

LA FLOR DE LA DISTANCIA
ROBERTO AIZENBERG

SALA 2

Por Juan Cruz Pedroni

I. Después de abrirse la flor de la distancia, la voz que habla en “Los poseídos entre lilas” –la pieza que cierra *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik– se pregunta qué fue lo que se hizo con el don de la mirada. En la escena de observación que se ofrece se atropellan “objetos ilusorios” y “formas fracasadas”. El diálogo con las artes visuales asoma ya en el título del libro, que recupera la denominación usual del panel derecho del *Jardín de las Delicias*, y vuelve, con más fuerza, en este punto. En realidad, es un eco del vínculo establecido con los surrealistas locales, desde su paso por el taller de Juan Batlle Planas. Algunos años antes de que se publicara aquel libro de madurez radical, había aparecido en la editorial Sudamericana su poemario *Los trabajos y las noches*. En la tapa, un collage de Roberto Aizenberg: una mano sacada de una ilustración científica está ocupada manipulando un recipiente de vidrio. El gesto pareciera condensar una teoría de la distancia. Como si dijera que ver supone

siempre aislar. Que la separación es condición para que aparezca la imagen.

2. Para nombrar las operaciones de Aizenberg a veces conviene usar un verbo administrativo: guardar. Guardar las distancias, ponerlas en su lugar, mantener entre dos cosas la separación mínima que precisan para que cada una siga siendo lo que es. Esa distancia se fabrica cada vez: se la mide, se corrige, se vuelve a calcular. A veces basta casi nada. Dos puntos entran en tensión por una línea; una variación tonal abre la profundidad; una forma geométrica alcanza como único indicador de espacialidad. Antiguos procedimientos retornan apenas fuera de lugar. La escala de la diferencia es mínima; la del espacio desencadenado puede ser enorme. Casi nada cambia y, sin embargo, la relación entre las cosas ya es otra para siempre.

3. Los dibujos son el lugar donde ese cálculo se deja ver desnudo. Los primeros, producidos en buena parte pocos años después de su etapa como discípulo de Batlle Planas (1950–1953), conservan su huella, pero también la corrigen. Cada trazo responde a un pensamiento diagramático: la línea se pone al servicio de una topografía que ubica los puntos donde algo imprevisible puede aparecer. En uno, una falla serrada sutura el lugar donde la retícula se rompió para introducir temporalidad. En otro, la notación, controlada al extremo, le presta al accidente su fuerza de necesidad. En otras hojas, la falla se produce por la distancia entre sistemas de líneas que operan alternativamente como gesto y como notación. Una espiral crece por variaciones mínimas. Y en otras, la figura surge por la frecuencia del trazo. De aquí en adelante la línea abandona el contorno y se emplea en conectar. Liga dos puntos. Los sostiene ligados. La línea trabaja. Por un lado, hay trazos que discriminan,

que reparten regiones sobre el papel; por el otro, incisiones de lápiz que vienen a rasguñar la coherencia del sistema.

4. La genealogía de esa operación viene acaso de Paolo Uccello. En dos hojas del Louvre atribuidas a su mano, la perspectiva comienza con el puntuar: una constelación de pequeños puntos establece los vértices del poliedro. Las líneas finísimas vienen después, ligando punto a punto: la perspectiva como red. Aizenberg retoma ese gesto. El punto es el acontecimiento, la línea, su vínculo; lo demás, pura conexión.

5. En estos papeles hay dibujo automático, pero sometido a operaciones de verificación, de retardamiento, de inspección. Aizenberg introduce pequeñas desviaciones somáticas en sistemas que podrían parecer ideales, y pequeñas regularidades en trazados que podrían parecer automáticos.

Ahí se juega su relación con una herencia surrealista que está dispuesto a enfriar. La épica del automatismo —esa energía que se agota a sí misma— queda templada por una disciplina de notación que no impide el accidente, pero lo obliga a rendir cuentas. Los dibujos están fechados con precisión de diarista.

6. La mitología del orden extremo y el afán de separación alcanzan también al objeto. Representar en Occidente supuso instaurar un mundo apartado del mundo. Louis Marin lo dijo mejor: el marco modaliza la mirada antes de encuadrar un motivo. Toda representación presenta algo, y a la vez se presenta presentándolo. El marco hace del cuadro un objeto. Y el objeto era lo que el surrealismo sabía mirar.

7. Las pinturas plantean el problema de la distancia al revés. Manipular la amplitud inabarcable del mundo

con la introducción de una figura geométrica es una idea que la historia del arte vinculó tradicionalmente a los estilos históricos que se caracterizaron como táctiles. Según cierta tradición teórica, el impulso de abstracción nace de una intemperie: ahí donde el mundo se ofrece como arbitrario y confuso, la forma geométrica es la única en la que el hombre encuentra reposo. El objeto mutable es arrancado de su contingencia y absorbido por un aura de permanencia y necesidad. Se trata, en el fondo, de un procedimiento apotropaico. Puesta en medio de un desierto, la figura de Aizenberg repite esa operación. Morfológicamente es pequeña, pero la cantidad de espacio que administra es enorme; y cuanto más vasto es el espacio cuyo azar y cuya arbitrariedad debe controlar, mayor resulta su aspecto de necesidad. El desierto hace proliferar la distancia; la forma la recorta y le pone un límite. La geometría aparece como absoluto para hacer mensurable el vacío: donde el espa-

cio amenaza con no tener medida, la introduce a la fuerza.

8. Ese esquema, sin embargo, no se sostiene igual a lo largo del tiempo. En los óleos de los años setenta y de comienzos de los ochenta la geometría instaura su medida en la inmensidad de un fondo profundo, con cielo degradado, a veces quattrocentista. Se verifica, después, su abandono progresivo. En el lugar de la distancia atmosférica se introduce otra, estrictamente cromática y tonal. La planitud sobreviene, y con ella el color deja de describir para empezar a hacer. Es el color como acontecimiento, algo que ocurre y que deja de ocurrir. Como si la pintura se preguntara cuánto puede diferir una cosa de otra sin desaparecer, la distancia pasa a estar alojada en el intervalo mínimo entre dos valores. Es una distinción que atraviesa toda la obra tardía: hay formas que ocupan espacio y hay formas que lo producen. La indicación de profundi-

dad convive con zonas ilocalizables. La distancia entre dos puntos está ahora para exasperar un ángulo. Es el abanico el motivo que ejecuta esa operación al pie de la letra: un vértice único reparte varillas idénticas, y la diferencia pasa a medirse en grados. En esa poética del desnivel, hay también una diferencia de presión, una pendiente suave hacia lo tenue en lo que hace a la factura: la transición como programa, la notación raspada de lo mínimo como técnica; en el horizonte, el grado cero de la pintura.

9. Aquí conviene recordar una advertencia antigua que Aizenberg parece haber sabido por oficio. Alberti pedía que la circunscripción se hiciera de líneas *sottilissime*, tales que casi escaparan a la vista, y explicaba por qué: una línea demasiado aparente ya no muestra el margen de una superficie sino una fisura, como las que presentan la piedra o la madera. El desnivel debe ser su-

ficiente para separar e insuficiente para agrietar. En el mismo tratado, la exigencia complementaria: el punto, indivisible por definición, ha de tener sin embargo una extensión mínima desde el momento en que se lo quiere visible. El mínimo no es el cero. Toda la pintura de Aizenberg trabaja rozando ese umbral sin cruzarlo. Su dosificación de desniveles es una decisión sobre las condiciones de aparición de una imagen.

10. Es mucho lo que se ha dicho sobre el silencio de su pintura. Con demasiada facilidad tendemos a olvidar que ese silencio, que vuelve cada vez que se habla de ella, también tiene una historia. En la crítica de arte del siglo XX ese vocabulario quedó adherido a los llamados primitivos italianos, con quienes los artistas y críticos reunidos alrededor de Valori Plastici fabricaron una genealogía para el arte moderno. El silencio se buscó en la pintura de De Chirico; pero antes y a la par se

lo quiso reconocer en Giotto —en cuyo silencio mágico de las formas Carrà decía que la contemplación hallaba reposo—, en Simone Martini, en Uccello y, sobre todo, en Piero della Francesca, tan querido por Aizenberg. En 1927 la casa editora de Valori Plastici publicó la monografía que Roberto Longhi le había dedicado. Para ese entonces Piero ya había asomado en *Le città del silenzio* de D'Annunzio; y en 1950 Berenson condensaría aquella lectura moderna en un título disyuntivo: *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*. Una pintura despojada de los signos de la elocuencia, entonces: impasible, quietísima. Durante siglos la iconografía de la conversación había enseñado que hablar era también mover las manos. De un arte callado se esperaba por eso que suspendiera el gesto. Que fuera todo lo contrario de un arte en movimiento.

11. Esa historia permite leer de otro modo lo que Aizenberg hace con la

tradición, cual máquina que —también en este punto— se revela sensible para recalcar las distancias. La tradición se le presenta como un sistema de proximidades y lejanías que puede volver a medirse, y él vuelve a medirlo. La frontalidad de la arquitectura en cierta pintura que va del Duecento al primer Quattrocento —donde la ciudad, antes que un decorado, es un conjunto de personas que deciden vivir juntas— reaparece en sus telas despojada de anécdota, como sintaxis. La ciudad surge por reiteración de apariciones elementales. Trabaja con memorias dispares y no las funde: cada procedencia queda a distancia justa de las otras. Del mismo modo se aproxima a la literatura sin perder la especificidad de la imagen. Nada se asimila: todo se acerca hasta el punto en que todavía se ve más de una cosa.

12. El silencio se convierte rápido en signo de una postura sabia, heroica o sibilina. Ahí hay que ser cauto. Lo

que la obra sostiene es algo más preciso, más cercano a lo que Barthes llamaría neutro: una intensidad sustraída a la obligación de manifestarse como énfasis, que apaga los signos de la pasión sin apagar la pasión. Gradientes, variantes que se ordenan por escalones, una práctica fina de la diferencia. La poca diferencia como método. En ese sentido hay silencio: en tanto la pintura reivindica el derecho a una materialidad hecha de demora, y por lo tanto distinta de la materialidad de la comunicación. Veladuras lentas. Un retardamiento. Hacer que la percepción dure más tiempo. Un ritmo quebrado preserva la demora, y de ahí sale una estabilidad nueva.

13. Esa demora tiene, además, un espesor teórico que excede al caso. Nueve reflexiones sobre la distancia le bastaron a Carlo Ginzburg para sacarla del orden de la privación. La distancia vuelve extraño lo conocido, vuelve visible algo que la familiari-

dad había vuelto invisible, produce perspectiva, convierte presencia en representación, incluye o excluye, aproxima intelectualmente aquello que se aleja físicamente y, en el extremo contrario, anestesia aquello que está demasiado lejos. Aizenberg administra la distancia como quien conoce ese repertorio y elige, en cada obra, cuál de esas operaciones va a activarse. De ahí que la suya funcione como una máquina que calibra lejanía y proximidad.

14. Queda un último orden de distancia, el que nos toca a nosotros, los que vivimos entre imágenes técnicas. Hay cosas que permanecen reconocibles mientras la distancia que las une al resto cambia sin que se note. Una diferencia mínima entre dos estados casi indistinguibles es una de las definiciones posibles de lo que en sus manuscritos Duchamp llamó *infraleve*, y permite pensar lo que cambia aun cuando pareciera que todo se conserva. Eso es lo que

ocurre en el intervalo abierto entre las reproducciones y las obras. Una transmisión fotográfica altamente eficaz explica en parte que esta obra se haya vuelto disponible, para la imaginación contemporánea, como un elenco de fórmulas visuales sin el cuerpo que las sostiene. Le ocurre a casi toda la pintura desde que la fotografía se encargó de difundirla. Y esa retirada prepara la sorpresa de lo que sólo puede darse como efecto de presencia: el brillo desigual que cambia con la posición del cuerpo, la transición tonal que la fotografía vuelve uniforme, el grano del soporte que recibe la materia, el tiempo que el ojo necesita para advertir una diferencia que la reproducción quizá no entregue nunca. Una idea de obra aparece también en el inventario, en la ficha, en la medida consignada y en la fotografía de registro. Ninguna de esas equivalencias registra el instante en que una veladura se hace visible para el cuerpo parado frente a ella.

SEP-OCT 2026

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE