

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata
Boletín de Arte. Año 14 N° 14

El suplemento simbólico en la *Filosofía del límite*

Reflexiones entre Argentina y Alemania

Vanina Rodríguez Garcés
vanina.rodriguez@gmx.de

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Madrid, España

Resumen

El propósito de este artículo es investigar ciertos conceptos de la *filosofía del límite* que propone Eugenio Trías, sobre todo el de *suplemento simbólico*, en relación con el ser en existencia, con algunos fragmentos de las realidades argentinas y alemanas y con los tres momentos temporales que se desprenden de esta filosofía: vida primera, vida segunda y muerte.

¿Qué significa habitar el *cercos fronterizo* a partir de las posibilidades simbólicas propias? ¿Cuáles son los diálogos posibles que se pueden desprender de ocupar, de tanto en tanto, ese particular *gozne* que supone el *cercos fronterizo* –lugar entre el *cercos del aparecer* (nuestro mundo concreto) y el *cercos hermético* (escondido y no verdaderamente descifrado) que posibilita todo el universo simbólico?

Palabras clave

frontera
diálogo
hermetismo
existencia
suplemento simbólico

Lo más fascinante, lo más misterioso de esa condición que somos radica en el enigma de nuestra propia inteligencia. De una inteligencia sensible que es capaz de plasmarse en formas simbólicas, acudiendo a figuras arrancadas de la percepción natural, pero recubriéndolas de un halo de signos enigmáticos, o de jeroglíficos, que confieren a esas formas familiares el carácter de lo sagrado.

Eugenio Trías, 2001.

La noción de símbolo según la *filosofía del límite* que propone Eugenio Trías es radicalmente diferente a otras concepciones. Trías habla de una irrupción del *cercos hermético* en el *cercos del aparecer*.¹ Tal irrupción, propiciada por el *evento simbólico*, por el arte desde sus diversas formas, tiene alcances únicos que sólo serían comparables –aunque sustancialmente diferentes– con las irrupciones del campo hermético que provienen de las indagaciones religiosas. Ambas indagaciones –artísticas y religiosas– tendrían un denominador común porque son las posibilitadoras de articular y de dar movimiento e impulso a la bisagra fronteriza para que se produzca la irrupción (análoga y siempre oblicua) del *cercos hermético* en el *cercos del aparecer*.

El símbolo da documentación de algo que aparece y se revela; pero que en el hecho mismo de revelarse pone a resguardo, o protege, el misterio que constituye su esencia. Tal cosa encerrada en sí, en su condición secreta y sagrada, se da forma revelada a través del símbolo (Trías, 1999).

“Tal cosa encerrada en sí” es el misterio que

¹ La Filosofía del límite se define a partir de tres campos o cercos. El primero, el *cercos del aparecer*, nuestro mundo concreto. El segundo, el *cercos hermético*, un lugar que, en gran medida, nos está vedado, por ejemplo: el tiempo y espacio matricial anterior al nacimiento; también el límite absoluto que se plantea con el fin de la vida en el *cercos del aparecer*, y, sin dudas, también, los pequeños o grandes misterios cotidianos que hacen a cada una de las existencias. Las pasiones, por ejemplo, bordean, en gran medida, ese recinto hermético que se escinde y no encuentra asidero en lo meramente “racional”. El tercero, el *cercos fronterizo*, único, que posee la capacidad de articular los dos anteriores (las artes en muchas de sus formas serían unas de las habitadoras de este peculiar *cercos fronterizo*). Estos conceptos se profundizarán un poco más a lo largo del artículo.

linda, que conforma y que confirma toda nuestra existencia; es el enigma absoluto e insólito de la inteligencia humana. Es, entonces, que tal cosa aparece rodeándonos, como si fuera una señal pura de nuestra verdadera y efectiva existencia, el universo simbólico que envuelve y despliega el ser humano en actos prolíficos y profusiones artísticas. Símbolos en los que se reconoce el elemento familiar de lo que, necesariamente, proviene de nuestro entorno más cercano, pero que, en su curioso existir, despliega un elemento extraño. Un *halo enigmático* envuelve eso creado que no puede sino provenir del *cerco hermético* que necesariamente coexiste en cada uno de nosotros.

Halo enigmático que nos deja claro lo acertado de lo que se nos revela mediante el concepto *unheimlich* del idioma alemán, en donde lo familiar y hogareño (*heim*) y lo extraño y siniestro (*unheimlich*) se encuentran en un complejo sistema de conexiones en donde (como pasa a veces dentro de los vericuetos lingüísticos) ambos se implican, se contrastan, se asemejan, se repelen y, también, se complementan.

Suplemento simbólico y *vida primera*²

*Esa magia está siempre presente
en la alborada de toda expresión religiosa;
también lo está en la raíz
de toda verdadera expresión artística o poética.*
Eugenio Trías, 2001

En los primeros años de la vida la experiencia, propiamente, está liberada a su más espontánea y genuina actitud. En esos dos o tres primeros años la *consciencia racional* se encuentra en estado previo y *la experiencia*, como primera protagonista de la existencia, tiene su sitio en el proscenio de la vida. Experiencia que, sin duda,

irá delimitando las características que llevarán al surgimiento en pleno de lo *racional*.

Los primeros garabatos de la infancia, descontrolados y despreocupados, describen en sus movimientos una exploración del hábitat. No se trata, en principio, de signos sino de acción. No existe una relación directa entre el brazo y el ojo. Son impulsos físicos que, a menudo, desbordan a su soporte. Se trata de un gesto placentero, un gesto que es el que confirma la propia existencia.

Esta experiencia primera, este gesto descontrolado de experimentación, conserva aún reminiscencias cercanas al arcano anterior; el cerco correspondiente al primer momento. El *ser simbólico* se agazapa en estos primeros garabatos, aún sin desenroscarse, sin producirse. Está latente en la posibilidad futura de este momento. Se trata de un primer gesto que lleva implícito una direccionalidad hacia adelante: un futuro poblado por la magia de lo simbólico que se está formando.

En esos garabatos se agazapa el lenguaje aún enroscado y encarnado en acción. El lenguaje en gestación, el inicio del ovillo, un universo particular y sus infinitas posibilidades todavía sin desplegarse. Aparece, irrumpe, desde el momento del garabato, la *magia* de eso que se encuentra en algún recinto del *cerco hermético*. Esta *magia* particular se revela como la poderosa herramienta creadora que nos caracteriza como seres humanos y como seres fronterizos y que, como sugiere Trías, se podría ejemplificar mediante ciertas etimologías del alemán en relación con los términos "poder" (*macht*), "gustar" y "querer" (*mögen*) y "hacer" (*machen*). "La magia constituye un poder creador (de ahí la expresión alemana 'machen', 'hacer', 'crear') que, sin embargo, engendra un velo de apariencias (apolíneas) en virtud de un acto de encantamiento" (Trías, 2001).

² Las tres eternidades (o tiempo fronterizo), según como lo entiende Trías, son: pasado inmemorial (o vida primera), presente perpetuo (o vida segunda) y futuro escatológico (o muerte).



Garabato descontrolado. Trazos de un niño de dos años de edad, Alemania (2011)

Desde su estado latente, el garabato significa. Lleva consigo un núcleo secreto en el que se encuentra implícito su gran potencial. El garabato, desde su gestualidad, incorpora al mundo y se incorpora en el mundo. Luego, con el tiempo y en necesaria evolución, el garabato mutará su descontrol hacia un inicio de control, un intento de intención, una primera comprensión del efecto del gesto y de su movimiento; un primer descubrimiento de ese universo simbólico que comienza a abrirse y a desperezarse.

De la maraña de aquella pura gestualidad primera, el infante empieza a reconocer y a desbrozar trazos. Trazos que atraen al sentido, que indican direccionalidad, que atraen al lenguaje. Trazos que son las primeras notas para la inscripción, para la llegada del símbolo junto con la apertura del lenguaje como elemento simbólico necesario para la existencia por venir, para la siguiente fase en el *cercos del aparecer*.

De esta forma, este garabato primordial –al parecer carente de sentido– es la punta disparadora y posibilitadora del desarrollo y de la evolución intelectual. Es el significado genuino del intelecto, su punto de partida encarnado en el gesto indagador de la infancia que, en estrecho vínculo y *recuerdo* del estado matricial, actúa rememorando (en relación con la pérdida etapa matricial) la forma de la experiencia corpórea que, con el tiempo, estimulará a la experiencia racional.

Un tiempo después, el pase mágico está por darse. El poder, querer, hacer (*macht, mögen, machen*), como nos ha sugerido Trías, se ha puesto en marcha. El gesto comienza a representar. Un monigote aparece desde el otro cerco y mira con grandes ojos a su autor. Pase religioso, creador y reconocedor de símbolos que hunde sus raíces en un principio común con el elemento artístico y con el poder *poiético*.

¿Cómo se da este pase *mágico* fundamental? Pase que va de la *expresión física* a la búsqueda y al hallazgo del universo simbólico. Pase que va de la pura gestualidad al desbrozo y al encuentro de la representación. Pase que proviene de lo insignificante (lo nimio, lo que aparentemente no significa), para hallar el signo, el símbolo y el universo de los significados. Del silencio corpóreo al descubrimiento de la palabra y del nombre.

Suplemento simbólico y *vida segunda*

El arte, por lo demás, tiene su propio y específico acto inaugural en el que promueve su propia revelación. No sobreviene ésta al azar, sino que se produce en un tiempo histórico específico y concreto. [...]

Pero esa revelación estética tiene su época precisa; y hay razones de fondo que determinan esa fecha.

Eugenio Trías, 2001

Probablemente aquel pase mágico se da igual que los otros estados de cambio que se experimentan en la vida. Probablemente el pase sea parecido al surgimiento del ser en el mundo. El surgimiento de este gran universo simbólico, un poco después de encontrarse el ser en el mundo, implica un pase del movimiento “irreflexivo” a la reflexión y reconocimiento propio. Se trataría, entonces, de una transición más en la curva existencial. Transición diferente, sin duda, que la “transición primera” (nacimiento) o que la “transición última” (muerte), pero con algunos componentes semejantes. Se trataría de otra estación

en este viaje, con cambio de transporte, de estado y apertura de nuevos caminos y posibilidades.

Una de esas sendas es la que ha transitado el arte tal como lo conocemos hoy (recuérdese que este modo de entender el arte proviene, también, del programa devenido de la Ilustración, pero encarna en sí una contradicción: la que asume lo artístico como un punto en donde se da la confluencia del ámbito racional y del ámbito pasional). El arte que habla de momentos, de modos, de culturas, de lenguas y que a la vez tiene rasgos de universalidad. El arte que deviene de un tiempo y un espacio específico pero que es capaz de atraer, en su ser, reminiscencias de otros momentos de la existencia humana (así las "citas" que muchas veces involucran una obra con otra).

El arte también deja filtrar tenues chispas del *otro cerco* (aquel *espacio hermético* que queda latente en toda obra). Espacio hermético que guarda recuerdos sepultados de esos resabios que se imprimen más allá de la comprensión racional. Símbolos que se reconocen como fronterizos entre lo racional y eso que permanece en sombras, vedados a la razón ilustrada.

El arte entiende al tiempo, también, de un modo particular: deja de lado la imprecisa linealidad de los años para organizar un universo temporal mucho más complejo. El tiempo en el arte se convierte en trama, en donde puntos aparentemente distantes se encuentran entre sí, confluyen en un ansiado diálogo (im-) posible, del que surgen nuevos caminos. El tiempo en el arte se puede concebir como un *retombée* o como la causa de algo que aún no ha sucedido. El tiempo en el arte se cita hacia atrás y hacia adelante, se recrea. Es capaz de trascender fronteras aparentemente infranqueables, atrayendo reminiscencias anteriores y previendo acontecimientos futuros.³ Se trata de un tiempo decididamente fronterizo.

Y, sin embargo, cada obra de arte, cada pro-

ducto *poiético*—con toda esa confluencia de tiempos y de evocaciones—, habla de un momento exacto desde donde surge; un tiempo y un lugar que son, decididamente, los que han provocado su existencia. De este modo, todos los tiempos que confluyen en una determinada obra son diversos puntos que recrean el momento exacto del presente de esa obra. El justo momento y lugar en donde se da el nacimiento de esa determinada elaboración *poiética*.

La fotografía es, quizá, el medio más idóneo para indagar la cuestión del tiempo [...] cuestión que plantean algunos artistas desde la propia muerte, desde el grupo familiar de pertenencia, desde la historia nacional...
Julio Sánchez, 1999

Mamá, mamá, abuela, abuela, yo y yo de vacaciones por fin (1997) es una obra fotográfica de Marcela Mouján que muestra seis mujeres en la playa. Una escena típica de vacaciones familiares. Lo extraño se presenta cuando se advierte que no se trata de seis mujeres sino de tres, cada una de ellas en dos momentos diferentes de la vida. Se trata de un fotomontaje que presenta a tres generaciones de mujeres, incluyendo dos o más tiempos. En la fotografía aparece la nieta: pequeña y adulta joven; la madre: adulta y niña, y la abuela: adulta y adulta mayor. Repeticiones imposibles que pretenden un reencuentro. Un reencuentro de tiempos y de personas que sólo se puede dar en la ficción.

En esta fotografía, aparentemente plácida, que presenta un tranquilo día de playa familiar, se puede leer su otro lado, su *heimlichkeit* y *unheimlichkeit*. Un secreto con tintes inquietantes. Si se piensa dónde se hizo este trabajo y en qué fechas, se puede avanzar en el diálogo con ese ente obtuso que existe allí, en toda obra de arte

³ Piénsese en los espectaculares diseños de máquinas, de Leonardo, que, para su época, eran una pura ficción y que luego, en cierto modo, se llevaron a cabo.

y en el *centro escondido* de la imagen.

Las infinitas posibles lecturas que una obra encierra en sí o, más bien, su siempre renovable apertura a nuevas búsquedas hermenéuticas posibilitan la reflexión. Situándonos en el tiempo de la obra (1997) y su espacio (Argentina), es que se desbrozarán algunas de sus posibilidades.

Las mujeres de la fotografía que, desde diferentes tiempos, en la ficción del fotomontaje, están juntas, podrían hablar, también, de otras personas que habiendo podido y debido estar juntas y vivir en familia, fueron separadas, eclipsadas y, en su mayor parte, asesinadas por la última dictadura militar argentina, que dejó treinta mil desaparecidos.

Treinta mil personas de las que nadie más supo algo. Familias que se pasaron la vida esperando que esas personas volvieran. Es parte del paisaje aciago del país ver a las madres y abuelas de muchas de esas personas desaparecidas, con sus fotografías, dar vueltas por la "Plaza de mayo", en una búsqueda incesante y sin fin que lleva más de treinta años.

En octubre de 1989 el gobierno democrático argentino de ese momento indultó a los asesinos de esta dictadura. Desde entonces comenzó a crecer el descontento por una injusticia de tal magnitud. Uno de los implicados en los llamados "vuelos de la muerte" (de los aviones se arrojaba a los detenidos, con vida, al mar), Adolfo Scilingo, confesó en 1995 (dos años antes que Mouján presentara esta obra) cómo se realizaba este atroz procedimiento.

Luego de las leyes que indultaron a los criminales, grupos de artistas y de activistas comenzaron con acciones del tipo "escrache" para denunciar a los culpables, ya que la justicia había evitado tomar cartas en este asunto tan lamentable.

Seguramente, confluyen también muchas más posibilidades interpretativas en los trabajos de Mouján. Acaso la referencia a esas familias, separadas, desgarradas y trocadas, sea una de ellas. A partir del fotomontaje de Mouján y de es-

tas vacaciones imposibles, se nos presentan las miles de miradas de jóvenes mujeres y hombres que tenían el derecho a la vida. Todo eso que fue brutalmente eliminado.



Mamá, mamá, abuela, abuela, yo y yo de vacaciones por fin (1997), Marcela Mouján. Revista Lápiz. Madrid: Estética y pensamiento

Es importante, también, resaltar el terrible hecho de los bebés apropiados, dentro de esta gran atrocidad. Bebés nacidos, en su mayoría, en cautiverio, que luego fueron criados (y en muchos casos maltratados) por las familias de los asesinos de sus padres. Algunos de esos bebés, que ahora son hombres y mujeres adultos, han podido, gracias al esfuerzo de la organización de Abuelas de Plaza de Mayo, encontrar a sus verdaderas familias y reconstruir parte de sus vidas. Estas personas han tenido que reorganizarse en el tiempo y en el espacio de la nueva familia, y, como en el trabajo de Mouján, recortar su figura y sus anécdotas de infancia para compartirlas, por medio de relatos y recuerdos, con la familia biológica de la que fueron arrancados.

El trabajo de Mouján resalta hacia adelante, presagiando, desde su aparente ingenua y cándida ficción, una cuestión de base: la revelación

de un tiempo y un lugar concretos y sus razones de fondo, complejamente entrelazadas con los acontecimientos en los que se halla inmerso. Desde ese centro escondido de la imagen se abre un discurso infinito unido a los hechos que lo determinan.

Entonces, sobreviene la pregunta inevitable que se hace Ivonne Bourdelois: "¿Dónde queda la poesía en este tsunami? ¿No se resalta más su dosis de gratuidad, de superfluidad, de inutilidad absoluta...? Es aquí que nos rescata la tentación cenagosa del llamado sentido común, la voz, la advertencia de Aristóteles: "La poesía es más verdadera que la historia". Y recordamos las palabras proféticas de Alejandra Pizarnik: "La poesía es el lugar donde todo es posible" (Bourdelois, 2010).

La poesía y el arte (*el suplemento simbólico*) son ese rescate. Es algo que le da sentido al andar en la *vida segunda*, en este cerco sitiado por dos oscuridades. Son las herramientas con las que contamos para nuestros trabajos fronterizos, para nuestras pequeñas indagaciones en el velado cerco hermético. A través de ellos, el *cerco hermético* irrumpe en el mundo, en nuestra vida segunda. Le da sentido y la acompaña en su andar. La rescata en su mortalidad y en su finitud. Le tiende la mano y le abre caminos. El arte posibilita esta vida tal y como es y, a través de sus propuestas ficcionales, como lo propuesto por Mouján, se abre a nuevos, imprevistos e impenables mundos y los hace posibles.

Suplemento simbólico y muerte

Nunca el verdadero artista trata de dominar una materia inerte:

deja que la cosa se exprese en sí, por sí y para sí.

A ese oír lo que la cosa dice se le llama disposición artística o poética de la cual disposición adviene inspiración.

Ya que es la cosa la que dice lo que dice por sí misma.

Eugenio Trías, 1978

La noción de política está intrínsecamente relacionada con lo artístico en el espacio contemporáneo, no se puede desvincular de ello. El objeto –o acontecimiento– artístico busca ese *elemento de la diferencia* que propone un nuevo modo de ver la realidad. Ciertos desvíos que se revelan a partir de lo que el arte reflexiona son los que, a veces, muestran las fisuras de un sistema mundial torcido e injusto. La globalización, la cultura tecnificada, lo civilizado, el supuesto primer mundo, son todas cuestiones que muchas de las reflexiones artísticas contemporáneas ponen en cuestión, ayudando, de alguna manera, a reanudar ciertos planteos necesarios para el ser político. El arte, entonces, entiende lo político como un ámbito en permanente resignificación, según las necesidades que el acontecer cotidiano revela. "El arte es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo" (Rolnik [2006] en Jacoby, 2011).

El arte, en este punto, opera en un límite que se funde entre arte crítico y vida. En verdad todo arte genuino da cuenta de su época (Goya, por ejemplo, es un precedente necesario del arte político documental; obras del tipo *Los fusilamientos del 3 de mayo* ejemplifican lo dicho). "El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad" (Trías, 1982).

Esos *deseos semisecretos* llevan su carga de *unheimliche* verdad, son parte de las sombras que –según indica Trías– son con las que tenemos que entablar diálogo. Las sombras de la razón.

Dentro de esas sombras de la razón que hablan de diferentes formas y desde distintos lugares se encuentra, el *Dutzendteich* o *Reichparteitagsgelände*. Este lugar se ha convertido en una de las atracciones turísticas de Nuremberg, pues, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, encarna una de las visitas obligadas en esta ciudad.

Este sitio que se encuentra en las afueras, está compuesto por un parque de esparcimiento

to que consta de dos lagos artificiales y algunos predios verdes. Históricamente, y aún hoy, se llevan a cabo aquí fiestas populares y paseos dominicales.

A partir del año 1933 el partido Nacional-socialista tomó este sitio para convertirlo en su área para celebraciones. Bajo la tutela de Albert Speer (el arquitecto del partido nazi) se proyectaron y construyeron los imponentes edificios que hasta el día de hoy se conservan. El proyecto final era colosal y lo que se llegó a concretar lo demuestra. El *Kongresshalle* o *Koloseum* abruma con su imponente presencia. Toda la arquitectura del nacionalsocialismo estuvo marcada por una ambiciosa nostalgia por los antiguos imperios (sobre todo el romano). El *Kongresshalle* es una prueba de esta ambición, una cita a aquel imperio.



El predio Dutzendteich o Reichsparteitagsgelände con el Koloseo o Kongresshalle, Núremberg (1994). Revista *Rund um den Dutzendteich*. Nuremberg: Hofmann Druck

El *Reichsparteitagsgelände* es un terreno de palimpsestos: una zona donde se confunde la historia, se ocultan las verdades y se inquietan los sentidos. Los edificios del nacionalsocialismo están en gran parte cerrados, sin uso, como una terrible y presente ausencia (o una ausente pre-

sencia). Poco a poco el tiempo los va convirtiendo en ruinas. La gente pasea, los adolescentes andan en skate en las viejas gradas del *Campo de Zepelines (Zeppelinfeld)* del otrora fastuoso partido nazi. Cada vez que hay una fiesta popular (*Volksfest*), la Calle grande (*die große Straße*) se llena de automóviles, esa misma calle que hubo de acoger las impresionantes marchas y exhibiciones gimnásticas dedicadas al *Führer*.

Hay mucho de inquietante aquí. Es evidente que no se sabe bien qué hacer con él. Está ahí, hablando con un mudo tono. O acaso siempre a punto de explotar, albergando la posibilidad de volver, de retornar. Un buen ejemplo de las sombras de la razón, esas sombras con las que Trías sabiamente recomienda, que hay que entrar en diálogo.

Intentando conjurar la amenaza de lo negativo en su costado más atroz, conjurar a estas sombras específicas del *Dutzendteich*, es que busco en algo de mis restos y lo presento en este punto del escrito.

Se atrae aquí este *hito genealógico* (en este caso, particular y propio), que surge del cruce del *suplemento simbólico* y el momento que se ha de iniciar más allá del cerco del aparecer, el momento hermético que se abre a partir de la irrupción de la muerte. El cruce de estas dos cuestiones en este momento y en este lugar particular: El *Reichsparteitagsgelände* en Núremberg.

Este escrito se encuentra buscando ahí, en un posible cruce liminal, que parte desde las posibilidades propias del hacer. Y a partir del consejo de muchos otros que me influyen e intervienen. Paco Vidarte decía sobre sus propias búsquedas: "Lo que a mí me interesa es inventarme la relación Lacan/ Derrida [...] yuxtaponiéndolas, dejándolos caer uno al lado del otro [...] esperando que entre ellos pase algo" (2007).

Estoy intentando ir a la búsqueda de este *invento* descrito por Vidarte, con respecto a los posibles roces y límenes que voy encontrando en determinados puntos de esta vasta Filosofía del límite. Intento, también, ir a la búsqueda de

mí, a partir de mí, a pesar de la certeza de evidente imposibilidad, de su obturación, de su veledura, pero apostando a un principio de diálogo fructífero.

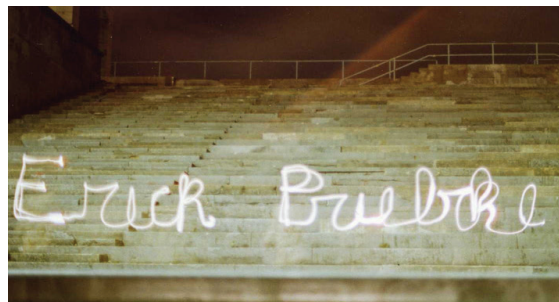
Hace algunos años hice una intervención en el ya mencionado *Reichparteitagsgelände*. Un trabajo que tenía que ver con la escritura y acaso con la no-escritura o, más bien, con lo tachoneado, lo borroneado, lo reprimido, o con eso que está ahí y, sin embargo, no se ve, lo encriptado y difícil de decodificar.

Dicho trabajo está compuesto por seis series de cinco fotos cada una y toma como escenario diferentes lugares del área del *Reichparteitagsgelände*. En cada una de las fotos, escritos con una linterna, aparecen los nombres de algunos de los nazis, que, luego de la guerra y para evitar los juicios, huyeron a la Argentina entre otros lugares de Latinoamérica.⁴ Se trata, pues, de escribir lo inasible en la noche, lo ominoso, lo inenarrable, lo indecible, el resto. Un resto imposible de ser pronunciado.

Ese resto es parte de lo que se desprende de este lugar, tan cargado y connotado. A la escucha de lo que tiene para decir, de lo que vive ahí escondido, es que intento, desde esos rumores, a veces lejanos y soterrados, proponer algo. Una especie de alivio visual a ciertos momentos de la humanidad que no han terminado de restablecerse. Se intenta detectar el síntoma que presenta el *Reichparteitagsgelände*, escucharlo, percibirlo, más allá de lo que ven los ojos o de lo que dicta la razón. Escuchar, percibir y experimentar cuál es la reacción propia cuando se está en este lugar. Qué es lo que está diciendo esa voz devenida de estos imponentes colosos. Voz que nace del cruce de nuestras propias voces internas y de las voces de este lugar.

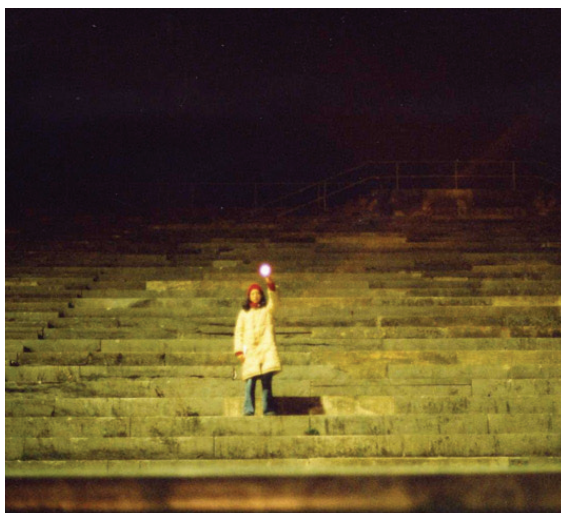
Ese oír lo que la cosa dice es lo que propone un reencuentro, un diálogo y una especie de salvataje. *Disposición artística* que provoca una reflexión que indaga en algo de lo hermético, ese sector opaco y a la sombra que todos llevamos y que resulta necesario para *llegar a ser ese que realmente somos*. Ese ente que linda con la hermética muerte que será, al fin, el despliegue de eso que no se puede desplegar (al menos en este estadio, en este cerco del aparecer): "Lo que hace a la obra de arte una forma viva, según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo" (Trías, 1982).

Diálogos propuestos por Trías como ineludibles, diálogos que aún no han tenido demasiado lugar. Diálogos con las sombras de la razón: con el arte, con los misterios ominosos y los restos ocultos. Un diálogo con la realidad, ya que todo lo nombrado pertenece a ella y se encarna en ella. Un diálogo con nuestros espectros, quizá para entenderlos y entendernos mejor. Para vivir mejor o, como dijera Jacques Derrida (1993), para "aprender por fin a vivir".



Einwanderung/Inmigración Erich Priebke (2004),
Vanina Rodríguez

⁴ Debo declarar brevemente algo en relación con la técnica fotográfica utilizada, que connota de manera fundamental el trabajo, el cual no se comprende, sin entender cómo funciona el proceso y cómo fueron hechas estas fotografías. Se trata de fotos tomadas con una cámara analógica y las imágenes no han sido manipuladas por ningún programa de retoque fotográfico. Las fotos fueron hechas de noche y yo, frente a la cámara, escribo con una linterna los nombres de los nazis en el aire. La cámara capta el recorrido de la luz y algunos sectores más iluminados del entorno, pero no mi persona, porque la oscuridad y el movimiento de mi cuerpo al escribir no lo permiten. Cuando se revelan las fotografías aparece lo que la cámara captó del entorno, el nombre escrito con la linterna, pero no a mí (a pesar de haber estado allí).



***Einwanderung/Inmigración Yo* (2004), Vanina Rodríguez**

Bibliografía

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. París: Galilée.

Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Barcelona: de la Central.

Sánchez, J. (1999). "El infinito en la palma de la mano". *Lápiz* (158-159). Madrid: Estética y pensamiento.

Trías, E. (1978). *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Taurus.

_____ (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.

_____ (2001). *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Destino.

Vidarte, P. (2007). "Derriladacan: contigüidades sintomáticas". En De Peretti, C. (ed.). *Conjunciones. Derrida y compañía*. Madrid: Dyckinson.