

**Brian Dillon:**

***El archivo enigmático***

Documentación complementaria de la exposición *Haris Epaminonda & The Infinite Library (La biblioteca infinita)* [Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 29 de abril - 28 de agosto 2016]

**Brian Dillon**

## **El archivo enigmático**

El libro, al principio, está tumbado. No es más que una ligera elevación de la superficie en la que descansa, una discreta meseta que se alza sobre el paisaje de un escritorio o una mesa. Sin abrir, el libro presenta una superficie casi uniforme, interrumpida tan solo por pequeñas imperfecciones o abrasiones en sus tapas oscuras. Parece no solo cerrado, sino en cierto modo reticente o ensimismado, como si no quisiera desvelar sus secretos demasiado a la ligera. Apenas proyecta sombra en la llanura blanca que lo rodea.

Una vez abierto, el libro plantea una paradoja espacial. Por una parte, sigue aspirando al tópico de las dos dimensiones. En lugar de admitir su total tridimensionalidad, se limita a extenderse lateralmente sobre su soporte; una mano se acerca a él, quizás, para alisar las páginas que se han arrugado formando pliegues ilegibles. Por otra parte, las direcciones en las que se podría decir que el libro se mueve empiezan a multiplicarse. Las páginas no vistas o no leídas se despliegan ante nosotros como una sucesión de estancias por explorar; los números de página nos ayudan a recordar el camino de vuelta. En una sola página - o mejor en dos, ya que el libro moderno es siempre un díptico -, el ojo vagabundea por la superficie de una imagen a otra (porque se trata, esto es fundamental, de un libro ilustrado) o se pierde en las profundidades de una sola imagen. Los renglones o los bloques de texto guían la mirada horizontalmente o la obligan a deslizarse hacia delante y hacia atrás para hacerla descender verticalmente, hasta el límite inferior de la página.

El vocabulario que utilizamos (al menos en inglés) para describirlo sugiere que el libro - este curioso objeto que nunca es del todo él mismo - abarca un volumen espacial mucho mayor del que podría parecer inicialmente; hablamos de él casi como si fuera un espacio habitable. La palabra "volumen" ya lo confirma: un conjunto de superficies bidimensionales se asocia a un grosor que nunca experimentamos realmente, atrapados como estamos en la superficie de cada página. Los editores hablan de la "extensión" de un libro - se refieren con ello al número de páginas -, y en inglés los impresores utilizan la palabra "canal" [*gutter*] para describir el área central vacía entre dos páginas de texto. Estas metáforas tienen que ver con el espacio acotado, con un tipo de contención; pero en realidad el libro escapa de sus márgenes y sus bordes y es teóricamente infinito.

\*

Los espacios materializados e imaginados en *The Infinite Library* son a la vez modestos y lujosos, localizados e ilimitados. En cuanto a la expansión fantástica de estos espacios - el modo en el que los fragmentos dispares del proyecto parecen sugerir un despliegue infinito -, podemos ver en *The Infinite Library* un homenaje intencionado a Jorge Luis Borges. En su famoso relato “La biblioteca de Babel”, el escritor argentino de ficción presenta una biblioteca que es también el universo en sí mismo, un vertiginoso espacio que “se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable”<sup>1</sup>. En este mundo que se autorreplica rígidamente y que no tiene fin reside un número infinito de libros, es decir, todos los libros que podrían existir están aquí, en la biblioteca. En algún lugar de esta inconmensurable profusión de volúmenes, debe haber también, supone el melancólico narrador del cuento, un único libro que sea la suma de todos los demás.

“La biblioteca de Babel” no es sino el más obvio de los relatos de Borges a los que se podría decir que alude *The Infinite Library*. El tema fatal del doble aparece continuamente en la ficción de Borges; en ocasiones, tiene relación directa con el libro como objeto físico o metafísico. Destaca el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde Borges imagina un escritor que se plantea escribir de nuevo la novela de Cervantes: no copiarla ni imitarla, sino escribir, como si fuese la primera vez, el mismo texto que escribió el novelista español. El libro resultante desentraña y rearticula la novela original de una forma nueva (pero a la vez idéntica); la historia literaria se pliega sobre sí misma y se traga su propia cola: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas [...]. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos”<sup>2</sup>.

El libro ideal - el libro que contiene todos los libros - es desde hace tiempo una de las fantasías favoritas de los escritores y pensadores occidentales; anima, por ejemplo, las grandes enciclopedias de los siglos XVIII y XIX. Pero este afán compendiador tuvo especial resonancia en la literatura modernista de finales del siglo XIX y principios del XX. Algunas décadas antes de la aparición de las novelas enciclopédicas de Marcel Proust y James Joyce, el poeta simbolista Stéphane Mallarmé había soñado con un libro perfecto que emulaba la apertura, la diversidad y la imprevisibilidad del periódico moderno. En lugar de la monotonía de una página tras otra de columnas de texto idénticas (e “insoportables”), el libro se desplegaría de modo que sus fronteras dejarían de estar claras. Se deshilacharía en los

bordes, como si dijéramos, en florituras y digresiones; la literatura se transformaría explícitamente en una cuestión de disposición gráfica en la página y más allá de ella<sup>3</sup>.

\*

Hay sin duda ecos de los libros fantásticos de Borges y Mallarmé en los objetos, las instalaciones y las películas que integran *The Infinite Library*. Pero las transformaciones y expansiones que Epaminonda y Cramer efectúan en el libro - su modificación hasta convertirlo en una biblioteca casi ficticia de volúmenes quiméricos o híbridos - tiene más en común con la anatomía del libro propuesta en términos más específicos y prosaicos por el novelista francés Michel Butor. En su ensayo "The Book as Object", publicado por primera vez en 1964 - es decir, en la década en la que se crearon muchos de los libros de *The Infinite Library* -, Butor analiza la proliferación de libros en la posguerra y concluye que "estamos redescubriendo el libro como objeto total. No hace tanto, los medios empleados para producirlo y distribuirlo nos obligaban a hablar solo de su sombra. Los cambios que se han dado en estos ámbitos están levantando los velos. El libro está comenzando de nuevo a aparecer ante nuestros ojos en su verdadera forma"<sup>4</sup>.

Según Butor, el libro tradicional no es sino un mero "volumen" o contenedor para un contenido discreto y uniforme; la narración o el ensayo convencional se deben leer de principio a fin y de izquierda a derecha: "las otras dos dimensiones y direcciones del volumen - de arriba abajo en el caso de la columna; de más cerca a más lejos en el de las páginas - se ven en general como totalmente secundarias en relación con el primer eje"<sup>5</sup>. Son estas direcciones o dimensiones secundarias las que constituyen para Butor el espacio liberado y liberador del libro moderno. Tiene en mente, sobre todo, esos libros que no leemos en orden secuencial, como los catálogos, los diccionarios y los manuales. Podríamos añadir a esa lista todo tipo de textos ilustrados: enciclopedias, monografías de arte, tratados técnicos y libros sobre historia natural o lugares remotos y exóticos.

Esos libros, en el esquema de Butor, son expansivos e ilimitados, se componen de redes o patrones y no de líneas narrativas rectas o párrafos y capítulos claramente definidos. Los límites del libro, en otras palabras, han comenzado a desdibujarse o, dicho de otro modo, en el libro ilustrado contemporáneo descubrimos una vez más la naturaleza ilimitada original del libro como objeto. Los primeros libros modernos, nos recuerda Butor, estaban intrincadamente decorados con notas al pie, glosas y recursos que apuntaban fuera del espacio del volumen. Es esta tendencia del libro a desplegarse sin fin la que, en opinión de Butor, debemos

recuperar ahora; en síntesis, la infinitud del libro, que conlleva a su vez la naturaleza ilimitada de la biblioteca o el archivo.

\*

Los libros de *The Infinite Library* ya no son ellos mismos. Tienen, obviamente, toda la apariencia de objetos idénticos y restringidos; se caracterizan por una especial austeridad del diseño exterior: tapas oscuras, sin sobrecubiertas, guardas limpias con colofones discretos que contienen los nombres de los artistas y el lugar que cada libro ocupa en la serie creciente. En realidad, el volumen aparentemente unificado e intacto se ha fileteado y abierto, puesto del revés y reanimado con insertos insidiosos tomados de cualquier lugar. El libro ya no se limita a aludir a referentes externos a él, sino que ha terminado por integrar ese exterior en su propia estructura. A la vez, se impone la sensación de que el libro se pliega sobre sí mismo - reina la confusión entre las dimensiones en las que tiene su ser - en un movimiento que carece de conclusión lógica.

Al dismantelar los libros y reconfigurarlos como monstruos bibliográficos, Epaminonda y Cramer llevan a cabo varias operaciones diferenciadas en los objetos con los que trabajan. La más sencilla consiste en insertar imágenes de un libro en las páginas de otro, haciendo que el primer volumen parezca esencialmente intacto. En algunos casos, las interpolaciones son apenas perceptibles, tan solo una sustitución de una ilustración por otra de modo que el ritmo gráfico de la página no se interrumpa. En otros, las inserciones son nuevas hojas deslizadas entre las páginas existentes, invasores o parásitos indisimulados en el volumen que los aloja. En ocasiones, un color estridente se cuele en la distribución monocromática de texto e imagen y empuja hacia el espacio conceptual que invoca la página. No obstante, prevalece cierta discreción; *The Infinite Library* no es exactamente un ejercicio de montaje discordante. Incluso en los casos en los que son más dispares visualmente, los libros implicados parecen respetar las convenciones de diseño y producción del otro; su unión es sutil e irónica, casi neutra. Sin embargo, hay cierta violencia en juego, aunque no sea la violencia de la yuxtaposición modernista. He aquí lo que Butor comenta sobre la representación gráfica de un texto dentro de otro: "reproducir una página, o incluso una línea, dentro de otra página genera una partición óptica cuyas propiedades son totalmente diferentes de las de la partición normal de una cita. Sirve para introducir nuevas tensiones en el texto, las mismas que con tanta frecuencia sentimos hoy en día en nuestras ciudades cubiertas de eslóganes, títulos y señales, invadidas por el ruido de las canciones y las palabras que se retransmiten, las descargas y sacudidas que se producen cuando lo que estamos leyendo o escuchando queda

brutalmente ocultado”<sup>6</sup>. *The Infinite Library* trata las imágenes como si fueran esas citas desplazadas: hacen referencia a elementos que están fuera de la página interrumpida e introducen una nueva distinción o distancia en el plano de la propia página.

\*

A veces, en *The Infinite Library* se deja la página intacta, sin colocar sobre ella ninguna imagen extraída de otro libro. A cambio, se añaden enigmáticamente a la página diversas figuras geométricas. Los motivos pueden ser lo suficientemente sutiles para no alterar apenas la imagen o la página, como en el caso de los pequeños círculos que salpican aleatoriamente las fotografías de fauna del libro nº 8 - *Im Wald und auf der Heide*, de 1956 - o la cuadrícula de diminutas cruces que cubre, pero no oculta, los atletas del libro nº 9, *Deutsche Sport*, publicado en 1967. En otros casos - el libro nº 11, *Praxis der Farben-fotografie*, de 1951, es un buen ejemplo - la intervención es bastante más extrema: en él, cada fotografía se ha ocultado casi por completo con un rectángulo negro liso que solo deja visible un borde estrecho con un color esencialmente abstracto. Sea como sea, el efecto es en parte sugerir un nuevo espacio - algo similar a la “cercanía” de Butor - que se abre entre el ojo del lector y la página plana.

El caso del libro nº 11 es ilustrativo en otro sentido. Entre las propiedades del libro señaladas por Butor se encuentra su simetría intrínseca. El libro es ya de partida, por su forma física y su diseño gráfico, una especie de duplicación: “la primera característica del libro occidental moderno a este respecto es su presentación como un díptico: siempre vemos dos páginas a la vez, una frente a la otra [...] La unión, en la parte central del díptico, crea una zona de visibilidad reducida, de ahí que las glosas se suelen distribuir de forma simétrica: el margen derecho es el mejor para la página derecha, el izquierdo para la izquierda”<sup>7</sup>. En *The Infinite Library*, a veces se intercalan sutilmente dos copias del mismo libro, una página aquí y allá que se repite inesperadamente. El caso más ambicioso es el del libro nº 12, *Die Schweigende Welt* (1956): el libro entero se ha duplicado para formar un todo simétrico en el que la secuencia fotográfica de exploración submarina avanza y retrocede como una marea fotográfica o un ejemplo de viaje en el tiempo.

\*

Quizás no sea accidental que los libros ilustrados modificados por Epaminonda y Cramer daten fundamentalmente de las décadas de 1950 y 1960. Las innovaciones en el diseño y la producción del libro de posguerra - en especial la utilización de la fotografía en color y la

variedad de diseños de página, incluido el uso de imágenes a sangre - dieron pie, como Butor señaló a principios de los 60, a una noción ampliada de las capacidades del libro para presentar distintos tipos de contenido visual y textual en el mismo espacio abstracto de la página. A juicio de Butor, “los periódicos, la radio, la televisión y las películas obligarán a los libros a volverse cada vez más 'exquisitos', cada vez más densos. Pasaremos de un objeto de consumo en el sentido más trivial del término a un objeto de estudio y contemplación que transforma nuestro modo de conocer y habitar el universo”<sup>8</sup>. Este proyecto casi utópico del libro es para Butor a la vez el resultado, y un contrapeso necesario, de los efectos de las tecnologías de la información contemporáneas; la tecnología posibilita, en la era del sonido grabado, la imagen en movimiento y los inicios del almacenamiento de datos computarizado, una concepción del libro como una exposición de conocimiento simultánea y total. *The Infinite Library* es también en este sentido una arqueología de los estilos modernistas de presentación de la información y los artefactos. Cada libro es a un tiempo un objeto enigmático en sí mismo, y un fragmento en la red más extensa de relaciones y recordatorios que constituye el museo o archivo conceptual del proyecto.

\*

El título que Epaminonda y Cramer le han dado al proyecto es en parte irónico, porque todas las bibliotecas son infinitas, al menos en principio. En su ensayo de 1974 “Especies de espacios”, el escritor experimental Georges Perec reflexiona sobre lo que podríamos denominar la metafísica de la página, la forma en que no es nada al principio y se convierte después en algo, aunque solo sea un puñado de signos que orientan al lector siguiendo la horizontal y la vertical. Perec, como Butor, imagina la proliferación potencialmente infinita de esas páginas: “Si [...] desollamos todas las obras impresas conservadas en la Biblioteca Nacional y extendemos cuidadosamente sus páginas unas junto a otras, podríamos cubrir enteramente la Isla de Santa Elena o el lago de Trasimeno”<sup>9</sup>. “Casi todo, en un momento u otro - escribe - pasa por una hoja de papel”: el universo se documenta sin descanso en cartas, diarios, textos oficiales, listas de la compra, billetes de tren y justificantes del médico. Una vasta biblioteca muestra el rastro de cada vida humana y refleja la expansión de la biblioteca “real”.

Pero esta profusión de texto e imagen no se debe caracterizar únicamente por su capacidad de expansión ni por sus recursiones y repeticiones internas. Hay un tipo de esperanza materializada en el libro y en la biblioteca a la que estos escritores modernistas tardíos - incluso cuando diseccionan alegremente el libro como objeto y la biblioteca como modelo de

todo el conocimiento humano, incluso cuando admiten que (como escribe Borges) la biblioteca es infinita y cíclica y que un solo libro es poco menos intrincado e indescifrable - no están aún dispuestos a renunciar. Es un optimismo elegantemente expresado en otra meditación sobre el libro y el archivo de la misma época. En el poético documental *Toda la memoria del mundo* (1956) de Alain Resnais, la Biblioteca Nacional de París encarna no solamente la suma del conocimiento humano, sino también un proyecto colectivo de descubrimiento y liberación: “Aquí se prefigura un tiempo en el que se resolverán todos los enigmas, un tiempo en el que este y otros universos revelarán sus claves. Y esto se debe a que los lectores, sentados ante un fragmento del conocimiento universal, encontrarán, uno tras otro, pedazos del mismo secreto, que responde a un bello nombre: felicidad”. *The Infinite Library*, en su sugerente y enigmática reorganización de los restos de un archivo imaginario, alberga fantasmas de este proyecto utópico, incluso cuando nos asegura, siguiendo a Borges, que el secreto se repite sin fin y nunca será revelado.

**Texto sobre la exposición *Haris Epaminonda & The Infinite Library (La biblioteca infinita)* [Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 29 de abril - 28 de agosto 2016] /Brian Dillon.**

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, ed. El Mundo, 2001, p. 38.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*, ed. El Mundo, 2001, p. 25.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, “Quant au livre”, en *Mallarmé*, trad. Anthony Hartley (Harmondsworth, Penguin, 1965), p. 179 y siguientes.

<sup>4</sup> Michel Butor, “The Book as Object”, en *Inventory*, ed. Richard Howard (Londres, Jonathan Cape, 1970), pp. 43-44.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>9</sup> Georges Perec, *Especies de espacios*, ed. Ediciones de Intervención Cultural, 2003, trad. Jesús Camareno, p. 31.