.

CONTINUACIÓN CAPÍTULO X
INCONGRUENCIAS EN LA VISIÓN DEL MUNDO
SEGUNDA PARTE

“De los intentos disparatados de hacer que una cosa coincida con otra”

O

“Distorsionar la realidad”

PÁG. 185

(ciento ochenta y cinco)

Había hecho alusión en otros capítulos de cierta torpeza emocional que no permite acercarse al otro o conocerlo, o al menos intentarlo...

¡ Cómo te atreves a afirmar que me conoces !

Hoy intentaré acercarme a aquella manía detestable de afirmar que algo es algo sin conocerlo.

He encontrado un ejemplo o primera aproximación a esta idea aún difusa relacionada con los prejuicios, todo aquello que distorsiona la mirada, la percepción de las cosas, del mundo.

En esta escena Trínculo ve a Calibán como un demonio salvaje, “Un monstruo de cuatro patas”:

*(Entra ayudante, seca el sudor con un Kleenex
Y hace que tome agua de una botella)*

Se proyecta una secuencia de fotogramas extraída de la película “Los libros de Próspero”, mientras se leen al revés, y dando tiempo al público para leer los subtítulos de los fotogramas, fragmentos de un texto de Italo Calvino acerca de los imaginarios Europeos sobre América, previos a la conquista.

Sonido de lluvia torrencial, truenos leves y distantes

* *dramaturgia*

“ Al ver a un grupo de mujeres indias en la orilla –cuenta Vespucio–, los portugueses hicieron desembarcar a uno de sus marineros, famoso por su belleza, para que parlamentara con ellas. Las mujeres lo rodearon prodigándole caricias y expresiones de admiración, pero entre tanto una de ellas, desde atrás, le asestó un mazazo en la cabeza que lo aturdió. El desventurado fue arrastrado, despedazado, asado y comido.

La primera pregunta que Europa se hace sobre los habitantes de las nuevas tierras es la siguiente: ¿pertenecen realmente al género humano? La tradición clásica y medieval hablaba de remotas comarcas pobladas de monstruos. Pero estas leyendas pronto quedan desacreditadas: los indios no son sólo seres humanos sino ejemplares de una belleza clásica. Nace el mito de una vida feliz, que no conoce la propiedad ni la fatiga, como en la edad de oro o en el Paraíso terrenal.

Sonido de tormenta con ventisca, relámpago muy fuerte

Tocados de plumas, armas, frutas, animales del Nuevo Mundo empiezan a llegar a Europa. Estamos en 1517 y un grabador alemán dibuja un séquito de habitantes de Calcuta, mezclando elementos asiáticos, como el elefante y su cornac, las vacas enguirnaldadas, los carneros de gruesa cola, con detalles de los nuevos descubrimientos: plumas absolutamente emplumadas (y vestimentas de imaginarias), un papagayo ara del Brasil, y también dos mazorcas de maíz, el cereal que habrá de tener tanta importancia en la agricultura y en la alimentación de Italia septentrional, y cuyo origen americano pronto quedará olvidado, tanto que en italiano se le llamará gran turco.



La verdad es que en este inmenso y profuso continente los europeos esperaban quizá encontrar una fauna de mastodontes y se decepcionaron un poco. América abunda en animales extraños pero en general

Imagen: fotograma extraído de la película *Los libros de Próspero* de Peter Greenaway, basada en *La Tempestad*, de W. Shakespeare.

de dimensiones modestas. Así se explica que los dibujantes de los tapices de Gobelinos sientan la necesidad de integrar una visión exuberante de la flora y la fauna del Brasil con animales que nada tienen de americano. No faltan los representantes zoológicos más característicos del Nuevo Mundo, como son el oso hormiguero, el tapir, el tucán, la boa, acompañados de un elefante africano, un pavo real asiático y un caballo como los que los europeos llevaron a América.

Sonido de lluvia y relámpago no tan fuerte

A través de los cuadros del Seiscientos de Franz Post pintados en Brasil pasa todavía la respiración ansiosa del descubrimiento, la turbación del encuentro con algo indefinido, algo que no entra en nuestras expectativas. La primera observación que sugiere la exposición del Grand Palais es que el Viejo Mundo capta con más fuerza las imágenes de lo nuevo cuando todavía no sabe bien de qué se trata, cuando las informaciones son escasas y parciales, y se cansa de separar la realidad de los errores y fantasías.

”

(CALVINO, 1976. P. 7).

FIN

LECTURA DEL ESPEJO O DEL REVÉS
(Retomando la escritura del *Capítulo del Revés* encontrado en el folio
tercero del libro originario):

NIF

.(7 .P .6791 ,ONIVLAC)

“ Saisatuaf y serorre sol ed babilaer al raraques ed asnac es y, selaicrap y sasacse nos senoicamrofni sal odnauc, atrat es éuq ed neid ebas on aivabat obnauc oveun ol ed senegámi sal azreuf sám noc atcaq odnum ojeiv le euq se Sialap Buarg led nóicisoqxe al ereigus euq nóicavresdo aremirp al. Savitatceqxe sarseun ne artne on euq ogla, obinifebni ogla noc ortneucne led nóicabrut al, otneimirbucseb led asoisna nóicariqser al aívadot asaq lisarB ne sodatnip Tsop Znarf ed sotneic-sies led sorbauc sol ed sévrat a.”

—*Sonido de lluvia y relámpago no tan fuerte,*
Con efecto de luz—
(Cambio de página)

Aciréma a noravell soeqorue sol euq sol omoc alladac un y ocitáisa laer ovap un, onacirfa etnafele un ed sobañacmoca, aob al, nácut le, ricat le, oreugimroh oso le nos omoc, Odnum oveun led socitsíretcarac sám socigólooz setnatnererper sol natlaf on. Onacirema ed neneit aban euq selamina noc Lisarb led anuaf al y arolf al ed etnareduxe nóisiv anu rargetni ed dadisecen al natneis sonilebog ed scipat sol ed setnajubid sol euq acilpxe es isa.

—*Sonido de tormenta con ventisca, relámpago muy fuerte,*
Con efecto de luz—

(Cambio de página)

Lanerret osíarap le ne o oro ed dade al ne omoc, agitaf al in dadeiporp al econoc on euq, zilef adiv anu ed otim le ecan. Acisálc azelleb anu ed seralqmeje onis sonamuh seres olós nos on soibni sol: sabatibercased nabeup otrorp onamuh? ”

—*Sonido de lluvia torrencial, truenos leves y distantes,
Con efecto de luz—*

La primera pregunta: ¿Pertenece realmente al género humano?
Como cuando Trínculo ve a Calibán como un demonio salvaje
“Un monstruo de cuatro patas”

*(Proyección de secuencia cinematográfica,
imito el cuerpo de Calibán)*

*(Jesús entra y me tapa con una manta, luego él introduce su cuerpo
debajo del mío...somos un monstruo de cuatro patas y emitimos sonido
de ventisca, lluvia y tormenta.)*

—*Sonido de tormenta, relámpagos y lluvia ventiscosa—
Debe ser rítmico, es decir, deben haber algunos silencios.*

*(Al terminar la secuencia cinematográfica, nos paramos, sale Jesus,
Entra ayudante, seca el sudor con un kleenex
Y hace que tome agua de una botella,*

Continúo leyendo)

* *dramaturgia*

Olreconoc nis ogla se ogla euq ramrifa ed eldatseted aínam alleupa a emracreca ératnetni yoh.

¡ Seconoc em euq ramrifa a severta et omóc!

Que en castellano significa:

¡ Cómo te atreves a afirmar que me conoces ¡

Gáp. Ocnic y atnehco otneici (Pág. 185)

“Dadilaer al ranoisrotsid”

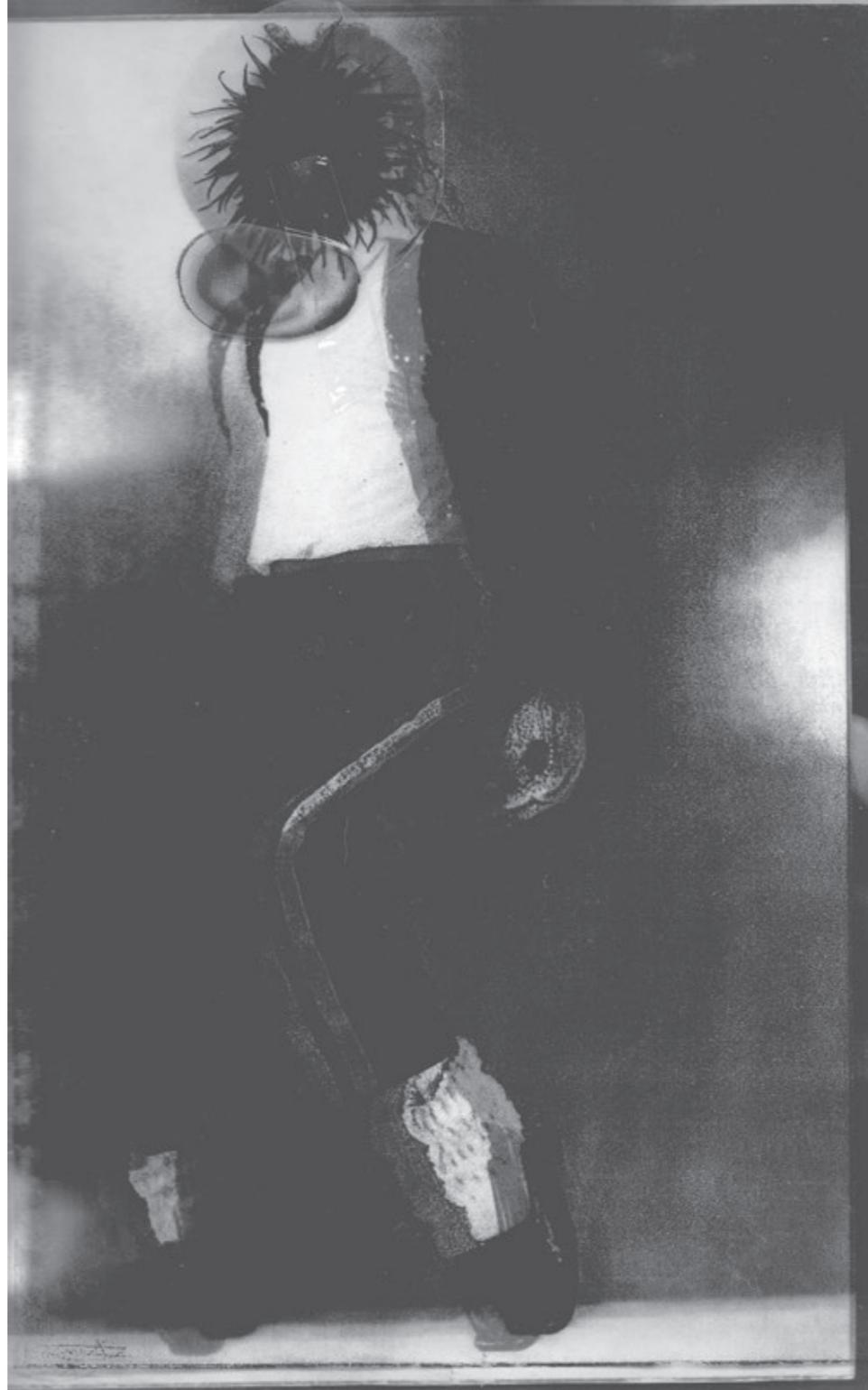
○

“Arto noc adicnioc asoc anu euq recah ed sodataraqsid sotnetni sol ed”

ETRAP ADNUGES

ODNUM LED NÓISIV AL NE SAICNEURGNOCNI

NÓICAUNITNOC OLUTÍPAC X



Intervenciones sobre fotocopias de una de las figuras paternas. Pertenecientes al Capítulo X - Primera parte.

Capítulo X

PRIMERA PARTE

“DE LOS INCONVENIENTES PARA REPRESENTAR LA SENSACIÓN”

pág. 29. del Segundo Tomo

En uno de los pocos folios encontrados del Tractatus, fueron halladas una serie de imágenes vagas, difusas e indefinidas que al parecer habían sido capturas fotográficas de personajes que no han podido ser identificados, 1 Da la impresión de que partículas de luz y de tiempo devoran los cuerpos ya fragmentados y desdibujados, por el efecto del paso del tiempo sobre aquel papel en descomposición. La única pista dejada es el título que las precede: “De la ausencia o los intentos fallidos de hacer visible un fantasma II – Espectros patriarcales”, perteneciente al Apartado C, del Capítulo X.

Al cual he decidido subtitular.....

(Entran ingenieros sonoros, y se ubican tras el dispositivo. Filtración repentina del sonido de una explosión - implosionada o Discursus interruptus. Aparecen imágenes fragmentarias de noticias. Sonidos de señal radial. Una humareda crece en la pared, el dispositivo retrocede y se hace la imagen cada vez más grande, este sonido va apagándose mientras se escucha un sonido de lijado, varillas que se enredan y caen, martilleo y grapado. Salen ingenieros sonoros).



Animación con figuras paternas 1.

Ehh...pido excusas por la interrupción, pero tenemos una pequeña avería en la página, se trata de una pequeña grieta por la que a veces se filtran fantasmas de otros capítulos, sin embargo este problema es sólo temporal, ya que mi equipo de plomeros sonoros y yo estamos trabajando en la reparación de este daño.

Bien, continúo... se ha decidido subtitular este capítulo “Las figuras *paternas* y proximidades con lo masculino” y se ha complementado con algunas imágenes extraídas del archivo personal.

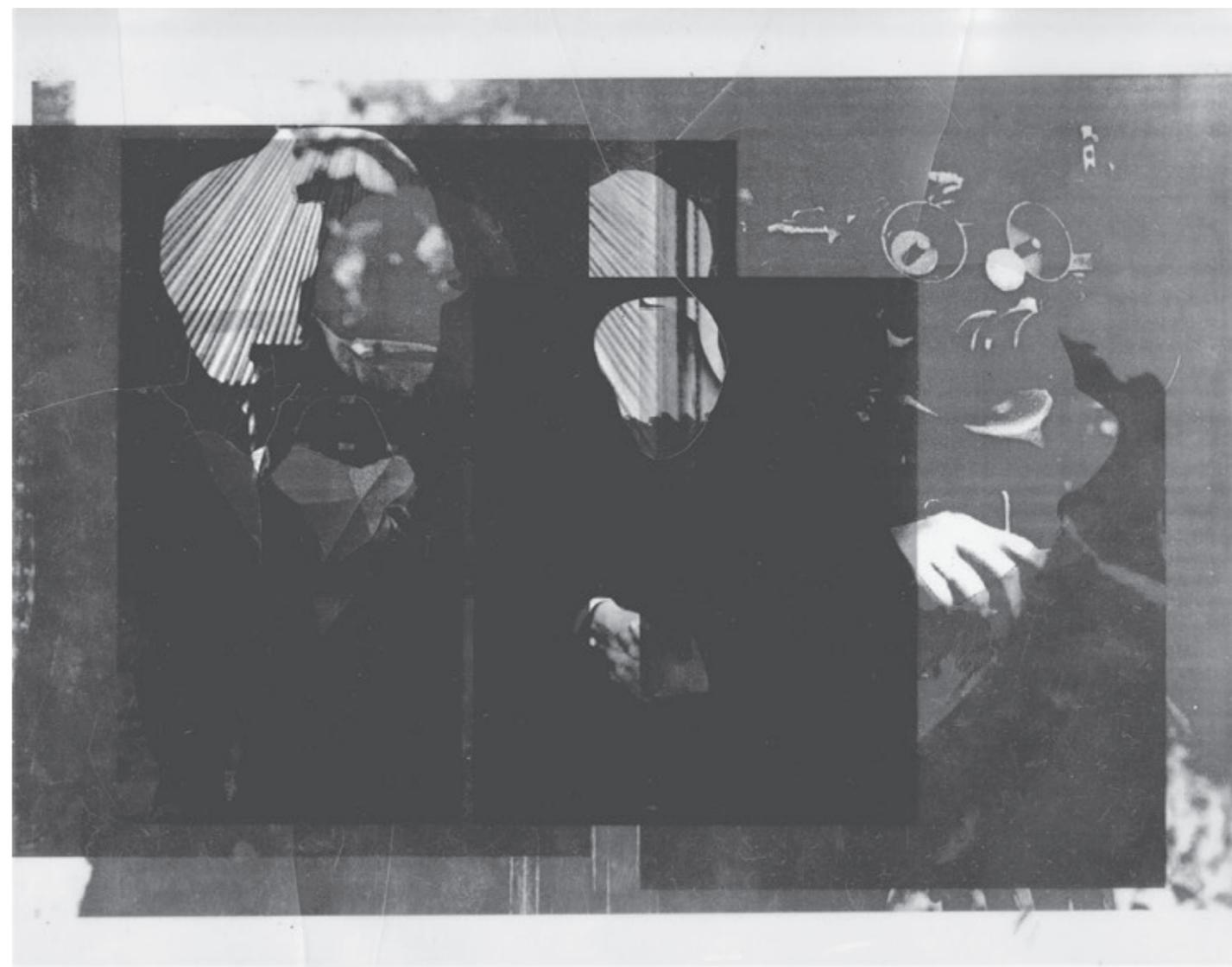
(Desde atrás del público: Trueno muy leve, pero que se extiende en el tiempo)

De acuerdo a algunos estudios GEODÉSICOS Y TERMOESTÁTICOS, se ha catalogado el apartado C, como una suerte de limbo, aquella zona de almacenamiento donde se envían los archivos borrados, así como patrones inservibles de algún molde en el que no encajó, y unas cuantas reproducciones, copias y fragmentos impalpables e inalcanzables, de ideales que tienden a desaparecer.

(Aparecen una serie de imágenes de figuras paternas, cada una desaparece de diferentes maneras. Trueno lejano, anuncia la lluvia. Trueno fuerte, seguido de otros truenos más pequeños que se diluyen en el silencio. Goteo de lluvia. Va en crescendo. Mientras intervengo las imágenes. Los truenos aparecen de vez en cuando, fuertes o tenues. En algún momento hay un trueno fuerte y un pequeño relámpago, que hiere el cielo y la vista. Lluvia. Mi acción de dibujar termina y luego me dirijo a terminar la acción sonora, con sonido de escampada con el arroz y la cacerola).



Animación con figuras paternas 2.

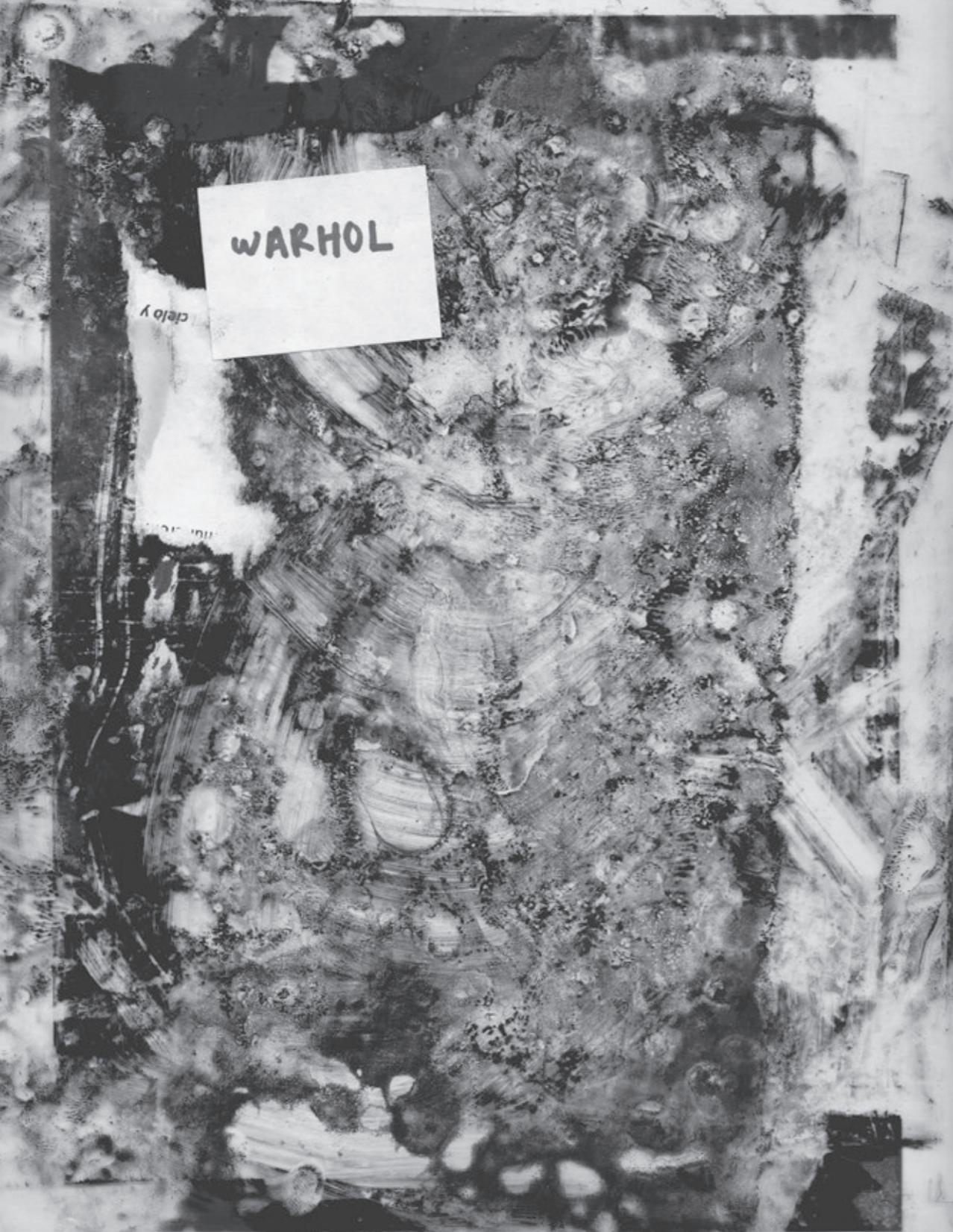


Vestigios de animación con figuras paternas 1 y 2.

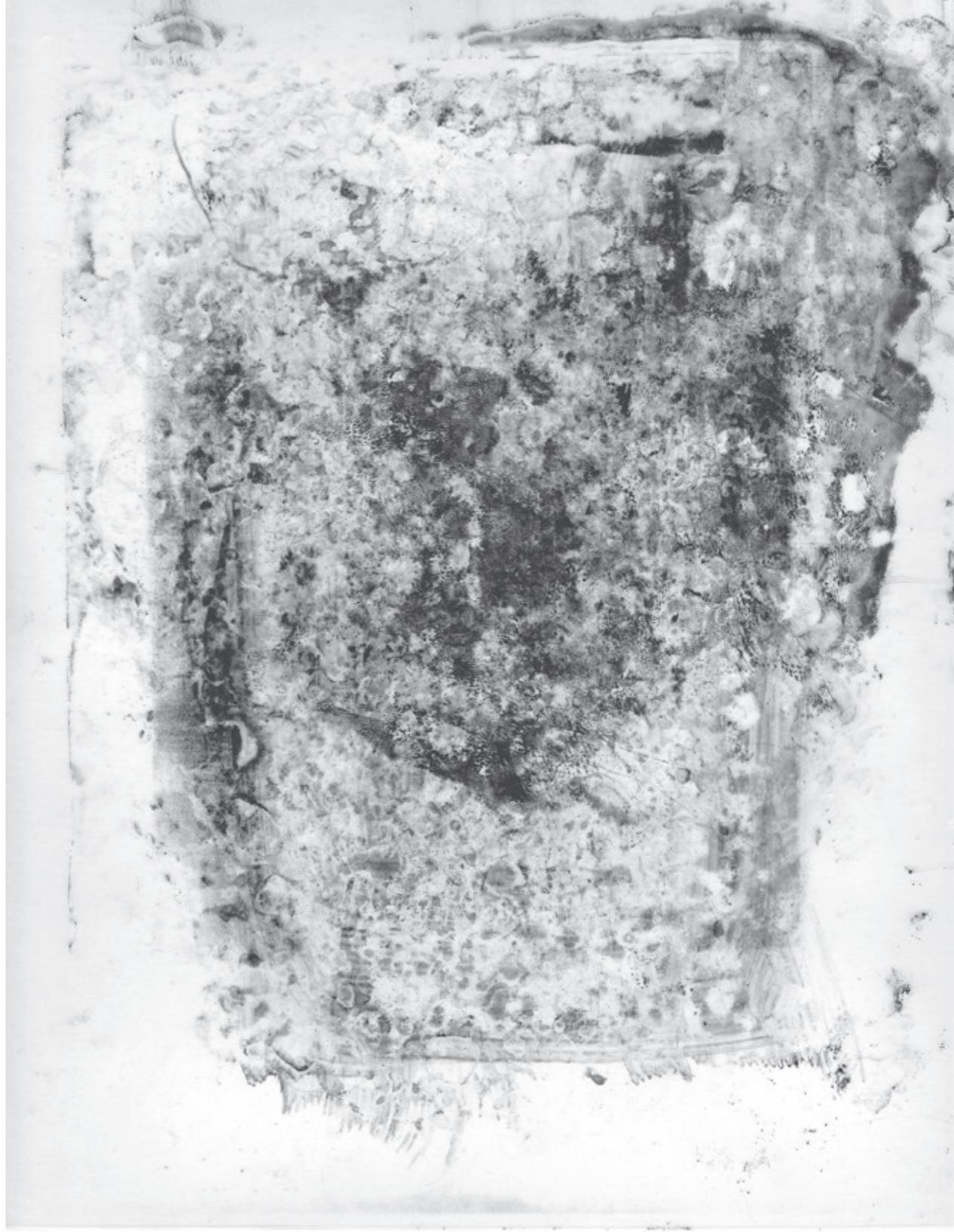


Vestigios de animación con figuras paternas 3 y 4.





Vestigios de animación con figuras paternas 5 y 6.



↻ TÍTULO DE LA TESIS ↻
TRACTATUS PHANTASMAGICUM
O DE CÓMO ATRAPAR FANTASMAS

↻ AUTORA ↻
CATALINA CONTRERAS URREA

↻ VERSIÓN MONOGRÁFICA ↻
QUE CONSTA DE TRES CUADERNOS

↻ DIRECTOR DE LA TESIS ↻
ROLF ABDERHALDEN

↻ DIAGRAMACIÓN ↻
FERNANDO RODRÍGUEZ

↻ MAESTRÍA INTERDISCIPLINAR ↻
EN TEATRO Y ARTES VIVAS

FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

↻ 2017 ↻



CUADERNO TERCERO

Citas

s

TRACTATUS PHANTASMAGICUM
O
DE CÓMO ATRAPAR FANTASMAS

SECCIÓN DE REFERENTES

RECOPIACIÓN:
Taliaca Zarent • Catalina Contreras Urrea

Platón, para explicar el estado de la naturaleza humana con relación a cada especie de conocimientos, se vale de una alegoría. Supone la existencia de una cueva donde, desde su niñez, una multitud de hombres viven encerrados; cargados de cadenas, no pueden andar ni moverse, ni siquiera volver la cabeza. Detrás de ellos arde un fuego del que sólo perciben los reflejos. Por el muro que divisan ante sus ojos, pasan proyectadas sombras que ellos creen ser seres reales (...). En efecto, el hombre encadenado en la vida real como estos de la cueva, no es más que un vano fantasma, como si no existiera (...). Solo puede existir el hombre que, tras largos y penosos esfuerzos, logra romper las cadenas y salir de las tinieblas de la caverna. De esta alegoría se deduce que el mundo visible sólo puede explicarse por la contemplación del mundo invisible.

(PLATÓN, 1959, P. 229).

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte es su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.

(BENJAMIN, 2003, P.51).

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. *(...) se encuentra aquí un texto divergente: “Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine”.

(BENJAMIN, 2003, p.56).

“Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrito por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Sólo que ahora esta imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable”

(BENJAMIN, 2003, p.73).

“La fantasmagoría en el sentido marxista se produce en las relaciones humanas como una “transfiguración”, como transformación del hombre en mercancía, de lo dinámico en mecánico, pero esta transformación llega a ocultar y enmascarar “fantasmagóricamente” su sentido verdadero: el agotamiento deliberado y sistemático de lo humano”.

(TACKELS, 2010, p. 131).

Este es el sentido del gesto que Benjamin realiza frente a la historia de la modernidad. Su intención es muy simple: detectar todos los hechos llamados “modernos” que producen ilusión, mentira o simulacro y que exponen de sí mismos una imagen falsa y engañosa, un “decorado de teatro” para enseguida mostrar que esos hechos, que él llama **fantasmagorías**, pueden iluminarse con un resplandor de la verdad y ser objeto de una lectura alegórica.

(TACKELS, 2010, p. 130).

En las relaciones sociales que les impone el capitalismo, los hombres llegan a relacionarse con el otro como con una cosa. Y esta relación con el otro como cosa toma la forma de una fantasmagoría, es decir, de una relación que imita a la humanidad pero permanece fundamentalmente cosificada –y cosificante–, que da ilusión de vida pero tiende inexorablemente a cosificar a los seres

(TACKELS, 2010, p.131).

“Según Benjamin, es en el seno mismo de esas imágenes **fantasmagóricas** donde se aloja el germen de un mundo otro, liberado. La imagen fantasmagórica no deja de ser portadora de futuro y liberadora, porque deja ver y leer el origen de la degradación, las condiciones económicas de la producción capitalista, en el interior de las expresiones más concretas de esa producción”

(TACKELS, 2010, p.138).

“He de decirte que quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en te parezca haber visto la cabeza de Medusa”

(AGAMBEN, 2010, p.13).

La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (phantasma), la cual es una afección, un (pathos) de la sensación o del pensamiento. En este sentido, la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo: ‘Que la afección (pathos) es corpórea y que la reminiscencia es una búsqueda en este **fantasma**, se manifiesta en que algunos se desasosiegan cuando no consiguen recordar a pesar de su intensa aplicación mental, y en la perduración de la agitación incluso cuando ya no tratan de recordar, sobre todo los melancólicos, ya que las imágenes les transtornan mucho.

(AGAMBEN, 2010, p.14).

“La *fantasmagoría* se centra en una representación móvil, no estática como la que aparece gracias a la corrección de la razón. La ilusión de los sentidos no nos permite asentar ninguna razón sobre ellos pero, al tiempo, impone su propio criterio de irracionalidad sobre algo que es real. Las ilusiones son reales, tan reales como los errores; el concepto de irrealidad e incluso de miedo asociado a ellas proviene de la incapacidad del pensamiento para establecer sus fundamentos”

(GÓMEZ ET AL., 2007, P.245).

“Porque uno no puede entrar literalmente en ninguno de los espejismos electrónicos que constituyen el mercado de consumo global, uno está obligado a construir compatibilidades virtuales, *fantasmáticas*, entre lo humano y un universo de elecciones que es, en definitiva, insostenible”.

(CRARY, 2015, P.107).

“El montaje es una *exposición de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento (...) ¿Por qué el material salido del montaje nos parece tan sutil, volátil? Porque ha sido soltado de un espacio normal, porque no deja de correr, de migrar de una temporalidad a otra. He aquí por qué el montaje atañe fundamentalmente a ese saber de la supervivencias y de los síntomas de los que Aby Warburg afirmaba que se parecen a algo como una “historia de fantasmas para personas mayores” (...). Ernst Bloch no dice otra cosa, me parece, cuando hace del montaje una máquina de producir polvo en el espacio y viento en el tiempo, en resumen, una máquina de soltar espectros de la memoria y del deseo inconsciente siguiendo un ritmo de “intermitencia fantasmagórica”.

(DIDI-HUBERMAN,
2008, p.159).

