

# Palabra e imagen como proceso de escritura

Rosalba Campra

Citation recommandée : Campra, Rosalba. "Palabra e imagen como proceso de escritura". *Les Ateliers du SAL* 12 (2018) : 110-144.

Imágenes, y no palabras, le salían de la boca: figuritas que guerreaban, se besaban, hablaban con garbo y fuerza.  
-Demasiado visual- se quejó un crítico.

Alberto Chimal, "El narrador"

## 1. La imagen y la palabra<sup>1</sup>

Palabra e imagen: continuidades, concordancias, divergencias... Como una contribución al debate sobre esta relación tan especial, querría proponer aquí mi experiencia personal respecto a los pasajes entre lo verbal y lo visual en la construcción de un texto. Es decir, un planteo no desde el lado del análisis, sino desde ese otro lado que proporciona al análisis la ocasión de existir: el lado de la escritura.

Como es obvio, no estoy pretendiendo con esto adjudicar un carácter de ejemplaridad a mi trabajo sino, simplemente, intentando hacer manifiestos algunos de los mecanismos del proceso de esa particular forma de escritura que se sirve a la vez de imágenes y palabras. Desde este punto de vista, dentro de la combinatoria creada al poner en relación estos dos niveles, he podido experimentar en primera persona las cuatro –o quizá cinco– posibilidades siguientes: escribir un texto que es ilustrado posteriormente por un artista plástico; escribir un texto a partir de imágenes ajenas; crear imágenes para un texto ajeno; ilustrar con imágenes propias un texto propio; o bien, algo más complejo: crear un texto compuesto indisociablemente por imágenes y palabras. Se trata pues del testimonio de una experiencia personal, pero en el que espero poder destacar los aspectos generales de esta aventura.

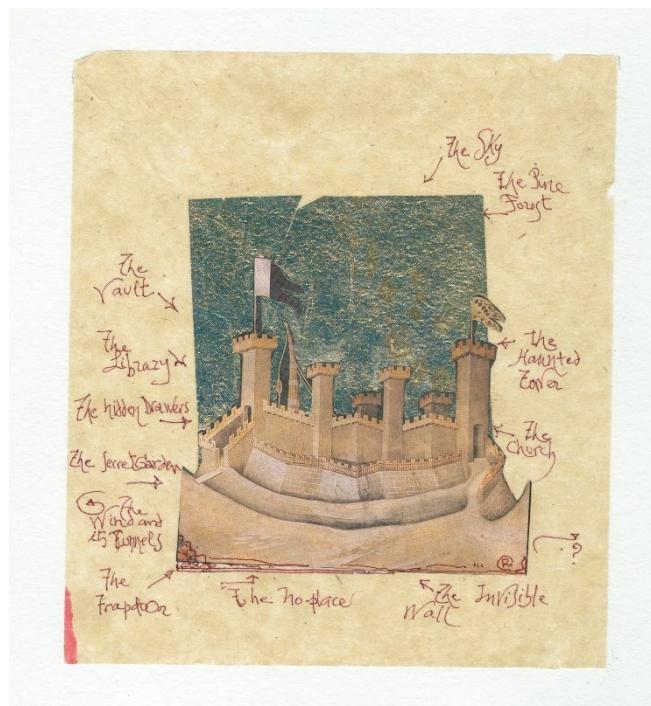
En el primer caso indicado arriba, he tenido el privilegio de ver mis palabras acompañadas por la obra de artistas como Julio Silva (a quien debemos, por ejemplo, el esplendor visual de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* de Cortázar), o como Pat Andrea (también ilustrador de textos de Cortázar), como Giuseppe Dierna, José Joaquín Beeme, Fabio Amaya y Gustavo Figueira Oroná<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se presentó en el III Congreso Internacional AISI "Literaturas Iberoamericanas: De los textos a las imágenes, de las imágenes a los textos", Bolonia, 18-21 junio 2014. Mi agradecimiento a Giovanni Marchetti, al Comité Organizador y a la Junta Directiva AISI por su invitación a participar en ese encuentro, dándome así el punto de partida para estas reflexiones y la oportunidad de compartir vivencias y preocupaciones teórico-críticas.

<sup>2</sup> P. Andrea, imágenes para "El sueño del tigre", en E. Cazaubon Hermann (ed.), *Viajes en la palabra y en la imagen*, Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone - Fundación Orígenes, 1996; F. Amaya, para *Mínima Mitológica*, Madrid: Del

Un ejemplo del segundo caso son las microficciones que escribí a partir de la serie de *collages* de Norberto Luis Romero: *Naufragios*<sup>3</sup>, mientras para el caso opuesto –creación de imágenes para un texto ajeno– se pueden citar las ilustraciones que realicé para la primera edición de *Le ragioni della collera* de Julio Cortázar<sup>4</sup>. En cuanto a mi ilustración de un texto propio, remito por ejemplo a la plaquette del poema *Impermanencia*, para la que, tratándose de una edición limitadísima, pude permitirme el lujo de crear una obra visual diferente para el destinatario de cada ejemplar<sup>5</sup>.



**Fig. 1. Hide and Seek**

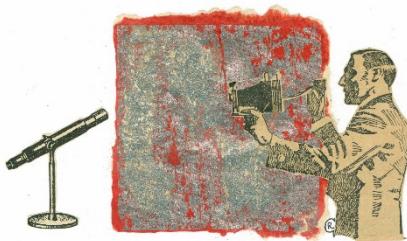
---

Centro Editores, 2011; J.J. Beeme, para *Avistamientos*, Lago Maggiore: La Torre degli Arabeschi, 2010; G. Dierna, para *Formas de la memoria*, Madrid: Del Centro Editores, 2009; G. Figueroa Oroná, para *Ciudades para errantes*, Córdoba: EDUCC, 2007; J. Silva, aguadas para *Díptico del Centauro*, Lago Maggiore: La Torre degli Arabeschi, 2013 y los dibujos para el "apócrifo" *Tigres de papel* (en que J. Andreu construye un relato combinando fragmentos de relatos míos y de Cortázar), Madrid: Del Centro Editores, 2012.

<sup>3</sup> N. L. Romero, *Naufragios*, Köln: Las Puertas del Hacedor, 2014.

<sup>4</sup> J. Cortázar, *Le Ragioni della Collera*, selección y trad. de G. Toti, introd. e imágenes de R. Campra, *Carte Scoperte I*, nº 2, Matera: Rocco Fontana Editore, 1982, II trimestre. Retoma estas ilustraciones la edición bilingüe publicada en 2017 por la editorial Fahrenheit de Roma.

<sup>5</sup> R. Campra, *Impermanencia*, Köln: Las Puertas del Hacedor, 2013.



**Fig. 2. Search of Poetry**

Si bien este tipo de relación entre imagen y texto merecería sin duda un análisis que pusiera de manifiesto su interacción (¿cordancia?, ¿contrapunto?, ¿contradicción?), no es ese el objeto de las reflexiones que siguen. Aquí no pretendo más que poner en común las preguntas que nacen (que me nacen) al encarar esa forma particular del proceso de escritura en que un mismo autor se expresa al mismo tiempo con palabras e imágenes (como sucede a veces en el mundo de la historieta en su acepción de narrativa dibujada o *graphic novel*). Pero no me estoy refiriendo aquí a aquellas imágenes que ilustran en sentido estricto un texto, ni tampoco a aquellas que lo interpretan o expanden, según la definición del ilustrador mexicano Gabriel Pacheco<sup>6</sup>. Me refiero a la presencia de imágenes que, más allá de acompañar la palabra, completándola o prolongándola, son el texto, con la misma consistencia, sentido y función que la palabra.

¿Es ese el caso de los llamados "Libros de artista"? No me interesan las etiquetas, pero hay que reconocer que a menudo crean problemas. Hoy la crítica ha descubierto entusiasta la hibridez, la transgenericidad, el sincretismo intermedial, afirmando la improcedencia de rótulos unívocos<sup>7</sup>. Lamentablemente, no se rastrea el

<sup>6</sup> G. Pacheco, citado en la presentación programática del III Congreso Internacional AISI "Literaturas Iberoamericanas: De los textos a las imágenes, de las imágenes a los textos", Bolonia 2014: "...como asevera el ilustrador mexicano Gabriel Pacheco, crean alegorías, interpretan y expanden los textos".

<sup>7</sup> Joyce Dyer, "What's on your mind", *New York Times*, 19 agosto 2013, p. 7, cuenta de un *workshop* en junio de ese año en la Case Western Reserve University, dedicado a "Breaking Genre", donde los expertos allí reunidos encara-

mismo entusiasmo entre galeristas y editores, que son al fin de cuentas los detentores de los espacios donde una obra puede hacerse visible.

Al respecto, la siguiente anécdota me parece reveladora. Hace unos cuantos años, hablando con la gestora de un importante espacio cultural de Buenos Aires sobre una eventual exposición de los libros en que me servía de elementos verbales y visuales en mismo nivel, explicaba yo que, en mi opinión, los míos no son "libros de artista" según la definición oficial, primero porque no soy una "artista", y segundo porque las palabras me resultan indispensables, en un vaivén ininterrumpido con las imágenes. Me interrumpió enojadísima: "No me va a venir a decir a mí lo que son sus libros. Soy una especialista en el tema, y estos son libros de artista". Como tal vez se pueda imaginar, ahí acabó el proyecto. Por suerte no todos son tan dogmáticos en materia de etiquetas, y pude mostrar estos trabajos –estos libros– en varios lugares<sup>8</sup>.

Sigo pensando que no soy una artista; soy, a lo sumo, alguien que cuenta historias. Es lo que me gusta hacer, lo que trato de hacer en estos textos que entraman la escritura verbal en el juego de las imágenes y la materia: un modo más complejo –y más ambiguo– de escribir. Suponen pues, en calidad de elemento *fundante*, la palabra, aunque se trate de una palabra contaminada, a menudo difícil de reconocer, como sucede en algunos volúmenes que he dedicado a los laberintos: en *Desafío del laberinto*, un libro preexistente sobre el que he intervenido con vaciamientos e inclusiones, el lector, al dar vuelta la última página, ve su rostro reflejado en un espejo distorsionante.

Algunos comparan estos libros con esa otra forma más o menos codificada por la crítica que se conoce como "libro-objeto". ¿Son los míos libros-objeto? Diría que se trata, simplemente, de libros: han sido hechos para ser leídos. Pero son también, por cierto, objetos, como lo eran en el medievo los Libros de Horas y otros manuscritos. Libros para mirar, tocar, explorar del mismo modo en que se explora un territorio desconocido y, presumiblemente, al mismo tiempo generoso en memorias y sorpresas: tal como, creo, quisiera ser todo texto que se ofrece a la lectura.

---

ban, como si se tratara de una novedad, el ya muy debatido tema de la contaminación de los géneros, proponiendo etiquetas como "ekfrastic poetry", "Multimedia storytelling", "graphic memoir", "hybridity", "crossover novel"...

<sup>8</sup> Por ejemplo, entre las colectivas, *Immagine-segno-parola*. Palazzo Ricci, Macerata, 1996; *The London Artists'Book Fair*. Barbican Center, Londres, 1997; *Femminile altrove*. Salon Privé Arti Visive, Roma, 2000; *Los Seres Imaginarios: Homenaje a Borges*. Centro de Arte Moderno, Madrid, 2015. Entre las personales, *Los puntos cardinales*. Sotocoro del Ex templo de San Jerónimo, México, 2005; *Fragmentos, Códices, Palimpsestos*. Centro de Arte Moderno, Madrid, 2008; *segni, scarabocchi* (con Fabio Amaya). Spazio Tadini, Milano, 2008; *Collages*. Centro de Arte Moderno, Madrid, 2017.

## 2. Formas de la escritura

Estas exploraciones son para mí, simplemente, una forma más de escritura (como es obvio, no exclusivamente mía), que se suma a otros modos más canónicos. Por una parte, escribo lo que suele ir bajo la etiqueta de ensayo, por otra, de ficción; de ambos géneros, distintos editores han tomado a cargo la tarea de publicarlos<sup>9</sup>. Pero, además, hay otra clase de libros, de clasificación más fluctuante, que hago yo misma del principio al fin, en ejemplares únicos (aunque también se los podría reproducir, y algunos han tenido ese privilegio, gracias a editores temerarios, como en particular Del Centro Editores). En estos casos escribo los textos y creo las imágenes, utilizando papel artesanal y materiales de distintas procedencias. En otros, como anotaba más arriba respecto a *Desafío del laberinto*, utilizo en cambio un libro preexistente, interviniendo con distintos tipos de modificaciones: se trata de algo así como del desafío de la materia, como cuando uno hace un *collage*, en el que no se puede crear, inventar: hay que trabajar con lo dado.

En casos como los que citaba al comienzo, por más que las imágenes acompañen estrechamente al texto, pueden sin embargo sobrevivir sin excesivo daño a su ausencia, y viceversa (es un ejemplo la reciente publicación, aisladamente, de los *collages* que realicé para la poesía de Cortázar)<sup>10</sup>.

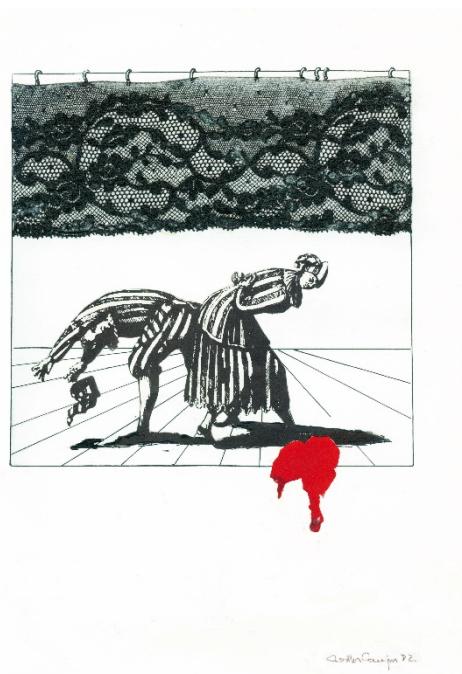
---

<sup>9</sup> Cito entre los títulos recientes, para el ensayo: *Travesías de la literatura gauchochesca*, Buenos Aires: Corregidor, 2013; *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*, Villa María, Córdoba: EDUVIM, 2014; *Los que nacimos en Tlön. Borges o los juegos del humor y del azar*, Madrid: Del Centro Editores, 2016; *Para recorrer Macondo (y encontrar la salida)*, Madrid: Del Centro Editores, 2017. Para la ficción: *Mínima Mitológica*, Madrid: Del Centro Editores, 2011; *Las puertas de Casiopea*, Córdoba: Ediciones del Boulevard, 2013; *Ficciones desmedidas*, Buenos Aires: Macedonia Ediciones, 2015; *De lejanías*, Córdoba: Alción, 2017.

<sup>10</sup> R. Campra, *Cinco collages para Cortázar*, Madrid: Del Centro Editores, 2014.



**Fig. 3. *Ragioni della collera***



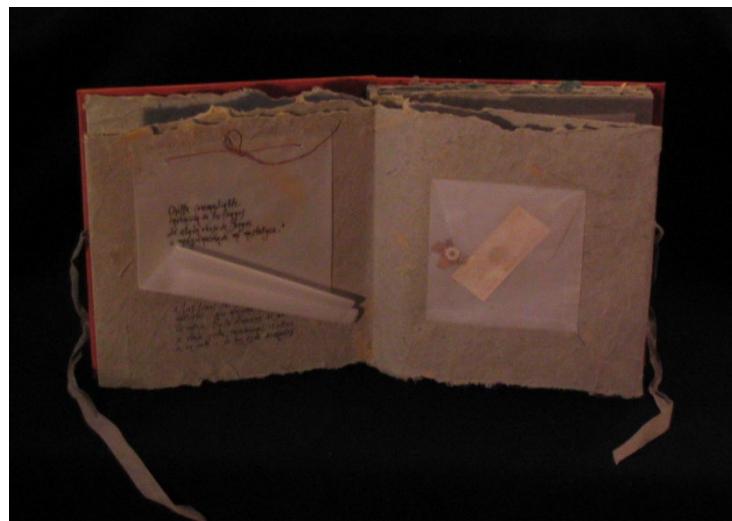
**Fig. 4. *Los dioses***

Acá me ocuparé solo de ese otro tipo de coexistencia que, por el contrario, es una simbiosis entre nivel visual y verbal: el uno, sin el otro, carece de sentido. Esta clase de libros, que elaboro materialmente, se presenta bajo tres formas, que he llamado *Fragmentos*, *Códices* y *Palimpsestos*. Los *Fragmentos* consisten en hojas aisladas.



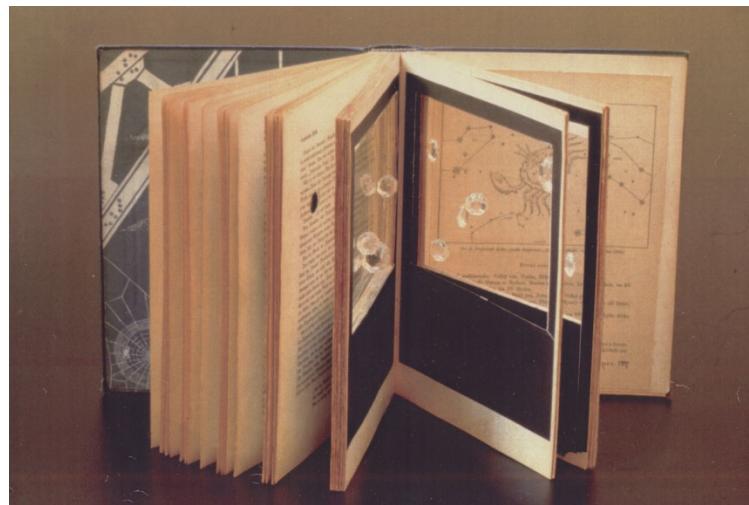
**Fig. 5. Bitácora**

Para los *Códices*, se trata de libros plegados en fuelle.



**Fig. 6. Sur**

Los *Palimpsestos*, por su parte, se basan en la manipulación de un libro preexistente.



**Fig. 7. Disposición de los cielos de junio**

### 3. Fragmentos

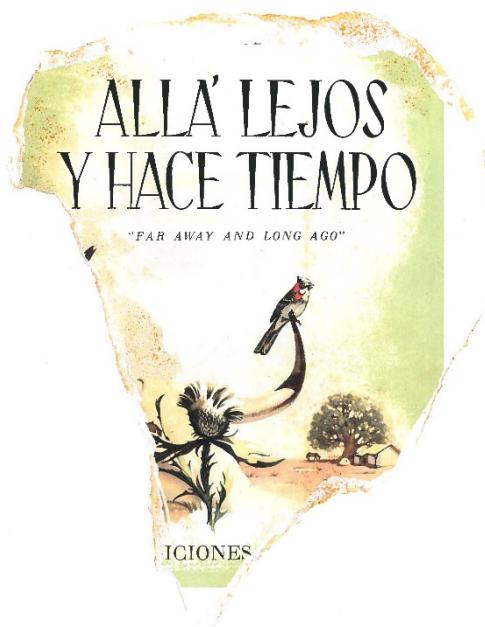
Los *Fragmentos*, consistentes en hojas sueltas, aparecen como restos de una totalidad perdida, o simplemente supuesta, porque tal vez no existió nunca. Material incompleto por definición –y por vocación. Con una ventaja suplementaria: estos “fragmentos” permiten variar cuantas veces se quiera el orden de las secuencias –que es al fin de cuentas el orden de la historia, y, en última instancia, lo que determina su significado.

Elijo, para exemplificar este tipo de obras, *Constancias*<sup>11</sup>, donde enfrentamos un caso en que esas hojas, con el carácter de material disperso e incompleto, se proponen paradójicamente como una totalidad, ya que se trata de una autobiografía. Y una autobiografía, por definición, se escribe en un momento en que la vida provee una perspectiva suficientemente cumplida. O sea, se trata del intento de representación de una vida cualquiera (en esta oportunidad la mía), a la que subyace la enorme pregunta: ¿qué es lo representativo?, ¿a partir de qué puede decirse que lo elegido para contar sobre alguien define, o describe, su yo?

En *Constancias* muchos años de una vida se reducen a unas veinte páginas manuscritas, a veces compuestas por solo un par de líneas en un estilo colonial tardío (destreza que, como estudiante de Letras, debo agradecer a la preparación del examen de Paleografía...). Y de esas pocas páginas, ¿por qué remontarse tan lejos, empezando con el descubrimiento de América? Hay quien dice que eso es una constante de los latinoamericanos: para hablar de nosotros, no podemos evitar partir de nuestro espacio.

<sup>11</sup> R. Campra, *Constancias*, Roma: Le parole gelate, 1997 (acompañado de un cuadernillo con la traducción al francés, italiano e inglés).

Aquí ese origen lejano está delegado al título de un libro de Hudson, en Argentina famosísimo: *Allá lejos y hace tiempo*<sup>12</sup>.



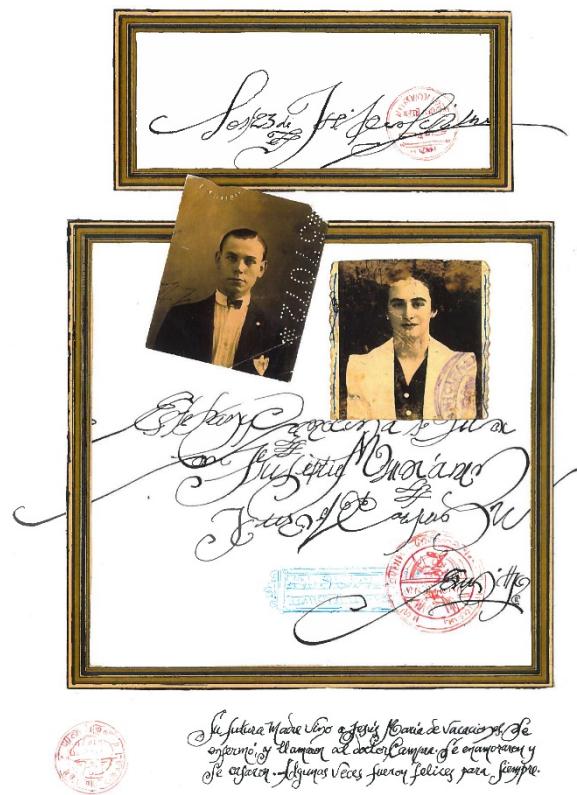
**Fig. 8. Allá lejos y hace tiempo**

Esa sobrecubierta de una vieja edición ilustrada, al mismo tiempo que se transforma en palabra mía, constituye una apelación al lector cómplice: alguien con quien el autor comparte lecturas juveniles que han modelado su visión del propio país.

Sin duda, el encuentro de los padres de la narradora podrá considerarse más pertinente para la representación autobiográfica:

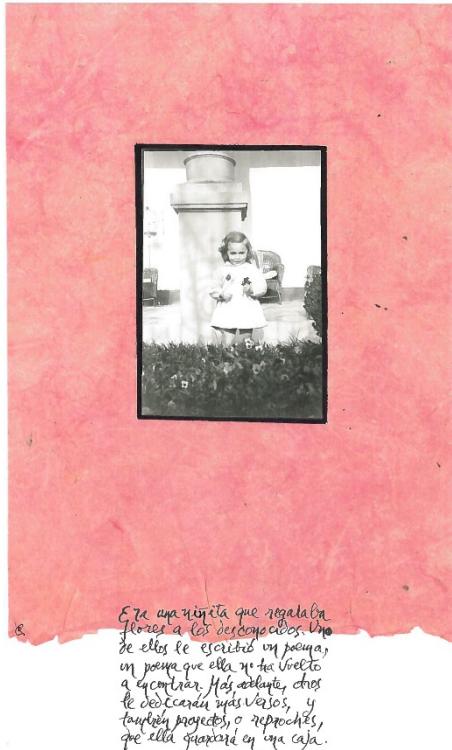
    Su futura madre vino  
    a Jesús María de vacaciones.  
    Se enfermó, y llamaron al doctor.  
    Se enamoraron y se casaron.  
    Algunas veces fueron felices para siempre.

<sup>12</sup> Guillermo Enrique Hudson (William Henry Hudson), *Allá lejos y hace tiempo* (*Far away and long ago*, 1918), Buenos Aires: Peuser, 1947.



**Fig. 9. *El encuentro***

Pero, de no disponer de esas fotos del documento de identidad de los padres, ¿habría sido ese el texto? Y de la variada infancia, si un hecho adquiere estatuto de relevancia narrativa ¿no será tan solo porque se disponía de **esa foto**?, ¿y quién puede asegurar que **esa foto** sea el equivalente de ese **recuerdo**, de ese **momento vivido**?



**Fig. 10. Una niña**

Era una niñita que regalaba flores a los desconocidos. Uno de ellos le escribió un poema, un poema que ella no ha vuelto a encontrar. Más adelante, otros le dedicarán más versos, y también proyectos, o reproches, que ella guardará en una caja.

Dejando entre paréntesis la dosis de casualidad que entraña disponer de una u otra imagen preexistente (aunque, en el caso de necesitarlo, he dibujado la imagen que el texto me reclamaba, como en la ilustración que corresponde al mapa de Sudamérica en el tiempo de las fundaciones), lo que ha guiado la selección y el uso ha sido un principio de expresividad y de economía. Por ejemplo, se podrá considerar que de lo necesario, hasta indispensable, en el recuento de una vida, forma parte el amor:

Con este se casó

*Con alguién así se Casó*



**Fig. 11. Se casó**

pero también su fin:

de este se separó



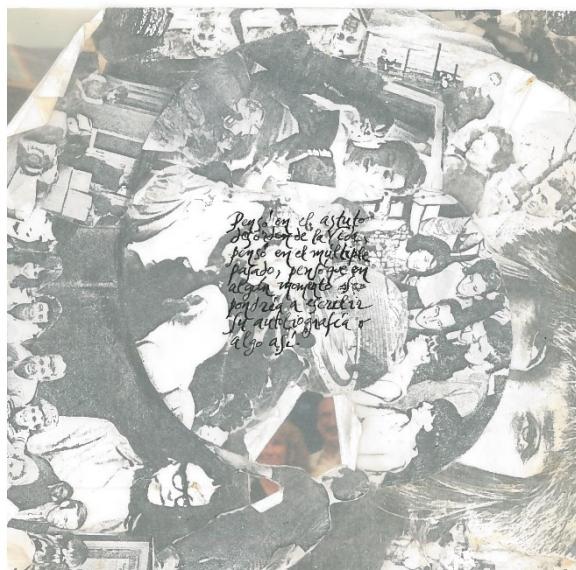
*de alguién así se separó*

**Fig. 12. Se separó**

Proponer al lector esas dos fotos exime, sin duda, de la necesidad de dar explicaciones... Pero atención ¿qué es lo que una imagen puede explicar, y cuánto es lo que esconde... o agrega?

Un torbellino de imágenes puede resumir la ilusión de que la escritura dará forma al pasado:

Pensó en el astuto  
desorden de la vida,  
pensó en el múltiple  
pasado, pensó que en  
algún momento se  
pondría a escribir  
su autobiografía o  
algo así.



**Fig. 13. El pasado**

Sin embargo, ¿no es acaso la memoria, de por sí, traicionera? Lo sugiere la página que presenta la figurita de una mujer asomándose desde la máquina de moler recuerdos (o entrando en ella):

Pero como seguramente sabe  
el paciente lector, en la  
máquina de moler los recuerdos  
a veces entra una cosa,

Pero como seguramente sabe el paciente lector, en la máquina de moler los recuerdos a veces entra una cosa, y lo que sale es algo diferente.



**Fig. 14. La memoria 1**

y lo  
que sale  
es  
algo diferente.

Pero como seguramente sabe el paciente lector, en la máquina de moler los recuerdos a veces entra una cosa, y lo que sale es algo diferente.



**Fig. 15. La memoria 2**

Al tirar hacia arriba la imagen de la mujer, lo que hacemos emerger no es el resto de su cuerpo, sino una imagen mons-truosa...

Creo que las palabras de Elide Pittarello en su nota a *Constancias* definen con mayor precisión de lo que yo podría hacerlo este tipo de escritura en dos carriles:

Sobre esa foto que ha sustraído a la fluidez incomprendible la fijeza de un instante verdadero, Rosalba Campra desgarra la consecuencialidad apaciguadora del logos, sustituyendo la precisión del concepto por la elipsis de una escena [...] para enseñar [...] la diferencia entre la experiencia y el olvido o, también, el paso de la razón al símbolo<sup>13</sup>.

Ese rebote entre las palabras y las imágenes que constituyen el texto es lo que hace que el lector pueda descifrarlo no como mero relato autobiográfico sino como desvelamiento de las condiciones que permiten (para quienquiera que sea) reconstruir (o inventar) un pasado.

El pasado, que es un modo de decir también la memoria es, en efecto, una presencia constante en mi obra. Memoria personal, memoria colectiva. Precisamente, otro de los casos en que elegí la forma del fragmento (o más bien en que la forma del fragmento se impuso a partir del tema y de las características de la materia utilizada) es *En el libro de la memoria*<sup>14</sup>. Un rastreo de la memoria personal y familiar, una búsqueda de las raíces en el desarraigado de la inmigración.

---

<sup>13</sup> E. Pittarello, "Márgenes y perfiles", nota a R. Campra, *Constancias* cit., p. s.n.

<sup>14</sup> Exposición *Femminile altrove* (Curadora: Elisabetta Giovagnoni), Salon Privé, Roma, 2000.



**Fig. 16. Navegaciones**

Es decir, un combate contra muchas clases de silencio. Y sobre todo, la búsqueda de llevar a la luz ese punto en que la historia personal empieza más allá de la propia estirpe<sup>15</sup>.

En esta serie tuve como base de la imagen y de mi propio texto documentos de deuda correspondientes a los años 1924-1927 del Juzgado Municipal de Momostenango, que me regaló el pintor guatemalteco Moisés Barrios: "Para que hagas una de esas cosas que haces tú". Un regalo que me valió la recuperación de una memoria más vasta y la conciencia de la necesidad de transmitirla. En transparencia sobre los documentos, que se destacan sobre un fondo de amate, se despliega un *collage* de fotografías y otras imágenes, acompañados al pie por mi texto manuscrito. Esos papeles subscriptos por campesinos que se comprometían a saldar su deuda con su trabajo, su cosecha... ¿su sangre?, que un parente de Moisés Barrios había salvado en el desmantelamiento del juzgado de Momostenango, son testimonios feroces de la miseria, el sometimiento, el despojo que representa contraer una deuda cuya cancelación puede ser exigida generación tras generación. Y

<sup>15</sup> "[...] la escritura cuenta, sobre cada imagen particular, cómo ser extranjero coincide con ese estado de distancia, físico y mental, a través del cual recuperar, partiendo de un pasado colectivo compartido –el del propio país– también las huellas de una memoria personal. [...] En relación a la historia, al pasado y a los recuerdos, allí donde la técnica artística procede por acumulación de imágenes, la escritura se propone en cambio develar lentamente sus meandros" (traduzco de E. Giovagnoni, Catálogo de *Femminile altrove*, cit.).

testimonios de la incapacidad de defenderse ante la injusticia porque no se dispone de la palabra, porque no se dispone, sobre todo, de la escritura. En algunos documentos, las firmas "en lugar de" resplandecen como una acusación.

Se trata, sí, de documentos de un juzgado de Guatemala, pero dado que la historia de expliación e injusticia es la misma para toda América Latina, pude utilizar ese material para hablar, entre otras cosas, de los indios argentinos. Hablar yo por ellos, ya que a ellos les fue negada una voz. En el fragmento de *En el libro de la memoria* denominado *Memoria III*, el silencio es el de un pasado que la historia oficial de mi país ha preferido borronear: por eso en mi intervención sobre la fotografía allí reproducida he amordazado a los personajes del retrato. El 24 de marzo de 1884, terminadas las luchas de la así llamada Conquista del Desierto, el viejo cacique Manuel Namuncurá se presenta al fortín de Paso de los Andes y se rinde. Esta foto fue tomada poco después de su rendición. A su lado, una de sus mujeres y su hermana, Canayllancatu Curá. Rostros cerrados. En primer plano su hijo Juan Quintunas. De pie, detrás de Namuncurá, sus hermanos y el intérprete. Me gustaría saber qué fue de Juan Quintunas. En la foto es para siempre un niño de ojos tercamente inquisidores:

### *Memoria III*

No sabían ni leer ni escribir. Algun otro puso una firma en lugar suyo. La vida suya, ¿quién la vivió? ¿Quién soñó sus sueños? ¿A quién podrán un día ser devueltos?



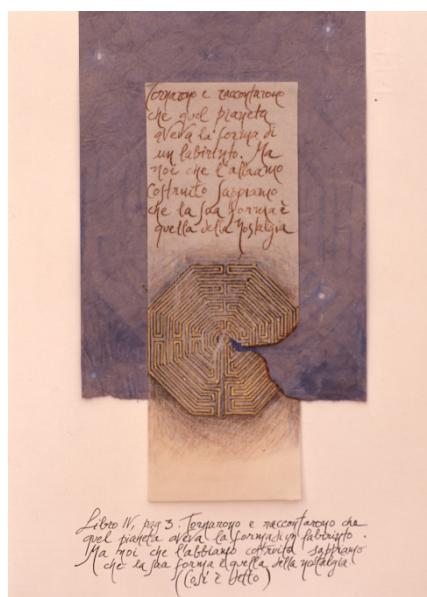
**Fig. 17. *Namuncurá***

El libro consta nada más que de seis páginas, irrepetibles, porque ese es el número de hojas que me fueron confiadas. Para mantener la visibilidad del documento, las imágenes que en cada página le he superpuesto están realizadas en transparencia. La dimensión y características de la obra estuvieron pues en este caso condicionadas por su base material: una historia imposible de continuar, y de allí la necesidad de una elección temática sumamente restrictiva.

Total libertad de construcción, en cambio, es la de la serie *La prueba del laberinto*, que también se compone de hojas sueltas. Algunas las escribí originariamente en español, otras en italiano, a causa del lugar donde se llevaría a cabo la exposición. Los laberintos, según opinión concorde de los críticos literarios, serían una obsesión típica de Borges. Pynchon, en *Vineland*, afirma que se trata más bien de una obsesión típicamente argentina. Una obsesión que tal vez nace –como otros sugieren– de la contemplación de la pampa, espacio desenfrenado en donde el horizonte gira alrededor de quien mira: laberinto sin centro ni confines. Yo soy una de los argentinos que no ha escapado a esta obsesión, sino que la ha cultivado.

#### *Libro IV*

Volvieron y contaron que aquel planeta tenía la forma de un laberinto. Pero nosotros que lo hemos construido sabemos que su forma es la de la nostalgia (Así está escrito).

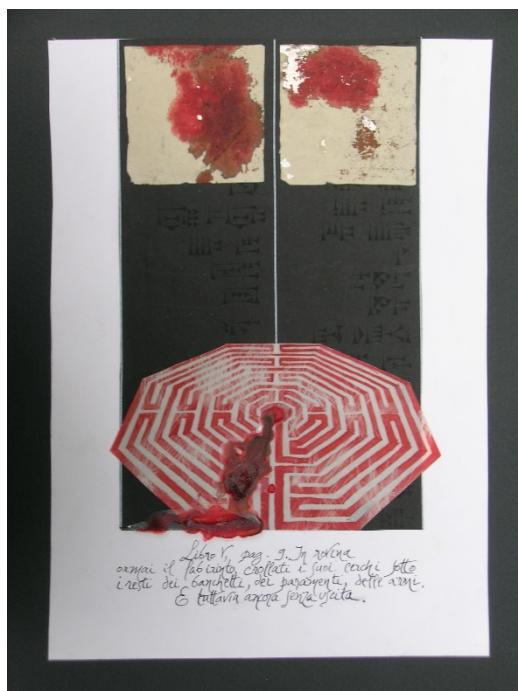


**Fig. 18. Nostalgia del Laberinto**

Y así es que en la serie *La prueba del laberinto*<sup>16</sup> (un *work in progress*, porque siempre se agregan nuevas páginas) he invitado al lector a adentrarse en variadas formas de laberinto: libros que hablan de laberintos, guías para reconocerlos y evitarlos antes de que se desarrollen, manuales que enseñan a salir de ellos.

#### *Libro V*

Ruinas ya el laberinto, derrumbados sus círculos bajo los restos de los banquetes, de los ornamentos, de las armas, y sin embargo, todavía sin salida.



**Fig. 19. Laberinto sin salida**

#### **4. Códices**

En un caso, siempre respecto al tema del laberinto, elegí en cambio la forma del códice.

<sup>16</sup> Serie comenzada en 1999, de la que algunos "Fragmentos" figuran en la plaquette *Regreso al laberinto*, Köln: Las Puertas del Hacedor, 2017.



**Fig. 20. Códice, *Labyrinths 1***

Escribí el códice *The book of Labyrinths*<sup>17</sup> originariamente en inglés: mis textos a veces están escritos en lenguas que no son mi lengua materna, porque nacen de ocasiones en que, por distintos motivos, estoy de cierto modo obligada a valerme de una lengua "ajena", como fue el caso del italiano para *En el libro de la memoria* o *La prueba del laberinto*.



**Fig. 21. Códice, *Labyrinths 2***

En estos códices parto de cero, escribiendo los textos, dibujando las imágenes, utilizando papeles artesanales y elementos de distinta procedencia, decidiendo el modo de encuadernación. Estos

<sup>17</sup> Realizado en 1992; edición facsimilar en papel pergamino por Del Centro Editores, Madrid, 2008.

son a la vez los instrumentos que definen la escritura, en cuanto la naturaleza del texto suele nacer aquí del contacto con los materiales elegidos, u ofrecidos por la casualidad.

Como otra forma de rescate memorial, estos libros, a la manera de los códices precolombinos, responden al sistema del plegado en fuelle, y pueden, por lo tanto, leerse página tras página, o ser desplegados en su totalidad, conformando una única secuencia (como puede verse en estas imágenes del armado de una exposición en el Sotocoro del Convento de San Jerónimo en México, 2005).



**Fig. 22. Exposición en México**

La serie *Descartes del laberinto* (en ejemplares únicos realizados en 2011) se compone de catorce códices con estas características. Son catorce, porque en una nota atribuida al autor (¿al copista?) del cuento de Borges "La casa de Asterión" (recordemos que Asterión es el nombre del Minotauro), se asegura que "en boca de Asterión ese adjetivo numeral vale por *infinitos*"<sup>18</sup>, y así

<sup>18</sup> "La casa de Asterión" (1947), en *El Aleph* (1949), Emecé, Buenos Aires, 1973, p. 67, cursiva del texto.

es que esta serie tiene una característica particular. Como su título indica, la realicé utilizando descartes: de palabras y de imágenes. O sea, un doble desafío. De orden lingüístico por una parte: considerar la palabra "laberinto" como una palabra-valija. A diferencia del anagrama, en el que se obtiene como resultado una palabra diferente compuesta con todas las letras de la palabra originaria, en el juego de la palabra-valija se elige y se descarta, trayendo a la luz distintas palabras que se pueden formar con cualquier número de sus letras. La trama de estas microficciones parte de esos "descartes", o sea de palabras escondidas en "Laberinto": *relato, brío, libre, trino, loba...*

Pero también he jugado con descartes de figuras. Los dibujos de laberintos (o fragmentos de laberinto) que acompañan estos relatos son el resultado de un descarte: las pruebas de imprenta de mi libro *The Book of Labyrinths*.

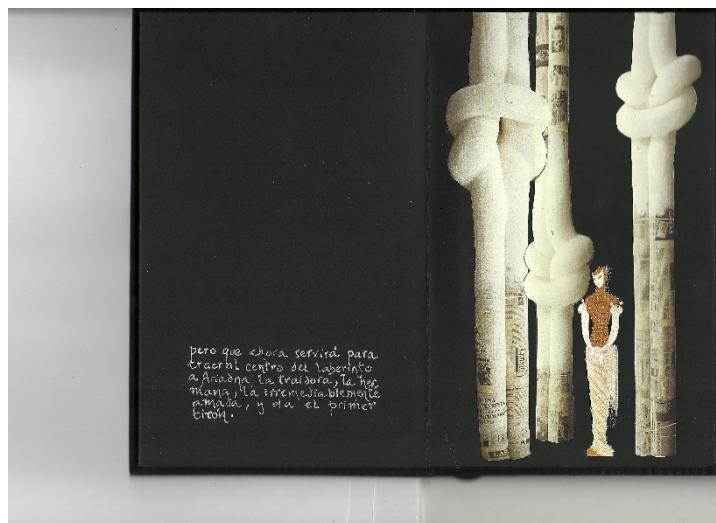


Fig. 23. Asterión

Queda librada a una eventual cacería por parte del lector la identificación de otros descartes (que tal vez sería más exacto llamar recortes). En este caso soy deudora de George Watts, de Giorgione, de un *Roman de la Rose* de 1525 que perteneció a François I, de las arquitecturas perturbantes de Cristina Grau, del abecedario de Erté...

#### *Razones de Ariadna*

Mira Ariadna el hueco negro por donde con jactancioso *brío*  
Teseo se ha adentrado en el *laberinto*.

No la enceguece el amor por un héroe extranjero, no; lo que la mueve es el deseo de dar a su hermano la posibilidad de ser *libre* para siempre.

Cuando por fin oye el bramido que anuncia la muerte de Asterión, corta el hilo y se va, ella también para siempre.



**Fig. 24. Ariadna**

Ahora bien, si unos cuantos de mis códices tratan del laberinto, muchos más tratan de la patria, mi patria. Y a veces me pregunto si acaso no será lo mismo...



**Fig. 25. Este es el Sur**

Estos libros son el resultado de una reflexión, aunque probablemente "convocatoria" sea una palabra más adecuada. Una convocatoria en sentido mágico. Un rechazo, también. O una maquinación de la nostalgia. En este ámbito se sitúa la serie *Los puntos cardinales*. Aunque según algunas cosmografías los puntos cardinales son cuatro, y cinco para otras, en este caso, los puntos

cardinales son uno solo, porque estos libros son todos sobre el Sur<sup>19</sup>.

En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner puede leerse la siguiente definición: "Norte: Guía. Meta. Algo que constituye el ideal, objetivo o ambición a que se tiende". Por eso puede existir una expresión como "Mi Norte es el Sur". De eso tratan, precisamente, los libros de *Los puntos cardinales*: del Sur como meta, como ideal, como guía, o sea como "norte". Lugar de la añoranza y el deseo. Lugar de la memoria y el proyecto. También del dolor y de los años siniestros de la dictadura.

Para hablar de esto me he servido de frases y versos que vienen de otros textos (Borges, el tango, las canciones patrióticas aprendidas en la escuela, documentos, cartas familiares). Y también de materiales de exploración o de descarte.



Fig. 26. *Silencios del Sur 1*

Mica de los ríos de Córdoba, mapas antiguos, boletos de trenes que ya no van a ningún lugar constituyen, tanto como la palabra, el sentido de estos libros: hay que abrir esos sobres, mirarse en esos espejos. Proponen, a la manera de un códice maya, un recorrido por una página que se despliega... en dirección al Sur.

<sup>19</sup> *Este es el Sur, País del Sur, Destino el Sur, Silencios del Sur* (realizados entre 1997 – 1998), a los que debería agregar, entre los palimpsestos, *Mitologías del cielo austral* (1996), *Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano* (1997), *Tentativa de descripción de Virgo Australis* (2003).

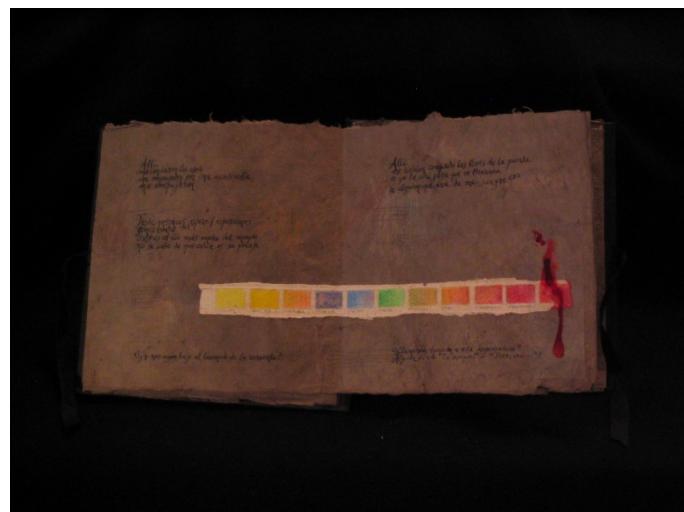


**Fig. 27. Destino el Sur**

Y este es el final de *País del Sur*, poema que se duele de traiciones y de pérdidas:

Allí los hombres  
se abrazan  
y se dicen  
hermano

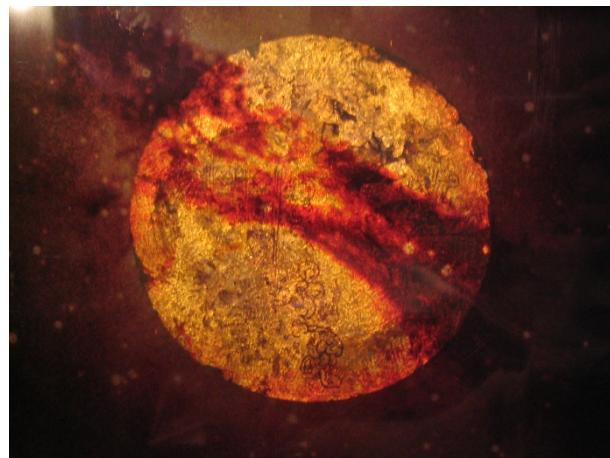
Es un país como cualquier otro  
es mi país  
además lo amo



**Fig. 28. País del Sur**

El sentido, pues, ha sido delegado, a más de la palabra, a las denotaciones y connotaciones inherentes a esas materias, repositorio tanto de anhelos como de recusaciones. Es decir, metáfora

(o más simplemente cuerpo) de ese sentimiento ambivalente por la patria.



**Fig. 29. Silencios del Sur 2**

El códice que he titulado *Moradas de los Mayores* expresa tal vez otra pasión, la que me provoca el mundo mesoamericano, o tal vez mi personal fantasía del descubrimiento de un tesoro escondido. Como se sabe, del patrimonio librario precolombino sobrevivieron solo dieciséis libros: mi códice fue sobre todo la experiencia del "descubrimiento" de un libro preexistente a la conquista, recuperado por la imaginación. Un libro para sumar a esos dieciséis que se salvaron de los incendios de la guerra con los españoles y de las hogueras que el obispo Zumárraga encendió para acabar con tales idolatrías. Un libro en el que, sirviéndome del papel de amate y la reelaboración de elementos iconográficos de la América antigua, se actúa algo así como un resarcimiento.



**Fig. 30. Moradas**

El proyecto de *Moradas de los Mayores* fue, entonces, una especie de salvataje metafórico de uno de esos libros desaparecidos.

Realicé el libro en 2002, en un ejemplar único que sigue las medidas de un códice maya, el Códice Dresde, de 9.5 cm x 21<sup>20</sup>. Ahora bien, mientras el códice Dresde se lee desplegando la tira horizontalmente, como suele ser la regla en los libros prehispánicos, el códice de *Moradas* se despliega en vertical (como en el caso, por ejemplo, del códice mixteco llamado Códice Selden).

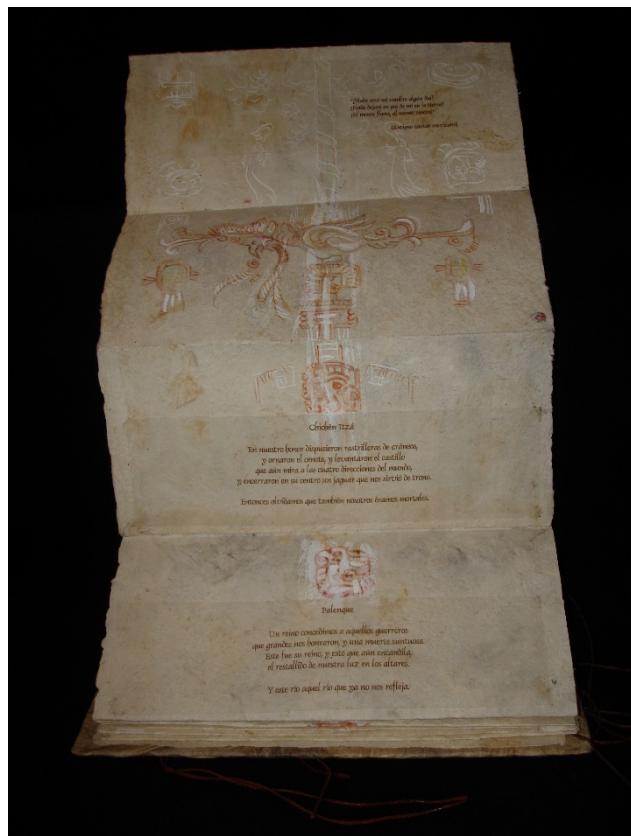


Fig. 31. Árbol cósmico

Esto fue determinado por una necesidad visual: la presencia del árbol cósmico que, recorriendo verticalmente todo el volumen, genera la unidad del conjunto. Es decir, en este intento de reafloramiento del mundo precolombino, la textura tiene una valencia análoga a la de la palabra. La elección formal de la base material (el amate), del estilo de las pinturas y del plegado en fuelle, típicos de los códices prehispánicos, se vuelve elección substancial. La imagen final es la de un objeto antiguo, una suerte de rescate arqueológico. Este resultado es un efecto de la textura irregular del amate blanqueado, del uso del Tierra de Siena quemada para las ilustraciones y glifos (reelaboración de elementos iconográficos

<sup>20</sup> Del año 2000 en adelante, primeras versiones de los textos que componen *Moradas de los Mayores* se publicaron parcialmente en numerosas revistas y antologías. El original fue reproducido con milagrosa fidelidad por Del Centro Editores, Madrid, 2012, sustituyendo, debido a las dificultades técnicas, el amate con papel de grabado, y acompañándolo con un texto concebido especialmente para esta edición, *Noticia para viajeros*.

precolombinos) y de su borroneamiento mediante superposiciones y combustiones, de las que el texto en español emerge como traducción de una palabra perdida.

Sentí nacer esos poemas como si estuviera recogiendo otras voces, restituyendo una palabra a quien le fue negada: nueve poemas breves que, en secuencia, están dichos en la primera parte por los dioses, en la segunda por sus fieles, y en la tercera por los que hoy somos solo visitantes de su esplendor en ruinas.

El primer poema está dedicado a una ciudad maya:

*Chichén Itzá*

En nuestro honor dispusieron rastilleras de cráneos,  
y ornaron el cenote, y levantaron el castillo  
que aún mira a las cuatro direcciones del mundo,  
y encerraron en su centro un jaguar que nos sirvió  
de trono.

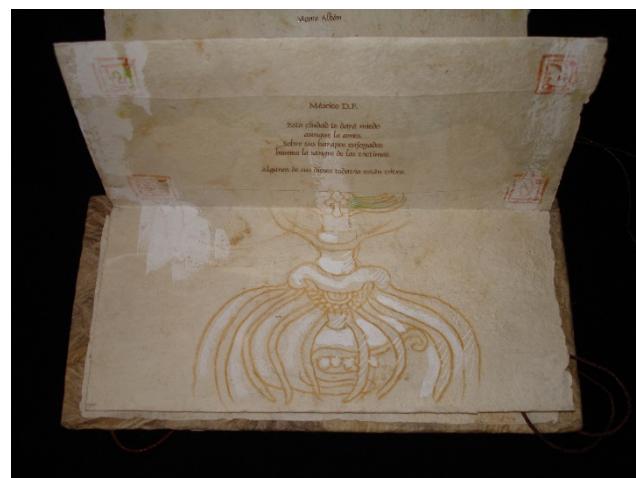
Entonces olvidamos que también nosotros éramos  
mortales.

El último, a la ciudad que se levantó sobre las ruinas de la azteca Tenochtitlan:

*México D.F.*

Esta ciudad te dará miedo  
aunque la ames.  
Sobre sus harapos enjoyados  
humea la sangre de las víctimas.

Algunos de sus dioses todavía están vivos.



**Fig. 32. Tierra**

¿Testimonio de una supervivencia?

## 5. Palimpsestos

Otros de mis libros, los que llamo palimpsestos, nacen de libros que estaban destinados al quemadero, porque ya nadie los lee: el olvido los ha borrado de las bibliografías y los ha dejado sin lugar en los estantes. Ni siquiera son lo suficientemente antiguos como para despertar la avidez de los bibliófilos. Los he utilizado a la manera del monje medieval que raspaba un pergamo ya usado para poder escribir por encima un texto nuevo<sup>21</sup>.

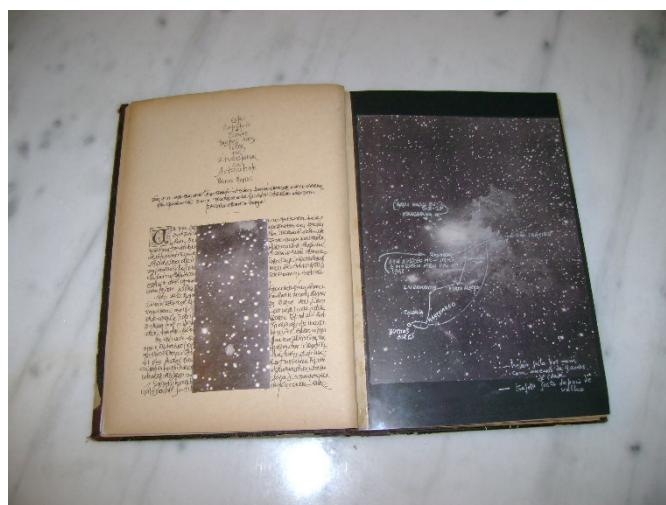


Fig. 33. Disposición de los Cielos de Octubre 1

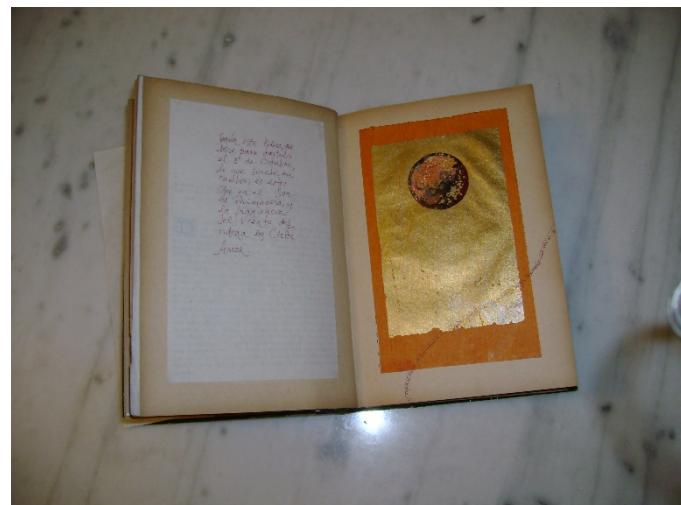
Pero lo que ha sido borrado subsiste, se transparenta en la reescritura. Me reconozco en lo que ha dicho en un artículo sobre la conservación de los libros Alessandro Scarsella:

¿Pero se puede acaso estar seguros que del sentido de la conservación no deban ocuparse la investigación y la crítica literarias? [...] Más que estructurar una respuesta [...] prefiiero concluir indicando en las obras de Rosalba Campra [...] una provocación sobre el destino del libro que trasciende paradójicamente cualquier uso instrumental, llamando la atención (entre el autoritarismo de los extremos de memoria y olvido) sobre el escándalo de su persistencia<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Por eso otra denominación posible sería, precisamente, *Reescrituras*, y ese fue el título de la exposición en la Biblioteca del Instituto Cervantes, Roma, 1994, donde se presentaron algunos de los volúmenes a los que me refiero a continuación; otros formaron parte de la exposición colectiva *La casa animata*, Galería Cervantes, Roma, 1995.

<sup>22</sup> A. Scarsella, "La fabbrica del libro", en *I beni culturali*, IV, nº 4-5, julio-octubre, 1996.

Aquel libro antiguo aflora. Renace. Una forma de la memoria. Una suerte de resurrección. Entabla un diálogo con lo que escribo veinte años, cincuenta años, un siglo después de su publicación.



**Fig. 34. Disposición de los Cielos de Octubre 2**

Empecé muy temprano a hacer este tipo de obras, pero solo conseguí darles una forma y una continuidad cuando pude procurarme libros antiguos, o por lo menos suficientemente viejos como para que su materia fuera rica: las tapas de cuero o tela, los grabados, el papel consistente, los juegos de profundidad creados por la tipografía. Debo los más suntuosos a un amigo que solía viajar a Praga; otros, más modestos, vienen de las librerías de viejo de Córdoba o Buenos Aires.

Pero si eran obras de autores sudamericanos, se creaba en mí una especie de tabú: esos libros no era capaz de agujerearlos ni reescribirlos, y su destino final fue mi biblioteca.

Hoy la impresión, a causa de las nuevas técnicas, se ha vuelto generalmente unidimensional, neutra; ni el papel ni los caracteres tienen substancia, es como si el cuerpo del libro se hubiera vuelto invisible. Al construir estos palimpsestos, me di cuenta de que lo hacía como reacción: de algún modo, a través del libro impreso estaba volviendo al manuscrito, al ejemplar único. Un libro que es necesario consultar con respeto, porque si se deteriora, se deteriorará su sentido: cada libro es, materialmente, solo ese libro, irrepetible. Desde esta perspectiva podríamos entonces hablar sí de "libro-objeto": su volumen, el modo en que se dispone en el espacio, lo transforman en parte de ese espacio, al que a su vez puede englobar a través de juegos ópticos, como la silla en un patio que el lector ve a través de la lente incrustada en la tapa.



**Fig. 35. Laberinto con lente**

Así, "mi libro", el que yo escribo por encima de lo escrito, es como un diálogo con el libro preexistente, un contrapunto, más o menos elemental, más o menos complejo.

En *Constancia del secreto*, por ejemplo: subrayando algunas palabras impresas, corrigiendo otras, nace un texto que el lector puede rastrear –si quiere– en el libro anterior a mi reescritura.

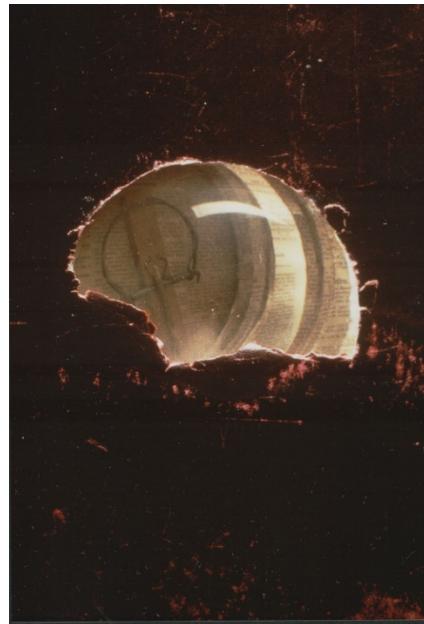


**Fig. 36. Secreto**

Aquí el prisma duplica la palabra "Cumplimiento", que es el título del último capítulo. Y la dedicatoria "A mi padre" subsiste: dicha por los dos: el antiguo autor, y por mí. O por ejemplo *Hearts*, reescrito sobre un texto de anatomía; o *Disposición de los cielos de junio* (cfr. Fig. 7), que aprovecha un libro de astronomía.

Aunque no siempre se trata de un contrapunto; a veces es una negación. Solo parcial, claro: *Celebración de la lectura* está compuesto con trozos de un artículo mío sobre la lectura de la ficción alternados con trozos del *Quijote*, *Madame Bovary* y *Continuidad de los parques*, textos en los que se narra la locura, la destrucción

del lector, arrastrado, absorbido literalmente por las ficciones que está leyendo.



**Fig. 37. La Lectura**

Y esos fragmentos se superponen a una vieja colección encuadernada de revistas alemanas de agricultura. En las que, sin embargo, había un espacio reservado al "Feuilleton"... Desde este punto de vista, la superposición conduce a veces a situaciones curiosas. En varios casos he usado libros sin saber de qué hablaban, pues se trataba de textos en ruso, o checo, idiomas que no conozco.

Sin embargo, como supe después por alguien que en cambio los conocía, mi texto resultaba un eco de ese texto preexistente. Así, por ejemplo, me enteré de que el volumen que yo había utilizado para construir *El sueño del hipertexto III* (donde se habla de libros que sueñan otros libros) estaba originariamente dedicado a "Problemas de poética y semántica artística".

Una experiencia particularmente motivadora es trabajar con los diccionarios, como en el caso siguiente, en el que solo la línea final devela cuál es la palabra que se ha definido.

*Sobre el valor de las definiciones*  
Resultado de una consulta  
al Diccionario:

"Condición que distingue animales y plantas de la tierra, las rocas, etc."

o bien: "La duración de una cosa cualquiera"

¿un borde, una cosa cualquiera, nuestra **VIDA**<sup>23</sup>?

Varios de mis "palimpsestos", como *Il sogno dell'ipertesto / The hypertext dream* toman como base elementos verbales del libro mismo, proponiendo el ordenamiento de una serie de palabras y su traducción tal como las ofrece el original, en este caso un diccionario inglés-italiano, en el que he rastreado el vaivén entre esconder/ mostrar, hasta desembocar en la verdad o mejor dicho en la imposibilidad de su presencia:

I.

to hide: nascondere, nascondersi/  
to open: aprire, manifestarsi, cominciare.

II.

nascondere: to hide, to conceal (non gli nascosi mai la verità: I never hid [concealed] the truth from him)/  
[...]

IV.

truth: verità  
verità: truth (gli dissi tutta la verità: I told him the whole truth)/  
assenza: absence [mancanza], lack.

Quisiera pues, para concluir, servirme de las líneas finales de un poema de otro de mis palimpsestos, *El sueño del hipertexto III*, que de alguna manera –aunque entonces no era esa mi intención– me aparece hoy como un resumen de lo que yo creo que significan los libros cuando la lectura forma parte de la vida: una invitación. Una invitación a descubrir en los libros la morada de otros libros, los espejos que los duplican (o los esconden), como ocurre aquí materialmente.

---

<sup>23</sup> Son las definiciones de "vida" en el *Oxford Advanced Learner's Dictionary* y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.



**Fig. 38. Hypertext**

Y una invitación que, en este caso, no depende de la interacción entre palabra e imagen sino de algo tan mínimo como un acento, un acento que la Real Academia ha tenido la malhadada ocurrencia de suprimir, suprimiendo así la diferencia de sentido: el acento que, en otros tiempos, hacía la diferencia entre adverbio y adjetivo en la palabra **solo**:

Y sueña cada libro  
o tal vez el lector tan sólo sueña,  
o tan solo.  
Solos los libros  
en las bibliotecas,  
en sus páginas donde

\*otros libros se anidan  
para que alguien los escriba  
los recorra  
los comparta.