



SEBASTIÁN ALONSO
NO CREO EN LOS PÁJAROS DEL CIELO

No creo en los pájaros del cielo

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo
de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria.
La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda
y Liliana Carmona, ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2013.



bibliotecaplural

© Sebastián Alonso Bessonart, 2012
© Universidad de la República, 2014

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1146-5

Sebastián Alonso

No creo en los pájaros del cielo

Pasaje. De una aproximación objetiva a lo real,
al uso del cuerpo como mediador de subjetividad

Contenido

Presentación de la Colección Biblioteca Plural, <i>Rodrigo Arocena</i>	9
Introducción	11
Un pasaje. De una aproximación objetiva a lo real, al uso del cuerpo como mediador de subjetividad, <i>Sebastián Alonso</i>	13
«Los territorios de lo público» y «Notas sobre la dimensión política de lo público», <i>Lucio de Souza</i>	21
No creo en los pájaros del cielo. Texto curatorial, <i>Verónica Cordeiro</i>	28
«So(m)bras»	35
«Boix y Merino»	77
Ernesto Vila «38 años»	95
NN 10936	96
«Alicia»	101
«Bonjour Tristesse», <i>Susanne Windelen</i>	107
Alicia en puntalandia (xxxl <i>perfect surface</i>), <i>Jochen Fischer</i>	113
Chullachaqui	117
Lux Lucet in Tenebris, <i>Gabriel Peluffo Linari</i>	119
Anexo	131

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Introducción

Esta publicación deviene de un largo proceso de traducciones y modificaciones, en torno a fotografías, videos, imágenes, documentos «originales» y exposiciones; el libro indica una nueva fase de supervivencia de esos materiales como sugiere Walter Benjamin.

«No creo en los pájaros del cielo»¹ es el resultado de un proyecto curatorial, que seleccionó y ordenó materiales de un archivo de proyectos y ensayos artísticos, personales y colectivos. La exposición como dispositivo entendido como una máquina de nominar; el enunciado de obras con materiales disímiles en muchos casos no generados para dicho fin; y la puesta en montaje; han sido marcos de referencia conceptuales para su desarrollo y la presente publicación.

En esta oportunidad la traducción esta dada en formato libro. Es entendida como un nuevo modelo de representación de las obras expuestas en dicha exposición y de las relaciones personales que han devenido en el proceso de la curaduría y sus resultados.

A modo de miscelánea de representaciones narrativas, se reúnen relatos y reflexiones en torno a un conjunto de prácticas artísticas y obras, a experiencias en el campo de la investigación en la creación de obra y sus modos de hacer, y a los materiales a los que se hace referencia.

1 «No creo en los pájaros del cielo», Sebastián Alonso. Curaduría Verónica Cordeiro. Museo Juan Manuel Blanes, noviembre-diciembre de 2011.

**Un pasaje.
De una aproximación objetiva a lo real,
al uso del cuerpo como mediador de subjetividad**

Sebastián Alonso

1.

La condición del territorio contemporáneo, sus espacialidades, acontecimientos, transformaciones, restos; las experiencias que en el territorio se practican y la apuesta a producir representaciones; encierran un sin número de variables que han provocado posiciones y comportamientos personales en el mundo.

Tomar partido frente a lo conocido y desconocido, y de acuerdo a la experiencia que promueven los territorios explorados, supuso (y supone) definir un método de trabajo en relación a la creación de imágenes y acontecimientos. Un método maquinal que dialoga entre la objetividad y la subjetividad, entre un plano neutro de relatos precisos y una deriva delirante. Este método va mutando entre el dar sentido desde un pensamiento establecido a priori, conocido y analítico, y el ser absorbido frontalmente por un desconocido monstruo acéfalo que nos invita y seduce.

2. El ojo mecánico, distancia y tiempo²

Mi posición frente al territorio a observar no permitió ambigüedades.

Situándome a una distancia prudente de las cosas, me obligaba a protegerme de mis inocuos deseos y miradas propias, resguardando la condición inequívocamente objetiva y soberbia del territorio observado.

La distancia y una marcada frontalidad a lo observado, reducían aún más el gradiente subjetivo de mis deseos. Una vez posicionada la cámara el enfoque elegido se acomoda a mi deseo de lograr una menor intrusión personal y una mayor uniformidad.

- 1) Situándome a más distancia de mi tema resulta difícil alterar de forma significativa el ángulo de visión o la organización de la imagen si doy un paso o dos en cualquier dirección;
- 2) el punto de vista y la distancia del objeto permiten que la lente acepte una mayor cantidad de información contextual sin privilegiar un elemento sobre otro.³

La frontalidad y la distancia reforzaban así un sentido retórico hacia la objetividad en dicha construcción de la imagen-documento.

Mi confianza en la visión decimonónica, en la utilización de la máquina como objeto de visión escópica y su máxima en la aprehensión de lo mirado, pretendía exponenciar la mirada, ampliar el margen de visión, ver lo que nosotros por sí mismos no alcanzamos a ver.

En mis aproximaciones no se trataba de magnificar lo observado, ni de producir efectos de grandeza; no era importante poner el acento en la grandilocuencia como

2 Este texto y mis primeros proyectos realizados en fotografía deben sus fundamentos a la visita del fotógrafo Francesco Jodice a la Facultad de Arquitectura de Montevideo en el año 2001.

3 Joe Deal, en Jordi Bernado «Good News», en el texto *Más lejos, más cerca* de Joan Fontcuberta. Barcelona: Actar. 1998.

en el trabajo de los fotógrafos del XIX en sus cruzadas exploratorias y exclamatorias.

La búsqueda era más cercana a una construcción neutra de la imagen, en donde mi compromiso estaba dado en un segundo orden, el de nominar la imagen, archivarla para un posible uso, elaborar tipologías de cosas, objetos y usos de la ciudad y el territorio. Es decir, importaba entender la ciudad y los territorios como producciones culturales histórico-colectivas, en donde se conjugan innumerables actores, acciones y objetos. Mi presencia como un sujeto más en dicha producción de imágenes debía silenciarse.

Priorizando la apertura visual, la distancia y la axialidad frente a lo mirado, las configuraciones formales de estas imágenes fueron reducidas al mínimo; las cosas frente a mi se tornaban más significativas que todo aquello que pudiera decirse sobre ellas. Al decir del fotógrafo Nicholas Nixon, el mundo se nos presenta ante nuestra mirada, infinitamente más interesante que todo aquello que podamos sugerir o proponer desde nuestra subjetividad en la imagen.

«No se pueden introducir todos los sentimientos propios en las imágenes, más bien hay que eliminarlos. Si uno se compromete mucho en algo, al mismo tiempo es preciso encontrar la manera de mantener una distancia para ser honesto con el tema y no destruirlo con una excesiva subjetividad, aunque sin dejar de estar cerca.»⁴

Esta resistencia al modo de tomar partido por una forma de configurar-componer subjetivamente la imagen o de capturar un instante preciso, dio lugar a lecturas homogéneas sobre las condiciones contemporáneas de los territorios elegidos. La búsqueda de un grado cero en la representación (el presunto estatuto de pureza que el documento implica), impuso sus obligaciones.

La máquina para mirar se presentaba estática, lejana y frontal. El instante fotográfico: extendido, el tiempo necesario para proceder a la realización

4 Entrevista a Bernd Becher, citado en *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candia Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, Buenos Aires: PROA. 2009, p. 23.

de dichas imágenes situaba la máquina de mirar frente a algo vivo (y a la vez en construcción).

De este modo, la imagen debía ser densa y homogénea, debía conformar niveles altos de información, lo real actuaba solo.

Quizás el único factor subjetivo —necesario—, estuvo dado en poner en juego en la imagen (y en su proceso de elaboración), un vacío, una desolación, aquello que nos permite acercarnos a lo verosímil. Una angustia expresada en el vacío que nos separa de las cosas y que no nos permite tocar lo que miramos.

3.

Por mucho tiempo, diferentes trabajos, recorridos y viajes, me hicieron mirar y representar el paisaje, arquitecturas, ruinas y objetos en desuso.

En primera instancia me propuse ir construyendo un coleccionable de representaciones forzosamente despoetizadas (si esto es posible), en donde diferentes aproximaciones a mis entornos fueron objeto de la mirada. Esto produjo un grupo numeroso de imágenes disímiles, organizadas en conjuntos de archivos heterogéneos.

Entre una acumulación serializada y una taxonomía de acontecimientos personales y proyectuales, los archivos evidenciaron por si mismos su condición muda, residual, permanente y contradictoria. La frialdad archival sin sentido aparente fue producto de la búsqueda en el tiempo de una objetividad en la producción de hechos fotográficos y videográficos.

El sentido de entender al archivo como activo, como una matriz de trabajo en torno a sus múltiples utilidades en el tiempo, me facilitó ciertos «permisos» para comenzar a relacionar experiencias, imágenes y proyectos, a través de la memoria y de su relación con el presente.

El tiempo transcurrido y los usos de las imágenes, me han permitido visualizar grietas en esos archivos, que en muchos casos han develado peligrosamente estructuras narrativas escondidas. El proceso de la manipulación de estos archivos y su ordenamiento, ha provocado fisuras en el propio modelo de guardar-archivar, y en consecuencia en el discurso de los proyectos en los cuales se inscriben las imágenes.

El monstruo acéfalo comienza a asomar su cuerpo y aparece encarnado en mi subjetividad y contradicciones.



**«Los territorios de lo público» y
«Notas sobre la dimensión política de lo público»⁵**

Lucio de Souza

La condición violentamente material de la transformación que se exhibe, aparece mirada con neutralidad. La cámara no construye un juicio de valor, sin embargo, la escala de la transformación es inimaginable para los procesos naturales a los que estamos acostumbrados. Las máquinas [camiones, excavadoras] se mueven en una lenta danza incomprensible. No parece haber un operador humano en esos artefactos, que transcurren el espacio mientras lo transforman.

Lo que provoca más consternación en la enorme transformación que la cámara enseña, es la exhibición obscena del espectáculo. Todo está a la vista, el proceso se repite una y otra vez sin solución de continuidad. Y las consecuencias son desalentadoras: cualquier sitio público puede convertirse instantáneamente en sitio de la producción, sin que medie el debate. Los procesos del capital parecen ser inevitables.

5 Lucio de Souza, fragmentos de «Los territorios de lo público» y «Notas sobre la dimensión política de lo público» en *Relaciones 2009*, Montevideo: Plataforma-MEC. En referencia al video «Tierra» de alonso+craciun 2009.



El miedo contemporáneo a la ciudad, encarnado en el miedo al otro, constituye una manera de sublimar la falta de seguridad que implica el modo de vida actual. Producto de los procesos de desregulación y liberalización recientes, el aumento de la segregación y la fragmentación, así como la falta de certezas constante, el intercambio casual en el espacio público, parece hoy en día impensable.

¿Y qué alternativas existen para crear, al menos, un simulacro creíble de espacio público? Es decir, ¿qué posibilidades hay de montar un lugar de relación y de intercambio viable en este contexto?

Quizá sea necesario comprender, que la única manera de hacer surgir los restos del espacio público, hoy en día, sea produciendo desde una *performance* constante. Y la única manera de ejecutar ese despliegue, sea involucrándose en las grietas y fisuras de los mecanismos de producción de antiespacio posfordista. Y quizá, la mayor potencia de ese trabajo, radique en apoyarse en el inevitable conflicto que la ciudad lleva implícito: no existe acción sobre la ciudad que no sea política, ni existe propuesta que no derive de una posición ideológica, todo depende de la elección del lugar desde el cual se desea operar.







No creo en los pájaros del cielo

Texto curatorial

Verónica Cordeiro

En cierto modo, se podría decir que la Modernidad instauró la monocronía, el tiempo único de la producción y la tecnología —único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso. El tiempo de la continuidad y la velocidad, o, como ha sugerido Mary Ann Doane, el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra.⁶

Si el tiempo hipermoderno en el cual vivimos hoy se caracteriza, más allá de la velocidad, por la urgencia y la supresión de las distancias temporales, la eliminación del tiempo de la espera, de la transición, del intervalo, Sebastián Alonso concentra su mirada precisamente en esos intersticios delegados al abandono y al olvido. Los detecta en terrenos baldíos, en edificaciones inconclusas, en proyectos urbanísticos fragmentados, pero también en bosques, rutas y grietas donde la naturaleza busca adaptarse al concreto residual, y en su reconfiguración e incorporación plena de esos tiempos inútiles, propone nuevas topologías. Formas de paisaje que evidencian el pasaje del tiempo y que proponen pausas para la reflexión y la auto-crítica.

Este proyecto expositivo comenzó con una investigación que se llamaba «restos». Restos territoriales, arquitectónicos, y también restos en el sentido de sobra —elementos que fueron formando archivos de imágenes fijas y audiovisuales con base en investigaciones sobre la relación entre individuo y su entorno que

6 Miguel Ángel Hernández-Navarro, «Presentación. Antagonismos temporales», en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Salamanca: CENDEAC-Pac. 2008.

constituían, a su vez, objeto del descarte, dado que su destino archival connotaba el rechazo.

Esta exposición propone unir forma y contenido en una identidad singular; es decir, las instalaciones fotográficas, las obras fílmicas y el trabajo sonoro instalado en el claustro fueron en un momento objeto de sobra, y sombra, de proyectos institucionales otros. Para esta instancia, Alonso adentra el tiempo de sus propias sobras para estudiar, en su propio tiempo, las sombras sugeridas en la memoria, y bajo la espera, de sus archivos. Vivir el tiempo de la so(m)bra resitúa el (mal) hábito de la percepción automatizada por el tiempo voraz actual; y este desplazamiento cognitivo amplía la experiencia de la mirada, nos permite percibir la contradicción, y la poesía que pulsa en todo aquello que no luce sobre la superficie del espectáculo...









«So(m)bras»

Sebastián Alonso
2004-2011

35 fotografías blanco y negro y 1 fotografía color





















































No solo con herramientas domesticamos el mundo. Formas a las que damos sentido, imágenes y símbolos nos son esenciales para explorarlo. Destilados de nuestra experiencia y convertidos en posesiones nuestras permanentes, estos símbolos nos proporcionan un nexo entre los humanos y entre los humanos y la naturaleza. Hacemos un mapa con los patrones de nuestra experiencia, un modelo interior del mundo exterior, y lo usamos para organizar nuestras vidas. Nuestro “entorno” natural se convierte en nuestro “paisaje” humano, un segmento de la naturaleza penetrado por nosotros y convertido ahora en nuestro hogar.⁷

7 Gyorgy Kepes, «The new landscape» citado en Jordi Bernado «Good News», en el texto *Más lejos, más cerca* de Joan Fontcuberta. Barcelona: Actar. 1998.













El deseo nostálgico por el pasado es siempre deseo de otro lugar. Por eso, la nostalgia puede ser una especie de utopía invertida. En el deseo nostálgico se unen la temporalidad y la espacialidad. La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible, por eso la ruina es un impulso poderoso de la nostalgia.⁸

8 Andreas Huyssen, «Las nostalgias por las ruinas» en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Salamanca: CENDEAC-Pac. 2008.





«Boix y Merino»

Sebastián Alonso

2010-2011

Instalación de 5 fotografías y maderas

Ernesto Vila

El artista no cree en los pájaros del cielo ni yo en la posibilidad de verbalizar sus imágenes puesto que las mismas fueron capturadas para ser entendidas visualmente sin el paternalismo de una traducción razonada, devuelta en clave de letra.

Se mira sin el freno de la palabra... con la finalidad de establecer una red de vínculos que vayan más allá de ellas y sus fronteras racionales. Si la imagen no consigue exceder lo que puedo obtener pensándola racionalmente, deja de inquietarme y por lo tanto también de interesarme.

S. A. mantiene la inquietud a partir de su vínculo especular y auditivo, con la realidad o un fragmento de ella, que intercepta y fija sobre soportes diversos. Fragmentos heterogéneos, abiertos y bizarros que se caracterizan por mostrar y esconder algo que seduce y también atemoriza. Me pregunto, si lo que nos muestra está antes o después de algo inquietante que se avecina.

La obra se despide de su autor cuando este la difunde y la hace pública. Algo que nos deja en libertad para revisualizarla a partir de nuestra propia subjetividad. Desde hace tiempo frecuento con atención el desarrollo de S. A., que suma ahora esta nueva serie de estéticos e inquietantes presagios. Presagios que quizás anuncien ya la imposibilidad de vivir la contemporaneidad —y no solo en arte— fuera de la incertidumbre y el temor.





















«38 años»

Sebastián Alonso

Audio

Diseño sonoro Nandy Cabrera

NN 10936⁹

Un grupo de paisanos ven algo flotando en las aguas del Río Negro. Piensan que es un chancho. Entran con los caballos y lo sacan. Se encuentran con un cuerpo humano, atado de pies y manos a una malla y piedras. Avisan a la policía.

Las primeras fotografías datan de marzo de 1973. Dan testimonio fiel de todos los detalles forenses. Nada se oculta, todo se expresa en blanco y negro, en haluros de plata contrastados con tomas planas de flash. Junto a cada fotografía se extienden los detalles de una rigurosa descripción textual.

Es enterrado un NN en el cementerio de Tacuarembó.

El 11 de abril de 1975 se cierra el caso, se archiva sin perjuicio.

En 2000 una nueva orden judicial permite buscar en el cementerio de Tacuarembó los restos del NN. En los libros del cementerio la referencia de quienes han sido enterrados sin tumba, en la tierra, es una chapa ligada a una madera.

Los datos del NN en el libro del cementerio figuran como «NN 10936».

En el lugar del enterramiento encuentran una chapa que en los libros determinaba la presencia de los restos de un niño.

Al no aparecer el cuerpo del NN, el médico público forense que en los años setenta había actuado en dicho caso, entrega 28 años después un cráneo a la investigación judicial.

El juez pregunta a dicho médico:

— *¿Usted por que conservó el cráneo?*

Responde: — ¡Es que fue un hecho con características extrañas!

9 Texto extraído y editado de la grabación del encuentro con Guillermo Paysée, abogado del Servicio Paz y Justicia (Serpaj), en virtud de la conversación sobre el caso de la desaparición de Roberto Gomensoro Hoffman. Pieza de audio que formó parte del proceso de investigación para «5 narrativas, 5 edificios», de Nicivoccia, Craciun, de Souza y Alonso, representación a la XII Bienal de Arquitectura de Venecia 2010, «People meet in architecture».

Tengo las declaraciones del juez. Toda esa descripción hace referencia a que actuó más de una persona. Describe lo de las piedras, no oculta nada, la alambrada...

Las fotos se sacaron, están allí, lo expresan todo.

Lee: En general, en cualquiera de las dos formas de ocultamiento del cuerpo y en particular en el caso que nos ocupa, con mucha mayor precisión se puede concluir que se debieron reunir para realizar la tarea del ocultamiento las siguientes circunstancias:

1- Tiempo suficiente para realizar la tarea.

2- La participación de varias personas. Por lo menos dos, algunas de las cuales con cierta capacitación demostrada por el hecho de haber envuelto el cuerpo en una malla, como para evitar que emergiera alguna de las partes que pudiera desprenderse.

3- Lugar apropiado, solitario y resguardado de curiosos.

4- Material y equipo apropiado para realizar toda la fase de tarea de ocultamiento. Malla de alambre de dimensiones apropiadas, piedras, y probablemente instrumentos para trabajar en alambre, pinzas y tijeras. Probablemente vehículos para transportar el cuerpo por tierra o por agua, ya que el peso calculado oscilaba entre noventa y cien kilos, debiendo haber sido fondeado en aguas profundas.





«Alicia»
Video Pal, 17'

Sebastián Alonso

2004-2011

Diseño sonoro Nandy Cabrera.

Reedición parcial de «4 hechos narrativos, a través de»,
de alonso+craciun, 2004









«**Bonjour Tristesse**»

Susanne Windelen

Quizás una mensajera errante sin mensaje, una simple campesina disfrazada de modelo.

Melancolía sin pasado, reflejos sin reflejados.

Alicia en el páramo de la noche llena de luces artificiales, de luces frías.

O roadmovie de escasa acción —viaje nocturno a lo largo de la costanera a Punta del Este—.

Alicia con bibliorato negro, chato y sujetado bajo el brazo, atravesando el estacionamiento desolado y vacío hacia el hotel.

Viajes errantes en ascensor de cristal, pasando por el gimnasio y el restaurant, subiendo al spa. Brazadas bajo el agua en la piscina vacía y vuelta a bajar a la habitación del hotel.

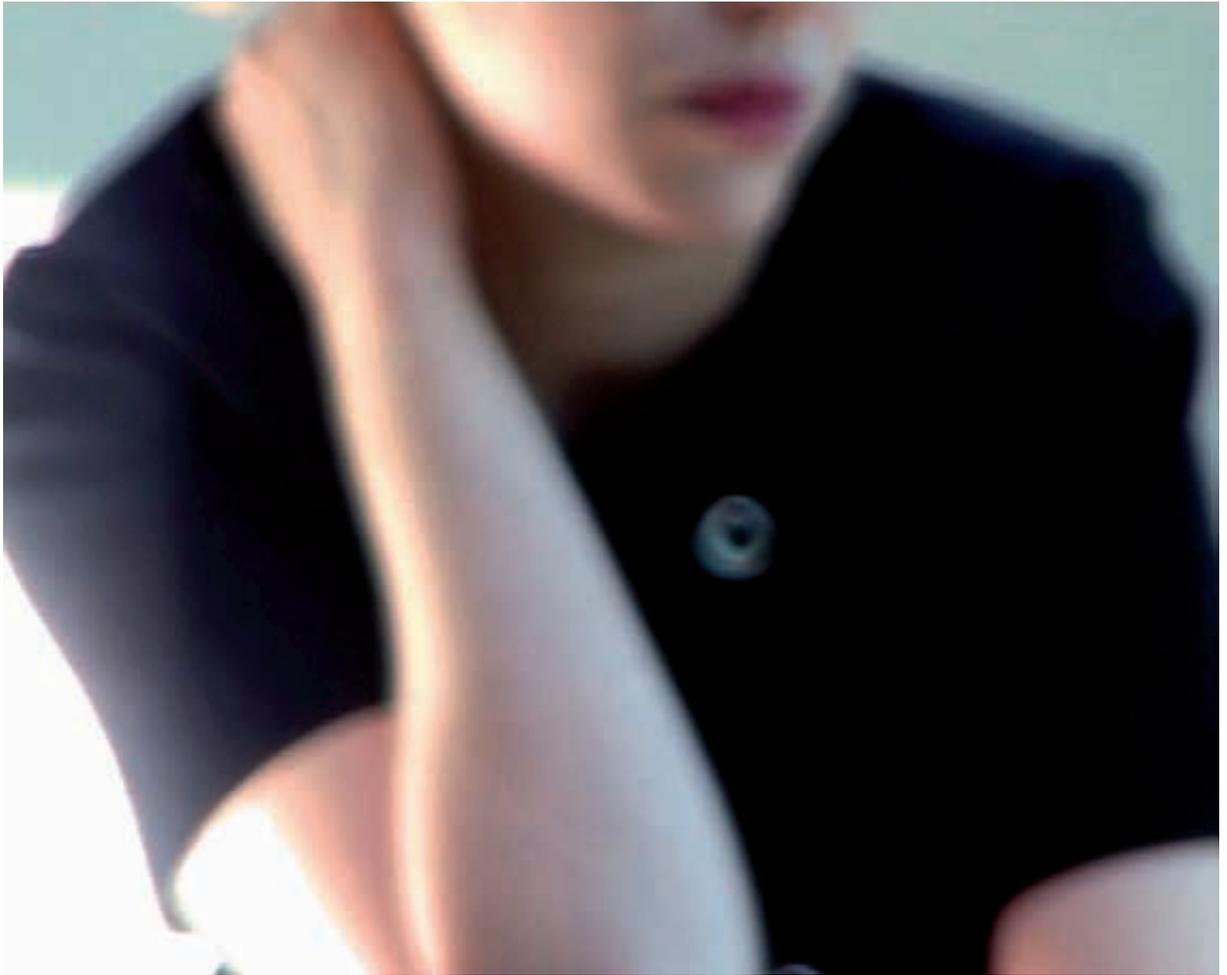
Miradas a través de la rendija del cortinado hacia la noche con su escenario de rascacielos de la ciudad.

¿Pero qué pasa con el bibliorato negro?









Alicia en puntalandia (xxxl *perfect surface*)

Jochen Fischer

Parece que el maldito conejo había prometido demasiado. Para empezar, estaba ese agujero en el que ella podía caer, esa costanera, bastante linda para mirarla desde el bus. Pero el hotel, nada que ver con el «Conrad», demasiado deslucido, más bien algo tipo Las Vegas, segunda fila con vista a la tercera.

Pero bueno, su pinta no estaba mal con su trajecito Chanel del chino. No, jamás ropa de Tristán Narvaja, en todo caso la cámara estúpida la seguía a todos lados y empezaba a cansarla. ¿Por qué se habrá quedado dormida perdiéndose la cita con la manicura? Estaba segura que justo ahora el tipo en Frankfurt notaría sus uñas mordidas. Precisamente en eso, por ejemplo, debería seguir trabajando.





Chullachaqui
Video HD, 9' 48"

Sebastián Alonso

2011

Diseño sonoro: Nandy Cabrera

Iluminación: Julián Peña

Sonido directo: Florencia Terzakian

Lux Lucet in Tenebris

Gabriel Peluffo Linari

Cosa inaudita... es dentro de uno mismo donde hay que mirar lo de fuera. El profundo espejo sombrío está en el fondo del hombre. Ahí está el claroscuro terrible, es más que la imagen, es el simulacro, y en el simulacro hay algo espectral. Al inclinarnos sobre ese pozo vemos allí, a una distancia abismal, en un círculo estrecho de luz, el mundo inmenso.¹⁰

Una primera aproximación al video Chullachaqui, de Sebastián Alonso, implica reconocer en él una historia invertida, es decir, el enunciado de una inversión en el régimen de los signos. En primer lugar, según la narración tradicional, el duende de la leyenda quechua es un personaje ubicuo, que se manifiesta mediante la «aparición»: el duende se le aparece al caminante de la selva. Sin embargo, Alonso invierte el sentido del principio activo, trasladándolo desde el Chullachaqui hasta su propia persona, ya que ahora es el artista quien busca al duende e intenta aparecérsele, asumiendo el papel activo de la aparición. En segundo lugar, la iconografía de esa leyenda muestra al duende en todos sus detalles físicos, a plena luz del día, situación coherente con su artimaña de hacerse pasar por un conocido de su víctima. Alonso invierte el régimen diurno de ese imaginario y busca al personaje mitológico en la oscuridad nocturna, penetrando la espesura a través de un haz de luz que actúa como la mirada inquisidora e inquietante del explorador que indaga el espacio tras su presa.

De esta manera, Alonso no solamente se involucra corporalmente en la leyenda, sino que comprime los recursos del lenguaje visual en los más elementales signos alfabéticos de la mitología: la noche, el agua, la luz en las tinieblas. Recorrer la espesura nocturna con el sonido del arrastre en el agua y de las alimañas selváticas es una temeraria invocación simultánea a Thánatos, Cronos y Eros.

10 Víctor Hugo, «Contemplation suprême» en *Post scriptum de ma vie*, p. 236, citado por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de los imaginario*, Madrid: Taurus, 1981, p. 199.

En efecto, hay un isotopismo amoroso que combina el agua, la oscuridad, lo hueco, los colores (señalados por el círculo de luz), la tibieza (climática) y el tiempo ralentizado.

La lentitud del avance es una de las claves no ya solo de la posible eficacia de la búsqueda, sino de la posibilidad de protagonizar un «descenso» en las tinieblas del régimen nocturno sin que eso se transforme en una «caída». La penetración en la oscuridad de la noche tiene algo de un acto excavatorio, al mismo tiempo erótico y funerario, y es ese trabajo imaginario de la excavación lentamente realizada el que impide la caída, porque precisamente, lo que distingue el descenso de la caída es la lentitud.¹¹

Este «descenso» en la noche tiene connotaciones digestivas que atañen al poder simbólico de las cavidades. La leyenda de Jonás no hace sino reiterar esta primitiva dimensión corporal de la nocturnidad, reforzada por la idea de Novalis, que asociaba la excavación con la copulación.

Ahora bien, ¿por qué a pesar de la reiteración de lo mismo que en materia visual contiene este video, nos sentimos atrapados en su temporalidad y en su anunciación de algo inminente? Seguramente existe una oferta de placer en ese lento recorrido por las entrañas de la noche-madre que, por aludir al lecho de la fecundidad y a la calma prenatal, rechaza —aunque no deja de sugerirlo— todo vínculo con la funeraria barca de Caronte.

Pero hay otros factores que intervienen en la delectación expectante a la que nos obliga este video. Uno de ellos es el constante movimiento de la luz. El insomnio de la luz.

Novalis decía que el día solar se inscribe en un tiempo controlable, medible, mientras que las tinieblas de la noche son infinitas, impiden toda referencia

11 Es inevitable referir estos conceptos al clásico texto de Gilbert Durand *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, que, junto con los trabajos de Mircea Eliade, configura un hito en los estudios franceses sobre el psicoanálisis y el legado jungueano.

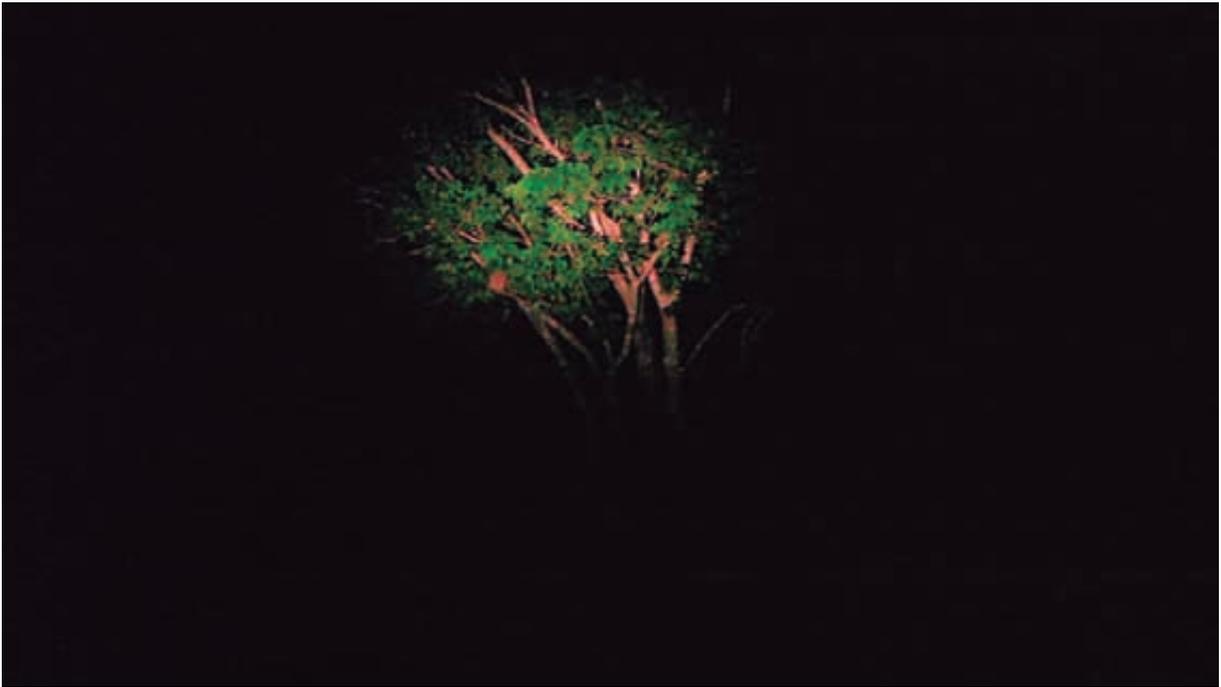
al tiempo y al espacio. Alonso, al introducir el rayo luminoso que penetra la oscuridad como una proyección de su propia mirada, introduce la medida de lo cognoscible y de lo reconocible en el cuerpo espectral de lo desconocido, de lo imposible de medir. Esa inquietud multicolor del trozo de selva que va siendo iluminado —intromisión furtiva del régimen diurno en el nocturno— constituye el lugar cambiante donde se expresa la fluidez del deseo.

Y aquí surge otro de los argumentos posibles: el agua de la noche es densa, es bituminosa y pesada como el agua de los muertos, pero en Chullachaqui el agua es el fluido que posibilita la exploración, es decir, es el agua que alimenta todos los deseos.

Podría pensarse que la búsqueda del duende es el trampantojo de otra búsqueda que sería la que realmente importa, búsqueda intra-subjetiva que haría del video Chillachaqui un artefacto crítico contemporáneo que revisa e interroga a la tradición romántica, desde Novalis hasta Baudelaire.

















Anexo

Quiero agradecer a las siguientes personas e instituciones que hicieron posible *No creo en los pájaros del cielo* y la presente publicación.

A quienes escribieron especialmente para la publicación, Ernesto Vila, Gabriel Peluffo Linari, Susanne Windelen y Jochen Fischer.

Verónica Cordeiro, curadora de la exposición, con quien conformamos una necesaria dialéctica relacional, estimulante y tensa.

Comisión Sectorial de Extensión y Actividades en el Medio (CSEAM) de la Universidad de la República, en lo que refiere al proyecto de extensión que desarrollamos en el barrio Boix y Merino en el marco de Programa Integral Metropolitano (PIM).

Julián Peña y el Programa SOS-Ciudades del Taller Sudamérica de la Universidad de Buenos Aires (UBA), quienes posibilitaron la visita a la amazonía durante estos años.

Sofía Sussanich, quien apoyó en la producción.

Museo Blanes y especialmente a Gabriel Peluffo, quien dio lugar en 2011 a la primera exposición de «No creo en los pájaros del cielo».

Gabriel Marco, quien colaboró con la edición.

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Udelar, que hace posible esta publicación.



«No creo en los pájaros del cielo», Kavlin Centro Cultural, Punta del Este, 2013.
Fotografía: Kavlin Centro Cultural.



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

biblioteca plural