

Trazos para una mirada

Traces toward a concept of gaze

SILVIA PAPPE¹

Resumen

En este ensayo propongo analizar la relación entre artes performativas (en este caso, la danza contemporánea) y formas de materialización en vivo que crean algo distinto, ubicado tradicionalmente en las artes plásticas. La relación entre lo efímero y lo material en los medios *danza* y *dibujo* coincide en un primer momento en un espacio performativo-creativo y genera, a la vez, espacios mediales claramente diferenciados. Como centro del ensayo se plantea la noción *mirada* en sus múltiples presencias: en la observación y materialización de lo observado por parte del dibujante, en la mirada como una especie de metáfora, y en la manera en la que incide en el archivo en construcción. Este archivo parte del legado del dibujante, pintor, videasta y escenógrafo Eduardo López Lemus, incluye su obra y sus observaciones (nuevamente, una mirada específica), además de diversas reflexiones en torno a la conceptualización del archivo. De manera reiterada, estamos ante la presencia de la mirada, ahora en forma de conceptos-imagen, ejemplificados mediante la observación de segundo grado convertida en acción; y la ausencia como problema de la representación.

Palabras clave • archivo-medio, ausencia, lo efímero, materialización, mirada

Abstract

In this essay, I analyze the relationship between performing arts (in this case, contemporary dance) and a synchronic materialization that produces something distinct, traditionally located within the visual arts. The relationship between the ephemeral and the material, in the media of *dance* and *drawing*, initially unfolds within a performative and creative space while simultaneously generating clearly differentiated medial spaces. The essay focuses on the *gaze* in multiple manifestations: in the observation and materialization of the ephemeral (dance) observed by the artist; in the gaze as a conceptual metaphor; and in the way it shapes the archive under construction. This archive is based on the legacy of the visual artist, painter, videographer, and scenographer Eduardo López Lemus, and includes his works and observations (again, as a specific gaze), as well as reflections on the conceptualization of the archive itself. Once again, we encounter the presence of the gaze, now in the form of visual concepts, exemplified by second-order observation transformed into action, and absence as a problem of representation.

Keywords • archive-medium, absence, the ephemeral, materialization, gaze

¹ **SILVIA PAPPE** | Doctora en Letras por Universidad Nacional Autónoma de México; académica en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco • <https://orcid.org/0000-0003-0804-3040> • spappewillenegger@gmail.com | spw@azc.uam.mx

FECHA DE RECEPCIÓN: 16 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 30 de abril de 2026.

Citar este artículo como: PAPPE, S. (2026). Trazos para una mirada. Revista *Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 124-137. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2427

Para Eduardo

*Para el artista, dibujar es descubrir [...].
Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista
a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo
y volver a unirlo en su imaginación, o, si dibuja de
memoria, lo que le fuera a ahondar en ella hasta
encontrar el contenido de su propio almacén de
observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo
es un lugar común decir que lo fundamental reside
en el proceso específico de mirar.*

JOHN BERGER

*Benjamin al menos estaba convencido de una
cosa: se necesitaba una lógica visual, no linear; los
conceptos debían ser construidos en imágenes,
según los principios cognoscitivos de montaje.*

SUSAN BUCK-MORSS

Notas introductorias

EN ESTE BREVE ENSAYO propongo analizar la relación entre artes performativas (la danza contemporánea) y procesos de materialización en vivo de los que surge una obra que replantea la danza en un medio distinto que pertenece al campo de las artes visuales. Lo efímero y lo material, en los medios *danza y dibujo*, coinciden en un primer momento en un espacio performativo-creativo a partir del que se generan, al instante, espacios y tiempos mediales claramente diferenciados. De manera reiterada, no siempre continua, estamos ante la presencia de miradas —centro de este texto— que toman la forma de distintos tiempos, visibilizan espacios diversos, problematizan presencias y ausencias, y se compactan en conceptos-imagen, todo ello ejemplificado mediante la observación de segundo orden convertida en acción.

Si bien el presente artículo tiene una orientación teórica perteneciente al campo de la historiografía crítica, no oculta la intención exploratoria en torno a las cambiantes características de la relación entre las prác-

ticas y los medios danza y dibujo. No se basa sólo en reflexiones, sino también en descripciones parciales de una constante observación de obras y de lo que estas obras puedan aportar al trabajo de su archivación. Anticipo que se requiere un conjunto de estrategias teóricas más que metodológicas, que se mueven entre diversos campos de conocimiento: principalmente artes efímeras, artes visuales e historiografía crítica. El carácter exploratorio e incluso experimental del texto hace que su formato idóneo sea el ensayo, género a la par académico y personal que invita a un ejercicio permanente de reflexión e interpretación del propio quehacer intelectual, elementos centrales del ejercicio de la historiografía crítica con una particular perspectiva de observación, como veremos más adelante.

La mención de un proceso de archivación remite a un archivo que se encuentra aún en construcción, no sólo en lo que se refiere a la integración de obras visuales en un sistema determinado, sino también en la manera en la que se conceptualiza y se estructura este sistema. Punto de partida de este proceso de sistematización e integración es el legado de Eduardo López Lemus (1954-2013), dibujante, pintor, escenógrafo y videasta. Una parte significativa de su legado —dibujo, pintura, proyectos de escenografía, fotografía, videograbaciones— remite a la danza contemporánea. “Observador profesional de la danza” se le llamó en un reconocimiento.¹ El legado consta de obras producidas a lo largo de más de cuatro décadas, en medios propios de las artes visuales, las artes efímeras y las experiencias cotidianas; asimismo, contiene un acervo audiovisual, estético y documental que abarca unos 25 años. En conjunto hablamos de 120 cajas y siete carpetas con dibujos y pinturas (alrededor de 30,000 obras) con fechas de producción en parte; unos 2,000 dibujos han sido escaneados y clasificados. Se cuenta con documentación de exposiciones de dibujo y pintura, así como de la mayoría de las escenografías realizadas. El acervo audiovisual consta de unos 1,700 casetes de vi-

¹ Homenaje en el marco del XIX Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc’-Ohtic, Mérida, Yucatán, diciembre de 2013.

degrabaciones, y varios cientos de memorias SD, DVD, discos externos y otros formatos.

El archivo en construcción —un archivo privado— no sólo contiene en su actual estado obra original. Estoy agregando materiales que retoman acciones de remediación realizadas a partir de la obra y que entiendo a su vez como procesos efímeros y vueltos a ser materializados, como ejemplificaré en la última parte de este ensayo.

El trabajo con el legado y el archivo en construcción incluye, además del rescate, la limpieza y el cuidado de la obra, una prolija revisión del conjunto en torno al que he tomado una serie de apuntes en forma de una extensa bitácora de trabajo, y varios ensayos exploratorios sobre diversas opciones de sistematización —uno de estos ensayos es el que presento aquí—.

Transformar los materiales de un legado en archivo requiere de nociones precisas sobre orden, sistematización, categorización y conceptualización de lo que se incluye, se descarta, o bien se deja pendiente para revisiones posteriores. Puede resaltar la decisión de integrar además narrativas textuales y visuales producidas a partir de la obra material original. Esas narrativas no son solamente el resultado de la observación de la obra, es decir, de su recepción; esencialmente advierto en ellas una característica de todo archivo desde el momento en el que se entiende como medio. Los contenidos de un archivo son sus condiciones de posibilidad discursiva, es decir, las condiciones para poder producir significado. Retomando a Foucault (2010) hablaré, en su momento, del archivo como sistema de enunciabilidad.²

Con ello debe quedar claro que no defino un archivo como lugar donde se guardan cosas ordenadas si-

guiendo un determinado sistema; lo pienso como medio bajo observación desde el que se produce sentido, en el mejor de los casos. La estructura de este sistema proviene desde su interior, no desde categorías administrativas reguladas anticipadamente para archivos, por ejemplo, políticos o históricos en un sentido amplio. A partir de la observación continua y repetida pongo a prueba el potencial de imágenes y estructuras conceptuales con la expectativa de poder vincularlas, resaltar sus diferencias y lograr que operen como sistema de enunciabilidad. Un archivo en construcción es, necesariamente, un laboratorio para experimentar, para explorar significados latentes.

Para ello parto de la historiografía crítica (Mendiola 2000; Pappé, 2001), un campo de conocimiento cuyas condiciones de posibilidad permiten significar y resignificar enunciados en torno a diversos pasados —históricos, desde luego—, pero incluyendo también experiencia, memoria, formas de observar y observaciones de segundo orden, todo ello en relación con sus registros correspondientes y futuros posibles. Para mayor claridad en torno al campo de la historiografía crítica sugiero asimilar la *relación entre pasados y futuros de esos pasados*, a la *relación entre lo efímero y la representación materializada*. En ambos casos, estas relaciones garantizan las distancias hermenéuticas indispensables para los análisis, basadas desde una determinada perspectiva. La comunicación (representaciones, proyecciones, recepciones, interpretaciones, siempre múltiples) se sostiene mediante diversos medios y materiales: escritura, medios visuales, tecnologías —en otras palabras, materia sujeta a nuevas observaciones, análisis e interpretaciones.

El presente ensayo consta de cuatro fragmentos trazados con unas cuantas líneas. En su centro he colocado la mirada, una de las nociones que sostienen mi propuesta de investigación en torno al archivo en construcción (2). En torno a la mirada giran otros tres fragmentos: lo efímero (1), el archivo-medio o archivo como sistema de enunciabilidad (3), y los trazos de ausencia (4). Concluyo el ensayo con algunas acotaciones puntuales.

² “El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento.” (Foucault 2010: 117).

Los fragmentos (3) y (4) del ensayo se entretajan con algunas imágenes con el fin de lograr una mejor visibilidad de los planteamientos, además de pretender mostrar hasta qué grado la mirada plasmada en un dibujo puede ser condición de posibilidad para crear un concepto analítico: el concepto-imagen. Este concepto guarda cierto parentesco con el *Denkbild* de Walter Benjamin (1972),³ los trabajos de WJT Mitchell (1994) y su propuesta del giro pictórico, la imagenología o valencia óptica de la imagen de Hans-Georg Gadamer (1998), o la búsqueda de Paul Ricoeur que procura una síntesis entre historia conceptual e historia de la iconología (1999), por mencionar sólo algunos autores.

Una palabra más acerca de la centralidad de la mirada: en ningún momento, ni en la observación ni en la materialización en las artes visuales se considera a las bailarinas y los bailarines como objetos. Sin importar el medio son, en todo momento, personas dedicadas al arte que crean espacio y movimiento, visibilizan ritmos y temporalidades y proponen significados mediante sus cuerpos, sea como parte de las obras de danza representadas, sea en los dibujos, en una exposición de esos dibujos o en su resignificación en otros medios.

1. Trazos al aire: lo efímero

Existen diversas maneras de trabajar con el legado de un dibujante-pintor y, en especial, con los dibujos de danza realizados a lo largo de más de cuatro décadas. Lo más frecuente es el enfoque desde la historia del arte y los campos cercanos, seguido de manera casi inmediata de los intereses vinculados al mercado en el

³ Al parecer, Benjamin no ha definido lo que entiende por *Denkbild*. De la correspondencia, sobre todo con Adorno, se puede entrever que textos breves como los que integran *Einbahnstrasse* serían ejemplares para la relación entre texto e imagen, o imagen descrita mediante un texto (imagen literaria, imagen filosófica). Son esas posibilidades, junto con la noción de una dialéctica en suspenso, que el concepto de *Denkbild* retoma y desarrolla en la recepción de la obra de Benjamin. En cuanto a la imagen dialéctica, otro concepto afín, es lo que Benjamin describe como “imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido” (2005: 475).

que intervienen no sólo coleccionistas, sino también las participaciones en concursos y premios y, desde luego, las galerías de arte. Mi forma de enfocar el legado y el archivo en construcción se orienta desde la academia, la investigación ubicada —ya lo mencioné— en el campo de la historiografía crítica. En otras palabras, se centra en la reflexión en torno a temporalidad y espacialidad, en el análisis de formas de representación, medios, mediaciones y remediaciones, así como sus respectivas materialidades. Uno de los aspectos más importantes que rige el campo interdisciplinario de la historiografía es la observación de segundo orden.

Empecemos por el trabajo del dibujante y pintor que, en sí, no se hubiera podido realizar si no fuera a partir de la observación directa de todo lo relacionado con la danza contemporánea. Lo que muestra la obra, sin embargo, no es una simple representación de lo observado, sino su transformación: si bien al ver un dibujo de danza vemos eso, danza, el espacio en el dibujo es distinto: los materiales han cambiado, el tiempo pasó de efímero a fijo, los cuerpos y las perspectivas abandonaron la tridimensionalidad, los colores con frecuencia fueron sustituidos por blanco y negro, tonos grises... Pero al mismo tiempo, esos cambios agregan algo que, en una clase de danza, un ensayo, una función, no existe: la experiencia de una observación específica plasmada en la obra del dibujante.

La observación de esta obra es, por lo tanto, una observación de observaciones, una observación de segundo orden. Es aquí donde planteo mi enfoque desde la historiografía crítica. Afirma Alfonso Mendiola: “Al estar obligados los historiadores actuales a realizar una observación de observaciones se enfrentan con el siguiente problema: cómo construir una epistemología que no excluya al observador de la descripción de lo observado; esto es, cómo partir de que toda referencia al pasado está mediada por la operación de observar” (2000: 206). Lo que vale para los historiadores vale para el trabajo con el legado y el archivo. No vemos en los dibujos la obra efímera de la danza ni una representación de ésta. Vemos las diversas formas y maneras mediante las que el dibujante ha creado su obra, y vemos, en esta obra, su experiencia de observación. Danza y

observación se caracterizan por ser experiencias efímeras; presencias que dejan de ser, lo ausente recordado de determinadas maneras y sólo en parte. En el dibujo y a través de éste observamos la materialización de experiencias efímeras en forma condensada. Esos dibujos transmiten la mirada del dibujante. Detrás de esta mirada se asoman varios procesos —llamémoslos movimientos, a la par: la danza, la experiencia de presenciarla, el dibujante observando bailarinas, el acto de dibujar.

La observación de segundo orden es un instrumento de análisis, una estrategia para poder problematizar una obra como la que tenemos enfrente. Forma parte de la teoría que permite orientar el trabajo con el legado y el proceso de construcción de un archivo pensado como medio, como sistema de enunciabilidad.

En términos historiográficos, todo medio es parte de las condiciones de posibilidad en las que basamos nuestras preguntas y reflexiones. En principio, toda experiencia de tiempo es efímera, por lo que vale la pena precisar la noción de lo efímero en el entorno de la historiografía crítica. Hablar de la danza como arte efímero remite no sólo a la experiencia de tiempo, sino a la de haber presenciado la ejecución de una obra, de una improvisación incluso en sí cerrada. El acto de dibujar fija un instante, y este instante ofrece algo adicional que la ejecución de la obra de danza no incluye: la posibilidad de fijar también la experiencia de haberla observado de una determinada manera. Con ello se vuelve más compleja la pregunta en torno a lo que significa materializar lo efímero, pregunta que de por sí nunca se responderá de manera definitiva, ya que depende invariablemente de nuevas observaciones y experiencias, dirigidas ahora a lo materializado junto con una observación, un medio, una experiencia: a partir de otro momento y en las condiciones de las nuevas observaciones.

La materialización de lo efímero revela matices que no vemos si observamos por separado los distintos movimientos: bailar, observar, experimentar, recordar, dibujar, observar de nuevo algo que ahora no sólo resulta distinto, sino que, en sí, deriva de una observación que reorienta e incluso crea significados. Pese a las

diferencias entre los dos medios —danza, dibujo—, las relaciones entre unos y otros evidencian una serie de aspectos en común. No me refiero a lo más obvio —bailarinas y bailarines, cuerpos en movimiento—, sino a algo más abstracto: los trazos. Trazos que un cuerpo, bailando, dibuja en un espacio, configurando y precisando con ello este espacio; trazos de lápiz sobre papel que crean figuras en movimiento en un espacio que ahora es la hoja de papel y que, no obstante, sugiere un entorno para esas figuras. No sólo son el medio y el tipo de materialidad que distinguen esos trazos; es también su duración —instantánea y efímera, por una parte, con una presencia más duradera, por otra—, y esa duración tiene un costo: el trazo es necesariamente incompleto, hace inevitable llenar ciertos vacíos con perspectivas, líneas de fuga, sombras. Con frecuencia, el dibujante recurre a omisiones intencionales que el observador deberá complementar.

Precisemos: lo efímero y su materialización requieren de medios y materiales distintos. El primero: uno o varios cuerpos dibujan trazos invisibles en un espacio que se configura a partir de esos cuerpos en movimiento, de luz, sombra, color, sonido, escenografía. Todo se integra en una presentación tangible; cuerpos y movimientos de las y los bailarines resaltados en su materialidad por los demás elementos. Lo efímero no son ni las y los bailarines, ni la técnica de luz, color, sonido, ni el escenario. Lo efímero es el momento de la representación, de cada movimiento, de la parte abstracta de la danza, de la experiencia, la temporalidad, el ritmo en la puesta en escena. Aun cuando todo eso parece repetirse en otras funciones, lo mismo en otros tiempos es otro.

Hablar de lo materializado en un medio tan distinto de la danza contemporánea como es el dibujo es hablar, nuevamente, de trazos, pero ahora visibles. Vuelvo a la observación de segundo orden: no son, ya, cuerpos trazando líneas configurando un espacio, sino líneas trazando cuerpos y configurando espacialidad, movimiento en suspensión, tres dimensiones reducidas a dos, dos a una sola. El dibujante lleva su proceso a una condensación (característica de su obra), en momentos incluso a una especie de grafía del movimiento, o

acercándose a la abstracción. Pese a la temporalidad interrumpida del instante se perciben los movimientos. Tanto el tiempo como el espacio (la tercera dimensión) se sugieren mediante perspectivas, la inmediatez se ensancha. Matices de blanco y negro, corporeidad y profundidad trazadas con líneas y sombras, luz que se crea mediante contrastes. El espacio invisible existe gracias a lo que se ha dibujado, y lo vemos por lo que sabemos: ningún cuerpo, ninguna representación, ningún trazo puede no estar en un espacio. Invisible no es igual a invisibilizado, e invisibilizado no quiere decir inexistente. La mirada —la del dibujante, la nuestra— puede generar, en este proceso de observar observaciones, las condiciones para que veamos lo ausente en lo que se ha convertido lo efímero.

Si la representación de lo ausente es posible, la encuentro, por ejemplo, en los dibujos de danza en tanto materializaciones de movimiento y espacio; o, más preciso, en los espacios trazados por movimientos y delimitados mediante luz, oscuridad, la apertura hacia la mirada de quien dibuja y de quienes observan el dibujo. Sonido, tridimensionalidad, la respiración de las y los bailarines —ejemplos todos de lo que en la hoja de papel y los trazos a lápiz es inexistente—. Los vacíos, sin embargo, se abren a significados ante las observaciones y miradas de alguien más.

Al respecto, dos ejemplos que desarrollaré más adelante. El primero, una reacción espontánea en la exposición que incluye dibujos de danza: ante los dibujos, alumnas de danza empiezan a transformar su propia mirada en movimiento para pasar de la imitación —identificación quizás, a la improvisación de algo propio.

El segundo, el final del *Réquiem* de Mozart en la coreografía creada, producida y presentada por la Compañía de Danza Contemporánea, Fóramen M Ballet, con quienes Eduardo López Lemus tenía una relación de trabajo y amistad muy estrecha. Tanto en el *Réquiem* original como en la obra de Fóramen M Ballet se hace presente la muerte, ausencia extrema. Y surge, no por primera vez, la pregunta: ¿hasta qué grado lo efímero tiene que ver con vida y muerte?⁴

⁴ La problemática de la ausencia, un lento proceso que lleva de

Reflexionar en torno a diferencias y similitudes entre algo en principio efímero, y algo en principio fijado en materia tiene su razón de ser: si bien los dos tipos de movimiento —bailar, dibujar, dibujar lo bailado, bailar lo dibujado— suceden en el tiempo, intento evitar que lo efímero y su materialización se lean como dos acontecimientos consecutivos, lineales, unidireccionales. Son actos simultáneos, abiertos a otros más: transformaciones mediales, remediaciones, resignificaciones, rupturas, lecturas nuevas... y, quizás lo más significativo: la materialización y el necesario cambio del medio no materializa lo que se observó, sino la observación misma. En el dibujo no vemos una bailarina y su ejecución (lo observado), sino la mirada de un observador condensada y concretada en una hoja de papel.

Lo aparentemente reiterativo de esta afirmación, más que repetición, es un acto característico de la observación de segundo orden: observar una y otra vez lo que parece ser siempre lo mismo en distintas constelaciones y entornos, es decir, en distintas obras, tal como lo he hecho a lo largo del trabajo de revisión y archivación, es la condición de posibilidad para poder llegar a la propuesta de entender el conjunto como concepto-imagen, como desarrollaré más adelante. Por lo pronto señalo esa constante afirmación como base para una hipótesis: el dibujo no representa la danza, sino una mirada sobre la danza. Eso es conceptual.

2. Mirada

Hablar de la mirada como centro del ensayo requiere de una cierta porosidad, de límites permeables hacia lo que colocamos alrededor. En términos individuales —me refiero al observador y dibujante—, la mirada está educada desde la estética, la historia del arte, técnicas, prácticas, materiales... En un sentido amplio llega a ser una abstracción, una metáfora quizás a la

la desorientación a la incompreensión, la desaparición de uno mismo, la he trabajado a partir de una serie de novelas. No puedo dejar de mencionar este breve ensayo que se mueve en un campo de reflexión cercano al actual (Pappe, 2023).

sombra de los dibujos. Condensa las condiciones de posibilidad de formas de observar, de perspectivas y sus rupturas, de líneas de fuga que parten de este centro y extienden sus alcances; de la capacidad de seleccionar—entre lo que abarca el campo visual— aquello que se tiene que observar con mayor precisión de aquello que puede devolver la mirada en otro formato a través de otro medio, con otros significados: un número infinito de posibles representaciones de lo que se observa y que revela algo distinto, algo que hace descubrir y entender la mirada misma. Esa permeabilidad rige las relaciones entre los cuatro fragmentos de este ensayo.

Las observaciones tanto individuales como colectivas —si bien siempre subjetivas— dependen invariablemente de un tipo de mirada estructurada culturalmente. Eso no quiere decir que esa mirada sea un modelo cerrado, determinante. Es una abstracción, no cabe duda, de posibles perspectivas, tradiciones de ver y de observar, de configurar y reconocer visualmente lo que comprendemos como nuestro entorno, como realidad, con suficiente flexibilidad para adaptarse a transformaciones y resignificaciones. Pienso en los medios que representan, interpretan, comunican el mundo: lo real, lo resignificado, lo creado, lo ficticio. Abierto a experimentos, a hacer las cosas de otra manera, a ir contra corriente. La mirada es mucho más que uno de los sentidos que usamos para orientarnos en el mundo.

Cuando pienso en las relaciones entre mirada y posibles mediaciones, pienso en variables. Medios in-materiales (memoria, por ejemplo), medios que representan y comunican (escritura, medios visuales, auditivos, objetos, tecnologías) sostenidos por materiales, tradiciones, prácticas, experimentos... Sin medios y mediaciones, la mirada, multidireccional, no podría ser devuelta por lo observado ni por quienes son observadas, observados. Sería una metáfora vacía.

La mirada, condensación de experiencias visuales, observaciones, proyecciones de lo visto y percibido, incluso de aquello que queda fuera del campo visual, está involucrada en el proceso de materialización de lo efímero en la producción de lo distinto, y desde luego en las condiciones de posibilidad de observar este algo distinto. El trabajo en torno al archivo en construc-

ción —artes visuales, formas de conceptualización, narrativas— conduce ahora a una serie de inquietudes e interrogantes que orientan algunas de las líneas que siguen: ¿cuáles son las posibilidades para ver este conjunto como archivo de miradas, presentes en cada uno de los objetos; y cuáles las de ver el archivo como sistema de enunciabilidad a partir de las estructuras variables de sus contenidos? ¿Cómo relacionar, en un archivo que opera como medio, la mirada-metáfora con la enunciabilidad?

Colocar en el centro de la reflexión la mirada como metáfora tiene sus riesgos. El principal, me parece, es que también la mirada es, siempre, mediada: en principio, culturalmente; pero en un segundo momento también por una larga tradición de tecnologías usadas para la observación —un aspecto cuyo desarrollo me llevaría a otro tipo de intereses.

Me regreso a las formas de observar de quien se especializa en observar y dibujar danza: su mirada aparece como singular, pero al entretenerse con observaciones propias y ajenas se extiende de lo individual hacia un campo mucho más amplio, cambiante, abierto a diversas lecturas y significados, a interpretaciones, nuevos materiales, reconfiguraciones, remediaciones.

¿Qué observarán los usuarios de este archivo? Las mediaciones de lo efímero de la danza, convertidas en los objetos autónomos que integran el archivo, son elaboraciones estéticas, pertenecen al ámbito de las artes visuales. Constituyen parte de experiencias, recuerdos, se configuran en una memoria. ¿Memoria de qué? ¿De la obra dibujística? ¿De la experiencia de alguien que durante décadas observaba danza, documentaba y creaba a partir de esta experiencia? ¿De la danza misma, de la formación de bailarinas, de la historia de la danza independiente, de grupos, compañías, giras, de coreografías...? ¿De qué habla la memoria configurada en este archivo en particular? ¿De lo efímero, quizás? Depende, invariablemente, de la compleja red de miradas y observaciones, de los puntos de vista, de intereses. Y de cómo nombramos el archivo: resguardo, medio, sistema de enunciabilidad, abstracción de miradas que produce, a partir de sus contenidos, una serie de conceptos-imagen que, a su vez —la mirada se invierte—,

se vuelven sobre sí mismos para darle estructura a lo producido: desde la mirada, y en función de ella. Sigue la inquietud: ¿cómo se interrelaciona todo ello?

3. Archivo-medio, sistema de enunciabilidad

En cada dibujo se encuentra, de una u otra manera, la mirada del observador-dibujante. No me refiero a un estilo personal, sino a las formas de observación de eventos efímeros como ensayos y funciones de danza. Estas formas contienen la experiencia de haber observado algo específico de una determinada manera, y de haber traducido esa experiencia mediante un acto de transmediación. Se trata de procesos en los que se transforman la temporalidad, lo espacial, las dimensiones y las perspectivas, además de los lenguajes, las estructuras y los materiales que determinan cada medio de modo diferenciado. Eso incluye elementos en parte abstractos que no se “ven” de manera directa, pero que sí están contenidos en el proceso de transmediación y la creación de algo material que se puede guardar.

¿Cuál es la importancia de lo anterior para un archivo en construcción? ¿No es suficiente resguardar los dibujos? No, si entendemos el archivo como medio o sistema de enunciabilidad; no, si pretendemos que el archivo enuncie narrativas y produzca conocimiento; no, si le apostamos a que lo aparentemente invisible pero presente en la mirada se pueda hacer reaparecer mediante una reiterada observación de observaciones. No, si estas observaciones de segundo orden logran leer conceptos-imagen significativos en los dibujos.

Los medios en su materialidad (incluyendo la materialidad digital) y el potencial de lo que pueden generar son esenciales para el resguardo de lo efímero mediado. Archivos, museos, bibliotecas, acervos, colecciones, exposiciones temporales: espacios extendidos por experiencia y mirada, así como por conceptualizaciones. Esos espacios desplegados desde su interior invitan no sólo a las observaciones de segundo orden; promueven además la investigación —observaciones específicas— para los más diversos fines. Para ello podemos considerar inicialmente tres niveles: lo efíme-

ro, las mediaciones y lo que suponen para los procesos de materialización de lo efímero y lo creado en, a partir y mediante esos medios.⁵

Ninguno de esos espacios ampliados se caracteriza únicamente por una obra que esté guardada en él. Será archivo —para volver sobre mi caso específico— hasta que tenga una estructura basada en categorías, conceptos, formas de organización. Y no hablo de estructuras meramente administrativas. Pienso en las condiciones de posibilidad y los resultados del principal trabajo hasta ahora realizado, la observación de segundo orden y su principal intención inicial: descubrir la mirada y, a partir de ella, la posibilidad de plantear conceptos-imagen. Este proceso tiene una clara afinidad con la curaduría. Tengo claro que recientemente, el término curaduría se ha utilizado de manera inflacionaria en ámbitos ajenos al trabajo original de los curadores de arte. La crítica que ante este fenómeno ha realizado, por ejemplo, Balzer en *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*, es absolutamente justificada. No obstante, en el caso de un archivo para cuya construcción se requieren conceptos que —así mi propuesta— provienen de la obra misma que se encuentra en proceso de archivación, me parece acertado recurrir a la noción de curaduría, más aún porque el proyecto se realiza en un ámbito privado, fuera de las instituciones y del mercado del arte. En este sentido, recurro a Balzer, quien se refiere, hacia el final de su libro, a unas pocas instituciones como “oasis divorciados de las exigencias de pánico del mercado contemporáneo, espacios alucinatorios fuera de tiempo, que estimulan la persistencia y la exploración. Tal vez sea ingenuo pedir una mayor contemplación...” (Balzer, 2018: 153). En lo personal, asumo esa ingenuidad de la misma manera que el autor de los dibujos la defendía a ultranza.

Volvamos al archivo y a la pregunta de si no es suficiente resguardar los dibujos. Hay que considerar que

⁵ Si en lugar del medio dibujo nos enfocamos al medio escritura (lo efímero sigue siendo danza), lo que producimos será, por ejemplo, una descripción, un recuerdo, un apunte, o bien textos que pertenecen al género de la crítica de danza contemporánea.

todo resguardo está condicionado mínimamente por un sistema que permita un cierto orden, una estructura que invite a buscar y encontrar algo determinado. Puede ser la técnica —miles de dibujos a lápiz—, puede ser el tema (miles de dibujos a lápiz de danza), puede ser la fecha —miles de dibujos a lápiz de danza no fechadas, aunque es posible deducir el año de producción—, y así podemos continuar enumerando aunque no resulte realmente operativo. Más allá de un orden que yo llamaría “administrativo” —que incluye los principales datos técnicos como material, técnica, tema, año, dimensiones de cada obra— y que le voy asignando a cada dibujo, pintura, esbozo etc., se requiere reflexionar en torno a las posibilidades de conceptualización que surjan de los propios dibujos. Allí reside la importancia, la centralidad de la mirada, junto con la idea —puesta a discusión en este ensayo— de que entiendo este archivo en construcción como medio, y la mirada como sedimentación densa de observaciones —una especie de metáfora.

Mi hipótesis —ya mencionada en el fragmento anterior sobre la mirada— es que ésta, casi metafórica por su densidad y su permeabilidad hacia posibles significados, tiene la capacidad de adquirir características conceptuales en forma de imagen. Desde luego esta idea no surge de la nada, remite a una tradición que reúne varias disciplinas. Lo que tienen en común propuestas como las ya mencionadas de Benjamin, Gadamer, Ricoeur y Mitchell, entre otros, es la convicción de que una idea, un concepto no sólo pueden ser expresados mediante palabras, sino que pueden existir imágenes que dan cuenta de ello —desde imágenes mentales, imaginadas, abstractas, hasta imágenes concretas creadas menos desde una posible funcionalidad que de un interés estético; y pueden ser organizadas, leídas, observadas e interpretadas como conceptuales.

En este sentido, la imagen no es la ilustración de un concepto; es vista como algo que podemos pensar como concepto, entre otras razones porque también la imagen es una forma discursiva en la que se sedimenta experiencia. Difícilmente puedo explicar cómo dar cuenta (darse cuenta) de un concepto-imagen. No se puede ubicar en la repetición mecánica de algo visual

en un sentido cuantitativo, sino en lo que resalte y sea distintivo de esa experiencia sedimentada. En otras palabras, se ubica en la relación entre lo efímero observado, la imagen creada, la observación de esta observación, la mirada que condensa.

El primer ejemplo de un concepto-imagen que desarrollaré de manera breve es la representación visual de la observación misma que tiene varias facetas, de las quiero mostrar tres. La primera consiste en la integración de un observador o, mejor dicho, de un acto de observación en un dibujo de danza (imagen 1). No siempre, como se puede observar en un gran número de otros dibujos del mismo autor, este acto de observación se dirige de manera directa a lo observado: observa parte del espacio, observa al propio dibujante o a quien verá el dibujo en su momento, dirige la atención a algo fuera del dibujo, desvía la atención de lo que podría ser el centro (la bailarina, en este caso), o funde, en un solo movimiento, la danza, el cuerpo, la mirada, la observación, la experiencia.



Imagen 1 | Eduardo López Lemus, 2003. La observación y lo observado se integran en una mirada-cuerpo.



Imagen 2 | Eduardo López Lemus, 1988. El objeto observado cobra vida y devuelve la mirada.

La segunda faceta que pone en el centro la observación misma (imagen 2) muestra cómo el acto de observación de un objeto (un busto sobre una columna) se invierte y el objeto devuelve, literalmente, la mirada. La pregunta es aquí qué o quién observa a qué o a quién, y la observación se vuelve dialógica.

La tercera faceta de la observación como concepto-imagen se realiza en el marco de una exposición de la que seleccioné tres dibujos (imágenes 3, 4 y 5) que son objeto de observaciones de segundo orden: un grupo de espectadoras —alumnas de danza— se apropian de lo observado, lo interiorizan con su propio cuerpo. La observación conduce a una nueva acción efímera que es, a su vez, documentada, es decir, materializada (imagen 6).

Las observaciones de lo efímero, su materialización y mediación, forman, además de las obras, un estrecho tejido del que se van desprendiendo nuevos formatos como, por ejemplo, exposiciones organizadas desde la mirada adicional de la curaduría. Estas exposiciones se presentan a las miradas de los visitantes en distintos momentos y lugares, como sucedió con las alumnas de danza. En la sala de exhibición pasaron de la observación a la práctica, reinterpretando movimientos trazados en los dibujos. Observaron, imitaron, se identificaron, agregaron nuevos elementos, crearon algo propio —y sabemos de ello porque su maestra tomó fotos y breves videos, materializando lo que ella observaba. Estos documentos de lo creado son una



Imágenes 3, 4 y 5 | Eduardo López Lemus, 2012. Tres posturas de danza.

nueva narrativa, remediada en varios niveles, que puede ingresar al archivo-medio para ser observada en su momento.

Una nota adicional a esta tercera faceta de la observación conceptualizada a partir de los dibujos y su apro-

piación efímera. La situación mencionada fue la tercera ocasión en la que se exhibieron los mismos cuadros: en un homenaje al dibujante-pintor en Mérida (2013), en el Centro Cultural Imagine... de Motul (2019), y de nuevo en Mérida, en Bellas Artes (2022). Tanto el momento como los espacios son distintos, el orden y la disposición de los cuadros varían, el público cambia, y con ello se modifica la manera de observar los dibujos y los cuadros exhibidos y de reaccionar ante ellos.

Al poner un conjunto de obras seleccionadas a disposición de observadores, toda exhibición sugiere lógicas de observación. La curaduría propone tanto la selección como la interacción entre los propios cuadros, y ello orienta, hasta cierto punto, formas de ver, relacionar, comparar, volver a ver, reflexionar y reaccionar ante lo exhibido. Movimientos fijos en espacios apenas insinuados —el caso de los dibujos de danza—, las representaciones de lo efímero son insertadas en salas de exhibición por las que circulan las y los espectadores. Se detienen, comentan lo visto; reaccionan e, incluso, como en el caso de las alumnas de danza, actúan e interactúan. Ponen en movimiento lo estático.



Imagen 6 | Apropriación de las posturas de danza. Fotografía de Gloria Martínez Zupo, 2022.

¿Con qué se identifican las jóvenes estudiantes?, ¿qué es lo que hacen suyo, qué incorporan, literalmente? No ensayan movimientos, no siguen una coreografía. Se dejan llevar por la observación de movimientos materializados en papel, extraídos, quizás, de una coreografía que desconocen, de una obra, un ensayo... algo que ven a través y a partir de una mirada previa en el medio dibujo que no es el que acostumbran para bailar. No hay, además, indicaciones. Actúan una respuesta a su propia observación que parte de una pregunta propia: ¿qué experiencia?, ¿qué emociones? ¿Qué movimiento está en y detrás de un dibujo? ¿Qué experiencia corporal? Preguntas que nos hacemos con el fin de comprender físicamente una experiencia.

Las temporalidades y los espacios se enciman, se compactan, se espesan. No hablaría de líneas de tiempo, ni de círculos, regresos, o copias. Es una apuesta entre observaciones y miradas, entre creación, representación, experiencia, observación, creación de algo nuevo, distinto, una y otra vez. Ricoeur apoya la idea de lo distinto, lo nuevo, cuando afirma que “la escritura, en el sentido limitado de la palabra, es un caso particular de la iconicidad. La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis” (Ricoeur, 1999: 54). Volver sobre lo efímero, la observación, la materialización, las mediaciones y remediaciones es captar procesos de creación que no terminan con la función de danza, los dibujos, la exhibición, las observaciones del público, las reacciones, interpretaciones, nuevas materializaciones, nuevas mediaciones, momentos diversos de recepción, de crítica, de lecturas, conocimientos, creaciones.

4. Trazos de ausencia

El legado y, a partir del legado, el archivo en construcción, es y contiene una mirada específica; es y contiene memoria; es y contiene temporalidades, espacios, modos de crear, procesos de mediación, materialidad; es y contiene ausencias, olvidos, cosas a las que ya no tenemos acceso. Si en el archivo en el que trabajo desde hace ya años, lo efímero se presenta en los dibujos

como una condición remediada, en el doble sentido del término —cambia de medio y remedia lo fugaz—, la ausencia es un concepto-imagen que nace de estos dibujos, el segundo después de la observación representada, que intentaré mostrar mediante unos cuantos trazos descriptivos.

Decía que tanto lo efímero como lo mediado requieren de espacialidad, de un lugar, una dimensión concreta donde asentarse. Lo que más importa es la espacialidad que, al igual que la temporalidad, no puede ser excluida de la observación, independientemente de qué tan visible o invisible nos parezca. Reaparece, y de ello se encarga la mirada, en las mediaciones y remediaciones. No existe —y también eso es importante— de una manera específica mientras no haya observación, medio, mirada. Eso vale, incluso, para los casos en los que, a primera vista, espacio y tiempo se ausentaron.

Así como la memoria nos hace recordar cosas que estábamos seguros de que las habíamos olvidado, y así como la memoria, inestable, nos hace recordar lo mismo de distinta manera en distintos momentos, así la mirada nos permite ver cosas aparentemente ausentes. Olvidamos con frecuencia que olvido y ausencia no son términos absolutos, sino que requieren de matices. No percibimos espacio o tiempo en forma abstracta; los vemos necesariamente en relación con algo: el espacio “aparece” en función de aquello que está colocado o se mueve “en él”; en el movimiento “vemos”, de paso, temporalidad. Si en un dibujo no existen trazos de un espacio específico, un escenario, un entorno urbano, un paisaje, no significa que no esté; lo damos por supuesto, y por eso lo vemos, también gracias al contorno de la hoja de papel. Y lo damos por supuesto porque lo que sí hay en el dibujo —lo que de hecho es el dibujo— son los trazos de rostros, figuras, objetos, líneas que insinúan, marcan, cierran y abren límites. Es en este sentido que podemos ver y representar lo ausente.

Daré un paso más: lo que podemos observar cuando algo aparece y desaparece —espacio-tiempo, como en el caso del ejemplo que describiré a continuación— suele adquirir una enorme complejidad que relaciono, en este caso en particular, con la pregunta planteada al

inicio de este ensayo: ¿hasta qué grado, lo efímero tiene que ver con vida y muerte?

El *Réquiem (Anécdotas de la nostalgia)*, con música de Mozart y en la coreografía de Beatriz Madrid (Fóramen M Ballet, Compañía de Danza Contemporánea), con cuyos fundadores e integrantes Eduardo López Lemus, dibujante, pintor, videasta y escenógrafo había colaborado desde antes de la fundación de la compañía, nos habla de la pérdida y, a la vez, de todo aquello que, al nacer cada día, da sentido a nuestra existencia. A lo largo de los últimos minutos del *Réquiem* se proyectan, detrás de las y los bailarines, trazo por trazo (aunque no en el orden en el que lo habría hecho originalmente el dibujante), fragmentos que se van uniendo en un montaje de rostros y una figura bailando. Parece ofrecernos la oportunidad de asistir al proceso de materialización, una vez más, de lo efímero observado por el dibujante. Los trazos permanecen un instante en la pantalla, un gesto de saludo/despida por parte de las y los bailarines, y luego, acompañada por campanadas, la fragmentación. Uno por uno se desprenden trazos de los rostros, partes del cuerpo de la bailarina caen al vacío hasta perderse todo en la imagen de un espejo roto. Vuelve la pantalla, vaciada ya de todo raso de lo que fue, y se llena de color azul. Vuelven las y los bailarines, se lanzan contra la pantalla, la atraviesan, desaparecen, dejando roto el azul-muerte. Imagen de desmaterialización y ausencia a la vista.

El fragmento final de la obra es la remediación de una narrativa que se inscribe en otras narrativas: el *Réquiem* de Mozart en el que parece anunciarse la muerte del compositor; la obra de danza de Fóramen M Ballet; la muerte inesperada de Eduardo López Lemus; la escena final (la comparto en el videoclip) en homenaje al amigo. Narrativas creadas desde lo efímero que hacen presentes las ausencias y crean memoria.

Acotaciones a modo de conclusión

Presentar conclusiones en un ensayo presentado desde un inicio como exploratorio y experimental no ca-



Imagen 7 | Videoclip. Fóramen M Ballet. *Réquiem*; coreografía: Beatriz Madrid, 2013.

rece de cierto riesgo. Todo experimento se basa en una o varias hipótesis, y trabajar con hipótesis requiere de un dispositivo que, durante los procesos del experimento, se va adecuando. Si al final contamos con resultados —incluso si no son los esperados—, se requiere de tiempo y de más experimentos para ver si lo inesperado no lleva también a resultados, aunque no sean los esperados.

En el caso de este ensayo, el dispositivo consiste en parte de la escritura misma, en parte de las condiciones de posibilidad que se plantean a lo largo del texto y que se basan en su estructura: la mirada como condensación y abstracción de diversos niveles y grados de observación en el centro; lo efímero y su materialización y mediación alrededor de este centro, y, también en sus afueras, el proceso en construcción: el archivo-medio que incluye los llamados trazos de ausencia.

Entre las hipótesis que he trabajado en ensayos previos se encuentra la posibilidad de que el archivo en construcción es un medio, un sistema de enunciabilidad que produce narrativas textuales y visuales. Una parte relevante de los materiales visuales que, prove-

nientes del legado, van constituyendo el contenido del archivo —los dibujos— no representan algo observado sino, de manera condensada, la mirada del dibujante. Eso daría entrada a observar —mediante reiteradas e insistentes observaciones de segundo orden— determinados dibujos como imagen-concepto, es decir, invitaría a conceptualizar ciertos elementos que rebasan la temática respectiva.

En este momento hay dos maneras de ver el dibujo como forma discursiva: o bien como una de las condiciones de posibilidad para la observación de segundo orden, o bien como resultado de esta observación. Yo optaría por aceptar ambas posibilidades, dado que la observación de segundo orden es, siempre, un ir y venir que requiere de ajustes.

Ejemplifico la hipótesis con los ejemplos de dos imágenes-concepto: el primero se refiere a la presencia de la observación en la obra misma como mirada devuelta por el objeto observado en la obra, o como parte de la remediación de los dibujos en un nuevo acto efímero que a su vez es fijado, ahora en una fotografía. El segundo es una propuesta más compleja al preten-

der la conceptualización ya no sólo de lo efímero, sino de la ausencia; en el caso mostrado, la ausencia en forma de la muerte. Para mostrarlo recurrí al final del *Réquiem*, obra de danza creada por Fóramen M Ballet con quienes Eduardo López Lemus colaboraba estrechamente. Su ausencia está presente tanto en los trazos de los dibujos que surgen y vuelven a desaparecer, como en parte de la escenografía del *Réquiem*.

¿Podemos asegurar que las hipótesis dieron resultados?, ¿que el dispositivo de observar y de ensayar por escrito comprueba que el dispositivo ofrezca certezas? En todo caso, puedo señalar que observar y ensayar críticamente, con insistencia, aclara partes del camino hacia un archivo en construcción cuya pretensión mayor es plantear un sistema de enunciabilidad cuya fuerza conceptual proviene desde su interior. ●

Bibliografía

Detrás de este ensayo se encuentra un amplio número de autores, leídos a lo largo de varios años. El formato ensayístico, sin embargo, surge esencialmente de reflexiones propias en torno al legado y al archivo con el que estoy trabajando, por lo que anexo una bibliografía sumamente acotada a las referencias citadas a lo largo del ensayo.

- Balzer, D. (2018). *Curacionismo. Cómo la curaduría se apoderó del mundo del arte (y de todo lo demás)*. La Marca Editora.
- Benjamin, W. (1972). *Einbahnstrasse*. In: R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften* (Bd. IV.1, pp. 83-148). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Berger, J. (2024). *Siempre rojo. Ensayos sobre el mirar*. Editorial GG.
- Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor. La balsa de la Medusa 79.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

- Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y método I: Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, trads.). Ediciones Sígueme.
- Mendiola, A. (2000). El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado, en *Historia y Grafía*, núm. 15, pp. 181-208.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Pappe, S. (2023). Memorias extraviadas. Un breve ensayo. En M. Á. Hernández Fuentes (coord.), *Relaciones con el tiempo. Estudios sobre la temporalidad en disciplinas histórico-sociales* (pp. 265-287). Universidad de Guanajuato.
- Pappe, S. (2020). Hayden White y las lecturas entrecruzadas (Austerlitz y The Practical Past. En N. Durán (coord.), *Inventando a Hayden White. Imaginación y narrativas* (pp. 63-95). Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Pappe, S. (2001). *Historiografía crítica: una reflexión teórica*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Ricoeur, P. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores.

Iconografía

- Imágenes 1 a 5. Obras de Eduardo López Lemus. Permiso de reproducción otorgado por los responsables del legado y archivo: Silvia Pappe y Miguel López Lemus.
- Clasificación en el archivo físico y digital:
- Imagen 1. ell8805_2025Ldr 21.5x28
- Imagen 2. ell0581_1988LLTA 23.5x35
- Imagen 3. ell0723_2012Ld 28x21.5
- Imagen 4. ell0724_2012Ld 28x21.5
- Imagen 5. ell0725_2012Ld 28x21.5
- Imagen 6. Fotografía de Gloria Martínez Zupo (2022). Permiso de reproducción otorgado por la fotógrafa y las tres bailarinas.
- Videoclip *Réquiem* (escena final). Fóramen M Ballet (videograbación: Silvia Pappe). Permiso de reproducción otorgado por Beatriz Madrid, Fóramen M Ballet.