



Perez, Agustina. "Una naturaleza contra-natura para una praxis artística re-auratizada. *La falena* (1987) de Marosa di Giorgio y *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987) de Beatriz Ferreyra". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2025, vol. 14, n° 34, pp. 97-110.

## Una naturaleza contra-natura para una praxis artística re-auratizada. *La falena* (1987) de Marosa di Giorgio y *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987) de Beatriz Ferreyra

A counter-natural nature for a re-auratized artistic praxis. *La falena* by Marosa di Giorgio (1987) and *Souffle d'un petit Dieu distrait* by Beatriz Ferreyra (1987)

Agustina Perez<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-3675-2178

Recibido: 13/12/2023 || Aprobado: 24/05/2025 || Publicado: 28/07/2025  
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark://puj1qnw49>

### Resumen

Este artículo se propone cartografiar dos artefactos de artistas rioplatenses, el libro *La falena* (1987) de Marosa di Giorgio y la composición electroacústica *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987) de Beatriz Ferreyra, para analizar cómo, a partir del uso de elementos naturales, proponen reconfiguraciones de la experiencia aurática (Didi-Huberman 2011; Groys 2015). La hipótesis es que sus tratamientos de la naturaleza producen: (1) temporalidades intempestivas (di Giorgio retorna su escritura a un tiempo ancestral, pre-histórico, donde el humano aún no se diferenciaba totalmente del animal, mientras Ferreyra remonta su música hacia un porvenir post-histórico en el que lo humano se articula con el espacio intergaláctico) y (2) obras marcadas por la inespecificidad (procedimientos musicales, como el montaje, aparecen en *Falena*, y procedimientos literarios, como la reescritura, lo hacen en *Souffle*...). De ello, resultan artefactos que, concibiendo al tiempo desde el anacronismo y a las artes desde la porosidad, descerrajan, al mismo tiempo, las narrativas de una temporalidad lineal y las exigencias institucionales de un arte autónomo.

### Palabras clave

Marosa di Giorgio; Beatriz Ferreyra; naturaleza; aura; autonomía.

### Abstract

This article aims to map two artistic artifacts by Río de la Plata artists—Marosa di Giorgio's book *La falena* (1987) and Beatriz Ferreyra's electroacoustic composition *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987)—to analyze how, through the use of natural elements, they propose reconfigurations of auratic experience (Didi-Huberman 2011; Groys 2015). The hypothesis is that their treatments of nature produce: (1) untimely temporalities (di Giorgio returns her writing to an ancestral, prehistorical time when humans were not yet fully distinct from animals, while Ferreyra elevates her music toward a posthistorical future in which the human articulates itself with intergalactic space) and (2) works marked by unspecificity (musical procedures, such as montage, appear in *Falena*, while literary procedures, such as rewriting, emerge in *Souffle*...). As a result, these artifacts—conceiving time through anachronism and the arts through porosity—simultaneously unlock narratives of linear temporality and the institutional demands of autonomous art.

### Keywords

Marosa di Giorgio; Beatriz Ferreyra; nature; aura; autonomy.

<sup>1</sup> Becaria posdoctoral (CONICET), Doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF), Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) y Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Se desempeña como Ayudante de 1° en la cátedra de Fundamentos de los Estudios Literarios "A" (UBA) y como profesora de posgrado (UNR, UNTREF). Filiación institucional: UBA/CONICET. Contacto: [agustina1844@gmail.com](mailto:agustina1844@gmail.com)



Somos  
como todo lo natural. Nada  
inmutables. Salvo todo, nada  
hay para respetar.

John Cage

## I. Introducción

Este artículo se propone cartografiar dos artefactos de artistas rioplatenses, el libro *La falena* (1987) de Marosa di Giorgio y la composición electroacústica *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987) de Beatriz Ferreyra. Se buscará analizar cómo, a partir del uso de elementos naturales y de la práctica de un arte inespecífico, estas producciones reconfiguran de forma disonante la experiencia aurática. Ambas obras se reconfiguran, más bien, como *dispositivos* que, concibiendo al tiempo desde el anacronismo y a las artes desde la porosidad, descerrajan, al mismo tiempo, las narrativas de una temporalidad lineal y las exigencias institucionales de un arte autónomo.

Georges Bataille (1955), en su libro pionero sobre los inicios del arte en las cavernas de Lascaux, escribe sobre figuras que son “formas-enfermas, o formas-informes” (110). Antes, en su entrada de diccionario publicada en *Documents* (1929), define lo “informe” menos como un *término* que como una *tarea* que sirve “para desclasificar, mientras se exige generalmente que cada cosa tenga su forma” (382). Para Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois (1997), una de las operaciones que ejecuta lo informe es la del materialismo de base, cuya labor es des-clasificar y liberar de las prisiones ontológicas. Más recientemente, Georges Didi-Huberman (2003) ha puntualizado que lo informe no tiene que ver con reivindicar la falta de forma, sino, por el contrario, con “comprometerse en un trabajo de las formas equivalente al trabajo de parto o agonía: una abertura, una laceración, un proceso de desgarrar que condena algo a la muerte y, en esa misma negatividad, inventa algo nuevo, da algo a luz” (29). Eso *nuevo*, que acaba de ser *dado a luz*, cuando la temporalidad que prima es anacrónica, bien puede ser el *tarabusteo*,<sup>2</sup> en términos de Pascal Quignard (2012), de algo muy antiguo. En adelante, se revisará cómo los dispositivos *informes* o *inespecíficos* se perlan de la luminiscencia errante, de la luz mala, del aura. Para ello, se seguirán tanto las propuestas de Didi-Huberman (2011) en torno a cómo aproximarse al aura desde el presente, como las de Boris Groys (2015), quien postula que la actualidad no puede reducirse a la “pérdida del aura”, sino que es el terreno en el que se organiza “un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (63).

Homero, en *Odisea* (1993), propone que existe, en el Olimpo, un “éter sereno que sin nieblas se expande bañado de cándida lumbre” (186). En *Iliada* (2001), el “inefable éter” (355) –“brillante” (664), “infatigable” (725), “infinito” (660)– figura de modo más material, como plausible de ser desgarrado: “pues desde el cielo entonces, justamente, / el inefable éter / por la parte de abajo desgarróse” (355). Platón (2010) define de forma sucinta al *éter* como

<sup>2</sup> Escribe Quignard (2012): “Hay estructuras sonoras más antiguas que esas *terrificatio visuales*. Los tarabusts son los fantasmas en lo concerniente a ritmos y sonidos. Tal como la audición precede a la visión y la noche precede al día, los tarabusts preceden a los fantasmas” (37). El *tarabust* se vincula con el tamborileo de la obsesión, y designa un grupo “de sonos asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. Tarabust, más que melodía, es quizá la palabra que hay que proponer. [...] *Quelque chose me tarabuste*. Algo me tarabusta” (35).

un aire de “una clase más clara” (277).<sup>3</sup> Para Aristóteles (1996), “uno puede llegar a la convicción de que existe otro cuerpo distinto [...] que posee una naturaleza tanto más digna cuando más distante se halla” (29). Nomenclará a este elemento, tradicionalmente llamado *quintaesencia*, *éter*. Mientras agua, fuego, tierra y aire son los componentes naturales para la tradición occidental clásica, existe también este discutido quinto elemento, que el presente trabajo considera próximo a lo que Walter Benjamin (1939) conceptualiza como *aura*. Desde nuestra perspectiva, el aura es etérea por ligarse a lo intangible/inefable, resbalar de las manos violentas de la definición, y resistirse a ser capturada, ya sea por una reproducción tecnológica como por una digital. En tanto sustancia sutil, el éter se aproxima al aura en un materialismo que, aunque roza lo espiritual, no deja de tener lugar en el mundo concreto. Esta presunta inmaterialidad, que no es más que una materialidad infraleve (Duchamp 2018),<sup>4</sup> puede leerse en sintonía con la experiencia benjaminiana de la obra de arte en su contexto original, ligada a un espacio-tiempo que es tanto físico –emplazamiento– como abstracto –cultural–. En lo sucesivo, se buscará, a partir del análisis de un dispositivo textual y otro sonoro, auscultar las inclinaciones hace lo inespecífico/informe de los dispositivos de di Giorgio y Ferreryra, ambos de 1987, y ponderar cómo su porosidad se agencia con una apertura a las modulaciones de las diversas experiencias de reauratización de la práctica artística.

### Marosa di Giorgio y los acoplamientos lúbricos de reinos: lo inespecífico

Me gusta leer, recitar. Sólo el poeta sabe qué color dar a cada palabra. Hice representaciones en diversos países y fui muy bien recepcionada. En *La falena* me pinto como “la recitatriz” que interpreta delante de un rosal, y a la que se le ve un solo pie, con las uñas rojas. Amo el teatro, eso es.  
Marosa di Giorgio

Marosa di Giorgio nace en Salto, Uruguay, en 1932. Es descendiente de inmigrantes vascos e italianos que fundaron quintas en las zonas rurales uruguayas. Este paisaje, de una naturaleza desbordada, lúbrica y exuberante, impactará de modo marcado en su estética, desde sus primeras composiciones, de la década de 1950, hasta las últimas, del 2004, año en que fallece en Montevideo. Acaso, más que la definición usual de “escritora, poeta, actriz/performer” sea más adecuado resumir estos títulos usando el anacronismo “trovadora” –así como se ha usado,

<sup>3</sup> De modo análogo, Didi-Huberman (2011), retomando a Yve-Alain Bois en torno a la iconoclasia de Piet Mondrian, remitirá a la hipótesis de que “la difuminación característica de los bordes, la labor de los marcos, la interrupción de las cintas, dan cuenta también de esta *lógica del aire*, o más bien, del aura” (384).

<sup>4</sup> *Infra-mince*, traducido usualmente como *infra-leve*, es un concepto creado por Marcel Duchamp -al que denomina a través de tres variaciones en la grafía: *infra-mince*, *inframince*, e *infra mince*- que describe ciertos matices volátiles del mundo material. El artista se dedicó a desarrollar el proyecto de consignar una física de lo etéreo desde 1912, y en aquello continuaba trabajando al momento de su muerte en 1968. La *s/obra* duchampiana fue la resultante de una madeja de 46 trozos de papel, en su mayoría no fechados, que ejemplifican diversas apariciones de hechos *infra-leves*. Lo *infra-leve*, algo que está por debajo de lo leve, tenue y sutil, es un adjetivo que solo quiere funcionar como tal, resistiéndose a la sustantivación. Puede aparecer en la “luz que se refleja sobre ciertas superficies” (Duchamp 2018:348), en la fotografía de “las Sombras de los ready-mades” (336), e incluso en la alegoría, que es “una aplicación de lo *infra leve*” (334). Se trata de una suerte de cola de tul etéreo que se suspende detrás del sólido vestido encarnado, sea en los mínimos movimientos inmediatamente perceptibles o en las grandes formas artísticas. Dada su sutileza, dificultosamente logra impactar el aparato sensorio/motor y, en consecuencia, en raras, vagas ocasiones, es articulado, posteriormente, por el aparato simbólico. Casi inexistente, una *rien*, *cette écume* en términos de Stéphane Mallarmé, lo *infraleve* es una sobra, un resto, casi una mueca de la materia. Para el concepto de *s/obra*, cfr. Agustina Perez (2025a; 2025b).

para remitir al “aura”, al flagrante anacronismo de “éter”–. Las abundantes puestas en voz –y en cuerpo– de su escritura que ejecutó festivales, bares, recitales, circularon y circulan, además, en cassettes, CDs primero y MP3 después, y registros audiovisuales.

En *La Falena* (1987), el reino fungi se acopla, en un montaje imprevisto, con la flora, como en “los hongos” que tenían “una gracia leve de azucena”. Una escena muestra cómo los tíos ofrecen a sus sobrinos una preparación de arroz y leche. Los *niñaes* marosianos, en franco desacato, desertan de las delicias civilización y, virando más al lado de *lo crudo* que de *lo cocido*, eligen tornarse hacia “el naranjal negro y los hongos en flor”, antes que “la luna cayese en la cueva del monte” (485) –como quien dice *las cavernas de Lascaux*. En el paisaje graficado, la luna –animada, rotunda y vital como en “Las ratas” de Georg Trakl (1994), otro escritor dado a los acoplamientos animistas– “cae” en una “cueva” –habitáculo ancestral de los primeros protohumanos– y lo deja todo en penumbras, como en una época pre-industrial, carente de alumbrado público, en plena mitad del siglo XX. Como si el Estado nación no hubiese llegado a rozar aquellas latitudes.

Uno de los interludios de *La falena* (1987), particularmente breve, comienza *in media res*: como un incansable *seguirla*. Es el siguiente:

Son los impresionantes bosques de hule, berenjena, violeta y uva.

Dentro de las redes han caído animales estrellas y no logran escapar.

Los santos, en el aire, miran con ojos celestes, impasibles. Y, en frente, las santas forman otra fila, con el ala baja, y los cabellos bajándoles por el ala. (486)

Sintácticamente, la pieza pareciera responder a una pregunta formulada en un afuera radical del texto: *¿qué es eso?* “Son los impresionantes bosques”. En este sentido, la escena se inscribe de entrada como un diálogo alucinado, una respuesta a lo que nadie preguntó –¿una escritura que venga a ofrecer respuestas a lo que todavía no llegó a ser formulado como pregunta?–, o a un alguien que se nos presenta, a los lectores, inquietantemente enigmático –¿una escritura que, en lugar de consentir a la vieja autonomía, con sus límites de su serrallo bien cerrados, se abre (como una crisálida) a un Afuera incierto que permea el “interior” del texto, si todavía es plausible hablar en esos términos?–.

Estructurada en tres movimientos –condensados visual y semánticamente en tres párrafos–, la breve pieza citada concentra una trinidad de “personajes”<sup>5</sup> frecuentes a lo largo de *La falena* (1987) en particular y de la obra marosiana en general. Como antesala, Di Giorgio pareciera decir que *En el Principio era el Paisaje*. El personaje del ¿verso? inicial – como se ve a la legua, prosa y verso, en tanto categorías cerradas que hacen a la especificidad de lo literario, también son puestas en jaque– es una multiplicidad –“son los impresionantes bosques” (486)–, conglomerado en el que prima una heterogeneidad de materias naturales también tripartita –un fruto que se suele asociar a lo lúbrico, la *berenjena*; la esquivada *violeta*, que remite al color prototípico de la berenjena, de allí que resuene por doble vía el valor cromático que evoca lo imperial –los mantos púrpuras de los Reinos–, aunque también al tratarse de un *bosque* pareciera tener la acepción primaria de la *viola odorata*, una pequeña herbácea –al igual que la *berenjena*, también del reino *plantae*– y, por último, completando la estructura trina, aparece la *uva*, del mismo reino que los elementos anteriores, del mismo

<sup>5</sup> La categoría narrativa de “personaje” responde a la nomenclatura clásica que la obra de Di Giorgio impele a revisar desde otro lugar que el de la narratología, claro, pero también desde la autonomía de cada obra, en tanto los actantes se dispersan a través de los múltiples artefactos que la escritora despliega, las voces resuenan en uno y otro, retornan. Se trata de un reclamo, una exigencia, proveniente de su obra concebida *in totum*, que sigue a la espera de atención crítica.

color, y de menor en tamaño, aunque no por eso menos henchida de resonancias báquicas, primero, y cristianas, después. La trinidad de *berenjena*, *violeta* y *uva*, en ese orden, configura también una gradación de lo mayor a lo menor, desde una perspectiva cuantitativa, en lo que refiere al tamaño de cada elemento, e impide, a nivel cualitativo, al mismo tiempo, cualquier gradación de los indicios semánticos de cada significante que, en lugar de fijarse a un significado, flotan, fluctúan y, lúbricos, se frotan.

Ahora bien, en ese primer verso/renglón/hilacha, antes que la trinidad de elementos del reino *plantae*, aparece en posición evidenciada un elemento ¿discordante?: el *hule*. ¿*Hule*<sup>6</sup> refiere al árbol *castilla elástica*? ¿Al polímero natural hecho de aquella planta? ¿O acaso al polímero sintético que evoca la desbocada producción de *plástico*, uno de los enemigos de la conservación de la naturaleza, contra quien se batió la artista del Di Tella -sepultada por la actualidad- Renée Cuellar? En cualquier caso, *hule* es el significante que es en sí mismo un *interregno* y abre a la precipitación de indicios fluctuantes en el resto de la enumeración – “berenjena, violeta y uva”–.

La primera frase –¿o “el primer verso”?– ofrece una visión panorámica –algo como un *very long shot* o *plano abierto/general* en términos cinematográficos–. La segunda frase, en cambio, se centra en la Caída: un descenso que, no se sabe, acaso desborda el ras del suelo y se mete en las entrañas del agua. Aquí, los personajes que aparecen en segundo lugar son los *animales estrellas* –híbridos entre el reino *animalia* y los astros del espacio cósmico; aunque también se podría barajar que son las estrellas, en términos de espectacularización, de los animales, en un rarificado *star system de la fauna*– que han caído en *redes* –¿pero cuáles: redes de pesca, si el paisaje es acuático, maniobradas por humanos, o acaso redes de telas naturales, manipuladas por las artrópodos arácnidas, si seguimos con la línea del paisaje boscoso?– y, en cualquier caso, *no logran escapar*.

En el tercer verso/frase la espacialidad abarca, no el ras de la tierra ni las profundidades acuáticas sino, inversamente, las alturas aéreas. Allí hay *otros* que ven el espectáculo –además de quien escribe y quien lee–. Se trata de, tercer *personae*, “santos”. En lo alto habitan, cada grupo en una fila, santos varones de ojos celestes, y santas mujeres con alas, y cabellos que *bajan* por estas alas. De los santos masculinizados solo se sabe el color de sus ojos, al que se le prenda una cualidad –“celestes”, “impasibles”–, pero, en las santas, lo femenino se agencia otros ribetes, en tanto tienen alas -como los ángeles clásicos, pero también como un pájaro cualesquiera- y cabellos -como las santas convencionales, pero también como cualquier mujer prototípica-.

Marcela Croce (2020) ha apuntado que en Di Giorgio todo sucede “determinado por vínculos volátiles y *arbitrarios*” (la cursiva es mía) vinculados con emulsiones de diversísimos órdenes:

<sup>6</sup> Néstor Perlongher publicaría su libro *Hule* (1989) dos años después. No obstante, se corrobora –por el fechado de ciertos textos allí incluidos- que venía trabajándolo, como mínimo, desde 1987. En la década de 1980 en las latitudes rioplatenses, ciertas facciones artísticas del *under* estaban experimentando, de un modo o de otro, con el hule. Así, el malón de *Las inalámbricas* diseñaba y realizaba vestimentas con cortes baratos encontrados en el barrio de Once, en ferias americanas y en casas añejas y perdidas donde se vendían uniformes. Como señala Daniela Lucena (2017), sus trajes se caracterizaban por “la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizaban en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones, que tendían a la fusión y a la mezcla que tensiona las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico o lo serio y lo gracioso” (s/p). Esta tendencia in/desviable hacia una *fusión y mezcla* de lo desviado, la tensión entre fronteras, la ambivalencia entre lo sofisticado y lo vulgar, el estado de indecisión en que se suspende la diferencia entre lo superficial y lo auténtico, todas estas cuestiones, que Perlongher trabaja en *Hule* (1989), también se dejan leer en el breve interludio de Di Giorgio (1987) que se está analizando en este apartado.

La hibridez genérica se esparce en todos los sentidos posibles: las figuras intersecan los sexos masculino y femenino, atraviesan los órdenes naturales combinando lo humano con lo animal y lo vegetal, y los textos prescinden de inscripción de género específica: ya son prosa poética, ya microrrelatos, ya una novela donde el tiempo no transcurre y donde la narración avanza por descripciones encadenadas a merced de ciertos conectores lingüísticos, *eludiendo las sucesiones temporales y las relaciones lógicas*. (109, las cursivas son mías)

*Arbitrariedad, elusión de sucesión temporal, ausencia de relaciones lógicas*: tales son algunos de los punteos más frecuentes y consensuados al aproximarse a acontecimientos escritos y abordarlos desde la perspectiva de profusas etiquetas normalizantes.<sup>7</sup> No obstante, es posible que, al menos en el libro de Di Giorgio que se está revisando, no se trate de nada de esto: la supuesta *arbitrariedad* se revela como la fachada de una guirnalda de arabescos de *relaciones necesarias* entre heterogéneos; la *falta de sucesión temporal* muestra, solamente –y ni más ni menos–, el desapego insurgente a una temporalidad lineal, cronológica, evolucionista, que parte de presupuestos aristotélicos sobre la estructura de lo narrado pero que de ningún modo son *la verdad* del tiempo sino tan solo una perspectiva hegemónica, con todo lo que eso implica; y, por último, la *ausencia de relaciones lógicas* se convierte en un convite para una fiesta extraordinaria: no la de la ausencia de sentido –de ningún modo–, no la de falta de vínculos entre las cosas –ni mucho menos–, sino la fiesta de una serie de agenciamientos imprevistos que permiten esquivar el racionalismo imperante y sus catastróficas y más que conocidas consecuencias en nuestro pasado reciente, en la actualidad, y en lo que quede de porvenir, esa antigualla.<sup>8</sup>

Como señala María José Rossi (2020), Di Giorgio tiene una estética “sobresaturada e intranquilizadora del sentido” (5), con seres “interespecies prestos a las más variadas metamorfosis” (6). Croce (2020), analizando *La flor de lis* (2005) hablará de la “errática narrativa” de Di Giorgio, “pródiga en recursos poéticos y resistente a los requisitos del relato”, que “convoca al blasón para desconcertarlo inmediatamente con una naturaleza en la cual concurren las armonías más extravagantes” (108), tal como hemos visto sucede en *La falena* (1987). Pero, alerta Croce, “otros textos de la misma autora” –como el que se analiza en este trabajo– “registran un compromiso igualmente sesgado con las formas narrativas tradicionales” (108). Interesa traer a la crítica porque ella se dedica al corpus considerado más de corte *novelístico* de la autora, reconociendo su imposibilidad de encasillarla en una *narrativa* en términos clásicos. Lo mismo sucede, y sucedía ya desde su producción más temprana, a nivel de su obra –¿mal?– considerada *poética*, como es el caso de la producción incluida en *Los papeles salvajes* que es objeto de este tramo del trabajo. Esta súbita interrupción de todo lo que hay de anquilosado, cristalizado, orgánico en los aparatos marosianos se acerca a la formulación

<sup>7</sup> Todo encasillamiento ensañado asfixia el potencial de las *praxis* artísticas. Cualquier modo de subsumir las diferencias en etiquetas, ya sean genéricas, de movimientos, agrupaciones, lo hace. Como escribe Ezra Pound (1991), “the whole of great art is a struggle for communication. All things set against this are evil whether they be silly scoffing or obstructive tariffs. /And this communication is not a levelling, it is not an elimination of differences. It is a recognition of differences, of the right of differences to exist, of interest in finding things different. Kultur is an abomination; philology is an abomination, all repressive uniforming education is an evil” (145).

<sup>8</sup> Clamor por una lectura de ralentización que se contraponga al acelere aéreo de ciertas inflexiones críticas, a su leer a vuelo de pájaro desde los conceptos –panorámicos, abstractos– más que desde lo que está escrito –microscópico, singular.

de una *fenomenología espacial del aura* donde el carácter “absoluto” de la forma no depende de la integración armoniosa de sus partes (punto de vista estético tradicional) sino de la distancia trabajada por la misma escultura<sup>9</sup> (punto de vista donde se conjugan lo formal y lo antropológico). (Didi-Huberman 2011: 269)

Di Giorgio (1987), procedimentalmente, recurre al montaje, pero es un montaje de escenas disonantes, un montaje de los principios del cine –contemporáneo al montaje de la imagen poética de las vanguardias literarias–, cuando la tarea de corte de cinta era manual, hecha, en este caso, por una copista tergiversadora que mezcla esto con lo otro. Todo *La falena* (1983) se compone por fragmentos. Cada fragmento, o escena, tiene sus personajes, sus peripecias, sus coordenadas espacio/temporales –difusas en su nítida heterogeneidad–, su desarrollo –prolijamente enrevesado, lleno de lagunas, de baches, de abismos– y su desenlace –siempre veloz, y casi siempre voraz.

Estas escenas/fragmentos se suceden uno a otro sin solución de continuidad aparente. Así, en el primer pliego los personajes son tíos y sobrios en un encuentro fugaz; en el segundo, una muchacha que recibe la visita de un desconocido que la peina lúbricamente, hebra por hebra; mientras en el tercero un leñador –que tiene más de reptil que de humano– arrebató a una niña –que tiene más de muñeca que de persona– que espera a su padre, quien llegará demasiado tarde. En estos dos últimos casos tenemos como uno de los personajes a niñas, que Berta García Faet (2019) conceptualiza como *niñas mortíferas*. García Faet propone que estas niñas, fantásticas y oscuras, circulan por atmósferas de inminencia ominosa y peligro mortal. Las niñas marosianas se enredan rizomáticamente en relaciones enmadejadas con todo: los reinos clásicos –animal, vegetal y mineral– y los conceptualizados más actuales –*animalia, plantae, fungi, protista y monera*– y, es probable, con reinos aún no catalogados por la ciencia, *reinos por venir*. Pese a los peligros en que las niñas marosianas se ven inmersas, siguiendo a Gilles Deleuze y Felix Guattari, García Faet (2019) puntualiza que, al ser subjetividades permeables y porosas, las *relaciones* en las que se inmiscuyen –que más bien cabría llamar *brutales acoplamientos*, empleando un término de la crítica Paola Cortés Rocca– “las cambian, con la consecuencia de que se desbordan sus límites identitarios. Las niñas dejan de ser *simplemente niñas*” (4).

A la lógica desvaída que rige con displicencia el interior de cada escena, se suma un montaje de cada fragmento al que sigue un montaje *tartajeante* de acontecimientos y acoples insólitos. De este modo, Di Giorgio configura escenas autónomas, pero cada una es una mónada refalada, una crisálida corroída por un impulso vital que corroe la autonomía del círculo completo/perfecto; pero esa misma unidad en quiebra es puesta en duda por el procedimiento del montaje, en tanto y en cuanto hay una suerte de hálito de un *siempre-lo-mismo* que recorre el libro como un todo. Y, a su vez, desborda completamente el libro *La falena* (1987) como objeto material: de 1950 a 2004, Di Giorgio, siempre tan concreta, tan singular en cada una de sus más de 10 obras editadas, pareciera ser que no hizo más que escribir un solo Libro ¿Fragmentos, escenas, piezas, acaso interludios? En cualquier caso, breves instantáneas escritas que hilvanan –al modo de la madeja más que del ovillo ordenado– las secciones de una composición mayor, la de El Libro –al modo de las Sagradas Escrituras antiguas, pero revisitadas– de Marosa. Un Libro que se sigue escribiendo.

<sup>9</sup> En este caso, desde ya, *escritura*. También performance, puesta en voz, grabaciones sonoras y así siguiendo.

## Beatriz Ferreyra y el arte de un futuro muy antiguo: anacronismo y reinención aurática

*Es una forma de conectarse con otro. Creo que el compositor se pone en una situación de no-pensamiento, de no-racionalidad: sentir dentro de uno lo que pasa afuera, cómo se transforman los sonidos, cómo seguir el sonido como un depredador sigue a su presa, seguir puede ser algo intuitivo, una especie de sensación.*

Beatriz Ferreyra

Beatriz Ferreyra nace en Córdoba, Argentina, en 1937. Su niñez se desarrolla entre la audición de música clásica y la asistencia a conciertos y la visita a museos, ya que sus padres tenían un particular interés por la música y la pintura. En Buenos Aires, estudia piano con Celia Bronstein, una pianista ucraniana que cursó sus propios estudios en Rusia, Chile y Argentina. Viaja luego a los Estados Unidos, en donde se dedica al aprendizaje de dibujo industrial. Recala, al fin, en Francia, en donde vive hasta el presente. En 1961, estudia armonía con Nadia Boulanger, una de las pedagogas musicales más importantes del siglo XX -entre sus más de 1200 estudiantes estuvieron Daniel Barenboim y Astor Piazzola-. Rápidamente, ingresa al Grupo de Investigaciones Musicales -GRM, *Groupe de Recherches Musicales*-, trabajando bajo la tutela del emblemático Pierre Schaeffer, compositor francés considerado el creador de la música concreta.

La obra de Ferreyra presenta diversas complejidades al momento de ser abordada desde una perspectiva crítica. Si bien comenzó a editar sus composiciones musicales en Francia en 1960, y continúa activa hasta el presente,<sup>10</sup> solo existen disponibles, al 2023, dos entrevistas realizadas a la artista, la primera editada por la estadounidense MIT Press, en *Computer Music Journal* (2001), y la otra publicada en la revista francesa *Clio* (2007). Y, aunque no existen artículos estrictamente académicos dedicados de forma integral a su obra, sí es abundante la producción de textos que la abordan fragmentariamente y que circulan en múltiples páginas web y otro tipo de plataformas especializadas en el arte sonoro.<sup>11</sup> A su vez, en 2020 se estrenó el audiovisual *Making a Diagonal with Music*, de Aura Satz, una película breve sobre Ferreyra, ya posicionada como pionera de la música concreta durante los 50 y los 60, sus técnicas de grabación que la vuelven una “cazadora de sonidos”, su perspectiva en torno al montaje y la espacialización, entre otros.<sup>12</sup>

En este apartado, se abordará la composición acusmática *Souffle d'un petit Dieu distrait* (1987), un encargo del *Groupe de Musique Expérimentale de Bourges*, para volver sonoro el tópico de *los cuatro elementos*. Compuesta -inicialmente- en 1987, presentada en 1988 en Bruselas y en Montreal, y continuada -largamente- por una década completa, adquiriendo su forma “final” en 1997, al ser publicada en vinilo en el álbum *Sonic Circuits* del sello discográfico *Innova*. Este tiempo elongado de producción de sus obras es una marca de Ferreyra. Por citar algunos casos, *L'Autre... ou le chant des marécages* se realizó en el estudio de la autora en 1987, el mismo año se presentó en el Centre Georges Pompidou y

<sup>10</sup> Su último EP (al momento de la redacción de este trabajo), *UFO Forest +*, fue lanzado el 03 de noviembre del 2023.

<sup>11</sup> Lo que demuestra que este aparente mutismo académico no se trata, de modo alguno, de un desinterés por los artefactos de Ferreyra, sino que es elocuente de la circulación de ciertos dispositivos artísticos que tardamente comenzaron a ser objeto de estudio en sentido estricto. Por citar el caso de Argentina, la Maestría en Arte y Estudios Sonoros (UNTREF) tuvo su primera cohorte de estudiantes en el 2023 y aún se encuentra en trámite de acreditación por la CONEAU.

<sup>12</sup> El documental se presentó en 2022 en la exhibición *She Recalibrates*, en Artium Museoa, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, y circula en festivales internacionales. Me resultó imposible conseguirlo online.

encontró su versión definitiva –al momento– en 2004; *Ríos del Sueño* –que incluye “Río de los pájaros”, “Río de los pájaros escondidos” y “Río de los pájaros azules”– data de 1993, y encontró una versión protodefinitiva en 1998; y *Les chemins du vent des glaces* se produjo en 2002 y en 2004 encontró su versión “definitiva” –“definitiva”, “final”, términos que no hacen justicia a este *continuum*, cuestión que se discutirá más adelante.

Como se deja leer en este recorrido, la presencia de elementos naturales –pantanos, ríos, pájaros, vientos y hielos–, consignada por escrito en los títulos, es una constante en esta obra. Tanto la fijación por los elementos de la naturaleza como los extensos procesos de producción y reescritura de los *tópicos* –a los que acaso sería mejor llamar *tarabusteos*– aproximan el método compositivo de Ferreyra al de Di Giorgio. Ambas trabajan con una temporalidad alterada, yendo y volviendo, como la marea, una y otra vez, sobre las mismas materias, con insistencia de *ostinato*, y dando la espalda a las lógicas de la industria cultural, que considera a las obras de forma autónoma, cada una de ellas como una esfera específica, bien delineada, delimitada y fechada, todos estos preceptos necesarios para una circulación *taggeada* de objetos de consumo en el marco de un mercado que se dirige a públicos específicos y bien delimitados.

Esta forma de producir “copias” que se transforman en “nuevos originales” –tanto a nivel los procesos de escritura de textos/composición de obras acusmáticas<sup>13</sup>, como a nivel de la *repetición con diferencia* que se produce en las performances en vivo, en las que estos dispositivos se agencian a los cuerpos de las artistas y de los espectadores en los recitales y conciertos en los que ambas, Di Giorgio y Ferreyra, circulan- descerraja el vínculo del aura con la fetichización<sup>14</sup> y la anexa a los procesos contemporáneos de reauratización señalados por Groys (2015), quien afirma que “al circular en varios contextos, una obra se vuelve una serie de originales diferentes”, de modo tal que la “copia” pierde su carácter de tal y se transforma en “un nuevo original en un nuevo contexto”. Así, “cada copia es en sí misma un *flâneur* experimentando, una y otra vez, su propia ‘iluminación profana’ que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas” (65).

Estos acontecimientos reauratizados se vinculan fuertemente con una apuesta por la inespecificidad de las praxis artísticas, que se vuelven porosas, informes. No es solo en los títulos de las composiciones de Ferreyra en los que se percibe su preocupación por la escritura. De hecho, la obra sonora que convoca a este artículo tiene su origen dividido, deportado de sí mismo [siguiendo a Derrida (1989),<sup>15</sup> ya que, en 1988, acompañando la primera ejecución pública de la obra, Ferreyra publicó un texto fragmentario titulado, en *ostinato*, del mismo modo: “Souffle d’un petit Dieu distrait”, un escrito dedicado *in memoriam* a Marie-Louise Danset:

<sup>13</sup> La composición de la música acusmática encuentra su basamento en el concepto de aquel sonido que se oye sin poder distinguir su causa. Se trata de un tipo de música electroacústica compuesta específicamente para ser transmitida por altavoces, ocultando la fuente de sonido. Sus inicios se vinculan con el arribo de la música concreta hacia 1940, una corriente de desarrollo sonoro experimental, y se distingue de otras obras musicales convencionales en tanto no suelen poseer partitura. Las piezas, generalmente, se materializan en grabaciones de audio que son proyectadas de forma sonora en diversos ambientes.

<sup>14</sup> Para Florencia Garramuño (2009), la escritura aurática se vincula indefectiblemente con la fetichización del objeto, y no permite la idea del arte como soporte de experiencias. El aura, para la crítica, es transcendencia, y esta cualidad conduce a que el objeto físico esté expuesto a la codicia, barnizado por un valor exhibitivo. Aquí, en cambio, el objeto físico es móvil, volátil, soporte de experiencias que se arriman a lo performativo: evanescentes pero con resto, al modo de la borra.

<sup>15</sup> “La source est toujours divisée, hors d'elle-même emportée: avant le miroir elle ne revient pas à elle-même, sa conscience est encore une sorte d'inconscience. Dès qu'elle se fait le tour de Narcisse, elle ne se connaît plus. Elle ne s'appartient plus” (Derrida 1972: 340).

Entre los Dioses, testigos de la Creación del Universo por el Soplo Creador de Brahma, se encontraba un pequeño Dios habitando la luna. Un día, después de su siesta, no muy despabilado aún, con la consciencia a la deriva, al grado de su distracción legendaria, dejó escapar un suspiro que resultó ser el Soplo Creador del que son portadores todos los Dioses, grandes y pequeños. Para su gran sorpresa, comenzó a nacer, lentamente, la esencia misma de todos los elementos en su modalidad potencial, es decir todavía no manifestada, de un universo minúsculo, proporcionado a su talla, evidentemente. Su temor se volvió pánico cuando lo no-manifestado se avino de pronto al límite de lo manifestado. Allí, ante la enormidad de su distracción (porque él sabía, ¡felizmente!, que la creación de un mundo implica una conciencia total que él era incapaz de asumir), inspiró tan rápido como pudo –tan rápido como la energía en movimiento le permitía– toda esa esencia elemental justo hasta hacerla desaparecer. ¡¡¡Uf!!!

Después de esa irreflexión, se fue de vacaciones a la casa de su tío Saturno para que le meta un poco de plomo sagaz en la cabeza (Ferreya 1988: s/p).<sup>16</sup>

En español, las resonancias de “meter plomo” remiten a balear, asesinar. En francés, tener *plomb dans la tête* es una expresión que implica “no ser un cabeza hueca”, “ser inteligente, sagaz, capaz”. Se optó por conservar ambas acepciones: la original y la flotante, que surgió –acaso– de la traducción volcada a lo literal o, tal vez, estaba en potencia en la escritura de Ferreryra. Se recordará que, si bien escribe en francés, es cordobesa y pasó gran parte de sus años de formación en Buenos Aires. De allí que habría que ser cautelosos al descartar una intencionalidad –*intencionalidad*, esta, que viene menos de la “voluntad” de la artista como sujeto biográfico que, del *proceso* de aleación liminar entre el francés y el español, del frotar los bordes de los idiomas. Aquí, nuevamente, se expresa una indecibilidad respecto de la primacía de un sentido sobre otro que replica la postulación derrideana sobre el origen partido. Esta inestabilidad se conjuga con el tamborileo que produce no saber cuál es la obra –¿la sonora? ¿el texto? ¿son una y la misma?– si se lo interroga desde el título, cuestión de espacialidad, materialidad y márgenes análoga a la que Franz Kafka expone en “Ante la ley” (1915).

En cualquier caso, lo que no puede ser pasado por alto en una obra sonora como la de Ferreyra, que trabaja incesantemente recreando una naturaleza que, de tan terrestre y materialista, se olvida de una abstracción tan violenta como la que subsume las singularidades bajo el término de *humanidad*, construcción, tan luego, accidental y fortuita –y, a la vez, de resonancias tan fuertemente cósmicas– es, en el texto, que el pequeño Dios viaja a la casa de Saturno, es decir, a otro planeta, y se denomina saturnismo –*saturnisme*, en francés–, al mismo tiempo, al envenenamiento que se produce con la inhalación (o ingesta) de plomo. Hasta entrado el siglo XX, era usual que los niños –como el *petit Dieu*–, que eran quienes corrían más riesgo de contraer la enfermedad, se intoxicaran con plomo debido al polvo de pintura que se empleaba en las casas construidas antes de 1978. Entonces, es probable que al viajar a Saturno el ambiguo *petit Dieu* haya pensado en recobrar la razón *volviéndola a perder*. Nuevamente encontramos en los movimientos textuales sísmicos, en el devaneo entre lenguas, una inestabilidad desarrapada que expande la significación, del mismo modo que la tensión entre texto/obra sonora indetermina la noción de “original”, lo cual se anexa con la propuesta de Groys de la re/auratización como una profusión de “originales”, ninguno de ellos privilegiado, cada uno en un movimiento orbital y zumbante.

<sup>16</sup> La traducción es mía.

Volviendo al acontecimiento sonoro de *Souffle* (1987), de acuerdo con la experiencia de escucha de Diazckovic' –editor en jefe del sello discográfico argentino de más de diez años de trayectoria Islavision–, Ferreryra juega con una onda. El principio de su composición comienza como lo hace el arribo del ocaso donde cantan cigarras y cocuyos en una tarde santiaguëña. Y la oscilación de la onda, de esa frecuencia inicial, casi de insecto, se multiplica, primero, se diversifica, después y arriba, en un *todavía* que se resiste a llegar a final, a una suerte de transformismo en sonidos que, según Diazckovic', "no imaginamos pero que podrían resonar en la idea de 'galaxia'". Así, la composición conduce, como un barco ebrio comandado por Arthur Rimbaud, "de algo muy pequeño, como una cigarra o un cocuyo", al cosmos. Diazckovic' añade, además, que, posteriormente, desde el género de *sci-fi*, "el cine ha elaborado todo un imaginario donde los sintetizadores encuentran correlatos en la realidad", no solo en ficciones, sino también en documentales vinculados con la astronomía que se sirven de sintetizadores para recrear cómo "suenan" el universo.

Viene a cuento traer dos referencias sonoras, una reciente y otra, anterior e iniciática. De adelante para atrás, es elocuente que el álbum de estudio que fue el debut de uno de los artistas chilenos mejor reputados de hoy en día, el músico Nicolás Jaar, se titule *Space Is Only Noise* (2011). Y que el tema pionero en emplear sintetizadores no-analógicos para recrear sonidos naturales, "Morgenspaziergang" –traducido del alemán al español como *Caminata matinal*–, del célebre álbum *Autobahn* (1974) de Kraftwerk, un agenciamiento que destrona la composición sonora conocida hasta el momento, disparada hacia lo electrónico, tecnológico, de avanzada, en vía hacia sonidos interesaciales, tenga en su disco debut un paseo por... la naturaleza terrestre.

En *Souffle* (1987), "el comienzo de la composición [sonora] evoca a un solo cocuyo", y gradualmente aparecen los "miles de insectos madurando la fruta" –señala en la misma conversación Diazckovic'– que lo desatan todo, provocando una multiplicidad de puntos de fuga. Las máquinas de Ferreyra, podría pensarse, *imitan* los sonidos naturales terrestres pero, al hacerlo, *crean* –y se *recrean*– una naturaleza saludablemente mixturada en el *entre* de lo terrenal y de lo intergaláctico a partir de la electricidad. Aquí encontramos, en términos de Didi-Huberman (2011), "la *necesidad del anacronismo* como una riqueza" que "parece interior a los objetos mismos", entendiendo el anacronismo como "una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación" (38-39).

Los artefactos de Ferreyra son sintetizadores modulares, que, a nivel técnico, resultan inconfortablemente complejos y confortablemente desafiantes. El proceso conocido como *síntesis* es la posibilidad de modificar un sonido a partir de un cambio en la onda, producido por un incremento de la electricidad que se decide emplear para afectarlo. El advenimiento de la síntesis modular abre un nuevo campo de posibilidades a la previa síntesis analógica. Ferreyra, y todo el grupo de artistas que empiezan a "travesear con sintetizadores" –en palabras de Diazckovic'–, pueden moldear, mediante la síntesis, cualquier sonido. *Moldear* el sonido es un proceso infinito, tan abierto como la escala que va del azul al blanco, lo que lo convierte en un mundo tan estimulante como complejo.

Mientras el *dub*, contemporáneo a estas primeras investigaciones sonoras, apelaba a la lógica de la *variación*, mediante el sampleo y montaje de fragmentos preexistentes que eran procesados con diversas maquinarias, la composición de Ferreyra no necesita grabar en terreno un cucumayo, sino nada más una onda generada por electricidad y moldeada, con una elegante destreza. *Souffle* (1987) no necesita de un correlato empírico, de una grabación previa de un cocuyo, para seguir con el ejemplo dilecto, sino que, gracias a los modulares, puede crear composiciones de las que resultan sonidos provenientes de la imaginación. Pero es una imaginación que *crea* en el mundo terrestre aquello que fabula en la electricidad. Sonidos que no se habían escuchado nunca y que se parecen, no obstante, otros conocidos y

ancestrales, como “cuando una ola del mar hace tensar las chapas de un barco”,<sup>17</sup> como concluyó en nuestra conversación Diazckovic’.

## Conclusión

Una serie de autores han leído atentamente a Walter Benjamin en las sinuosidades e iridiscencias de sus reflexiones intempestivas. Entre ellos, George Didi-Huberman (2011) reparó en que Benjamin postula que la “decadencia del aura” supone que el aura decae, pero que de ningún modo desaparece.<sup>18</sup> El hombre moderno o posmoderno, continúa el teórico, aún en el contexto de la reproductibilidad digital “debe algunas veces hacer silencio, y sufrir la inquietante extrañeza de lo que le vuelve como aura, como aparición alterante” (348). Su hipótesis es que, leyendo la historia de forma transversal,<sup>19</sup> “el aura” –en tanto fenómeno originario de la imagen– “hace sistema con su propia decadencia”, de allí que se puede suponer el aura en objetos artísticos del arte del siglo XX –y del siglo XXI, arriesgamos–. Sucede que esto “molesta” al “discurso de la especificidad” que, con afán científicista, no es más que “(seudo) axiomático” e impone, “con su tono de certeza”, una clausura inquisidora que decreta –con el *acelere* anteriormente mencionado– “sentencias de muerte pronunciadas como definitivas” (349).<sup>20</sup>

El aura, para Didi-Huberman (2011), agencia su *sustancia imaginante* para presentificarse ante la mirada y fomentar un deseo, deviniendo así un objeto esquivo del cual ninguna percepción visual –ni, agregamos, de otro tipo– puede terminar de saciarse. Para poder acceder a un análisis de este calibre, es necesario despegarse de la lectura que vincula al aura con los hechos culturales de la historia, con la *tradición*, tal como proponía Benjamin (2011),<sup>21</sup> y volverla a adosar a sus acoplamientos inciertos con la memoria [tal como, desdiciéndose y en fuga, propuso Benjamin en *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1972)]. Didi-Huberman (2011) plantea que, para trabajar en el presente con una noción de aura, se debe ignorar la perspectiva analítica que supone “hechos consecutivos” (aquella temporalidad evolucionista, cronológica, que hemos objetado en un apartado anterior) y apostar, en cambio, por “la indestructibilidad, la transformabilidad, y el anacronismo de los *acontecimientos* de la memoria” (352). Sucede que el hecho de ser pasado, para una cosa, no significa solo que está alejada en el tiempo, sino que permanece

<sup>17</sup> Precisamente, la artista sonora Simy, del sello discográfico Islavision, trabaja o juega a que trabaja remitiendo a sonidos del fondo del mar mediante sintetizadores modulares en su EP *T 36000/2* (2022). Los títulos de las composiciones remiten, asimismo, a las diversas profundidades oceánicas –como “Batial”, “Abisal”, “Hadal”–.

<sup>18</sup> “La *decadencia* del aura enunciada por Benjamin es asimilada, pienso que abusivamente, a una pura y simple *muerte* del aura” (Didi-Huberman 2011: 328).

<sup>19</sup> “Basta leer a Plinio el Viejo, que se compadecía ya de la decadencia del aura en la época de la reproductibilidad de los bustos antiguos” (Didi-Huberman 2011: 348).

<sup>20</sup> Este trabajo considera que sería necesario indagar los vínculos entre la muerte del aura y otras dos muertes decretadas en el siglo XXI: la del autor y la de la literatura. Muertes que se empalman, ya en el siglo XXI, con la “muerte de la autonomía” (Ludmer). Se espera abordar estas problemáticas en una próxima producción, considerando asimismo la puesta en crisis de la noción de *literaturas postautónomas*, de la mano de Alberto Giordano (2017), y los planteos de Florencia Garramuño (2009, 2014, 2016) en torno a lo *inespecífico*.

<sup>21</sup> Se cita esta versión, no sin cierta malicia, menos que por ser la más difundida, popular y canónica, que por estar atravesada –y condicionada, o hasta coercionada– por las críticas de amigos de Benjamin, como Theodor Adorno, y de la Organización Parisina de Escritores Comunistas. Benjamin realizaba sus modificaciones atendiendo a estas críticas, al contexto político, y también a su esperanza –vana– de publicar el ensayo en una revista de exiliados moscovitas. Existe otra versión previa, con modificaciones sensibles, que permite esbozar perspectivas muy distintas en torno al concepto de “aura” tal como circula al presente en los claustros académicos.

lejana, es cierto, pero su alejamiento mismo puede darse también cerca nuestro –éste es, según Benjamin, el fenómeno aurático por excelencia–, como un fantasma irredento, como el que retorna. La arqueología psíquica de las cosas será la teoría de su memoria críptica, de su memoria inconsciente y fantasmática. (162)

Danset, a quien Ferreyra, se recuerda, dedicó *in memoriam* su texto de *Souffle*, abocada a los estudios de la ortofonía y la psicología, produjo una interesante deriva al aplicar estos marcos a la grafología, al publicar el libro *Manuel pratique de graphologie* (1981). En su introducción, elocuentemente, Danset (1981) señala que “frente a una página manuscrita, el grafólogo se encuentra cada vez delante de un *paisaje nuevo* donde todo está por ser descubierto” (9; la cursiva es mía, al igual que la traducción). La porosidad de las praxis artísticas de Ferreyra, que aborda la naturaleza de forma sonora desde lo maquínico, la escrita desde una *tekné* ancestral, y la corporal cuerpo en puestas performáticas en conciertos, y la de Di Giorgio, en cuyos dispositivos escritos los elementos naturales, rizomáticos, fluidos, trituran los preconceptos más canónicos y pueriles de la obra de arte autónoma. Los procedimientos se toman al modo de la *mechera* –el término es de Nicolás Rosa (2004)<sup>22</sup> hurtados a otras praxis, como el montaje sonoro, o se agencian elementos que, al interior de la institución/literatura, permanecen asépticamente separados, como la poesía y la prosa; configuran *paisajes naturales inespecíficos*, en los que lo escrito, lo sonoro, lo visual se *acoplan*, usando la expresión en su sentido de falla musical.

El acople es un fenómeno que se produce por la retroalimentación del sistema con su propia señal, lo que genera, en un veloz periodo de tiempo, que la señal original sea modificada, desviada, variada, descontroladamente, aumentando y alterando y alternando ciertas frecuencias más rápido que otras, lo que produce, en el ínterin, una suerte de pitido; o un pitido que es una suerte. Mientras el acople debe ser evitado a toda costa en un arte musical que se rija por un concepto de *armonía melódica*, Ferreyra y Di Giorgio ponen en cortocircuito tonos, armonías y melodías cerradas, abriendo a otras posibilidades. Allí, en las interferencias de sus obras, los pitidos suenan como una salva, una voz de alto, que anuncia la llegada de un nuevo arte mixturado, acoplado, inespecífico.

## Obras citadas

Aristóteles. *Acerca del cielo*. Gredos, Madrid, 2015.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Alianza, 2021 (1939).

Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Iluminaciones II*. Taurus, 1972 (1939).

Courchene, Kim & Beatriz Ferreyra. “A Conversation with Beatriz Ferreyra”. *Computer Music Journal*, Vol. 25, No. 3, MIT Press, 2001.

<sup>22</sup> “Mecher es una categoría teórica de la reescritura actual. Osvaldo [Lamborghini] redescubre la teoría lunfarda de la ‘mechera’ (ladrona) que produce la intervención del autor, del narrador, en el texto [...] Osvaldo elabora un rito confiscatorio a través de toda la literatura occidental, y es borgiano en este intento, pero si la confiscación es feroz, la biblioteca se desarma, se cae a pedazos, y el género se despedaza” (Rosa 2004: 36). Rosa se focaliza en cómo Osvaldo Lamborghini hurta a tontas y a locas la gran Biblioteca Occidental. En el caso de Ferreyra y Di Giorgio, las artistas mecheras por un lado *mechean*, roban procedimientos, y por otro lado los *mechan*, los mezclan, intercalan una cosa de cierto lenguaje artístico dentro de otro.

- Croce, Marcela. “Naturaleza en trance y otros atentados a la armonía en la prosa desaforada de Marosa di Giorgio”. María José Rossi (Coord.). *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa di Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno*. Teseo, 2020.
- Dancet, Marie-Luise. *Manuel pratique de graphologie*. Aubanel, 1981.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Éditions de Minuit, 1972.
- Di Giorgio, Marosa. “La falena” (1987). *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo, 2021.
- Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo, 2021.
- Didi-Huberman, George. *A semelhança informe*. Contraponto Editora, 2003.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2021.
- Dubesset, Mathilde, Florence Rochefort et Beatriz Ferreyra. “Beatriz Ferreyra, compositrice de musique acousmatique”. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Belin, 2007.
- Duchamp, Marcel. *Escritos*. Galaxia Gutemberg, 2018.
- Ferreyra, Beatriz. “Souffle D'un Petit Dieu Distract”. *Electroprésence*. Paris, 1988.
- Ferreyra, Beatriz. *Souffle D'un Petit Dieu Distract (1987)*. Innova, 1997. [Composición musical]
- Ferreyra, Beatriz. *UFO Forest +*. Room 40, 2023. [EP]
- García Faet, Berta. “Las niñas mortíferas: pensamiento fantástico y animalidad en la poesía de Marosa di Giorgio y de Blanca Andreu”. *Bulletin of Spanish Studies*. Taylor & Francis, 2019.
- Garramuño, Florencia. “Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo”, *Cuadernos de Literatura*, Vol. XX, N°40, 2016.
- Garramuño, Florencia. *Frutos Estranhos: Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, Rocco, 2014.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. FCE, 2009.
- Giordano, Alberto. “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”, *El taco en la brea*, Año 4, N° 5, 2017.
- Groys, Boris. “Política de la instalación”. *Volverse público*. Caja Negra, 2015.
- Homero. *Odisea*. Gredos, Madrid, 1993.
- Kafka, Franz. “Vor dem Gesetz”, *Selbstwehr*, Praga, 1915.
- Lucena, Daniela. “Los murales de la estación Callao: una experiencia de arte público en los 80”. *Caravelle*, N° 109. París, 2017.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Ciberletras*, N°17.
- Perez, Agustina. “Alfredo Prior, una escritura de lo infra-leve”, *Exlibris*, N°14, 2025b.
- Perez, Agustina. “Maneras de rasgar el Salón Literario Las s/obras de Alberto Greco (c. 1963) y Osvaldo Lamborghini (c. 1983)”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 14, n° 33, 2025a.
- Perlongher, Néstor. “Hule” (1989). *Poemas completos*. Seix Barral, 1997.
- Platón. *Timeo*. Abada Editores, 2010.
- Pound, Ezra. *Ezra Pound's poetry and prose: contributions to periodicals*. Duke University Libraries, 1991.
- Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Cuenco de Plata, 2012.
- Rosa, Nicolás. “Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos”. *Lucera*, N° 5. Centro Cultural Parque de España, 2004.
- Rossi, María José. “Presentación”. María José Rossi (Coord.). *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa di Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno*. Teseo, 2020.
- Trakl, George. “Las ratas” (1910). *Obras completas*. Trotta, 1994.