Cuerpos que hablan. Los glifos y el lenguaje articulado de la muerte

Carina González

CONICET-Universidad Nacional de Mar del Plata

Extracto:

A partir de esta ausencia del objeto/cuerpo, una ausencia que es presencia material de otra cosa, Leandro Katz (Buenos Aires 1938) ha creado una manera de leer los cuerpos que mezcla la condensación de la imagen y la codificación de lo textual. Quiero mostrar cómo en dos de sus proyectos más conocidos, el artista parte de una foto, la foto de un cuerpo, para mostrar lo que ese cuerpo es capaz de decir, lo que ese cuerpo hace advenir en aquel que lo recibe a partir de la muerte.[1] *Lo importante de la imagen de un cuerpo muerto no es la muerte en sí, como una esencia a la que el cuerpo está condenado, sino lo que esa muerte pone en movimiento, un mezcla de aventura y emoción, un advenimiento que conmueve al espectador y que, de alguna manera, lo remite de vuelta a la vida.*

La vida amenazada es una sentencia que, en primera instancia, parece dirigida hacia la propia especie en una generalidad que nos une a otros seres vivos pero que en realidad nos previene sobre los peligros que se ciernen sobre nuestros propios cuerpos, ese lugar donde la vida y la muerte hacen borde, donde lo orgánico y la inmaterial se presienten, donde lo sensible y la razón se juntan liminalmente. Esos cuerpos reciben amenazas de múltiples sectores: son el cuerpo de las mujeres violentado por la sociedad patriarcal, el de los refugiados que se arraciman en las fronteras o el de los pueblos originarios que resisten una vejación histórica. La vida anida en el cuerpo y es en el cuerpo mismo donde se batalla por la vida.

El cuerpo es lo que define nuestra existencia "Somos un cuerpo", dice Jean-Luc Nancy (2003, 14) uniendo la intangibilidad del sujeto, el yo de una identidad mutable y cambiante a ese lugar que aún, desde lo orgánico, niega la propiedad absoluta. La afirmación parecería también una sentencia: el cuerpo expropiado por la técnica, por una

[1] La referencia a la muerte es parte inseparable, tanto de la reflexión que imponen los cuerpos de Nancy, quien habla de un "espaciamiento mortal" como en la descripción de la fotografía de Barthes, quien la vincula a una micro-experiencia de muerte, la fijación de lo cambiante del sujeto en una pose que "mortifica" el cuerpo. (37)

prótesis que implanta lo extranjero dentro de la intimidad. Pero, siguiendo su razonamiento, esa existencia marcada en aquello que sin embargo no nos pertenece, logra superar la imposición binaria que lo mantenía siempre del lado de lo sensible, separado y opuesto pero a la vez indivisible de lo pensante por donde siempre se escapa la subjetividad. Parece que el ser no encuentra un lugar pero, si puede ser amenazado, es porque ese lugar es bien visible para los que lo quieren dominar.

A pesar de esta presencia material, el cuerpo es asaltado por una vacuidad inmanente que señala una contradicción, la esencia de lo que no tiene esencia. Desde esta condición, la existencia sensible de eso que llamamos subjetividad –la ontología del ser– repite el vacío de la representación, un desplazamiento del cuerpo que persigue siempre el sentido más allá de sí, un movimiento que lo descoloca pero que al mismo tiempo le permite transitar su materialidad y hacer de la existencia un devenir.

Por eso, la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. ¿El cuerpo es el ser de la existencia? Cómo mejor tomarse la muerte en serio. Pero también cómo decir que la existencia no es para la muerte sino que la muerte es su cuerpo. No hay la muerte como una esencia a la que estuviéramos avocados sino que hay el *espaciamiento mortal* del cuerpo que inscribe que la existencia no tiene esencia (ni siquiera la muerte) sino que solamente ex-iste" (Nancy 2009, 16).

Esta afirmación importa porque traslada la duda al lugar de lo sensible. La lógica moderna del pensamiento cartesiano, "pienso luego existo", coloca a la razón como centro de la subjetividad. En oposición, la res extensa, lo sensible, pelea por adquirir un lugar en el entramado de la identidad, un lugar que, a pesar de nacer de lo material, se encuentra con la imposibilidad de localizarse. La existencia, dentro o fuera del cuerpo, es el lugar del vacío. Por eso, la frase ritual que sortea todas las religiones coloca precisamente al cuerpo en relación a una muerte que puede ser trascendida pero también en relación al cuerpo simbólico que hace posible encontrar el sentido fuera de sí. Ese cuerpo que Nancy devela desde el cristianismo, el "He aquí mi cuerpo", inquieta no solo porque la posesión es amenazada desde que un cuerpo es extraño para sí mismo sino porque pone en escena la desnudez de la representación. Eso que está ahí es un señalamiento, lo que ocupa en ese momento el lugar del cuerpo que ya no está en su lugar. Una existencia deíctica que traslada el sentido para siempre diferido o vaciado en numerosas mutaciones.

> La angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de ser ese cuerpo y de no ser sino eso, constituyen el principio de la (sin) razón de Occidente. Por eso, el cuerpo, cuerpo, jamás tuvo ahí lugar, y menos aún, cuando se lo nombra y se lo convoca. El cuerpo para nosotros, es siempre sacrificado: hostia. Si *hoc est enim corpus meum* dice algo, es fuera de habla, no es dicho, está *excrito* a cuerpo descubierto. (Nancy 2009, 11)

Los sentidos del cuerpo entonces, lo trascienden, el cuerpo se expresa solo cuando trasvasa sus propios límites, ahí en el extremo produce significados en una *excritura* que funciona contaminando todas las certezas, la del estar aquí y ahora, pero también la del sistema lingüístico que construye arbitrariamente las relaciones de sentido guiándolas hacia la unicidad. Fuera de sí, el sentido se multiplica y la certidumbre se confunde, se hace astillas y "todos los sentidos se trastornan" (Nancy 2009, 10).

Me interesa ese desplazamiento que muestra el vacío porque tiene un vínculo singular con la fotografía. También la foto es un deíctico que esconde el referente, porque el objeto de una foto es siempre alguien o algo que estuvo allí y ya no está. Roland Barthes (1989) lo explica como un gesto extremo que expresa la contingencia absoluta. "La fotografía dice: esto es esto, es asá, es tal cual y no dice otra cosa (una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es una envoltura transparente y ligera." (29). No es una foto sino la foto, esta foto en particular, lo que atrae el índice de eso que es "el Encuentro con lo Real en su expresión infatigable" (29). Las dos definiciones ponen en evidencia lo impalpable del cuerpo que es atravesado por la fijación de la fotografía en un esfuerzo frustrado por asirlo.

A partir de esta ausencia del objeto/cuerpo, una ausencia que es presencia material de otra cosa, Leandro Katz (Buenos Aires 1938) ha creado una manera de leer los cuerpos que mezcla la condensación de la imagen y la codificación de lo textual. Quiero mostrar cómo en dos de sus proyectos más conocidos, el artista parte de una foto, la foto de un cuerpo, para mostrar lo que ese cuerpo es capaz de decir, lo que ese cuerpo hace advenir en aquel que lo recibe a partir de la muerte.[2] Lo importante de la imagen de un cuerpo muerto no es la muerte en sí, como una esencia a la que el cuerpo está condenado, sino lo que esa muerte pone en movimiento, un mezcla de aventura y emoción, un advenimiento

[2] La referencia a la muerte es parte inseparable, tanto de la reflexión que imponen los cuerpos de Nancy, quien habla de un "espaciamiento mortal" como en la descripción de la fotografía de Barthes, quien la vincula a una micro-experiencia de muerte, la fijación de lo cambiante del sujeto en una pose que "mortifica" el cuerpo. (37)

que conmueve al espectador y que, de alguna manera, lo remite de vuelta a la vida. Se trata de ese advenimiento que Barthes pone en el centro de su fenomenología fotográfica, uno en la que el interés o la fascinación de determinadas fotos solo pueden explicarse por la conjunción del afecto con el azar y la aventura. En los límites de la percepción, entre el signo y la imagen, solo el ánimo que genera la fotografía hace que ésta se ponga en movimiento y la foto nos "diga" algo.

> En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así pues como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación (la foto de por sí no es animada, yo no creo en las fotos "vivientes") pero me anima: es lo que hace toda aventura. (Barthes 1989, 50).

Por eso, los cuerpos "intervenidos" por la cámara fotográfica de Katz son una aventura, nos advienen, ponen en movimiento otros sentidos del cuerpo y otros cuerpos de sentido que se juegan en la relación particular que arman en torno a la muerte.

Cuerpos que gritan: el Che, los mayas y otras muertes

"El proyecto para *El día que me quieras*" es parte de una instalación que desembocó en la exhibición de una película documental presentada por primera vez en 1997 para conmemorar los 30 años de la muerte del Che. Resaltando la importancia de la búsqueda, de una trayectoria que sigue cada obra artística hacia su síntesis final, Katz monta en sus instalaciones el proceso donde reúne la evidencia de lo previo. Para *El día que me quieras*, un documental inspirado en los últimos días de Ernesto Guevara, el artista trabajó desde 1987 recopilando datos sobre una foto que le advino desde el comienzo, la foto histórica que Freddy Alborta tomó del cuerpo sin vida del Che. ¿Qué es lo que ve Katz en esa emblemática foto que fue, sin duda exhibida como prueba de identidad, como certificación de muerte, ante el mundo?

Figura 1. *El Che muerto*. Archivo de Freddy Alborta.

Esta pregunta tiene un eco en la mirada a las ruinas mayas que Katz recoge desde una mirada previa, la de John L. Stephens y Frederik Catherwood, los primeros viajeros ingleses en explorar las zonas en donde habitó esta cultura. Por un lado, el "Proyecto Catherwood" se lleva a cabo casi en los mismos años que el proyecto focalizado en la selva boliviana. Katz realiza dos viajes que le insumen cantidad de meses de investigación en el campo mismo de los acontecimientos. En este caso, repite el recorrido de la cultura maya siguiendo las rutas que los exploradores ingleses del siglo XIX realizaron para documentar etnográficamente y mostrar las civilizaciones precolombinas a la gran población de Europa. También parte de una imagen, los grabados que Catherwood realizó ayudado por una cámara lúcida, antecedente de la fotografía analógica que está a punto de nacer. ¿Cómo lee Katz el trabajo sobre esos cuerpos aniquilados que han quedado como restos y que son lo que Europa cree que es América?

Figura 2. *Casa de las palomas*. Foto proyecto.

Además de la simultaneidad de su acontecer, una simultaneidad que da cuenta de los diversos intereses del artista, ambos proyectos se anudan en sus comienzos, el material gráfico previo, la foto de Alborta y las claroscuros de Catherwood, pero también en la exploración de los restos: un cadáver que es un cuerpo hablando desde sus muchas marcas simbólicas y los cuerpos muertos de toda una civilización que habla desde sus glifos; columnas, miradores, ruinas de aquellos que, desde fuera de Occidente, nos increpan.

Mariano Mestman (2013) ("En busca del Che", 174-192) ha señalado la relación entre el cuerpo de Guevara muerto y los cuerpos de los "desaparecidos", vínculo que está claramente expuesto en *Exhumación*, un documental que Katz adosa a la muestra en 2007. Allí, vuelve a repetir el recurso narrativo de la entrevista, realizada esta vez, al investigador Alejandro Incháurregui miembro fundador del equipo de antropología forense a cargo de identificar los cuerpos de los desparecidos de la última dictadura militar en Argentina, el mismo que confirmó científicamente la identidad del Che en Vallegrande. Ambos documentales muestran la verdad de esos cuerpos, el objetivo perverso de los que intentaron callarlos y la voz de los que decodifican la escena de esas muertes para recuperar sus otros sentidos. Si bien esta asociación entre la guerrilla y los desaparecidos es evidente en cuanto a su ideología y en cuanto a las estrategias que el poder desplegó para dominarlos, no lo es tanto su puesta en abismo histórica. Es decir, su relación con la conquista y la colonización de América, su revisión desde el siglo XIX,

su cuestionamiento de la máquina imperialista. Hay un lazo entre los cuerpos subversivos y los cuerpos militantes de "El proyecto para *El día que me quieras*" que triangula en los cuerpos-ruinas del "Proyecto Catherwood" donde también hay millones de desaparecidos que son registrados ante las cámaras. El vínculo no es solo sociológico sino estético porque hay una estrategia similar en la creación de ambos proyectos. Me refiero a la utilización del díptico, técnica empleada en las representaciones medievales o góticas, en donde la división binaria del cuadro permite disociar dos imágenes que deben ser leídas, sin embargo, juntas. Esta multiplicación que produce el desdoblamiento imita además la polisemia de los glifos, lenguaje por el que Katz siempre expresó un profundo interés debido justamente, a su capacidad de sugerir más que unificar el sentido. Detrás de esas imágenes aparentemente inconexas, se sabe, existe un sistema que escapa al orden alfabético pero que lo imita en su arbitrariedad. Pero, además, lo visual despliega la necesidad narrativa que está contenida en la imagen, por esta razón los glifos desafían la lectura lineal, y requieren otro tipo de competencia para el lector. La exploración de los códices antiguos le permite a Katz encontrar la manera de yuxtaponer "una mirada deambulante" sobre un sistema que se basa en el código textual pero que lo presenta deformado o alterado.

> Estaba buscando un sistema esotérico-una estructura con un poder de organización-, una regla de oro. Como lector uno se ve enfrentado a un sistema arbitrario, el lenguaje es arbitrario, el alfabeto es arbitrario. Uno trabaja dentro de este marco arbitrario que uno se impone. (Katz 2013, 29)

Sobre estos elementos, el díptico, los glifos, la arbitrariedad de lo textual, quisiera empezar a analizar ambos proyectos. En primer lugar está la foto del Che que sabemos no es la única toma sino una que fue seleccionada y editada, es decir, corregida por el ojo técnico de la perspectiva, del marco, de la iluminación. Alborta le proporciona a Katz las versiones descartadas, los restos menos comprometidos con lo que hay que mostrar. Ahí en el fuera de campo, en el punto ciego donde Barthes ubica la punzada del azar, la herida de la foto que roza al espectador, aparecen otros cuerpos, el de Willi (Simón Cuba) y el

Chino (Juan Pablo Chang Navarro) los compañeros del Che asesinados en la misma emboscada. [3]

Esos cuerpos arrojados allí, expulsados de la escena montada para la difusión oficial, son el suplemento, aquello que reordena la lectura hacia otros significados. Son cuerpos mutilados que desvían la mirada del espectador atento, conmovido y afectado por eso que se le revela desde la invisibilidad.

Figura 3. *Nuestro señor de Malta*. Archivo de Freddy Alborta.

Mediante esta foto, Katz recupera el cuerpo colectivo de la guerrilla, descubre los cuerpos ocultos registrados por la cámara y construye una serie que reproduce el eje paradigmático del signo y su división lingüística entre significante y significado. Katz sigue las interpretaciones de John Berger (2013), quien realizó una de las primeras lecturas ideológicas de esta "puesta en escena" de la muerte. El crítico inglés asocia el espectáculo de esta imagen con dos referentes interpretativos de la figura del Che: uno que lo identifica con la retórica místico-religiosa de la Revolución, aquella que apela al hombre nuevo, al paraíso por venir y al mesías capaz de dar la vida por la salvación del

[3] Barthes habla del *punctum*, una especie de suplemento que la foto imprime en el espectador, algo que está fuera de la percepción del signo y de la imagen y que corta la representación del contexto etnográfico. Eso que corta o divide lo que hay que ver, lo culturalmente compartido, es una herida que punza al espectador. "Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza). (1989, 59)

pueblo de Dios y otro, más científico, pero no por ello menos artístico, el que vincula los cuerpos del saber y del poder bajo la perspectiva de una muerte ejemplar. En el primer caso, la foto de Alborta remeda el Cristo muerto de Mantegna, en el segundo, al famoso cuadro de Rembrandt, "La lección de anatomía" en el que la disección del cadáver no se realiza para aportar un saber que beneficia a la prolongación de la vida sino que es una certificación de muerte. Ambas imágenes aparecen en la instalación en forma de díptico que no solo ilumina la comparación, sino que se propone como la lectura misma del signo, significante y significado, corridos de su espacio textual.[4]

Figura 4. "Proyecto para E*l día que me quieras*". MALBA, 2018. Toma personal.

Pero Katz agrega además a esta serie un nuevo díptico en el que el Che se reúne con el Chino en una simetría que los vuelve, de nuevo, camaradas en la muerte.

[4] El interés de Katz por los estudios del lenguaje se remonta a sus primeros Alfabetos, que surgen también de los restos sobrantes de las diapositivas que el artista usa para preparar sus clases de arte en NY. Allí intenta reproducir la hibridez de los glifos mayas combinando lo fonético, lo ideográfico y lo pictográfico; "la pregunta era si eran cosas que representaban cosas o si eran cosas que representaban ideas o si era expresiones fonéticas que representaban sonidos, eventualmente palabras. El descubrimiento es que representaban todo eso…. (2013, 127)

Figura 5. "Proyecto para E*l día que me quieras*". MALBA, 2018. Toma personal.

No es este el lugar para detenerse en los detalles de otras técnicas que podrían pensarse como continuación del mismo interés por desplazar el sentido hacia una composición dividida, pero articulada de manera arbitraria. Pero las hay, como la construcción de mosaicos donde lo doble se vuelve múltiple, donde el signo se vuelve texto, para representar el cuerpo colectivo de la guerrilla, cuerpos mutilados, deshechos y apilados que rememoran los tantos holocaustos de la historia; cuerpos fracturados por la intervención artística que los presenta como fragmentos de un todo vuelto a componer.[5]

[5] "La columna de Joaquín" incluida en la muestra, imita el mosaico realizado como collage fotográfico de los desaparecidos, una construcción mural que, desde los organismos de derechos humanos como *Abuelas de Plaza de Mayo*, circula para recuperar la memoria y la identidad de las personas asesinadas por las Fuerzas Armadas.

Figura 6. La columna de Joaquín. “Proyecto para *El día que me quieras*”. Apex Art, New York.

La representación binaria se repite en los dípticos mayas que forman parte del “Proyecto Catherwood”. Aquí el procedimiento es muy similar. Katz toma una fotografía utilizando el mismo ángulo de perspectiva del explorador inglés tratando de reproducir exactamente su mirada.

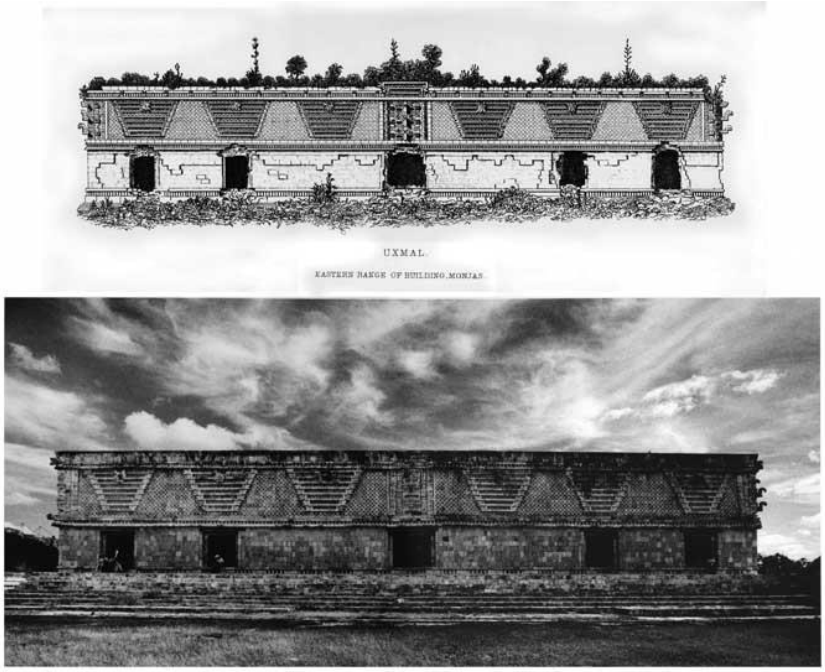

Figura 7. *Casa de las monjas*. “Proyecto Catherwood”.

En la presentación superpone ambos trabajos para que el ojo realice un recorrido histórico, compruebe no sólo el poder mágico de esas ruinas que fascinaron a los europeos del siglo XIX, sino lo que sucede con el paso del tiempo, las huellas borradas por el transcurso de todo lo que aconteció. La primera yuxtaposición es directa, la segunda incorpora la mano del artista como espejo del pasado que contrasta con el presente de la fotografía obtenida con recursos técnicos más sofisticados pero que conserva la misma perspectiva de la original.

Figura 8. *Estela B. Copán*. “Proyecto Catherwood”.

En este caso, no hay mosaicos porque la escritura maya ya es una multiplicidad fragmentada en imagen. Pero hay los glifos de las columnas montados como cuadros que forman una colectividad de individualidades.

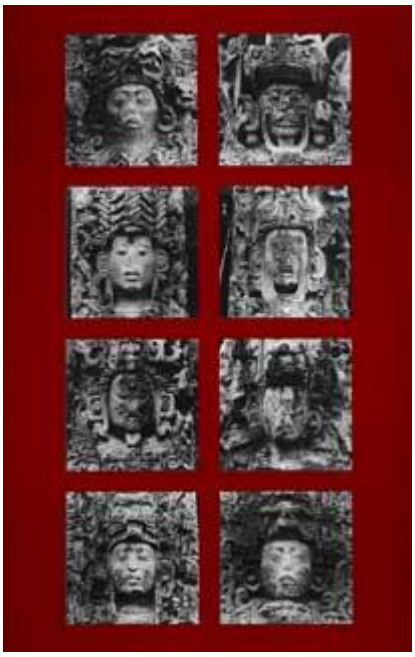

Figura 9. *Señores de Copán*. “Proyecto Catherwood”.

La elección de los temas, aquel referente que podríamos ligar a la fotografía etnográfica, indica un interés por colocar el cuerpo como escritura, pero como una *excritura* que se ubica en un extremo capaz de unir lo singular de ese cuerpo con lo incorporal del sentido.

Por esta razón, Katz no se aboca simplemente a representarlo, sino que arma un corpus que mediante el contacto de estos cuerpos abandonados, arrojados fuera de sí, son dados al tacto para que cobren sentido en ese límite.[6] Los cuerpos así expuestos son leídos como corpus, una recolección arbitraria que recupera cada cuerpo en su ex-cripción, en su inscripción hacia el exterior, en ese espacio abierto que es lo "propiamente espacioso" y que arma otro sentido para este cuerpo sin partes, funciones o finalidades. Aquello que Nancy proclama, haría falta un corpus, "la enumeración de un logos empírico, sin razón trascendental, una lista entresacada (…) una yuxtaposición sin articulación, (…) con una ordenación imprecisa y siempre extensible", Katz (40) lo lleva a cabo con amorosa devoción.

Pero sigamos añadiendo cuerpos a este corpus. En el documental, la foto del Che es la de Joseph Scherschel.

Figura 10. *El día que me quieras*. MALBA 2018. Toma personal.

[6] Dice Nancy que la escritura no es mostrar un significado sino un gesto para tocar el sentido, por eso "Lo que le ocurre a la escritura es más precisamente: tocar el cuerpo (o más bien, tal o cual cuerpo singular) con lo incorporal del sentido". Y, en consecuencia, hacer que lo incorporal conmueva tocando de cerca, o hacer del sentido un toque". (2003, 14)

Sobre las imágenes en movimiento se escucha la letra de un tango de Gardel que relata la ilusión de un amor profundo hecho realidad, "El día que me quieras" y luego otra voz que lee un poema de Borges, "El testigo", que narra la muerte de un hombre como símbolo de la muerte de un ideal. Más allá de la relación simbólica con los ideales de la Revolución, está la geografía de Ilabaya y Ñancahuazú en los Altos de los Andes, una banda roja que raja el valle marcando el horizonte. El Che, frente a Gardel, Borges y Bolivia recrean el corpus que junto a la *El Che en Bolivia* un texto mural en donde se realiza una cronología que recoge las diversas voces que reconstruyeron los últimos días de su vida y la instalación, *Tania*, las *Máscaras y trofeos* en donde Katz explora la polisemia de los rostros a través del disfraz y de la fotografía desde la figura de Haydeé Tamara Bunke Binden, la compañera de Guevara en la guerrilla, restituyen el cuerpo de Che a su uso real. Una verdadera profanación que, como señala Giorgio Agamben (2005), desacraliza el objeto sagrado que fuera antes separado y anulado por los dioses, para devolvérselo a los hombres.

El "Proyecto Catherwood" no tiene una realización directa hacia el filme, pero en *Paradoja*, Katz (2004) monta una serie de imágenes de ese paisaje maya que tanto exploró, superpuestas a la nueva temporalidad de la United Fruit Company. Escenas que citan y reordenan el corpus de Catherwood pero también el del Che, el de Tania y el de la columna de Joaquín, el de las múltiples guerrillas que están sucediendo en América Latina en los años 80, el de los desaparecidos de las dictaduras, el de la masacre histórica de los indígenas del viejo mundo y el de la explotación abrazadora de los pueblos originarios de nuestro presente.

Para terminar, resulta interesante añadir a estos dos proyectos otro fotomontaje que pone en juego, una vez más, la estructura del signo textual interviniendo la imagen. En una instalación más reciente. Katz insiste en el cruce entre ver y leer en una articulación donde no se trata de elegir sino de romper. Y/O (2003-4) es la versión simbólica de la dialéctica pero como lo explica el mismo artista una búsqueda orientada por la expresión y la ruptura vanguardista. En otra forma del díptico, Katz trabaja sobre las características de una imagen mediatizada por algún elemento gráfico que remite a lo textual.

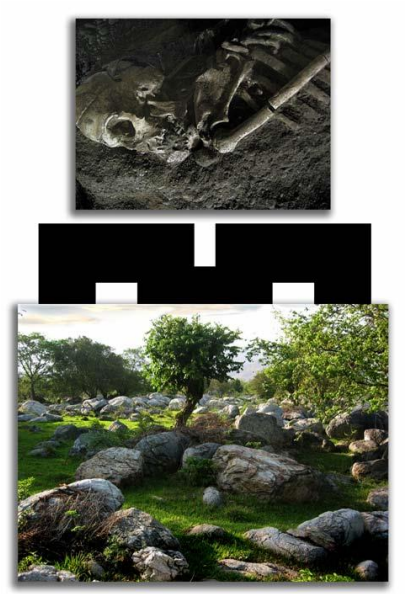

Figura 11. *Camposanto.* Y/O

El signo visual está expuesto según el montaje del cine, entendido a partir de Einsestein como una suma de dos partes que da como resultado un tercer elemento totalmente nuevo. Sin embargo, al ser atravesado por lo textual este otro montaje adhiere un tercer elemento que lo lleva aún más lejos de sus partes primitivas. Ya no se trata de un tercer elemento nuevo, sino tan distanciado que admite la intervención de lo contingente. La ecuación no es A+ B= C sino A+ B= Z, una técnica que se acerca mucho más a los experimentos lingüísticos de Raymond Roussel y a los juegos de asociación inconsciente de las vanguardias.

Figura 12. Gótico.

Quizás, de todos los símbolos elegidos (entre ellos la igualdad o el infinito) el más significativo sea la barra inclinada que mi ojo elige leer, no como división sino como oposición dialéctica que lejos de responder a una síntesis se concentra en la contradicción. Katz explica el sentido de la barra inclinada no como división sino como "umbral" que aparece también en su película del Che.

> La idea de una barra inclinada hacia la derecha, como la de Y/O, la de la ambigüedad, era el diseño visual que intentaba materializar moviendo las banderas a través del campo y sobre las cabezas de los actores. Esto no significa que estaba "nadando entre dos aguas políticamente" sino que quería presentar una opción alternativa. Este es el umbral. (Reynaud 2014, 33)

Figura 13. Difunta Correa/Gauchito Gil.

Esta forma de concentración encerrada en los dípticos parece recuperar la síntesis dinámica y escasamente retórica de los haikus que en alguna oportunidad el mismo Katz vinculó a los glifos mayas. Pero además nos remite a sus primeros trabajos con los Alfabetos, una serie donde el artista explora nuevos modos de significación que, siguiendo la sistematización arbitraria del alfabeto de Occidente, conforma sintagmas intervenidos por elementos de la naturaleza como las fases de la Luna o las marcas de los caracoles Achatinellas. Katz elige veintiséis elementos para armar su propio alfabeto con el que luego ensaya oraciones que hablan sobre la fragilidad de la significación.[7] En estos animales, en los templos en ruinas, en los cuerpos caídos, Katz vislumbra una narración, desenvuelve la naturaleza paradigmática del signo y le da un desarrollo en extensión. Marcas en el cuerpo, o cuerpos escritos que se dirigen al afuera para contar la historia amenazada de su existencia.

[7] Por eso, la oración formada por el alfabeto lunar dice: "Aún cuando el lenguaje ha sido reducido a la función que le corresponde dentro de la representación, la representación no tiene relación al mundo excepto a través de la intermediación del lenguaje" (Lerner, J. 2013, 132)

Tabla de figuras

Figura 1. Alborta, F. 1967. *El Che muerto.* [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/El%20Dia%20Spanish.html

Figura 2. Katz, L. 1993. Uxmal. Casa de las palomas. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/Catherwood%20Project%20Spanish.html

Figura 3. Alborta, F. 1967. Nuestro señor de Malta. [Fotografía]. Accedido s.f. http://proa.org/esp/exhibicion-proa-el-dia-que-me-quieras-textos.php

Figura 4. "Proyecto para *El día que me quieras*". Fundación MALBA, Toma personal.

Figura 5. "Proyecto para *El día que me quieras*". Fundación MALBA, Toma personal.

Figura 6. Katz, L. 1997. *La columna de Joaquín.* [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/Proyecto%20Day.html

Figura 7. Katz, L. 1985. *Casa de las monjas*. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/Catherwood%20Checklist.html

Figurar 8. Katz, L. 1988. *Estela B, Copán*. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/Catherwood%20Checklist.html

Figura 9. Katz, L. (1992). *Señores de Copán*. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/Catherwood%20Checklist.html

Figura 10. *El día que me quieras*. Fundación MALBA, Toma personal.

Figura 11. Katz, L. (2003). *Camposanto*. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/And_Or%20Y_O.html

Figura 12. Katz, L. (2003). *Gótico*. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/And_Or%20Y_O.html

Figura 13. Katz, L. (2003). *Difunta Correa/Gauchito Gil*. [Fotografía]. Accedido s.f. http://www.leandrokatz.com/Pages/And_Or%20Y_O.html

Bibliografía

Agamben, G. 2005. "Elogio de la profanación" en *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Barthes, R. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.

Berger, John. 2010. "Che Guevara muerto" en Leandro Katz, *Los fantasmas de Ñancahuazú.* Buenos Aires, Argentina: Lengua Viperina.

Katz, L. (director). 1997. *El día que me quieras.* [Cinta cinematográfica] New York, EU: Ícarus Film.

———. 2018. "Proyecto para *El día que me quieras*". Colección pública, MALBA. Buenos Aires, Argentina.

El proyecto Catherwood . 2018. Colección Pública, MALBA. Buenos Aires.

Y/O. 2003-2004.

Lerner, J. 2013. "…" en Ana Longoni, Jesse Lerner, Mariano Mestman (Eds.), *LK.* Buenos Aires, Argentina: Fundación espigas.

Longoni A. 2013. "Leandro Katz, una entrevista circular" en Eduardo Gruner (Ed.) *Leandro Katz. Arrebatos, diagonales y rupturas.* Buenos Aires, Argentina: Fundación Telefónica.

Mestman, M. 2013. "En busca del Che. Notas sobre Proyecto para *El día que me quieras*" en Ana Longoni, Jesse Lerner, Mariano Mestman (Eds.), *LK.* Buenos Aires, Argentina: Fundación espigas.

Nancy, J. 2003. *Corpus.* Madrid, España: Arena.

Sinclair, U. [prod.] y Katz.A. [dir.] 2010. Paradox. [Cinta cinematográfica]. New York, EU: s/n.