

Horizontes y nubes de polvo. Un recorrido heterocrónico por figuras de la pampa argentina

Horizons and Clouds of Dust. A Heterochronic Journey through Figures of the Argentine Pampas

Hernán López Piñeyro
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
hernanlopezpineyro@gmail.com

Enviado: 30 noviembre 2021 | **Aceptado:** 30 mayo 2022

Resumen

Este artículo analiza una constelación heterocrónica compuesta por nueve figuras de horizontes y de nubes de polvo de la pampa argentina provenientes de la literatura y de las artes visuales de los siglos XIX, XX y XXI. Según se sostiene a partir de un estudio teórico de diversas fuentes filosóficas, las imágenes son nudos semiótico-materiales, espejos emancipados de la servidumbre humana y voces no antropológicas en los que tiene lugar una configuración estético-política particular del espacio. Las figuras de horizontes están organizadas en función del ojo humano y ponen el espacio bajo su dominio. En cambio, en las nubes de polvo en las que danzan y se conectan los existentes, la configuración humana se encuentra deshecha.

Palabras clave: Horizonte, nubes de polvo, la pampa, figura, materialismo poshumano.

Abstract

This article analyzes a heterochronic constellation composed of nine figures of horizons and clouds of dust from the Argentine pampas taken from the literature and visual arts of the 19th, 20th and 21st centuries. Based on a theoretical study of different philosophical sources, it is argued that images are semiotic-material knots, mirrors emancipated from human servitude and non-anthropological voices in which a particular aesthetic-political configuration of space takes place. The horizon figures are organized according to the human eye and space is under their control. In contrast, in the clouds of dust in which existing beings dance and connect, the human configuration is undone.

Keywords: Horizon, clouds of dust, pampas, figure, posthuman materialism.

Introducción

Schwarzböck sostiene que la imagen liberada, después de Nietzsche, de la servidumbre humana promete el fin del logofalocentrismo. ¿En qué consiste esta emancipación (que no es otra cosa que el devenir de la imagen luego de la muerte de Dios y del fin de la representación)? En el cese del sometimiento de esta al texto, a la palabra, al concepto, a la religión, al arte, a la teoría, a la estética burguesa, a la metafísica de la subjetividad y, principalmente, al sujeto. Lo que promete es

un final feliz, que su reino será, sin importar a partir de cuándo, el de la sensualidad polimorfa, la multiplicidad sensible, el materialismo dionisiaco, la amistad con los espectros, el sí a todo no masoquista, la revuelta permanente, las comunidades imposibles, los devenires desantropomorfizadores, los autorretratos antiedípicos, las lenguas sin padre y la anarquía coronada (digital y no digital) (15).

Las imágenes después de Nietzsche, apariencias múltiples e irreductibles, quedan por fuera del binarismo verdadero-falso, por mucho que le hubiese pesado a Platón y más allá del rechazo de Debord. Por todo esto, nosotros, lxs filósofxs contemporánexs y por tanto necesariamente posnietzscheanos, agrega Schwarzböck (16), ante las imágenes nos vemos obligados o, al menos, desafiados a reescribir la estética y el materialismo, a repensar cómo puede tener lugar en las obras de arte (ante su extrema falta de Pueblo) la revuelta, a encontrar preguntas filosóficas en ellas y a reinventar también a partir de las imágenes la (filosofía) política.

Ahora bien, en este artículo propongo indagar esta idea y a partir de ella estudiar una red de imágenes de horizontes y nubes de polvo de la pampa argentina. Dada su emancipación, no se trata de explicar estas figuras con conceptos, ni de iluminarlas desde la filosofía consagrada en las academias, sino de pensar con ellas. Esto es, «llamar, llamar con, ser llamada por, llamar como si el mundo importara, convocar, ir demasiado lejos, ir de visita», una «rara y preciosa vocación» que Haraway describe como la metodología de Despret (Haraway, *Seguir con el problema* 119). Pensar-con es una práctica que configura mundos, ampliando e inventando las competencias de todxs lxs jugadorxs, dilatando el dominio de las maneras de ser y conocer, expandiendo las posibilidades ontológicas y epistemológicas. También esta decisión metodológica puede ser descrita parafraseando las palabras que utiliza Stengers (681) para dar cuenta de su aproximación a Whitehead: aceptar la captura y volverse engranaje de las figuras, ser infectado por ellas.

La red o constelación de imágenes con la que propongo revisar los horizontes y las nubes de polvo pampeanos, y que iré presentando a medida que el desarrollo argumental avance, proviene tanto de la literatura como de las artes visuales. De hecho, las imágenes con las que aquí se piensa competen a la *aisthesis*, a lo sensible, y están más allá o más acá de cualquier lenguaje específico, disciplina y criterio de

ordenación.¹ En la constelación, a su vez, se superponen tiempos disímiles y, en este sentido, es heterocrónica. Así, por ejemplo, imágenes del siglo XIX se vinculan con otras de fines del XX y principios del XXI.

Según la hipótesis que intento sostener en estas páginas, las figuras de horizontes y de nubes de polvo, ambos existentes absolutamente distantes de lo humano y de lo vivo, exhiben distintas configuraciones del espacio. Las primeras están conformadas por una línea puesta a la altura del ojo humano, quien no solo puede contemplar, sino también disponer rellenando o plantando lo que es figurado como vacío. En las nubes de polvo, en cambio, el horizonte se hace trizas y con él desaparece la organización humana del espacio. Ante el movimiento caprichoso y los devenires impredecibles, el ojo humano se confunde y pierde el dominio. El polvo danza y dentro de él también lo hacen los otros existentes a los que conecta y envuelve.

Franquear el horizonte pampeano

Una excursión a los indios ranqueles de Mansilla es un texto cercano a la crónica contemporánea y a la autobiografía que antes de ser libro fue folletín aparecido por entregas en el diario *La Tribuna* entre mayo y noviembre de 1870.² Allí se presenta una serie de imágenes de la pampa que se contraponen a las figuras de horizontes, inmensidad y al vacío habitualmente.

Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¡en qué errores descriptivos han incurrido! Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas (Mansilla 81).

En su expedición –realizada a caballo en momentos en los que el auge del ferrocarril se expandía en la literatura de viajes (Iglesia 186)–, Mansilla encuentra figuras de la pampa mucho menos vacías, más heterogéneas y menos inmensas. Tierra Adentro, dice, existen grandes bosques, hermosos campos para la cría de ganados con cebadilla, porotillo, tréboles y gramilla, cañadas, arroyos caudalosos, lagunas inagotables y profundas. Estas imágenes nada tienen de la «ilimitada llanura vacía de paisaje» que encuentra el viajero inglés Miers al recorrer la pampa en 1826. En rigor, «el desierto no fue paisaje para los artistas viajeros del siglo XIX sino un escenario vacío en el que se desplegaba el drama humano» (Malosetti Costa 87). Tampoco se asemejan a

1 Por este motivo, las figuras literarias con las que he decidido trabajar en este artículo se encuentran numeradas de la misma forma que las imágenes visuales.

2 Es Contreras (3) quien sostiene que «Mansilla bien podría considerarse el primer escritor de ficción, en el sentido en que hoy hablamos de ficción [...]. Por esto, tal vez, sea nuestro más estricto contemporáneo».

la naturaleza sublime que aparece figurada en «La cautiva» de Echeverría inspirada, según Prieto, en lord Byron y en la mirada de los viajeros ingleses [Figura 1].

FIGURA 1

El Desierto
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende
triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante
el crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.

Esteban Echeverría, «La cautiva» (fragmento), 1837.

Aunque fue Sívori quien, al llamar a «pintar una pampa inmensa, inconmensurable, que asuste [...] pampa y cielo, nada más» (citado en Malosetti Costa 103), convirtió a esos largos horizontes aparentemente vacíos en emblemas de un espacio [Figura 2], el vacío sublime se replicó en muchas imágenes pictóricas inclusive previas. Acuarelas como *The Pampas. Strange Appearance Assumed often by Smoke from Burning some Part at Sunset* [Figura 3] de Gibson, un escocés radicado en la región del Tuyo, dan cuenta de ello. Realizada en 1838, en la imagen, casi abstracta, se ve el horizonte y el vacío resumido en el encuentro del cielo y la tierra.



FIGURA 2

Eduardo Sívori, *Pampa*, ca. 1902.

Todas las imágenes se reproducen con permiso de la artista; todas fueron tomadas de su página web personal.



FIGURA 3

Thomas Gibson, *The Pampas. Strange Appearance Assumed often by Smoke from Burning some Part at Sunset. Tuyu. Tuyu, junio 1838.*

Las figuras que recupera Mansilla no son, en cambio, escenarios gestantes de barbarie, de civilización o del así llamado ser nacional.³ Tampoco son grandes espacios vacíos por completar. Como sostiene Moreno, el escritor encuentra civilización en la barbarie y barbarie en la civilización. Es decir, no hay una inversión de la dicotomía civilización-barbarie, sino más bien una despolarización; se deshace aquella jerarquía, pero no se reemplaza por otra. Son imágenes de mezclas, impurezas, matices, contactos y fronteras porosas.

López se pregunta si es posible una política, una literatura y una historia pensadas desde la frontera que atienda «más a lo que muta y se contamina, que a la pureza de lo que tras ella aparece dividido» (77). Mientras la literatura, el arte y el pensamiento argentino liberal operan con imágenes nítidas de espacios divididos y jerarquizados y el revisionismo produce una inversión (pero sin alterar las lógicas en juego), en las figuras fronterizas, por el contrario, estas operaciones no tienen lugar. Mansilla pone la letra «sobre una materialidad que desconocería la idea misma de las purezas, [...] que volvería apenas fuego de artificio la idea de un mito a develar en el relato anterior» (77). Las figuras de la frontera son esa materia que obliga a revisar los ideales, que no permite lecturas lineales y que hace estallar la organización humana del espacio pampeano.

3 Pienso, por ejemplo, en la descripción que realiza Sarmiento en el *Facundo* de la pampa argentina basándose en la teoría del medio (presente en la tradición grecolatina y retomada en *El espíritu de las leyes* de Montesquieu), según la cual la democracia es propia de un espacio montañoso y el despotismo de uno plano. En rigor, el primer capítulo es una geogénesis, es decir, una explicación sobre la aparición del caudillismo de la barbarie a partir del territorio (Terán 66-67). También, entre muchas otras direcciones, es posible referir a *El payador* de Lugones. Allí se sostiene que el gaucho (elemento a la vez diferencial y conciliador entre el español y el indio que ha influido de forma decisiva en la formación de la nacionalidad) ha sido engendrado por la pampa que, además, puso a su alcance «aquellas cosas que para él constituían la fortuna» y lo favoreció con «el clima, la abundancia de forraje en la llanura y la falta de fieras, los caballos y vacas que abandonaron los conquistadores» (Lugones 70).

Ahora bien, me interesa detenerme particularmente en un fragmento, en una figura, de *Una excursión a los indios Ranqueles*: la nube de arena que se mueve Tierra Adentro.

FIGURA 4

La nube de arena [...] se movía y avanzaba sobre nosotros, se alejaba, giraba hacia el poniente, luego, hacia el naciente, se achicaba, se agrandaba, volvía a achicarse y a agrandarse, se levantaba, descendía, volvía a levantarse y a descender; a veces tenía una forma, a veces otra, ya era una masa esférica, ya una espiral, ora se condensaba, ora se esparcía, se dilataba, se difundía, ora volvía a condensarse haciéndose más visible, manteniendo el equilibrio sobre la columna de aire hasta una inmensa altura, ya reflejaba unos colores, ya otros, ya parecía el polvo de cien ráfagas de viento errantes, otras el polvo de un rodeo de ganado vacuno jinetes, ya el de potros alzados, unas veces polvo levantado por las que remolinea; creíamos acercarnos al fenómeno y nos alejábamos, creíamos alejarnos y nos acercábamos, descubrir visiblemente en su seno objetos y nada veíamos, creíamos juguetes de la óptica la imagen de algo que se movía velozmente de un lado a otro, de arriba abajo, que iba y venía, que de repente se detenía partiendo súbito luego: íbamos a llegar y no llegábamos, porque el terreno se doblaba en médanos abruptos, subíamos, bajábamos, galopábamos, trotábamos con la imaginación sobreexcitada, creyendo llegar en breve a una distancia que despejara la incógnita de nuestra curiosidad; pero nada, la nube se apartaba del camino como huyendo de nosotros, sin cesar sus variadas y caprichosas evoluciones, burlando el ojo experto de los más prácticos. [...] La tierra se estremecía como cuando la sacude el trueno, oíanse alaridos en todas direcciones, sentíase un ruido sordo..., la masa enorme de guanacos, rompiendo la resistencia del aire, pasó como un torbellino, dejándonos envueltos en tinieblas de arena. Detrás pasaron los indios revoleando las boleadoras, convergiendo todos hacia el mismo punto, que parecía ser una planicie que quedaba a nuestra derecha.

Lucio Mansilla,

Una excursión a los indios ranqueles (fragmento), 1870.

En esta figura la pampa no es horizonte y vacío por completar, sino nube de polvo que se mueve y avanza, se aleja, gira hacia un lado y hacia el otro, se achica y se agranda una y otra vez, deviene esfera y luego espiral, se condensa, se dilata y se esparce. Aparece y desaparece. La organización humana del espacio, su dominio, se rompe, ya no hay contemplación posible ni cálculo viable para moverse en él.

El horizonte detonó y con él lo hizo aquello que hace al paisaje ser tal. Es decir, este último ha dejado de ser espacio percibido, configurado y ordenado por el receptor humano para su propio deleite. La explosión sacó la imagen de los límites fenomenológicos de la consciencia trascendental, para decirlo en términos kantianos.

Al estallar o al incendiarse el horizonte pampeano, como se ve en la fotografía de Doffo [Figura 5], devino remolino de polvo o arena o torbellino de humo negro, como muestra la imagen de Marín [Figura 6].⁴ La nube cambia velozmente de formas, de dimensiones, se mueve a su propio antojo. Por momentos es un espiral, por otros una masa esférica que sube, baja, retrocede o avanza ignorando la resistencia del aire. La tierra se estremece como cuando la sacude un trueno.



FIGURA 5

Juan Doffo, *Vértigo horizontal*, 1999.

En *La ciencia jovial* de Nietzsche un loco anuncia la muerte de Dios que es pensada allí como borramiento del horizonte. Sin este, pregunta, «¿hacia dónde nos movemos nosotros? [...] ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún arriba y abajo?» (Nietzsche, lib. I 125). En este fragmento se nombra a Dios, pero el horizonte es cualquier fundamento último y absoluto. El humanismo, entendido como «aquello que garantiza el mantenimiento de la organización social» (Foucault 34), no queda exento.⁵ Tampoco lo está el ordenamiento humano del espacio que en la pampa encuentra su máxima expresión en el vacío y en la tierra y el cielo separados por una línea horizontal.

4 La obra de Doffo forma parte de una serie de fotoperformance en la que el artista argentino de la generación conocida como del 80 trabaja con la topología de la pampa argentina. La fotografía de Marín, una artista argentina contemporánea, da cuenta de su interés por el paisaje local, sus alteraciones y sus crisis.

5 Humanismo es, según la definición de Foucault que aquí se sigue, «lo que ha inventado paso a paso [las] soberanías sometidas que son: el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y “adaptada a su destino”» (34).

**FIGURA 6**

Matilde Marín, *Itinerario hacia la nube*, 2006.

En el fragmento del texto de Mansilla [Figura 4] los viajeros humanos pierden el control sobre el espacio. No hay forma de responder con certezas las preguntas que formula Nietzsche: ¿Hacia dónde nos movemos? ¿Hay lados, hay arriba, hay abajo? La nube de polvo se mueve, tiene vida y también se deja llevar por el viento. Los humanos no pueden calcular distancias sin confundirse, la fisonomía del espacio es imprevisible. La imaginación se sobreexcita y la razón no puede salir al auxilio. He aquí la superioridad moral humana formulada en lo sublime kantiano frustrada.⁶

El borramiento del horizonte conlleva la descomposición del espacio, hecho que fue antecedido por el desmoronamiento del tiempo. Como sostienen Danowski y Viveiros de Castro (34), parece que estuviéramos asistiendo al derrumbe de la última idea trascendental kantiana, y último gran bastión de la metafísica, que posee aún fuerza ordenadora, el Mundo. Pues, tanto Dios como el Alma dejaron de tenerla en los siglos XVIII y XIX respectivamente. Se trata de una gran crisis, de una confusión feroz, de «un colapso generalizado de las escalas espaciales y temporales» (Danowski y Viveiros de Castro 49), algo que Latour sintetiza como «una profunda mutación de nuestra relación con el mundo» (22). Si bien evidentemente lxs autorxs están pensando las consecuencias de la coalición de los humanos con lo geofísico suscitada por, entre otras cuestiones, el acelerado cambio climático, entiendo que esta idea puede ser trasladada en tanto que se encuentra tal vez anticipada anacrónicamente en imágenes como la de Mansilla [Figura 4].

Como se dijo, con las nubes de polvo el ordenamiento humano del espacio –esto es: el mundo– se desmorona. La imaginación desborda y la razón humana se declara impotente para salir al auxilio. Este colapso es la caída de uno de los horizontes que, según Kant postula en la *Crítica de la razón pura*, hace posible, junto a Dios y al Alma, el conocimiento humano y, podría agregarse, las formas modernas de dominio. Justamente en el momento en que se ponía en marcha en el país el proceso

⁶ Es Fleisner quien encuentra en lo sublime kantiano un principio hominizador por excelencia que escinde al animal humano del resto de los existentes al «permitirle experimentar, en la contemplación de la naturaleza, la imposibilidad de que ella exprese las ideas de la razón» («O sublime animal» 129).

de domesticación de las coordenadas modernas espacio-temporales para dar lugar a la construcción del Estado nación aparecen otras figuras que muestran que no hay sometimiento posible.⁷

Si en los términos de la estética filosófica la modernidad está definida por las intuiciones puras de la sensibilidad, es decir, por el espacio-tiempo kantiano y en términos políticos, lo está por el surgimiento del Estado nación, las nubes y los torbellinos de polvo abren otras formas de lo sensible y de lo político. Estas carecen de jerarquías y de centros y no son pasibles de ser dominadas. Otra modalidad de lo sensible conlleva también, tomando palabras que utiliza González para pensar el barroco latinoamericano, «otras historias, otras cartografías, derivadas de su ambigua relación con la modernidad» que cuestionan la existencia de una «única estética» y plantean una «pluralidad de políticas» (17).

Para el humanista Alberti, la línea de horizonte, que puede estar más arriba o más abajo, pero siempre a la altura del ojo humano, es central en la perspectiva que justamente aparece por primera vez teorizada en su *Tratado de pintura* (1435). La matemática, se sostiene allí, debe ser utilizada por el artista para controlar el espacio en la construcción de la perspectiva. A su vez, «la comparación se hace siempre con aquellas cosas que son más conocidas y [...] siendo el hombre la cosa más conocida entre todas las demás, [como] dijo Protágoras que era el modelo y la medida de todas las cosas» (Alberti 66).

El horizonte, aquello que separa el cielo de la tierra, es un ordenamiento, un principio regulador del espacio puesto por el hombre y a su servicio. Las figuras de la pampa, como las pinturas de Gibson [Figura 3] y Sívori [Figura 2], son imágenes apaisadas, partidas a la mitad, despojadas, casi abstractas. Son figuras, devenidas paisaje-emblemas, que se presentan como escenarios vacíos y por completar.

Cuando el horizonte se hace trizas y se convierte en polvo volátil, el ojo humano pierde el dominio, la imagen se ensucia, se emancipa, deja de ser paisaje contemplable y fuente de placer. Ya no hay nitidez en los planos, ni orden, ni pureza, ni divisiones. En la pampa la tierra es indomesticable.

FIGURA 7

Entre una nube de tierra
se hizo allí una mescolanza,
de potros, indios y lanzas
con alaridos que aterran.
Parece un baile de fieras,

7 Si bien se plantea aquí una contraposición entre horizonte y nube de polvo, entre espacio ordenado y vaciado para el dominio y espacio no-humano, esto no puede ser leído en términos de «evolución cronológica». Son tensiones (que no quiero llamar dialécticas para no dejar el nombre «Hegel» resonando) heterocrónicas, concepto que se explica con mayor detenimiento más adelante.

según yo me lo imagino;
era inmenso el remolino.

José Hernández,
La vuelta de Martín Fierro (fragmento), 1879.

En la nube de tierra, como escribe Hernández, se hace una «mescolanza», utilizando un término de Fierro, o una zona de contactos y encuentros múltiples. Como aparece también en la figura extraída de *Las aventuras de la China Iron*, una novela en la que Cabezón Cámara retoma en el siglo XXI y en clave *queer* y feminista la tradición gauchesca argentina del siglo XIX: el polvo en la pampa lo cubre todo, no hay nada que no quede inmerso en él, es tierra salvaje que amenaza con tragarlo todo.

FIGURA 8

Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera. [...] Días perdimos plumereando cada cosa, era necesario disputarle cada objeto al polvo: Liz vivía con el temor de ser tragada por esa tierra salvaje. Tenía miedo de que nos devorara a todos, de que termináramos siendo parte de ella como Jonás fue parte de la ballena [que] surcaba el mar así como nosotras surcábamos la tierra. Ella cantaba un canto grave de agua y viento, bailaba, daba saltos y echaba vapor por un agujero que tenía en la cabeza. Me empecé a sentir ballena moviéndome tan suelta en el pescante entre tierra y cielo: nadaba. El primer precio de tanta felicidad fue el polvo. Yo, que había vivido entera adentro del polvo, que había sido poco más que una de las tantas formas que tomaba el polvo allá, que había sido contenida por esa atmósfera –es también cielo la tierra de la pampa– comencé a sentirlo [...].

Gabriela Cabezón Cámara,
Las aventuras de la China Iron (fragmento), 2017.

La China Iron, quien narra, reconoce haber sido ella misma «una de las tantas formas que tomaba el polvo», que no es otra cosa que una atmósfera en la que cielo y tierra se mezclan. Entonces, no hay ordenación del espacio puesta por y para el ojo humano. Todo se mezcla, muta, se mueve y está en contacto con lo demás. El espacio deja de ser contemplable, pues, no hay distanciamiento, no hay mirada desde afuera: como dice Mansilla en el torbellino todos están «envueltos en tinieblas de arena».

En *Winterreise* de Bedel [Figura 9], un pintor y arquitecto argentino que forma parte del colectivo de artistas multidisciplinario aparece nuevamente figurado un horizonte en un espacio apaisado, pero esta pintura posee una particularidad, es fosforescente.



FIGURA 9

Nicolás Bedel, *Winterreise*, 2009.

Cuando los «feroces reflectores» que generan una «cegadora claridad» –dicho con las mismas expresiones que utiliza Didi-Huberman (*Supervivencia de las luciérnagas* 22) al referirse a la desaparición de las luciérnagas– se apagan, una «luz pulsante, pasajera y frágil» (34) aparece. La figura de Bedel es fosforescente; es decir, absorbe y almacena energía para posteriormente emitirla en forma de radiación. Pero esta luz, como la de las luciérnagas, es efímera. Cuando la sala de exhibición queda a oscuras, el cielo y la tierra se borran. Solo permanecen, como se ve en la segunda imagen, la línea del horizonte y algunos árboles, pero con mucha fragilidad y por un rato.

Cuando la luz se apaga el horizonte de la pampa, entonces, deja de ser tal y deviene imagen; esto es: «poca cosa: resto o fisura». La diferencia entre horizonte e imagen es que mientras que esta última «ofrece algunos resplandores próximos» y «se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesapariciones incesantes», el primero promete «la gran y lejana luz», el todo «constantemente oculto tras su gran “línea” huidiza» (Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* 67). La pintura de Bedel pone en tensión esta diferencia entre imágenes y

horizontes que propone Didi-Huberman. La fragilidad de la luz emitida por la radiación del horizonte hace de este último una imagen. La pampa es un espacio de resplandores fosforescentes. Según algunos relatos, ciertas noches aparece, a poca altura del suelo, una luz brillante que flota, se mueve y persigue a gran velocidad al público. La leyenda cuenta que esta luz surge del espíritu de un cuerpo muerto que no recibió sepultura cristiana (Equipo NAYa y Barrio). También el discurso científico da explicaciones a estas apariciones lumínicas basadas en el fenómeno del fuego fatuo, una fosforescencia producida por la descomposición de materias orgánicas sobre el suelo o enterradas a poca profundidad (Roels y Verstraete). Otros, en cambio, sostienen que las apariciones se deben a la presencia de un reflejo de luz de luna en los huesos de vacas muertas. La pintura de Bedel pone en relación esas luces brillantes, el horizonte y la imagen del espacio pampeano.

Partiendo de una idea de Benjamin, Didi-Huberman piensa la imagen como un resplandor pasajero, una bola de fuego, que franquea, como un cometa, la inmovilidad de todo horizonte.

El primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias. Tal es el sentido de una reflexión esbozada por Benjamin, y en mi opinión capital, sobre el papel de las imágenes como maneras de «organizar» –es decir, también, de desmontar, de analizar, de contestar– el horizonte mismo [...] (Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* 91).

En la constelación de figuras de la pampa que se ha ido presentando esta idea se vuelve literal. Los fragmentos de los textos de Hernández [Figura 7], Mansilla [Figura 4] y Cabezón Cámara [Figura 8] presentan nubes de tierra, polvo y arena, como remolinos fuera de cualquier control en los que todo se mezcla: indígenas, fieras, guanacos, lazas, perros; la fotografía de Doffo [Figura 5] muestra el horizonte en llamas y el humo que emana; el horizonte de Marín [Figura 6] viaja hacia una nube de humo negro; el de pintura de Bedel [Figura 9] emana de una luz frágil que amenaza con apagarse. Estas imágenes son, entonces, operadores políticos de protesta, que franquean literalmente el horizonte que figuras como la de Gibson [Figura 3], Sívori [Figura 2] y Echeverría [Figura 1] instauran. Desmontar el horizonte de la pampa es proponer otras formas de la sensibilidad y de la política.

Las figuras: los nudos semióticos materiales

Ahora bien, ¿qué son estos operadores políticos de protesta del espacio pampeano? O de modo más general: ¿qué son las figuras? Lo primero que puede decirse es que, como Didi-Huberman sostiene, existe una gran complejidad y, al mismo tiempo, una necesidad de orientarnos en las imágenes dado que una sola de estas puede ser «entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como

obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico» (*Arde la imagen* 11).⁸

Más allá de esta dificultad, es posible señalar algunas definiciones que sirven como puntos de partida. Las figuras son entendidas aquí como nodos híbridos semiótico-materiales (Haraway, «Cuando las especies se encuentran»), son puras medialidades, ni universales ni particulares, que si bien se encuentran situadas (y por tanto no son abstractas) dicha situación se encuentra desbordada y excedida. Es decir, son configuraciones en las que materia y signo están imbricados de modo tal que resultan indiscernibles. La repetición del término no es un descuido estilístico. El prefijo «con» incluido en la palabra «configuración» implica colaboración. En ese sentido, el figurar, el hacer figuras, es siempre una labor conjunta de la materia y los signos.

La palabra *figura* tiene presente ya en su propia etimología la materia. Así, el término remite a «la impronta, el trazo, las huellas materiales de *modelar, amasar, dar forma* por la raíz *fig*, derivado de *ingere*, modelar; pero también “inventar”, *fin-gir*, ficción» (Milone 89).⁹ En *Figura*, Auberbach (43) sostiene que el término –que se documenta por primera vez en Terencio que utiliza la expresión *nova figura oris* [una belleza peculiar] para referirse a una joven– significa originariamente *imagen plástica*, y se vincula con *factura*, lo que se transforma.¹⁰ Una figura es un entramado de relaciones materiales y, por tanto, espaciotemporales que mutan (Zalamea 92). De allí su plasticidad, su capacidad de desplazamiento, su competencia para destellar en lugares e instantes diversos.

La figura es una manifestación inédita [...] en movimiento permanente, que exhibe una tensión material y continua entre la variación y la invención propias de las figuras y su fijación y/o codificación (especialmente en el uso que la noción tiene en la retórica) (Milone 89).

Según Auberbach, las figuras son términos medios que oscilan entre un carácter material que lo lleva a descender siempre a lo concreto y un carácter esquemático que sería una suerte de configuración ideal. La figura se vincula con un hacer manual que traza y modela la materia, es un trazo inscrito en la materia.

Para Deleuze y Guattari las figuras –paradigmática, proyectiva, jerárquica y referencial– y el concepto –sintagmático, conectivo, vecinal y consistente– son, en

8 Con «orientarnos en las imágenes» Didi-Huberman está parafraseando al título del conocido texto kantiano *Cómo orientarse en el pensamiento*. Esto lo explicita cuando señala que «desde que Kant escribió su opúsculo no sólo no nos orientamos mejor en el pensamiento, sino que incluso la imagen ha ampliado tanto su territorio que hoy en día es difícil pensar sin tener que “orientarse en la imagen”» (Didi-Huberman, *Arde la imagen* 109).

9 La autora se basa en la definición de Corominas (272).

10 Como es notorio, en este artículo se utilizan indistintamente los términos «figura» e «imagen». Esta decisión, que no es meramente estilística, es decir, un intento por no repetir tantas veces una palabra, puede fundarse en el origen común que menciona Auberbach. A su vez, este vínculo resulta aquí útil para construir una teoría a partir de la conjunción de ideas provenientes de filósofos que han pesado las figuras como es el caso de Haraway, por mencionar unx, y otrxs que han estudiado las imágenes como son, por ejemplo, Warburg o Didi-Huberman.

algún sentido, coalescentes. Pues, «surgen perturbadoras afinidades, sobre un plano de inmanencia que parece común a ambos (Deleuze y Guattari 92).

Partiendo de esta hibridez, una figura del espacio puede pensarse como una espacialización o materialización del lenguaje y, al mismo tiempo, como una formalización –en el sentido de modelización– del espacio o de la materia. Las figuras se recortan en el discurso que fluye, como dice Barthes (14), pero también en la materia que es siempre espacio-temporal.

Evidentemente las imágenes de la pampa que conforman la constelación de horizontes y nubes de polvo sobre la que reflexiona este trabajo no están exentas de esto: ni aquellas nítidas y despojadas que con una línea en el centro separan el espacio en dos, cielo y tierra, lo alto y lo bajo [Figuras 1, 2 y 3]; ni aquellas que incineran ese horizonte, ese orden [Figura 5] y capturan el momento de la transición o el origen del torbellino [Figura 6]; ni aquellas de planos estallados que desafían cualquier orden [Figuras 4, 7 y 8]. Todas ellas son materia y signo conjugados que imaginan configuraciones estético políticas del espacio pampeano.

Espejos del horizonte y el polvo

¿Qué relación guardan con el espacio las figuras de la pampa? ¿Qué son estas imágenes? Según apunta Coccia, las imágenes no son una *realidad menor* que se encuentra subordinada a una *realidad mayor*, no son el accidente de una conciencia animal o humana, ni la propiedad de una cosa; son más bien «una esfera de lo real diferente a las demás, algo que existe de por sí y que tiene una modalidad de ser particular» (37). Siguiendo esta idea, me gustaría pensar las imágenes de la pampa como espejos emancipados. Es decir, como imágenes que se posicionan por fuera del dualismo representante-representado y que no son ni menos ni más reales que otros existentes.

Esta concepción se ubica en las antípodas no solo del pensamiento platónico que, como es sabido, subordina las imágenes a las formas y a las cosas otorgándoles el grado ontológico más bajo posible (copias de copias) (Platón 509d–511e), sino también de otras direcciones incluso en el siglo xx.¹¹ Tal es el caso de Debord, quien sostiene que la praxis social global se ha escindido en realidad e imágenes, entendidas estas últimas como instrumentos o medios fundamentales que imponen o profundizan una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética.

Las imágenes desprendidas de cada aspecto de la vida se fusionan en un cauce común, donde la unidad de esta vida es ya irrecuperable. La realidad vista parcialmente se despliega dentro de su propia unidad general comoseudomundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo halla

11 Si bien remito al famoso pasaje de la línea dividida que Platón desarrolla en el libro VI de *República*, la subordinación de las imágenes puede encontrarse en otros diálogos de madurez tales como el *Sofista* o el *Parménides*.

su culminación en el mundo de la imagen autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo es, en general, como inversión concreta de la vida, el movimiento autónomo de lo no viviente (Debord 32).

Para el cineasta y pensador francés las imágenes poseen una realidad ontológicamente degradada y forman parte de un seudomundo escindido y menos verdadero: la sociedad del espectáculo. Las imágenes mediatizan y alienan los vínculos entre personas, promueven el entretenimiento individual y desarticulan la unidad de lxs trabajadorxs que tenía lugar en la cultura festiva. En este sentido, para Debord el problema de «la vida falsa» es ético pero también político. Es, entonces, una ontología de las imágenes, unida en este caso a una ética y a una política, lo que lo conduce a rechazarlas. Platón y Debord, podría decirse con Schwarzböck (15), forman parte de la historia prenietszscheana de la filosofía más allá del tiempo en el que cada unx de ellxs se encuentra pensando.

Ahora bien, en este trabajo se realiza una aproximación a las imágenes diametralmente opuesta. Pues, no se las entiende como esencias, sino como apariencias múltiples e irreductibles, no clasificables como verdaderas o falsas, de las que no se desprende ninguna política predeterminada. Las figuras muestran ordenaciones políticas del espacio diversas: hay horizontes y hay nubes de polvo. Pero no hay configuraciones más verdaderas o más reales, pues no es el grado de verdad ni de realidad lo que está en juego.

Para el filósofo italiano Coccia las imágenes, en tanto que están más allá de las cosas que figuran y de los ojos que las perciben, son agentes de la multiplicación de las formas y de la verdad. No se trata de un *real menor* que evoca a un *real mayor*, sino más bien de la apertura del reino de lo innumerable, de una operación de multiplicación de lo real.

Lo sensible está más allá de toda oposición entre naturaleza y cultura, entre vida e historia, así como el medio está más acá de toda inútil dialéctica entre sujeto y objeto. Todo medio abre un espacio suplementario que excede la naturaleza de los cuerpos (sale de esta), y se prolonga en un intervalo que resiste a la interiorización de la cultura. Supramaterial y precultural, el mundo de las imágenes (el mundo sensible) es el lugar en cual naturaleza y cultura, vida e historia se exilian en un tercer espacio (Coccia 51).

Las imágenes son «espejos emancipados» en tanto que «demuestran que la visibilidad de algo es *realmente* separable de la cosa misma y del sujeto cognoscente» (Coccia 28). No son «naturales», ni «culturales». ¹² Pues, se posicionan por fuera de ese dualismo y un tercer espacio. A su vez, le «impiden al mundo cerrarse en su naturaleza y en su verdad, plurificando sus formas y haciéndolo existir más allá de sí, y multiplicando su vida más acá de su autoconciencia» (51).

Ahora bien, para reivindicar las imágenes y para sacarlas de la lógica dualista (real-no real, verdadero-falso, naturaleza-cultura) el autor italiano las aleja de las cosas, como si la única forma de salir del esquema platónico sea pensarlas como supramateriales. Es decir, la solución consiste en agregar un tercer ámbito que es paralelo al de las ideas y al de lo sensible y en desmaterializar las imágenes.

12 Pongo estos términos entre comillas porque es necesario que no pasen inadvertidos.

Carece de sentido indagar en este artículo sobre este tercer ámbito que, en cierta forma, solo modifica parcialmente la ontología platónica. Mucho menos interesa aquí aceptar la negación del carácter material de las imágenes. Sin embargo, el concepto de «espejo emancipado» es útil para pensar las figuras de la pampa y su relación con el espacio. Justamente, estas imágenes no son representaciones de un territorio que se encuentra por fuera de ellas y que está siendo representado, son ellas mismas configuraciones espaciales. Por ello, no se trata de examinar qué imagen es más verdadera, si la de Sívori [Figura 2], la de Doffo [Figura 5], la de Mansilla [Figura 4] o la de Cabezón Cámara [Figura 8]. No hay representaciones fidedignas y representaciones falsas. Solo hay presentaciones (sin el prefijo «re») imagéticas pero también materiales, algo que Coccia no aceptaría.

Esta operación, en la que tiene lugar una multiplicación del ser, pone a la luz la infidelidad propia de la imagen. Al decir de Cacciari,

lo que vemos en el espejo son *enigmas*. El espejo, «ángel» de la luz y de la verdad, se deformó, se curvó, se quebró, produciendo así extraordinarias paradojas. Ahora, todos los espejos tienen una naturaleza anamórfica. Ir a su encuentro constituye siempre un *delirio*, no obstante, los espejos nos asaltan por todas partes. Todas las imágenes, en efecto, tienden a exceder los límites de la construcción verídica, nos son restituidas como si fueran reflejadas por vidrios deformantes. El mundo se vuelve un juego de espejos, un teatro, donde las correspondencias, las relaciones, que el *logos dictaba*, se quiebran en mil pedazos (58-59).

En esta cita de este otro filósofo italiano parecen otras cuestiones para seguir modelando el concepto de espejo emancipado para pensar las imágenes. Para Cacciari el *logos*, lo que sostiene la ontología platónica, estalla ante el mundo que deviene un juego de espejos. No hay un tercer espacio como postula Coccia, sino espejos que asaltan por todas partes.

Las figuras de la pampa son bocetos imagéticos, configuraciones sensibles, que no imitan un original cuya existencia, al menos como tal, es desconocida. Son espejos infieles que no reproducen *lo que es* tal como *es* pero tampoco exponen meras mentiras. Es decir, se sitúan por fuera de las lógicas binarias comprendidas por dualismos tales como representado-representante y verdadero-falso.

Es en vano intentar conocer la verdad de esos reflejos que no son más que apariencias materiales interrelacionados en un juego de espejos. Quizá, además, son todo lo que hay.

Las imágenes, como sostiene Didi-Huberman, son una cosa pequeñita, una cosa superficial: películas y sales de plata, en el caso de la fotografía analógica, píxeles, en el caso de las digitales, tintas, aceites, pigmentos, papeles, hilos y así podría seguir repasando un extenso listado de materiales. En fin, es imposible desvincular las imágenes de concreto, de lo que le da cuerpo, de las superficies y de las cosas.

Siempre todo en la superficie y mediante superficies mezcladas. Superficies técnicas para testimoniar solo la superficie de las cosas. [...] la superficie es lo que cae de las cosas: lo que viene directamente de ellas. [...] Es la impureza que viene de las cosas mismas. Dice la impureza –la contingencia, la variedad, exuberancia, la relatividad– de todas las cosas (Didi-Huberman, *Cortezas* 66).

Por supuesto que este carácter de apariencia y de no-verdad (y también no-falsedad) no separa a las imágenes de la política, sino que, por el contrario: ellas son configuraciones sensibles en torno a los cuales se hacen, se deshacen y se rehacen los órdenes políticos.

El desierto en la pampa es un caso evidente. Según sostiene Rodríguez (11), el acopio en la imaginación pública de estas figuras habilitó un proyecto político concreto, pero también movimientos turbulentos, revueltas. Particularmente, las imágenes nítidas, ordenadas y despojadas permitieron:

el trazado y la actualización de límites y clasificaciones, la recodificación de la tierra como propiedad privada, el registro y control de movimiento de cuerpos por el espacio, el esfuerzo político por capturar los flujos no ligados a la tierra, la creación de territorialidades artificiales para ligar los hombres a un medio (13).

Si bien se vuelve sobre esta cuestión más adelante, puede ser aquí anticipado que figuras como las de Gibson [Figura 3] o la de Sívori [Figura 2] o muy particularmente el fragmento de Echeverría [Figura 1] configuran el espacio como un inmenso vacío en el cielo y en la tierra. En rigor, es una suerte de ilusión óptica porque en esas imágenes aparecen innumerables existentes vivos e inertes. La nada no es figurable como tal, tan solo aludible con algo. Más allá de esto, si no hay nada, si no es de nadie, entonces puede ser apropiado. Allí todo puede ser plantado y extraído.¹³

También hay otras imágenes vinculadas a otras formas políticas y a otras figuraciones del espacio. Me refiero, por ejemplo, a las nubes de polvo que aparecen en la constelación. Allí no hay vacío, ni perspectiva posible. El polvo se mueve a su antojo, es incontrolable y torna al espacio inapreciable pero no por ello inhabitable, en los torbellinos bailan las fieras [Figura 7], los indígenas, los guanacos [Figura 4] y la China Iron y sus amigxs [Figura 8].

Unas y otras muestran que lo imagético es eminentemente político y viceversa. O, dicho con palabras de Didi-Huberman,

en nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar (*Supervivencia de las luciérnagas* 46).

13 Estas últimas dos ideas están vinculadas a la noción de Plantacionoceno, un concepto acuñado en el año 2014 por un conjunto de académicxs para denominar el devenir devastador de granjas, pastos, y bosques en plantaciones extractivas y cerradas, basadas en trabajo esclavo –y otras formas de explotación–, alienado, y, muchas veces, desplazado espacialmente (Haraway, *Seguir con el problema* 298).

La política es un asunto eminentemente estético que es todo lo contrario a un proceso de desimaginación o de desmitologización –una empresa inviable que, como sostienen Adorno y Horkheimer (59 y ss.), es típicamente ilustrada y acarrea un proceso de alienación y de cosificación–.¹⁴ Es decir, lo político no reside en la denuncia de lo aparente en nombre de lo real. Por el contrario, se trata de crear otros mitos, menos opresivos, sin centros ni especies privilegiadas y que, por tanto, conlleven otras formas de estar juntos de los existentes y otras configuraciones del espacio.

Las imágenes-espejos ponen de relieve lo aparente en tanto tal y además poseen una fuerza *poiética* que no es otra cosa que una fuerza política.

Por un lado, el espejo nos muestra el negativo de toda la presencia, la ficción de toda manifestación, el ser fenómeno de toda realidad [...]. Por otro lado, sin embargo, en el mismo tiempo, el espejo imagina, es la fuerza, la potencia de la imaginación, que no reproduce nada «servilmente». Es una fuerza divinamente creadora, creadora de apariencias que, en verdad no existen (Cacciari 68).

En suma, las imágenes no están en representación de un real que se encuentra por fuera de ellas y al que deben reflejar. Tampoco son un mero recorte realizado sobre los aspectos sensibles del mundo. Las figuras de la pampa no operan como sinédoques, ni como ilustraciones de un mundo o un espacio real. Lo que ellas vienen a mostrar es que no hay tal realidad, sino solo configuraciones aparentes, sensibles y materiales. Las imágenes también poseen fuerzas creadoras de apariencias que conllevan otras formas de estar juntos de los existentes: fuerzas que crean órdenes, disciplinas, y delimitan los espacios y fuerzas que las cuestionan y las rehacen. Los horizontes que fulguran en la constelación de figuras de este artículo exhiben el carácter ficcional (no falso) e imagético del desierto. En ellos se juegan configuraciones del espacio que lo vuelven un territorio apropiable. Los incendios del horizonte, las nubes de polvo y los torbellinos de humo figuran, en cambio, otras formas políticas que conllevan otros ordenamientos espaciales.

Constelación pampeana

Esta fuerza demiúrgica de las imágenes se reformula y se potencia cuando las figuras se conjugan las unas con las otras bajo lógicas no racionales. Las nueve imágenes que conforman la constelación de la que nos ocupamos están entrelazadas entre sí y con un extensísimo conjunto de otras figuras. La nube de arena de Mansilla de 1870 [Figura 4] está en el polvo que todo lo cubre de Cabezón Cámara de 2017 [Figura 8], pero también en el humo de Gibson de 1838 [Figura 3], en el horizonte incendiado de

¹⁴ «Inviabile» en tanto que la investida moderna e ilustrada contra el mito no termina siendo otra cosa que la invención de un nuevo relato.

Doffo de 1999 [Figura 5] y en el torbellino de Marín de 2006 [Figura 6]. Estas últimas dos están en los horizontes apaisados de Sívori [Figura 2] y en la inconmensurabilidad que escribe Echeverría [Figura 1]. He aquí el juego de espejos del que habla Cacciari y que se citó más arriba.

Hay dos «motivos» que juntos o separados se repiten y entrelazan a las figuras pampeanas: el horizonte y la nube de polvo o humo. Ambos ya aparecen en la acuarela de Gibson [Figura 3] –que con la imagen de Echeverría [Figura 1] son las más antiguas de la constelación y también de las primeras de la pampa (Malosetti Costa 102)–. Ahora bien, ¿cómo pensar estos «motivos» desde una perspectiva que no reduzca las imágenes a meros productos humanos ni sus vínculos a cuestiones de «herencia»? Las nociones warburgianas de *Pathosformel* (fórmula del *pathos*) y *Nachleben* (vida póstuma o supervivencia) son útiles para cumplir con este propósito. Sin embargo, como analiza Didi-Huberman y retoma Fleisner («Imagen impersonal y ninfa posthumana»), los herederos directos de Warburg, Panofsky y Gombrich, se encargaron de borrar todo resto nietzscheano para hacer con las ideas del creador del *Atlas Mnemosyne* un sistema, mejor dicho, un método útil para la historia del arte: la iconología. Para esta disciplina la obra es o bien un objeto de conocimiento o bien de fruición desinteresada, pero no una fuerza vital irreductible a sus elementos objetivos.

No obstante, es posible retomar a Warburg devolviéndole «una perspectiva (¿nietzscheana?) que los asuma en su hibridez y en su materialidad, la vida y el *pathos* en ellos implicados y no asocie sus lazos a los conceptos iconológicos de “influencia”, “herencia” o “tipificación”» (Fleisner, «Imagen impersonal y ninfa posthumana» 12). He aquí una fórmula para alejar a Warburg de ser el precursor de un método antropocentrado para el análisis de obras de arte.

El concepto de *Pathosformel* trunca, dice Agamben («Aby Warburg y la ciencia sin nombre» 159), cualquier distinción entre forma y contenido, dado que «designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica». Particularmente, el horizonte y el polvo que aparecen en todas las imágenes de nuestra constelación pueden pensarse como engramas (es decir, como impresiones en la *psique* de huellas de estímulos externos) objetivados en papeles, lienzos o píxeles en pantallas. Los mismos, si se sigue esta línea, «no son las formas ideales disponibles que el genio artístico imprime en una materia inerte para fruición de un espectador desinteresado» sino que poseen, como sostiene Fleisner leyendo a Agamben (*Ninfas*),

una existencia híbrida que consiste en la simultaneidad de creación y *performance*, de materia y forma, de primera vez y repetición [...], de significación y afectividad; son, de este modo, una mezcla imposible de pasión y forma establecida: singularidad y estereotipo, un indecible de diacronía y sincronía (Fleisner, «Imagen impersonal y ninfa posthumana» 13).

El polvo y el horizonte (particulares y universales al mismo tiempo) que fulguran en las figuras de la pampa pueden ser entendidos, entonces, como la conservación y la

transformación de una carga emotiva que se encuentra unida de manera indiscernible a una fórmula iconográfica. A la vez, ambos están en movimiento constante: como escribe Mansilla [Figura 4]: la nube va y vuelve, se achica y se agranda, se zarandea «sin cesar sus variadas y caprichosas evoluciones», aparece y desaparece. Pero ni el horizonte ni el polvo perviven como impresiones alojadas en soportes humanos que los albergan de modo secundario. Son, podría decirse, *Pathosformel* emancipados.

El segundo concepto warburgiano que resulta útil para pensar la constelación de figuras que aquí interesa es, como se dijo, la noción de *Nachleben*. Didi-Huberman (*La imagen superviviente* 60) sostiene que esta noción obstaculiza los esquemas continuistas y evolucionistas como así también los modelos canónicos de la historia basados en las nociones de desarrollo y progreso. El *Nachleben* nos habla de heterocronías, de saltos, latencias y hasta de «monstruos prometedores». Estos últimos son, en el contexto de las teorías evolucionistas que Warburg pone a jugar «contra sí mismas» (62), organismos no competitivos pero capaces de engendrar una nueva línea evolutiva diferente de la original.

Al subsumir la impureza del tiempo que es propia de esta noción a un esquema ordenado bajo las lógicas de las cronologías y las jerarquizaciones, Panofsky exorciza, utilizando una expresión de Didi-Huberman, el concepto de *Nachleben* de Warburg. El padre de la iconología pone el acento en la significación de las imágenes y deja de lado la vida (*leben*) de estas, algo que para Warburg es sin duda fundamental. Pues, su intención es

la de comprender la «vida», la «fuerza» o «potencia» (*Kraft, Macht*) impersonal que sobrevive en las imágenes. Pero esta vida es la vida de una cultura, una vida que, aunque conserva plenamente su carácter natural –la emotividad primordial– es también una vida histórica, no natural. De esta manera, el problema de la transmisión de lo antiguo que Warburg intenta reconstruir alejándose del concepto de imitación winckelmanniano, implica una idea de *Lebensenergie*, fuerza o reflujo que sobrevive en el arte (Fleisner, «Imagen impersonal y ninfa posthumana» 15).

Las figuras de la pampa se conectan entre ellas y con otras trayendo consigo temporalidades no cronológicas, no lineales. La constelación hace patente que en las imágenes hay algo que retorna, una fuerza vital que no se deja reducir a elementos objetivos. Las figuras son materiales plásticos y vivos capaces de toda metamorfosis y de supervivencia. El polvo y el horizonte no son clasificados por la ciencia moderna como seres vivos, sin embargo, poseen una fuerza vital que se evidencia no solo en sus movimientos caprichosos, sino también en su potencia impersonal que sobrevive en las imágenes. El horizonte de la obra de Gibson de 1838 [Figura 3] vuelve en la pampa de Bedel de 2009 [Figura 9] pero no sin antes sobrevivir en otras figuras [por ejemplo, Figuras 1, 2 y 6]; la nube de polvo de Mansilla [Figura 4] es un reflujo de la de Hernández [Figura 7] que vuelve en Cabezón Cámara [Figura 8] e irrumpe los horizontes apaisados de Doffo [Figura 5] y Marín [Figura 6]. Este ir, venir y volver claramente no es lineal, hay saltos, latencias. Su modo es el de lo herocrónico.

Los horizontes y las nubes de polvo que fulguran en las materialidades artísticas estudiadas se encuentran, podría decirse con Nietzsche y Warburg, en el «centro del remolino de la civilización» y la barbarie (¿argentina?).

El arte constituye [...], para Nietzsche, el *centro-remolino* –el lugar crítico por excelencia, el lugar del no-saber– de la disciplina histórica. Warburg, por su parte, habrá hecho de la historia del arte una disciplina crítica por excelencia –un lugar de saber y de no-saber mezclados– para toda la inteligibilidad histórica de su tiempo (Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 151).

La constelación figuras de la pampa sobre la que gira este artículo es un lugar crítico y de mezclas. Pues es una red en la que se hibridan los tiempos, el dualismo civilización-barbarie, la vida póstuma natural (sensorial y emotiva) e histórica (cultural) de las imágenes.

Las constelaciones, como sostiene Benjamin, son un relámpago saturado de tensiones, en él se unen el pasado, el presente y el futuro. No es que uno eche luz sobre el otro, tampoco es curso, «es imagen, y se produce en discontinuidad» (lib. N 2 a, 3) y, podría agregarse, en tensiones que no se resuelven. La red de figuras posee un arco de tiempos heterogéneos: hay un ir, venir y volver por distintas fechas de los siglos XIX, XX y XXI. Cualquier intento de aproximación que busque una concordancia diacrónica resulta imposible. No hay una evolución que va de horizontes a nubes de polvo ni viceversa, no hay un tiempo propio de cada uno, ambos motivos se continúan y se discontinúan intermitentemente. Pero, a su vez, si se piensa la temporalidad de las figuras atendiendo a cada una de ellas separadamente, el problema tampoco se resuelve. ¿Cuál es el tiempo de cada una de esas imágenes? ¿El tiempo en el que se originan? ¿El tiempo de sus reapariciones? ¿El tiempo desde el que son miradas y leídas? ¿O todos esos tiempos juntos?

No está dentro del alcance de este artículo explicar los tiempos en juego en términos historiográficos, intentarlo equivaldría a dejar de lado las hipótesis formuladas y transformar estas páginas en un manual de historia argentina. No obstante, puede decirse que las figuras de Gibson de 1838 [Figura 3], de Echeverría de 1837 [Figura 1], de Hernández de 1879 [Figura 7], de Mansilla de 1870 [Figura 4] y hasta la de Sívori de 1902 [Figura 2] están datadas en años que pertenecen al periodo de formación del Estado argentino, iniciado en 1810, con la Revolución de Mayo, profundizado hacia 1853 con la sanción de la Constitución Nacional y consolidado hacia finales del siglo XIX. Sin duda la complejidad (aquí omitida) de este proceso puede verse en las imágenes de horizontes y nubes de polvo antes mencionadas que son discusiones acerca de las configuraciones políticas del espacio. Dicho muy rápidamente, el horizonte, el vacío y el desierto son solidarios y útiles al Estado, fundamentalmente al modelo agroexportador implantado hacia fines del siglo XIX. Las nubes de polvo vienen, utilizando términos del primer apartado, a franquear esos horizontes necesarios para el Estado, a cuestionar la pureza, a mostrar las mezclas, las impurezas, los matices, las zonas de contactos y las fronteras porosas.

Por su lado, las imágenes de Doffo de 1999 [Figura 5], de Marín de 2006 [Figura 6] y si se quiere la de Bedel de 2009 [Figura 9] están datadas durante el proceso de sojización de la pampa y de otros espacios sudamericanos. La implantación del monocultivo de la soja en la pampa va de la mano del uso de agrotóxicos, y del aumento de la concentración de la tierra (Haro Sly). Los torbellinos de humo negro o los horizontes que reaparecen incendiados o como luz frágil vienen, quizá, a mostrar los límites de un ordenamiento político del espacio vinculado a un modelo de extracción y extranjerización.

Finalmente, el polvo que reaparece en el fragmento de la novela de Cabezón Cámara [Figura 8] parece plantear una nueva configuración del espacio sin centros ni jerarquías que no puede pensarse, como sostiene Fleisner en «El desierto era parecido a un paraíso», por fuera de los movimientos transfeministas de nuestro presente posantropocéntrico y posnatural.

Sin embargo, esa determinación cronológica dada por su datación no funciona para determinar la temporalidad de estas figuras de forma definitiva y completa. Los horizontes y las nubes de polvo, más allá del momento de su aparición o reaparición, remiten a múltiples tiempos. Justamente, lo hacen porque no tienen un tiempo propio. Cada uno de esos periodos históricos puede ser pensado con figuras datadas en otros. El juego de espejos es también un juego de temporalidades.

Lo que queda en evidencia es tanto la exuberancia y la sobredeterminación de las imágenes en relación con el tiempo, como la imposibilidad de reducirlas a un simple documento de la historia o de idealizar las obras de arte en un puro momento de lo absoluto (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 143).

La expresión «banquete del anacronismo» que utiliza Didi-Huberman (*Ante el tiempo* 46) resulta adecuada para referirse a este montaje heterocrónico o policrónico (repleto de huecos e intervalos) de figuras visuales y textuales que son «topos» que se funden en «una sola y la misma cosa» (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* 172) que excede o desborda lo humano. La heterogeneidad de los tiempos que fulguran en cada imagen, en cada palabra, se potencia en la constelación. Por ello, no puede pensarse como un ordenamiento o una clasificación cronológica y lineal, sino como un montaje basado en estallidos y reconstrucciones. El tiempo de las imágenes es un pasado y un presente desbordados que no cesan nunca de reconfigurarse.

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 43).

La constelación de horizontes y nubes de polvo pampeanos es además un montaje emancipado de la mirada y de la mano humana. En ella tiene lugar una doble operación: por un lado, una «hendidura» –es decir, una fisura o una apertura– y, por otro, un «lazo». Se trata de una tensión sin síntesis, una separación y una continuidad (Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido* 129). El ritmo dialéctico entre el

horizonte y el polvo que no se resuelve hiende toda certeza, toda unidad que intente reformarse en la constelación y hace aparecer nuevas legibilidades. Es una danza en la que las imágenes van, vienen, (des/re)aparecen, se (des/re)montan, se (des/re)organizan y en todos estos movimientos crean figuras y toman posiciones provisorias unas en relación con otras.

La red de figuras de la pampa puede también ser pensada como Atlas en sentido warburgiano, es decir, como «[...] una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías».¹⁵ Los Atlas, siempre inconclusos y de lectura abierta, poseen lógicas anacrónicas y sintomáticas que permiten establecer relaciones entrecruzadas y múltiples entre las imágenes que lo componen y hacen temblar las temporalidades de la memoria humana (Cangi). Las imágenes del *Atlas Mnemosyne* de Warburg son un superíndice que remite a un número ilimitado de imágenes no presentes pero asociadas y determinantes en su contenido. Todas ellas, las que conforman el Atlas de Warburg y las que están implicadas, «desfilan, unas tras otras, bajo una mirada que las percibe en el transcurso del tiempo y [...] les confiere un sentido más allá de toda temporalidad, tocando los límites de una ontología transtemporal» (Ludueña Romandini 39), y por tanto no humana. Es decir, las imágenes salen de los límites fenomenológicos de la consciencia trascendental (humana) constituyente del tiempo.

Voces no antropológicas

Ahora bien, quisiera retomar la cuestión del vínculo entre el espacio y las imágenes de la pampa, pero esta vez prestando especial atención al carácter artístico de estas últimas.

Fleisner sostiene que

una de las prestaciones más importantes del arte al pensamiento posthumano es la de dar una *voz no antropológica* (es decir, la articulación de una *phoné* que, sin embargo, no se vuelva necesariamente *logos* fundante) a los animales sufrientes, la de posibilitar que los animales dejen huellas del dolor al que se los somete atrapados como están en el cálculo del sujeto («La joya del chiquero» 300).

Acaso es posible extender esta idea más allá de los animales sufrientes y postular que ciertas expresiones y materialidades artísticas prestan una «voz no antropológica» a la materia no necesariamente viva, pienso en el horizonte y el polvo, por supuesto, que habita y compone el, así llamado, espacio pampeano. Todas las imágenes visuales y textuales trabajadas en este artículo están atribuidas a autorxs humanxs. Sin embargo, las expresiones artísticas se distancian de las intenciones de sus autorxs y, por momentos (o en algunas zonas), las contradicen. Quiero decir, el arte no es la mera materialización de una idea humana y mucho menos de una idea consciente. No lo

15 Esta frase fue escrita por el propio Warburg en el reverso del *Atlas Mnemosyne*.

es si se atiende a su vida y a su *phatos*, para expresarlo con los conceptos de Warburg antes mencionados. No lo es, según se explicará más adelante, si se tiene en cuenta la capacidad expresiva de su propia materialidad. La cuestión de la intención humana de un artista o autor no es algo que aquí interese. Más concretamente, poco importa al menos a los fines de este trabajo, por ejemplo, qué quiso decir Sívori cuando pintó *Pampa* [Figura 2], si había leído o no «La cautiva» [Figura 1] o *Una excursión a los indios ranqueles* [Figura 4], si había visto o no *The Pampas. Strange Appearance Assumed often by Smoke from Burning some Part at Sunset, Tuyu* [Figura 3], si tuvo la intención de intervenir en un debate político o no. Como dice Schwarzböck, la imagen se ha emancipado de la servidumbre humana.

Ahora bien, el arte en tanto que *mimesis phantastiké*, como sostiene Cacciari, amenaza al *logos* de modo tal que deja de ser una *mimesis*, deja de tener fundamento imitativo. Lo humano queda corrido del centro. Este «no» del *logos*, su desbordamiento, su exceso en relación con el orden, que es lo que lleva a Platón a expulsar a los poetas de la *polis* ideal en el tan citado pasaje del Libro X de *República*, es también el «no» de lo humano. Pues, el *logos*, y su relación con él, es lo que separa a estos particulares seres (llamados) hombres (siempre individuales, con un alma soberana, un cuerpo sometido y una conciencia, siempre varones, blancos, heterosexuales, magros) del resto de los existentes. Al «volver problemático el espacio tradicional del *logos* y alterar sus fundamentos» (Cacciari 95), el arte deja de ser humano o, mejor dicho, deja de estar bajo el control del hombre, el principal producto del humanismo. El arte en tanto que juego, sostiene Cacciari siguiendo al Nietzsche antiwagneriano de *Así habló Zaratustra*, es el pensamiento de la verdad de la no-verdad, de la verdad de la apariencia o, podría agregarse, de la materia.

Nuevamente el concepto de *Pathosformel* puede ser conveniente, pero en este caso no para pensar las conexiones de las figuras dentro de las constelaciones que habitan; sino la cuestión de la *voz no antropológica* que el arte presta a la materia. Esta noción que acuña Warburg remite a una empatía que excede lo meramente formal y que también desborda las fronteras que dividen a las especies; se trata más bien de «empatía cósmica con emociones a-subjetivas que vienen de afuera» (Fleisner, «La joya del chiquero» 298).

Las figuras de la pampa pueden ser pensadas como espejos infieles y emancipados con fuerzas creadoras, pero también, a partir de la idea de *Pathosformel*, como empatías cósmicas. Pues son imágenes artísticas que permiten la supervivencia de una manera del *pathos* y en las que fluyen ciertas afectividades no específicas y no determinables.

Las imágenes, en tanto que nudos semióticos-materiales, a veces (particularmente cuando son artísticas, es decir, cuando son fantasías y conjeturas) son voces, testimonios de la materia y de sus historias.

El arte pareciera ofrecernos un tipo de experimentación estupendo para pensar esta cuestión: como en la convivencia de los relatos mitológicos de la antigüedad, no se trata de agotar las versiones en la determinación de una verdad (una

significación) que se fija y custodia en un archivo, sino de un ejercicio múltiple de memoria [...] (Fleisner, «La joya del chiquero» 301).

Ciertas figuras artísticas establecen una relación particular con el espacio pampeano: no lo determinan, no lo fagocitan, no lo abordan policíacamente para reducirlo (no detienen su movimiento, su vida). Las obras visuales y textuales que componen la constelación son documentos de la pampa y, en tanto que tales, su único valor consiste en ser, en palabras de Hollier (48-49), un objeto que restituye lo real en facsímil, no metaforizado, no asimilado por la metaforización estética, no idealizado.

La idea según la cual el arte presta una voz no antropológica a la materia no implica que ese nudo semiótico-material que son las figuras, según se dijo, pueda ser desatado y estas terminen (o vuelvan a estar) circunscritas al ámbito del lenguaje. Es decir, las imágenes de la constelación no son el símbolo de una materia muda que está por fuera de ellas y que sería el «real» espacio pampeano. Por un lado, una división de este tipo no es posible, pues, materia y forma son siempre indiscernibles, están siempre hibridadas. Por otro, ni las imágenes carecen de materia ni el espacio se encuentra privado de voz.

La particularidad del arte y de esa voz no antropológica que le presta al espacio consiste en su carácter privilegiado que «posibilita una transgresión de lo real, una figuración de mundos perceptivos alternativos y una exploración de los vínculos entre los vivientes [y los existentes no vivos] en su «ser-así» –ni necesarios ni contingentes–, en una mutua y perfecta exposición constante» (Fleisner, «La joya del chiquero» 299).

Estas transgresiones, figuraciones y exploraciones son artístico-filosóficas. Es decir, son nudos semiótico-materiales sensibles y pensantes y, por tanto, prácticas filosóficas (no antropocéntricas) peculiares en sí misma. Como dice Deleuze,

no está lejos el día en que ya no será ya posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tanto tiempo [...]. La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de otras artes (18).

En las imágenes artísticas que componen la constelación desplegada en estas páginas, en sus materiales y en sus símbolos, se hallan desplegados enunciados filosóficos creados en diálogo con otros que se encuentran inscritos en la así llamada historia de la filosofía y en el también así llamado pensamiento argentino. Las figuras, visuales y textuales, son capas del espacio pampeano cuyo recorrido posibilita una exploración imagética de la materia no exenta de conceptos, es decir, filosófica y también política. En el polvo y el horizonte figurados se han encontrado preguntas filosóficas sobre las configuraciones estético-políticas que yacen en las imágenes de la pampa.

Referencias

- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-87.
- . *Ninfas*. Pre-Textos, 2010.
- Alberti, León. *Tratado de pintura*. Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Trotta, 1998.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, 2004.
- Benjamin, Walter. *Obra de los pasajes*. Abada, 2015.
- Cacciari, Massimo. *El Dios que baila*. Paidós, 2000.
- Cangi, Adrián. «El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo». *Psicoanálisis ayer y hoy*, vol. 10, marzo de 2014.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Marea, 2011.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 1973.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir?: ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra, 2019.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. La Marca Editora, 2008.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada, 2009.
- . *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- . *Arde la imagen*. Oaxaca, Fundación Televisa, 2012.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada, 2012.
- . *Cortezas*. Santander, Shangrila Textos Aparte, 2014.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.
- . *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires, Biblos, 2015.
- Equipo NAYa, y J. A. Barrio. «Ailen Mulelo». *Diccionario de Mitos y Leyendas*. NAYa, 2020.
- Fleisner, Paula. «O sublime animal. Uma leitura a contramão da experiência sensível da(in)dignidade humana». *O trágico, o sublime e a melancolia*. Eds. Verlaïne Freitas et al., vol. 2. Relicário Edições, 2016, pp. 127-36.
- . «La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana». «Quién» o «qué». *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*, Mónica Cragolini. La Cebra, 2017, pp. 291-314.
- . «Imagen impersonal y ninfa posthumana. Lecturas “nietzscheanas” de Warburg». *Cuadernos de filosofía*, n° 72, abril de 2019, pp. 9-21. <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7800>

- —. «El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara». *Veritas*, vol. 65, n° 2, julio de 2020. <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2020.2.37839>
- Foucault, Michel. «Más allá del Bien y del Mal». *Microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta, 1979, pp. 31-44.
- González, Alejandra. «Para una hermenéutica de las políticas estéticas». *Esto no es un injerto: ensayos sobre hermenéutica y barroco en América Latina*. Ed. Adrián Bertorello y María José Rossi. Miño y Dávila Editores, 2017, pp. 17-48.
- Haraway, Donna. «Cuando las especies se encuentran: introducciones». *Tabula Rasa*, n° 31, julio de 2019. <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.02>
- —. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2019.
- Haro Sly, María José. «The Argentine Portion of the Soybean Commodity Chain». *Palgrave Communications*, vol. 3, n° 1, octubre de 2017. <https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.95>
- Hollier, Denis. «El valor de uso de lo imposible». *Indisciplina estética, política y ontología en la revista Documents*. Ed. Noelia Billi, Paula Fleisner y Guadalupe Lucero. RAGIF, 2018, pp. 27-53.
- Iglesia, Cristina. «Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla*». *Revista Iberoamericana*, vol. 63, n° 178, junio de 1997, pp. 185-92. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1997.6236>
- Kant, Immanuel. *Cómo orientarse en el pensamiento*. Leviatán, 1982.
- Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Siglo XXI, 2017.
- López, María Pía. «Lucio V. (Anotaciones sobre la frontera)». *Revista Mancilla*, vol. 1, noviembre de 2011, pp. 76-80.
- Ludueña Romandini, Fabián. *La ascensión de Atlas: glosas sobre Aby Warburg*. Miño y Dávila, 2017.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Biblioteca Nacional, 2009.
- Malosetti Costa, Laura, ed. *Pampa, ciudad y suburbio*. Fundación OSDE: Imago Espacio de Arte, 2007.
- Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Emecé, 2007.
- Milone, María Gabriela. «Hablar de piedras». *Nombres. Revista de filosofía*, vol. 30, agosto de 2018, pp. 87-102.
- Moreno, María. «Prólogo». Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*. Terramar Ediciones, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*. Gredos, 2014.
- Platón. *República*. Eudeba, 1996.
- Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina: 1820-1850*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Eterna Cadencia, 2010.

- Roels, Joris, y Willy Verstraete. «Biological Formation of Volatile Phosphorus Compounds». *Bioresource Technology*, vol. 79, n° 3, septiembre de 2001, pp. 243-50. [https://doi.org/10.1016/S0960-8524\(01\)00032-3](https://doi.org/10.1016/S0960-8524(01)00032-3)
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Eudeba, 2011.
- Schwarzböck, Silvia. «Introducción: La imagen después de Nietzsche». *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, vol. 19-20, 2017, pp. 15-18.
- Stengers, Isabelle. *Pensar con Whitehead. Una creación de conceptos libre y salvaje*. Cactus, 2020.
- Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Siglo XXI, 2008.
- Zalamea, Fernando. *Por una re-visión de la mirada creativa: imágenes, saber y continuidad en Warburg, Florenski, Auerbach, Merleau-Ponty*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2008.