

LOS MOVIMIENTOS DE ASOMBRO

ANDRÉS GARCÍA LA ROTA

THE MOVEMENTS OF WONDER

Las teorías sobre el espacio y sobre el tiempo, como la duración bergsoniana, las estructuras disipativas de Prigogine, la teoría de la energía etérea de Tesla, han inspirado el pensamiento poético de muchos autores. Por ejemplo, propician lo infraleve en Duchamp, el *décollage* en Vostell, y gran parte de su obra (si no toda) en Bill Viola. Y si la teoría sirve para representar lo no representable, para convertir la técnica en imagen poética, es con la aparición del video que se sugiere una imagen técnica como experiencia multitemporal. Las intervenciones de circuitos cerrados de Ira Schneider, o las aproximaciones hacia el ser interior y su tiempo de Peter Campus, entre otros, son todas experiencias y formulaciones de artistas tratando de descifrar los misterios del tiempo y de la eternidad,

...esa admirable invención teológica de la eternidad: en la noción de eternidad se piensa que hay un momento, un momento divino evidentemente que no pertenece al hombre sino a la divinidad, hay un momento donde se encuentran todos los momentos del tiempo, es decir, en un simple momento de la divinidad se encuentra todo el pasado, todo el presente y todo el porvenir.¹

Muchas de las teorías del tiempo han detonado formas de relación con la acción poética, la conjetura, la estética. La que nos compete hoy tiene su relación con la imagen *poiesis* anticipada a la aparición del video.

En la *Historia de la eternidad*, Borges afirma que una de las escuelas filosóficas de la India niega el presente por considerarlo inasible: “La naranja está por caer de la rama o ya está en el suelo; nadie la ve caer, afirman esos simplificadores extraños del tiempo”.² También en la obra de Marcel Duchamp se puede encontrar esa búsqueda obsesiva sobre las variables no visibles infraleves y micromomentáneas del tiempo. Él lo teoriza en eventos metafísicos que denominaba infralevedad y que estaban estrechamente vinculados a fenómenos espacio-temporales.

Del 26 al 28 de abril de 2016, tuve una serie de encuentros con Silvia Rivas, una videarartista, instaladora y jardinera “aficionada” obsesionada con la construcción y documentación de micromomentos, espacios que encierran pequeñas moléculas de tiempo donde se encuentra contenida la eternidad. Gracias a su generosidad, a su sinceridad, pude dar cuenta de que su obra explora en múltiples sentidos esa noción tecnológica verificada por el Aleph de Borges y capturada por Ilya Prigogine en sus *Estructuras disipativas*. Las preguntas recurrentes

Theories on space and time, such as Bergson's concept of duration, Prigogine's dissipative structures, and Tesla's theory of ethereal energy, have inspired many artists to poetic heights. Just to name a few, there is Duchamp's infra-thin, Vostell's *décollage*, and to a large extent—if not in its entirety—the oeuvre of Bill Viola. And if theory allows the unrepresentable to be represented, to transform a medium into a poetic image, it is only with the emergence of video that it becomes possible to posit a technically created image as a multi-temporal experience. The closed-circuit installations of Ira Schneider, or Peter Campus and his explorations of the inner self and its temporality, among others, are all artists' experiments and formulations intent on deciphering the mysteries of time and eternity,

...that admirable theological invention known as eternity: within the concept of eternity it is believed there is a moment, a divine instance which clearly does not belong to humankind but to the divine, a moment in which exists every instance of time, or in other words, in a simple moment of divinity all pasts, presents and futures are to be found.¹

Many theories on time have ignited multiple kinds of interaction with poetic expression, conjecture and aesthetics. The one that is of concern here is related to the *poiesis* imagery, before video made its appearance.

In his *A History of Eternity*, Borges stated that one of the philosophical schools of India denies the existence of the present due to it being considered ungraspable: "The orange is about to fall from the branch or else it lies on the ground: these curious simplifiers affirm. No one sees it fall."² Also in the work of Marcel Duchamp one witnesses an obsessive inquiry into these infra-thin, and micro-momentary variables of time. The infra-thin was the name he gave to his theorizing about metaphysical events, inextricably linked to space-time phenomena.

Between April 26 and 28, 2016, I had a series of meetings with Silvia Rivas, a video and installation artist as well as "keen" gardener obsessed with the construction and documentation of micro-moments, spaces enclosing tiny molecules of time within which eternity resides. Thanks to her generosity and sincerity, I was able to get a sense of how her art explores in multiple senses this technological concept expressed in the Aleph of Borges and captured by Ilya Prigogine in his *Dissipative Structures*. One always comes back to the same

siguen siendo: *¿qué es el tiempo?*, *¿hacia dónde se dirige?*, *¿dónde está lo inminente?* Eso es lo que hace Silvia Rivas; ella introduce en sus videoinstalaciones esta obsesión de dividir el tiempo, de multiplicarlo, de manipularlo, de encerrarlo, tal como lo hace el Aleph con el espacio, ese microespacio que contiene todos los espacios... Silvia Rivas busca convivir con los misterios de la duración bergsoniana.

La obra audiovisual de Silvia, al igual que la obra literaria de varios autores latinoamericanos, se refiere a la imagen poética como memoria. También en su trabajo existe un alma romántica, y la búsqueda de una experiencia de lo sublime, un detenimiento similar al que ocurre en el instante del rayo sobre las ruinas del castillo. Sus obras me recuerdan, por su efecto, las pinturas de Caspar David Friedrich, o la travesía de Jonathan Harker en las cumbres que se revelan por momentos tras la niebla como ruinas, supervivencias que hablan desde el sueño.

La imagen *poiesis* de Rivas posiblemente se cruza, en esa red universal borgiana, con la obra literaria del venezolano Antonio Ramos Sucre y su modo de *decir* atropellando catedrales, como evocando la carcajada del Helequin medieval. Las imágenes allí contenidas hacen intuir los síntomas de la modernidad, el aplauso de las potencias económicas y el lamento final de los románticos alemanes. Pero al mismo tiempo se percibe la antesala ilustrada de esa modernidad, aquella fe ciega (como en el primer cinematógrafo) en la razón, o ese malestar que operaba como ruido de fondo mientras en las fábricas victorianas se fraguaban las nuevas armas. Estos poemas son como el bosquejo de una de las caras del cubo que intenta representar a la modernidad americana —retrógrada en algunos países y arribista en otros—, llena de dictaduras y feudalismos medievales. Está en ellos, otra vez, la imagen detenida, una parálisis en su extrema velocidad, como una fantasmagoría, el rostro de José Asunción Silva contemplando los burros de don Gonzalo en la Plaza de Bolívar antes de pegarse el tiro, y la de Rubén Darío, con sus charreteras doradas de príncipe diplomático.

Dos poetas, Schiller y Shelley, a mutua distancia de treinta años, albergan y retratan el sentimiento humanitario de aquellos días ardientes. Los dos descontentos, nebulosos y oratorios. Intrépidos heraldos, videntes irritados, bajo el cielo tormentoso y enigmático sostienen y vibran en la diestra un haz de rayos.³

En este fragmento hay esa inminencia del instante, esas moléculas de tiempo que también obsesionan a Rivas. El poeta venezolano quiere decir lo indecible del presente desde una

questions: *what is time?*, *where does it go?*, *where is the imminent?* And this is exactly the area of intervention of Silvia Rivas; her video installations reveal an obsession with the division and multiplication of time, its manipulation and enclosure, in the same way as the Aleph does in relation to space, this micro-space which contains all space... Silvia Rivas seeks to coexist with the mysteries of Bergsonian duration.

Silvia's audiovisual art, just like the literary fiction of a number of Latin American authors, refers to the poetic image as memory. Her work also reveals a romantic soul, and the desire to experience the sublime, as incisively as lightning illuminating the ruins of a castle. Her art has an effect that reminds me of the paintings of Caspar David Friedrich, or Jonathan Harker's trek over the peaks as they begin to reveal themselves like ruins through the mist, remnants engaging us as if from a dream.

Riva's imagery of *poiesis* could be said to reveal affinities, in the broader context of Borges' widespread influence, with the literary fiction of Venezuelan Antonio Ramos Sucre, he of the characteristic turn of phrase where cathedrals are knocked down to describe the cackle of the medieval Helequin. The images found therein indulge all the tics of modernity, from an appreciation of the agents of economic growth to the lasting lament of the German romantics. Meanwhile one can also sense the enlightened antechamber of that modernity, that blind faith—such as is found in the early days of cinema—in reason, the malaise lurking in the shadows of Victorian technological progress. These poems seem like sketches of a single face of the cube intended to represent the modern reality of the Americas—backward in some countries and emboldened in others—, overrun with dictatorships and medieval feudalism. In them the image is at a standstill once more, as if revealing a paralysis of extreme velocity, like a hallucination, the face of José Asunción Silva contemplating the donkeys of Don Gonzalo in the Plaza de Bolívar before he shoots himself, and that of Rubén Darío, with his gold epaulettes of princely diplomacy.

Two poets, Schiller and Shelley, with thirty years separating them both, harbor within and embody the humanitarian spirit of those tumultuous days. Both discontented, uncertain and oratorical. Intrepid heralds, vexed visionaries, beneath the tormented, enigmatic sky, they clutch in their right hand a shimmering bundle of lightning.³

periferia literaria que es en sí misma una ruina, supervivencia que habla, como si el fantasma irredento (paisaje literario) se presentara “vestido” con las ropas con que fue enterrado. Allí salta una chispa dialéctica: entre el paisaje sombrío que rodea la casa gótica, similar a la de Usher, descrita como una ruina de Friedrich, excavada en el suelo por el arqueólogo/poeta, y el susurro de lo indecible (Juan Vicente Gómez/monstruo, el dictador venezolano). Si bien la obra de Silvia Rivas no describe ruinas o anacronías benjaminianas que denuncian el presente, sí genera imágenes poéticas que cuentan con la misma tensión dialéctica. Sus microinstantes, infraleves, como premoniciones/memoria (presente y pasado a la luz del rayo), atomizan el tiempo y el espacio, comprueban esa realidad cuántica que Borges describe en los últimos párrafos de *El Aleph*. Ocurre allí como la contención del Todo en el Uno, Big Bang y expansión del universo en el intersticio luminoso. Similar entonces a Prigogine, pero también a Góngora, que vierte el contenido de las cornucopias al ojo dilatado del halcón cetrero. Solo a este pájaro le es permitido ver el inventario paradójicamente rebosante de las soledades o, en palabras de Huberman, ese “montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran”. Hay como un regalo secreto, improbable (y por lo tanto poético, maravilloso) que el halcón le hace a Silvia Rivas. Si queremos darle nombre a ese halcón, permitido por Góngora y sus *Soledades*, citemos primero sus palabras:

La verdadera comunicación está en el intersticio, en la grieta, en la laguna, en la falla, en el olvido, en el defecto. No el farrago del discurso sino lo que yace como mudo entre sus grietas. No el ladrillo sino sus juntas de cemento.

Y, por lo tanto:

Lo semejante reemplaza a lo preciso. Queda, debe quedar, el alma que rodea al objeto, esa extensión que lo llena todo y que a los ojos es como la inminencia del objeto. No el objeto concreto que habitaba en esa alma. Es como el espectro, el halo, el eco de ese objeto. Lo que se relata es entonces la inminencia del objeto, su inminente aparición, que es una extensión amplia, un alma diluida, un aire delicado que está difundido. [...] Es decir, la pura imagen, el tiempo poemático. Es la presencia del pez advertida en el movimiento de las aguas, el agua que aún no abandona la superficie escamosa. La imagen poética escapa de la forma que, paradójicamente, busca.⁴

Esta especie de imagen/memoria que surge (memoria del antes, del ahora y del *tal vez*) se percibe entonces como amalgama de tiempos disímiles y sincopados que dismantelan la línea

From this fragment we sense the imminence of the moment, whose molecules of time are such a source of fascination for Rivas too. The words of this Venezuelan poet express the inexpressible present from a peripheral literary standpoint which is in itself a ruin, a survival endowed with speech, as if the ill-fated ghost (the literary backdrop) were to appear “dressed” in the clothes in which it was buried. At which point the very spark of dialectic reasoning emerges: from among the somber landscape surrounding the gothic mansion reminding us of Usher, described like one of Friedrich’s ruins, excavated from the soil by the archeologist/poet, and the whisper of the unmentionable (Juan Vicente Gómez/beast, the Venezuelan dictator). If the work of Silvia Rivas does not refer to ruins or Benjaminian anachronisms to mirror the present, it does resort to a poetic imagery beholden to a similar dialectic tension. Its micro-instants and infra-thin elements, presented as premonitions/memory (the present and past in a beam of light), fragment time and space, bear witness to the quantum reality Borges describes in the final paragraphs of *The Aleph*. Here it is expressed as a kind of containment of the All into One, a Big Bang expanding through a radiant crack in the universe. Similar in this sense to Prigogine, as well as to Góngora, who spilled the contents of the cornucopia on the hawk’s watchful eye. This bird is the sole witness of the paradoxical indulgences of solitudes, or in the words of Huberman, this “display of heterogeneous and discontinuous temporalities which nonetheless come together and interweave.” A secret, improbable gift (and as such poetic and wondrous) bequeathed to Silvia Rivas by the hawk. If we wished to christen this hawk, granted us by Góngora and his work *Solitudes*, we should first cite his own words:

True communication is in the interstice, between the cracks, in the gap, in the flaw, in obscurity, in imperfection. Not in the main thrust of the conversation, but rather in what lies unexpressed between the lines. Not the bricks but in the layers of cement that bind them together.

And accordingly:

The alike replaces the essential. What remains behind, as should be, is the soul enveloping the object, this additional element which impregnates everything and to the eye serves as a reminder of the object’s imminence. Not the solid form which once inhabited the soul, but rather the specter, the halo or echo of this form. What is being transmitted is therefore the object’s imminence, its imminent apparition, which is an expansive accouterment, a diluted soul, a delicate aura as it dissipates. ... In other words, the pure image, the poetic moment. It is like sensing the fish darting cautiously through the currents of

del tiempo. El plato blanco, y la mosca que lo ronda, operan una especie de anacronismo que desordena la narración clásica, que transforma el pasado de la mosca (antes de entrar por la ventana-pantalla) y su futuro (caída en medio de la sémola) en fantasmagorías diluidas en el eterno presente del acecho, que al ojo del espectador se transforma en *cacería de imágenes posibles, imágenes que llegan de otros tiempos y de otros espacios*. Como en la caza, la inminencia es pura ilusión. La presa va de un lugar a otro, inasible, inminente, pretendida. Es ella y todos sus reversos, como vista en los espejos deformantes de una feria. El cazador se desespera; sufre de linealidad clásica, de principio, medio y desenlace. Babea con la imagen del futuro banquete.

La obra de Silvia Rivas, en su dimensión, expresa el tiempo benjaminiano, polar, que libera a la imagen del punto fijo, de esa línea narrativa conservadora, para transformarla en imagen dialéctica que llega al espectador para ser leída como síntoma de un antes y un después. Esta temporalidad, que implica el surgimiento de la historicidad anacrónica y de la significación sintomática, da lugar a una paradoja, es decir, a la aparición del pasado y el futuro de la imagen en el presente de ésta. La imagen es, entonces, *encrucijada de supervivencias* que describen su historia. En el video del Río de la Plata vienen y van las olas, y se escucha la voz de Gardel, oxidada por los defectos del fonógrafo, digital, cibernáutica. Tal fantasmagoría ocurre, por efectos del tiempo polarizado, en un presente tecnológico que hace del pasado una transparencia (como un filtro de luz vaporizado sobre las pantallas), y un eco adormilado en la memoria. Pero si la imagen dialéctica habla de su pasado (el insecto en el jardín), también habla de su porvenir (el punto negro, pataleante, en el centro del plato): imagen sintomática y profética. La paradoja solo ocurre en un instante, en el presente de la imagen, y afecta al espectador como el recuerdo de un sueño que ya le pertenecía desde mucho antes. No existe una línea de progreso, sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde chocan *la historia anterior y la historia ulterior*.⁵

Escombros, plantas cuidadosamente seleccionadas, ventiladores de mano que evocan al viento, y pequeñas pantallas con paisajes huracanados son dispuestos sobre el espacio restringido de una mesa. Estos ensamblajes son la obra de Silvia: *Pequeños paraísos ensamblados* (2014-2016), una apología de los paisajes nuestros, los de acá, los que han perdido el tiempo del reloj, como en la *Hamaca paraguaya* de María de la Paz Encina.

Hay otros autores latinoamericanos que también se han preguntado por el tiempo y el espacio en clave de imagen dialéctica. En su obra *Cubagua*, Enrique Bernardo Núñez transfor-

water that is yet to break its scalelike surface. The poetic image wriggles away from the form which, paradoxically, it depends upon.⁴

This kind of image/memory which arises (memory of the before, the now and the *may be*) can therefore be understood as an amalgam of dissimilar, syncopated time instants which break apart the order of time. The white plate, and the fly buzzing around it, enforce a kind of archaic imposition which disrupts the classic narrative, transforming the past of the fly (before it intruded into the composition) and its future (plunged into the semolina) into fracturing phantasmagoria diluted in the eternal present of the ambush, which in the gaze of the viewer transform into a *hunt for possible images, images culled from other times and spatial environments*. Just as in the hunt, its imminence is pure illusion. The prey darts from one place to another, ungraspable, imminent, desired. It is itself and all its reflections, as one would experience in a hall of mirrors. The hunter becomes desperate, suffering from a case of classic linearity, of beginning, middle and expected outcome. Drooling in anticipation of the expected feast.

The work of Silvia Rivas, in its dimensionality, functions according to the Benjaminian, polarized theory of time, which frees the image from its fixed point, and the conservative narrative order, in order to transform it into a dialectic image which, once it reaches its audience, can be read as symptomatic of a before and after. This temporality, which implies the emergence of an anachronistic historicity and a corresponding meaningfulness, gives way to a paradox, or in other words, the appearance of the past and future of the image in its present incarnation. The image therefore becomes a *lattice work of surviving actualities* that go to make up its story. In the video of Río de la Plata, the waves ebb and flow, and Gardel's voice can be heard, distorted by the gramophone, digital, cybernautic. Such phantasmagoria occur, germane to its polarized temporality, in a technological present which makes a transparency of the past (as would a light filter on the screen), and an echo that reverberates sluggishly in the memory. But while the dialectic image evokes its past (the insect in the garden), it also refers to its future (the black mark, stamped in the center of the plate): a symptomatic, prophetic image. The paradox is only taking place in a single instant, in the present of the image, and impacts upon the viewer as would the memory of a long-forgotten dream. There is no line of progression, but rather omnidirectional waves, bifurcating rhizomes where the *previous and the subsequent history collide*.⁵

ma la imagen poética en imagen-tiempo/ruina. El antirrelato de la Conquista aparece esfumado en la ausencia de los muros recién construidos, en la ausencia de los hombres vivos. El tiempo de la explotación de la tierra es un eterno presente que encarna en la roca gastada, en los vestigios, en los borrones que se ofrecen al arqueólogo. Las ruinas funcionan como anacronías de piedra, materiales de construcción dispersos, piezas muebles como restos de armaduras, cotas de malla, libros de cuentas, puntas de flechas y algunos huesos humanos, y se juntan, adquiriendo actualidad, movimiento vivo, con los fantasmas que aparecen en la ficción literaria. Todos los personajes son en realidad eso: un ensamblaje que activa y transforma las ruinas en máquinas del pasado/presente-eterno de la explotación de la tierra.

En otra isla, esta vez en la geografía imaginaria de Bioy Casares, la máquina es explícita. *La invención de Morel* se encarga de la paradoja, de la puesta en eterno del pasado/presente. En Cubagua es el relato mismo ruina y máquina del incómodo presente en suspenso.

¿Hay petróleo? Su memoria comienza a reunir datos, noticias vagas. En Londres se suicidó un sujeto que afirmaba la existencia de una fuente de petróleo en una isla venezolana. Desde Cubagua remitían a España un betún muy solicitado para usos medicinales. [...] Cedeño muestra la cadena de discos aceitosos en torno de *La Tirana*.⁶

Exploradores del presente del relato y noticias del pasado convergen en un solo párrafo. Es la voz de todos los tiempos en uno, la de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, la del suicida, la de Cipriano Castro concediendo derechos exclusivos a Machado Romero, en 1907, o la del paleontólogo Pedro Bermúdez sirviendo a lo mismo, a la explotación minera, en 1975. Y no se habla aquí de la explotación como quien habla de nostalgias abanderadas, rojas y negras, sino de la tierra como insumo de la ficción literaria. Porque siempre se trata de la tierra como insumo literario. ¿No son eso las Crónicas de Indias? ¿Inventos, ficciones literarias como arrancadas de la tierra americana?

Los que parecen hallazgos en medio de las ruinas son también como perlas, cuentas de cristal, como cristales de petróleo (si eso existe), como oro o sal, a manera de ruinas anacrónicas benjaminianas. Inventarios de insumos literarios para relatos futuros sobre lo mismo, enriquecidos con el genio creativo de los escritores por venir. García Márquez con *Cien años de soledad*; Sarduy con *Cobra*, *Colibrí o Cocuyo*; Carpentier con *El reino de este mundo* o, a su mane-

Debris, carefully chosen plants, small fans blowing to suggest a breeze and assorted small screens showing a hurricane wreaking havoc on the landscape are arranged upon the cramped surface area of a table. These assemblages are the work of Silvia: *Pequeños paraísos ensamblados* [Little Assembled Paradises] (2014–2016), an apology of our very own landscapes that have become lost in time, just as we have seen in *Hamaca paraguaya* [Paraguayan Hammock], a film written and directed by María de la Paz Encina.

Other Latin American authors have also been intrigued by the notion of time and space in terms of dialectic imagery. In his work *Cubagua*, Enrique Bernardo Núñez transforms the poetic imaginary into image–time/ruin. This anti–narrative of the Conquest appears blanché in a walled–off void, emptied of the living and breathing. The period of the land’s settlement appears as an eternal present embodied by the worn–down rock and trace remains, in the blotchy landscape unfolding before the archaeologist’s eyes. The ruins appear like stone left–overs, scattering construction materials, mobile objects resembling chunks of armor, coats of mail, discarded literature, arrowheads and some human bones, which come together to take shape in the present and come alive, as do the ghosts of literary fiction. All characters in reality are this: an assemblage which gives life and transforms the ruins into machines of the eternal past/present of the exploitation of the land.

On another island, in this case in a terrain imagined by Bioy Casares, the machine is explicitly depicted. *The Invention of Morel* fully assumes the paradox of the eternal past/present. In *Cubagua* it is the narrative as ruin and machine of our anguish in suspended present.

¿Is there oil? His memory begins to collate data, vague pieces of news. In London some guy committed suicide who insisted there was oil on some Venezuelan island. From Cubagua they used to send to Spain a kind of tar that was much sought after for medicinal purposes. ... Cedeño shows the chain of oily disks around *La Tirana*.⁶

Explorers inhabiting the present of the narrative and news from the past converge in a single paragraph. This is the voice of all times in a single one, that of Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, that of the suicide victim, that of Cipriano Castro granting exclusive rights to Machado Romero, in 1907, that of paleontologist Pedro Bermúdez dedicating himself to mining in 1975. And in this case one is not talking of mining as nostalgia of red flags and

ra, León de Greiff, mezclando imaginarios escandinavos con bohemias en tierras de chibchas. Todo lo mismo, la misma máquina de anacronías, algunas más barrocas que otras. A veces el taller de Melquiades, a veces la imaginería de Macandal, otras veces la parafernalia sagrada y simbólica en los trajes de Cobra, Auxilio y Socorro. La de Bioy es más tecnológica en apariencia, más policíaca. En *Cubagua* es orgánica, como des-construida en un espacio cuántico, con todas sus piezas/órganos a destiempo: “Silencio. Calabacines, ídolos, láminas delgadísimas para cubrir el sexo y los pechos; los despojos de cien provincias. También se lee en una tabla: ‘Aquí se hacen féretros’”.⁷

O: “Vestigios de esos relatos se convirtieron después en fábulas, pues el mundo se hace y se deshace de nuevo”. Las ciudades que se fundan sobre ciudades, como Ciudad de México, relatos, imágenes de ciudades en diapositivas superpuestas. Finalmente, los dioses también participan en la anacronía de la ruina, llegando de todas partes del mundo, en carabelas y automóviles Ford, para mezclarse y transformarse, como Amalavaca y Vocchi fundidos en incursiones piratas desde Fenicia hasta Nueva York para despertar viejos dioses, nuevas cosmogonías, eras que se revelan. Y así, “Los tiempos comenzaron de nuevo. Para conmemorar su llegada grabaron en unas rocas, en medio de las aguas, las figuras del sol y la luna, caimanes y escenas de cacería”.⁸

Lo anterior, puesto al azar poético en los anaqueles de la biblioteca universal de Borges, es también el Aleph de calle Garay, “¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*”.⁹ Como en las soledades gongorinas, el bodegón universal se vierte, sobre la negrura del sótano, a la luz de plata. No es casualidad que el diámetro del Aleph sea diminuto: “dos o tres centímetros”, como tampoco lo es que el rayo romántico dure un par de milésimas de segundo. Para que el ojo del halcón cetrero pueda abarcarlo todo en una sola mirada, para que quepan en él todos los montes, valles y sierras donde la presa va y viene, es necesario que permanezca, horas antes, en la más completa oscuridad, bajo la casulla.

Ejemplo de esa inminencia del objeto, de esa presencia que en Lezama Lima es el pez advertido en el movimiento de las aguas, *el agua que aún no abandona la superficie escamosa*, es *Momentum*, de Silvia Rivas. Las pantallas translúcidas en medio de lo oscuro emiten el instante previo a la caída. El cuerpo, en traje de calle, cotidiano, se lanza al vacío desde la cor-

black flags unfurled, but that of the soil as a raw material for literary fiction. Because the soil is always depicted in this way. Is this not so in the Chronicles of the Indies? Pure invention, literary fictions spurting from the soil of the Americas?

Scavenging through the ruins one does find the occasional pearl, striking oil in the form of crystallized oil (if there is such a thing), or gold and salt that rise like anachronistic Benjaminian ruins. Inventories of literary testimonies for future reference, enriched with the creative genius of writers still yet to come. García Márquez with his *One Hundred Years of Solitude*; Sarduy with *Cobra, Colibrí o Cocuyo* [Cobra, Hummingbird or Cocuyo]; Carpentier with *The Kingdom of this World* or, in his fashion, León de Greiff, with his fusion of bohemia and Scandinavian mythologies in Chibcha lands. This is all the same machinery of anachronisms, some more baroque than others. It might be the workshop of Melquiades, the imaginary of Macandal, or other times the sacred, symbolic paraphernalia worn by Cobra, Auxilio and Socorro. Bioy may seem more technologically abstruse, or in the vein of crime fiction. *Cubagua* strikes one as more organic in style, as if de-constructed in a quantum space, with all its parts/organs out of sync: “Silence. Zucchini, idols, the thinnest plates worn for covering genitalia and breasts; the loot of a hundred provinces. Also on a table we read: ‘We make coffins here’.”⁷

Also: “Remnants of stories that became fables, as the world goes about reinventing itself anew.” Cities founded on top of cities, as is the case of Mexico City, accounts, images of cities in superimposed slideshows. Ultimately, the gods also take part in the anachronism of the ruin, arriving from all over the world in caravels and Ford motorcars, to merge and transform, like Amalavaca and Vocchi cast on pirate raids from Phoenicia to New York to awaken old gods, new cosmogonies and eras as they unfold. And so on, “The times began again. To commemorate their arrival, on rocks rising from the waters they carved figures representing the sun and moon, caimans and hunting scenes.”⁸

Also placed above on the shelves of the universal library of Borges according to its poetic whims, is the Aleph found on Garay street, “...the microcosm of the alchemists and Kabbalists, our true proverbial friend, the *multum in parvo!*”⁹ Just as it happened with the cornucopia of Góngora’s solitudes, the universal still life seeps into the blackness of the cellar, tinged with a silvery light. It’s not by chance that the diameter of the Aleph is so small: “two

nisa. Alrededor, negrura que resalta la detención del movimiento, el cruel estiramiento de la angustia, del sobresalto. En ese gesto eternizado (instante de alabastro), aparece el fantasma del ulterior desastre. La niña que infla la burbuja de jabón parece inmune al desenlace que se aleja, hasta casi diluirse, por gracia de la ralentización. Al final será como la naranja que nadie ve caer, prendida al tallo, suspendida sobre el suelo. El tiempo se asemeja a la pereza atmosférica que llena la habitación doble de Baudelaire, o a las deshuesadas figuras de Dalí, muertas de entropía. Sin embargo, en la lentitud de *Momentum* (2015–2016) se percibe una tensión, la imagen dialéctica de puños y mandíbulas crispadas, de ojos en ascuas o aterrados que se adelantan a lo no representable, al desastre inminente. Pobre del espectador, fascinado por el despertar de su memoria, de la pesadilla infantil, allí donde persiste lo fugaz como persisten las coyunturas del condenado al potro. Sin embargo, aquellas imágenes de cuerpos que caen, que solo posponen lo inevitable, son como la descripción detallada de la tortura prescrita. Y todo ocurre en la oscuridad, en la noche dialéctica.

Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.¹⁰

or three centimeters,” nor that the romantic spark lasts a couple of milliseconds. So the eye of the hawk can take it all in at one glance, absorbing all the hills, valleys and plains where its prey comes and goes, it too must remain for hours in complete darkness, concealed beneath the religious chasuble.

An example of the imminence of the object, of this presence that in the work of Lezama Lima is the fish darting cautiously through the currents *of water that is yet to break its surface*, is *Momentum*, by Silvia Rivas. The translucent screens from deep within the darkness show us the moment before the fall. The human form, wearing everyday street clothes, plunges into the void from a ledge. All around, a blackness which highlights the motion capture effect, the cruel prolonging of anguish and fear. In the course of this never-ending movement (preserved in stone), appears a ghost, emerged from the last tragic denouement. The girl blowing soap bubbles seems ignorant of the expected denouement, to the point of almost fading away completely as her movement grinds practically to a halt. Ultimately, it will be like the orange which nobody sees fall, clutching to its stem suspended over the ground. The time frame resembles the eerie languor of Baudelaire’s double room, or the boneless figures of Dalí, wracked with entropy. Nonetheless, in the case of the languor of *Momentum* (2015–2016) one feels a certain tension, the dialectic image of fists and clenched jaws, the eyes flinching or panic-stricken fearing the unseen, the imminent disaster. Pity the poor spectator, fascinated by how this jogs the memory of childhood nightmares, whose fleeting images continue to haunt us like the sentence of a condemned man to be stretched on the rack. Without doubt, these images of falling bodies, which are merely postponing the inevitable, remind us of a detailed description of the torment to come. All which takes place in the complete darkness of the dialectic night.

The trapdoor was carefully shut: the blackness, in spite of a chink that I later made out out, seemed to me absolute. For the first time I realized the danger I was in: I had let myself be locked in a cellar by a lunatic, after gulping down a glassful of poison! I knew that back of Carlos’ transparent boasting lay a deep fear that I might not see the promised wonder. To keep his madness undetected, to keep from admitting he was mad, Carlos had to kill me. I felt a shock of panic, which I tried to pin to my uncomfortable position and not to the effect of a drug. I shut my eyes—I opened them. Then I saw the Aleph.¹⁰

- ¹ Jorge Luis Borges, *Leçon sur la création poétique*, Collège de France, 12 de enero de 1983.
- ² Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad* (1936), Barcelona, Emecé, Destino, 2007.
- ³ José Antonio Ramos Sucre, "La aristocracia de los humanistas", en *Obra completa*, Editorial Ayacucho (react-text <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/>).
- ⁴ José Lezama Lima, "La sierpe de don Luis", en *Cuadernos marginales*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1970.
- ⁵ Georges Didi-Huberman, "La imagen malicia", en *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 154.
- ⁶ Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, 1947, p. 34.
- ⁷ Enrique Bernardo Núñez, *op. cit.*, p. 47.
- ⁸ *Ibid*, p. 77.
- ⁹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Barcelona, Alianza Emecé, 1976, p. 624.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 624.

- ¹ Jorge Luis Borges, *Leçon sur la création poétique*, Collège de France, January 12, 1983.
- ² Jorge Luis Borges, *Selected Non Fictions*, US, Viking Penguin, 1999, p. 123 (translation by Esther Allen, Suzanne Jill Levine and Eliot Weinberger).
- ³ José Antonio Ramos Sucre, "La aristocracia de los humanistas," in *Obra completa*, Editorial Ayacucho (react-text <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/>).
- ⁴ José Lezama Lima, "La sierpe de don Luis," in *Cuadernos marginales*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1970.
- ⁵ Georges Didi-Huberman, "La imagen malicia," in *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 154. (English edition: "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism," in Claire Farago (ed.), *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, Minneapolis and London, 2003.)
- ⁶ Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, 1947, p. 34.
- ⁷ Enrique Bernardo Núñez, op. cit., p. 47.
- ⁸ *Ibid.*, p. 77.
- ⁹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Barcelona, Alianza Emecé, 1976, p. 624. (English edition: *The Aleph and Other Stories*, New York, Dutton, 1970; translation by Norman Thomas Di Giovanni, in collaboration with the author.)
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 624.