

“LA POSIBILIDAD DE CIERTAS COSAS QUE EN PRINCIPIO SON
IMPOSIBLES: TRES INSTALACIONES DE EMILIO CHAPELA”.

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto

Presidencial

del 3 de abril de 1981



“LA POSIBILIDAD DE CIERTAS COSAS QUE EN PRINCIPIO SON
IMPOSIBLES:
TRES INSTALACIONES DE EMILIO CHAPELA”.

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

MARÍA GRACIA ULLOA TREVIÑO

México, D.F.

2014

LA POSIBILIDAD DE CIERTAS COSAS QUE EN PRINCIPIO SON IMPOSIBLES
TRES INSTALACIONES DE EMILIO CHAPELA

Por Gracia Ulloa

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Ciudad de México
Maestría en Estudios de Arte

DIRECCIÓN DE TESIS
Dra. Ana María Torres Arroyo

CO-DIRECCIÓN DE TESIS

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I Las bibliotecas y cierto orden del mundo. Aby Warburg y su criterio de clasificación.	30
Capítulo II La paradoja de la pipa y su despliegue/pliegue al infinito. "Trazando" el <i>mapa</i>	44
[.....	77

Bibliografía	81
Lista de Imágenes	85

INTRODUCCIÓN

Un libro que no es posible leer y que jamás ha sido escrito.

O dicho de otra manera, un libro que no es libro, un libro al cual se le ha despojado de lo más esencial que le corresponde: ser leído y haber sido escrito, junto con todo lo que eso implica.

Existe en México una biblioteca, y en Berlín otra similar, cuyos más de 3000 ejemplares padecen esta condición. Existe asimismo en algún lugar del mundo una colección de la que no hace falta nombrar ya su suerte y circunstancias.

Estas tres obras, mejor conocidas como biblioteca *Roland Barthes*, *Kurt F. Gödel Bibliothek* y colección *Hexágono 8482*, *Anaquel 5*, forman parte del trabajo del artista plástico Emilio Chapela Pérez y son el objeto de estudio de esta tesis.

Comprendamos primero el objeto físico que las sustenta:

La *Kurt F. Gödel Bibliothek* es una biblioteca constituida por más de 1500 bloques de madera, dispuestos en nueve estantes del mismo material, que a su vez se encuentran divididos en siete compartimientos. Estos bloques de madera tienen en sus lomos letras o frases grabadas que hacen las veces de título y que pueden tener coherencia o no, dependiendo del espectador. Los bloques son de distintos tamaños y grosores, y a veces se encuentran pintados de colores. Todos forman parte de una misma línea de producción.



© Emilio Chapela, *K. F. Gödel Bibliothek* (2012).

En cuanto a la biblioteca Roland Barthes, se encuentra conformada por aproximadamente 2000 bloques de madera, ubicados en tres estantes de siete compartimientos y cinco estantes de seis compartimientos cada uno. Algunos de los bloques están pintados de colores, pero en su mayoría no, y son de distintos tamaños y grosores. A diferencia de la Kurt F. Gödel Bibliothek, en esta biblioteca existen ejemplares hechos a mano, así como ejemplares tomados sin modificación de ciertos lugares o espacios; por ejemplo, los llamados durmientes de tren¹. Algunas de las piezas cuentan con letras o frases grabadas en sus lomos y otras no, son únicamente el bloque de madera.

¹ Travesía de madera que se utiliza en la construcción de las vías férreas.



0.1 Emilio Chapela, *Roland Barthes* (2012).

Por último, Hexágono 8482, *Anaqueel 5* es una colección de 32 libros de madera negra colocados unos junto a los otros en un solo estante. Sobre sus lomos tienen grabadas letras dispuestas aparentemente al azar, al igual que en la *Kurt F. Gödel Bibliothek* o la biblioteca *Roland Barthes*.



0.2 Emilio Chapela, *Hexágono 8482, anaquel 5* (2012).

El objetivo de estudiar estas bibliotecas es comprender parte del panorama del arte contemporáneo en México, o dicho de otra manera, el objetivo es comprender parte de lo que sucede ahora, en este instante y espacio, donde existimos. Esa es la razón también de que haya escogido a un artista como Emilio Chapela, alguien que por su edad y trayectoria representa este instante y este espacio: no alguien que ha consagrado este instante y este espacio, no alguien que está por hacerlo, sino alguien que lo está haciendo.

Chapela estudió Matemáticas en la UNAM (sin concluir la carrera) y Comunicación en la Universidad Iberoamericana (donde se tituló, 2002). De ahí el enfoque de diversos trabajos suyos en problemas visiblemente relacionados con el lenguaje y su codificación, la transmisión de conocimiento e información, o los sistemas y sus procesos, por mencionar la primera de las temáticas que comprende su obra.

Así, en *Language* (2007) Chapela lleva a cabo la traducción de la definición de la palabra "language", tomada de wikipedia, del inglés al portugués, alemán, japonés, español, ruso, holandés y nuevamente al inglés.² La primera definición es la siguiente:

A Language is a system used to facilitate communication among higher animals and/or computers, but it's not limited to communication.

Mientras que la última definición se muestra a continuación:

By Language the communication to guarantee is which is higher used by the system between by animal and one is more Computer, but that one no communication will be which not limited.

Como podemos observar, de la primera a la última traducción existe una evidente distorsión, una falla, que puede comprenderse mejor a partir de una cita de Wittgenstein (Austria, 1889-1951) que Jeff Baysa, curador y coleccionista de arte contemporáneo, retoma acertadamente a razón de Chapela en el libro *Baragouins, gibberish and goodledygook* del mismo artista:

La traducción de un lenguaje a otro es una tarea matemática, y la traducción de un poema lírico, por ejemplo, en una lengua extranjera es bastante análogo

² Emilio Chapela (2012) [Citado el 19 de marzo de 2013] : disponible en <http://www.emiliochapela.com/language.html>

a un problema matemático. Se puede enmarcar el problema de la siguiente manera: '¿cómo va a ser traducida esta broma (es decir, sustituida) por una broma en otro idioma?' y este problema puede ser resuelto; pero no hay una manera sistemática de resolverlo.³

Es decir, en el caso de Chapela las traducciones son realizadas por herramientas como google translate o dictionary.net. Estos traductores funcionan de manera completamente sistemática, algunos encontrando patrones para decidir cuál es la interpretación más adecuada mediante el análisis de millones de documentos que han sido anteriormente traducidos por seres humanos y se encuentran en la red, y otros siendo programados para "entender" algunas reglas sintácticas y gramaticales, contando con una base de datos que posee la traducción exacta de una palabra a otra de acuerdo con el idioma utilizado.⁴

Entonces, si no existen los documentos necesarios para hallar los patrones adecuados, o si la composición gramatical o sintáctica se vuelve más compleja de lo esperado, el traductor falla, dando como resultado contenidos semejantes a los observados en la obra de Chapela.

Lo anterior, nos remite a la ya desgastada, mas inacabada y eterna polémica hombre vs. máquina, así como a la reflexión sobre el razonamiento, la intuición, la voluntad y otras características posibles en el hombre, pero en principio no asimilables para la máquina.

Estas características son las que permiten al hombre traducir una broma que se encuentra en un idioma a una broma que se encuentra en otro idioma; o dicho

³ Wittgenstein citado por Jeff Baysa en Emilio Chapela Pérez. *Baragouins, gibberish and goodledygook* (México: Conaculta, 2009), p.110.

⁴ Google (2010), *Inside Google Translate* [Citado el 16 de marzo de 2013] : disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_GdSC1Z1Kzs

de manera distinta, son las que brindan al hombre la posibilidad de traducir no sólo palabras, sino sentido, y ocuparse del sentido es, entonces, no sólo ocuparse de la parte "sintáctica y gramatical" del lenguaje, sino de todas aquellas cuestiones que en el ámbito de la comunicación y el entendimiento se pueden tomar como faltas de comprensión.

Ahora, *A-Z* (2008) es una obra que versa también sobre lenguaje y conocimiento, pero de una manera distinta: en ella, Chapela lee en voz alta cada palabra de un diccionario, grabando la acción en video y reproduciéndola simultáneamente en 27 pantallas, cada una correspondiente a cada letra del abecedario. Sobre su resultado, Chapela comenta que "la comprensión falla debido a la complejidad fonética de la pieza, cancelando cada palabra"⁵.

Pero no sólo se cancela cada palabra, sino que, desde otra perspectiva es interesante observar la relación que guarda la obra con el cuento de *El Aleph* (1945), del escritor Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986) donde el narrador-autor descubre, a partir de una revelación de Carlos Argentino Daneri, El Aleph:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. [...] el diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré [...]⁶

⁵ Emilio Chapela (2012) [Citado el 19 de marzo de 2013] : disponible en <http://www.emiliochapela.com/a-z.html>

⁶ Jorge Luis Borges. *El Aleph* (Madrid: Alianza, 1998), p. 60-69

No hace falta decir que en la obra de Chapela no se encuentra contenido, como en el Aleph, todo el universo, pero sí su representación, la que nosotros, los hombres, le hemos dado mediante las palabras, porque no habrá nadie que diga que las palabras son las cosas, sino que son las palabras y son las cosas.

Así, la obra guarda similitudes con el Aleph tanto por su título, como por proyectar el video junto con su sonido en 27 pantallas simultáneamente, donde están ocurriendo todas las palabras de las cosas, todas a la vez, unas sobre otras: es decir, la representación del Universo.

La segunda temática que encontramos dentro de la obra de Chapela se encuentra consagrada más bien a contenidos y críticas de índole política y social, relacionados a su vez sobre todo con Google. En *Swim across the Pacific Oceans* (2011), por ejemplo, Chapela pide a Google Maps que le muestre el camino a seguir para llegar de China a Taiwán: la aplicación sugiere al artista que nade a través del Océano Pacífico.⁷

Desde hace más de 50 años, China se encuentra dividida en República Popular China (China) y República de China (Taiwán) debido a las distintas ideologías que cada una profesa, así como a la negación y deseo de dominio permanente de una sobre la otra. Dado lo anterior, la obra señala las implicaciones políticas que sugiere el hecho de nadar de China a Taiwán a través del Pacífico.

⁷ Emilio Chapela (2012) [Citado el 19 de marzo de 2013] : disponible en <http://www.emiliochapela.com/Swim.html>

Asimismo, resulta interesante el que Google Maps sugiera nadar a través del mar, como si aquello fuera una actividad equiparable a doblar una esquina o caminar en línea recta sobre una avenida.

Una tercera temática dentro de la obra de Chapela hace referencia a distintas abstracciones que a su vez fungen como crítica hacia el consumismo y capitalismo de nuestra época. Así, *512 drinks* (2008) consiste en 512 *close-ups* hechos a todo tipo de bebidas producidas en masa: leche, refrescos, bebidas energéticas, té helado. De acuerdo con el artista, cada fotografía es la posibilidad de escoger dentro de un abrumador y diverso mercado.⁸

Este tipo de obras alude a los límites que realmente poseemos en todas las elecciones que realizamos en un mundo aparentemente democrático y ciertamente capitalizado, donde se tiene la posibilidad de escoger entre múltiples cosas, pero finalmente sólo y únicamente dentro de esa multiplicidad.

Una cuarta temática dentro de las obras de Chapela se distingue por guardar ciertas semejanzas con los artistas Joseph Kosuth (Toledo, 1945) y Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), semejanzas que encontramos en obras como *Spectacular* (2008) de Chapela, *Subject and object* (1966) de Kosuth o *Vices and virtues* (1988) de Nauman.

Estas piezas coinciden entre sí tanto por lo formal (todas son frases o palabras hechas a base de neón) como por el interés que guardan con respecto al lenguaje, de manera que Chapela lleva a cabo un juego entre las palabras

⁸ Emilio Chapela (2012) [Citado el 19 de marzo de 2013] : disponible en <http://www.emiliochapela.com/logos.html>

espectáculo y espectacular; Kosuth experimenta con la construcción de sentido y significación a partir de la abolición de la subjetividad, y Nauman lleva a cabo juegos de palabras y neutralización de significados a partir de un esquema de superposición.

Por su parte, la obra *One and fifty chairs* (2008) de Chapela es una referencia declarada por el mismo artista a la obra *One and three chairs* (1965) de Joseph Kosuth. En *One and three chairs* encontramos una silla verbal (definición de silla), una silla objetual (la silla como objeto) y una silla visual (la fotografía de la silla). Chapela añade una nueva capa de representación: una silla virtual (50 sillas tomadas de internet).

La herencia del arte conceptual en la obra de Chapela es innegable, aunque guarda también ciertas diferencias que vuelven imposible colocarlo dentro de él, como se explica a continuación.

De acuerdo con Alexander Alberro, profesor de Historia del Arte en Barnard College y la Universidad de Columbia, en su definición más general, lo conceptual en el arte implica una extensa crítica a la cohesión y materialidad del objeto de arte, un creciente recelo hacia las definiciones de la práctica artística como puramente visual, una fusión del trabajo con su sitio y contexto de exhibición, y un creciente énfasis en las posibilidades de publicidad y distribución.⁹

⁹ Alberro, Alexander *et al.*, "reconsidering conceptual art, 1966-1977", *conceptual art: a critical anthology* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT press, 1999), p. XVII.

Esta definición se entiende en el esquema de una práctica que no surgió como discurso y teoría artística unificada, sino como campo de batalla de múltiples y opuestas prácticas¹⁰ donde el predominio de lo lingüístico es visible.

Así, dentro de dicho contexto, las propuestas conceptuales de Kosuth y el grupo *Art & Language* llegaron a ser el modelo dominante en los sesentas, pero sin ser por ello menos relevantes las propuestas de otros grupos y artistas como Sol LeWitt (Hartford, 1928 - 2007), Hans Haacke (Colonia, 1936), Tucumán Arde o Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948).

De acuerdo con Kosuth, la principal preocupación de los artistas debe ser cuestionar la naturaleza del arte. Permanecer dentro de las categorías tradicionales de la pintura y la escultura obstruye lo anterior desde que dichas categorías son convencionales y su legitimidad se da por hecho. Las categorías deben ser rechazadas, consideradas como anacrónicas, inútiles, incluso perjudiciales para los artistas.

Asimismo, Kosuth menciona que la importancia del trabajo se encuentra localizada exclusivamente en su significado. Se da prioridad al contenido conceptual del arte y su consideración autoreflexiva, de manera que la subjetividad desaparece y sólo existen dos posibilidades: el espectador comprende la obra o no la comprende.¹¹

Es decir, para Kosuth la obra no es susceptible de poseer múltiples interpretaciones, al contrario, la obra tiene un significado único que es la intención del artista, de

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Alberro, Alexander *et al.* *Op. cit.*, p. XVIII.

manera que si uno no entiende la obra exactamente como el artista quiere, entonces uno no está entendiendo nada de acuerdo con Kosuth.

Chapela muestra afinidad con la postura de Kosuth en cuanto a la búsqueda de nuevos medios de expresión artística, diferentes a los convencionales, pero difiere con él en cuanto a un significado único y autoreflexivo, así como en la consideración de "el arte por el arte".

La obra de Chapela es susceptible de poseer múltiples significados, a veces tantos como espectadores haya, lo cual estudiaremos más adelante en *Las Bibliotecas*. Asimismo, sus obras están llenas de referencias externas, elementos contingentes y contextuales necesarios para entenderlas, como podemos observar también tanto en *Las Bibliotecas*, como en *A-Z, Language* o *Swim across the Pacific Oceans*, por mencionar algunas de las piezas que enmarcan este fenómeno.

Ahora, mientras que Kosuth interroga la naturaleza del arte, el grupo Art & Language se enfoca en analizar el uso lingüístico del arte plástico. Así, los asuntos relacionados con Art & Language pertenecen al reductivismo¹², donde de objetos autosuficientes puestos en una galería, se pasa a obras de arte *in-situ*, visibles en el espacio de la galería, a las obras de arte invisibles *in-situ*.

Esta idea de obra invisible, propuesta por uno de los miembros del grupo, Michael Baldwin (Inglaterra, 1945), cambia el énfasis cognitivo de la obra de arte del

¹² En una de las líneas que Alberro distingue como prominentes en el arte conceptual, menciona lo siguiente: "El "reductivismo" empujará la objetualidad convencional de la obra de arte hacia el umbral de una completa desmaterialización. Cada vez más, en los trabajos que siguieron esta línea, los elementos visuales de una obra de arte son retados, la prominencia del texto se expande y el grado en el que la observación es dependiente sobre la integración de elementos contingentes y contextuales llega a ser un punto central." en *Ibidem.*, p. XVII.

vehículo conceptual de una manera paralela a los argumentos de Kosuth sobre la desenfaticación del lenguaje en favor del significado unívoco de la obra.

De acuerdo con Baldwin, si uno acepta el lenguaje escrito como física y visualmente analizable, entonces previene la idea de ampliar el arte para que éste incluya especulaciones críticas y teoréticas como material artístico también, y una vez que el lenguaje es considerado "dentro del marco del arte conceptual", la distinción entre obra y texto se vuelve borrosa.¹³

Chapela muestra afinidad con *Art & Language* tanto por el contenido crítico y teorético que denotan sus obras, como en la indistinción entre obra y texto. Sin embargo, en cuanto a este último punto, cabe distinguir que si Chapela usa las palabras, a diferencia de *Art & Language* no lo utiliza como fin, sino como medio para realizar su obra.

Es decir, para artistas y grupos como *Art & Language*, el que las palabras, el texto, fuera considerado la obra de arte en sí era el fin, mientras que para Chapela sólo son un soporte, una herramienta o un material, así como lo es la madera o Final cut.

Las obras de Chapela señalan LA FALLA del sistema: en *Consistency o Language*, la imposibilidad de traducir; en *A-Z*, la imposibilidad de abarcarlo todo o de *decir la cosa*; en *Swim across the Pacific Oceans*, la incoherencia de las instrucciones y la condena de la máquina como máquina. En fin, en cada una de sus obras se muestra la fisura de un código, de un sistema, pero jamás es ese código o sistema *per se* el fin en sí.

¹³ *Ibidem*, pp. XVIII-XX.

Otra diferencia de Chapela con el grupo Art & Language es que este último llega a no usar soporte físico alguno, a dejar la obra de arte incluso como una serie de instrucciones a cumplir, por ejemplo, en *Yoko Ono publica Uvas* (1964). En Chapela, al contrario, todas las obras poseen un soporte, sea éste físico o digital. La obra de Chapela regresa su materialidad a la obra de arte, opuestamente a lo que propone el arte conceptual.

Por su parte, Sol LeWitt diferencia entre un arte perceptual que depende de las formas visuales, y un arte conceptual que está “hecho para mantener ocupada la mente más que la vista”.¹⁴

El contenido de las obras que se producen siguiendo este modelo es más que la historia privada del artista y permite una multiplicidad de lecturas, de manera que LeWitt escribe: “Una vez fuera de su mano, el artista no tiene control en la manera en que el espectador percibirá su trabajo. Personas diferentes entenderán la misma cosa de una manera distinta”¹⁵

Las obras de Chapela concuerdan con el pensamiento de LeWitt en cuanto que se encuentran diseñadas para mantener ocupada la mente más que la vista, al mismo tiempo que permiten una multiplicidad de interpretaciones, sin embargo, difieren en dos cuestiones.

Primero, la obra de LeWitt es instantánea mientras que la de Chapela se encuentra dentro del tiempo que confluye entre el instante y lo eterno. La obra de LeWitt puede ser susceptible de poseer múltiples interpretaciones, pero no deja de ser

¹⁴ *Ibidem*, p. XX.

¹⁵ *Ibidem*, p. XI.

autorreferencial, y por lo tanto, agotable en sus significados. Es decir, cuando uno comprende en qué consiste la obra de Lewitt, termina su contenido, mientras que en las obras de Chapela, no autorreferenciales y cuya interpretación y significados resultan inagotables, la obra tiende hacia lo eterno, mientras no sea destruida, debido a su capacidad de “generar” contenido indefinidamente, o como sucede en *Las Bibliotecas*, que brindan a cada espectador la posibilidad de completar la obra a partir de su propia experiencia, como veremos más adelante.

Ahora, es importante destacar que sobre el trabajo de Chapela sólo existe escrito lo siguiente:

- a) Un blog del mismo Chapela donde se explica de manera general lo que es la *K. F. Gödel Bibliothek*, se extiende una invitación al público para participar en el proceso de título los libros y se muestran imágenes con la descripción de ciertas partes del proceso de creación.¹⁶
- b) Un breve comentario incluido en la versión digital de la revista *Poder 360°* donde la articulista, Adriana Herrera, comenta las obras de algunos artistas mexicanos contemporáneos entre los que se encuentra Chapela. Herrera da una breve introducción de la biblioteca y la compara con el mito de la caverna de Platón, en el sentido de que es imposible aprehender todo el conocimiento humano. Menciona que el título del proyecto evoca al matemático Gödel, quien usó la lógica básica para probar que las teorías del conocimiento humano están destinadas a permanecer incompletas, y menciona algunos títulos de los libros, señalando que cada uno de ellos

¹⁶ <http://www.kgbibliothek.blogspot.de/>

incluye una contradicción o una negación de sí mismo, como es el caso del libro titulado *Nothingness*.¹⁷ El artículo de Herrera destaca algunos de los puntos principales de la biblioteca, sin embargo, parece que la comparación con *El mito de la caverna* de Platón no resulta del todo adecuada, porque aunque ambas obras tratan el problema del conocimiento, Platón no lo analiza desde la perspectiva de si es posible aprehender todo el conocimiento humano, sino desde cómo conocer. Lo mismo sucede con Gödel, que no demuestra que las teorías del conocimiento humano estén destinadas a permanecer incompletas, sino demuestra cómo, en la aritmética, un sistema no puede estar completo sin ser inconsistente y viceversa, al mismo tiempo que dicho sistema no puede comprobar a partir de sí mismo su propia consistencia.¹⁸ De lo anterior, por supuesto, puede reflexionarse e intuirse lo que dice Herrera, sin embargo, resulta difícil aseverarlo sin antes haber explicado y analizado lo que Gödel realmente plantea.

c) En el catálogo de Zona MACO 2012 aparece una fotografía de la biblioteca *Roland Barthes* con su descripción.

d) Un sitio llamado "Dolls Chic", que hace televisión vía web, muestra un video de la obra en Zona MACO 2012 también. En él, Henrique Faria, dueño de la galería que actualmente representa a Chapela, narra cómo la obra del artista pretende ser un comentario sobre la situación por la que el libro ha venido atravesando: para muchos es algo irremplazable, mientras que para

¹⁷ Adriana Herrera, "Mirada exterior: prácticas de artistas mexicanos desde y hacia otras fronteras", *Poder 360°* (Enero de 2012 [Citado el 24 de octubre de 2012]): disponible en http://www.poder360.com/article_detail_print.php?id_article=6234

¹⁸ Ernest Nagel y James R. Newman, *El teorema de Gödel*. (Madrid: Editorial Tecnos, 1979).

otros se ha vuelto obsoleto. Faria explica cómo ahora uno busca información a través de distintas cuestiones tecnológicas, como Google o Internet, y menciona que en la biblioteca *Roland Barthes* los libros son de madera porque el papel viene de los árboles, de manera que la obra funciona no sólo como algo romántico o político, sino como una crítica al uso de los libros como algo decorativo.¹⁹

- e) La galería 11 x 7 en Argentina, donde se llevó a cabo una exposición de Chapela titulada *La guerra de las termitas*, en la cual se expuso *Hexágono 8482, anaquel 5*, tiene publicado en su web un texto donde la autora, Lorena Marrón, menciona que:

[...] Chapela no pretende producir una nueva versión de lo "real" sino poner en riesgo la idea de realidad que hemos construido para nosotros mismos. [...] -una- constelación de simulacros. Los libros de Chapela están despojados de todo valor utilitario: no son bienes de consumo ni de ocio, ni tienen posibilidad de serlo. [...] Si el proyecto moderno nos dijo una y otra vez que existe un propósito y un fin y que todo avanza hacia alguna parte, Chapela desdeña ese discurso y desestabiliza, de paso, toda noción de "realidad".²⁰

La interpretación de Marrón resulta bastante interesante en cuanto a la idea del simulacro en la obra de Chapela; sin embargo, en cuanto a que la obra de Chapela no sea un bien de consumo ni de ocio, es difícil afirmarlo: ¿No hay consumo ni ocio en el mundo del arte? Todo el tiempo, todos

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=5tq-DKOscXE> **INDICAR FECHA DE CONSULTA**

²⁰ Lorena Marrón, "La guerra de las termitas", *Galería 11 x 7*, (septiembre 2012 [Citado el 24 de octubre de 2012]): disponible en <http://11x7galeria.com/shows/2012-Chapela/show.html>

sabemos que sí. Puede ser que el arte no tenga un valor de uso, pero esto no quiere decir que no pueda ser un bien de consumo y de ocio, porque sí tiene un valor de cambio, y muy potente y activo.

- f) Un artículo en el periódico argentino *Perfil*, donde el autor, Daniel Molina, relaciona la exposición *La guerra de las termitas* con el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941) de Borges (Buenos Aires, 1899-1986) y dice que: "Borges propone la creación de un mundo que surge de la imaginación humana y que termina por fascinar la imaginación de la mayoría de las personas, hasta el punto de imponerse como el verdadero, frente al que hoy creemos percibir". Asimismo, Molina menciona que la obra de Chapela trabaja en el límite entre la dificultad de pensar lo real y la imposibilidad de sustraerse a sus efectos ficcionales.²¹ Así como con Marrón, los comentarios de Molina son bastante interesantes, y aunque el tema de la ficción es completamente tentador, será algo que no abordaremos, aunque siempre estará presente en esta tesis.
- g) Por último, existen dos entrevistas realizadas a Emilio Chapela: una realizada por mí, que es posible encontrar en el 5º volumen de la revista *Nierika*²², y una de Analía Solomonoff, curadora de la exposición *Todos los libros que existen desaparecerán*, donde participó Chapela con una pieza que mostraba todos los títulos de la *K. F. Gödel Bibliothek*. La entrevista de

²¹ Daniel Molina, "La fascinación imaginaria del arte", *Perfil* (Citado el 6 de Octubre de 2012). Es posible consultar la versión online en:

[http://www.perfil.com/ediciones/2012/10/edicion_717/contenidos/noticia_0004.html#\(FECHA CONSULTA\)](http://www.perfil.com/ediciones/2012/10/edicion_717/contenidos/noticia_0004.html#(FECHA CONSULTA))

²² Chapela, Emilio. Entrevista con Gracia Ulloa, *Nierika*, 5º vol., México, D.F., 11 de octubre de 2012. Disponible en http://www.iberopublicaciones.com/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=5&id_articulo=134&id_seccion=35&active=34&pagina=112

Solomonoff aparece en la 5ª edición del Foro de Ediciones Contemporáneas, titulada *El paraíso es una biblioteca, el infierno también*²³.

Ciertamente no podríamos decir que son pocas publicaciones, aunque están en medios poco visibles, y por su tipo, brindan más bien un panorama general de las obras o un esbozo de alguna de sus cualidades. Es decir, no existe un trabajo en profundidad sobre estas obras de Chapela, que además de la relevancia que encontramos para analizarlas dentro del arte contemporáneo, tienen importancia en sí mismas por los fenómenos que producen y se producen en ellas, así como por las reflexiones que generan.

Estos fenómenos y reflexiones pueden desglosarse de la siguiente manera:

- a) La relación entre los objetos y sus nombres. Cada obra de Chapela lleva por título el nombre "biblioteca" o "colección", y no sólo eso, sino que como cualquier biblioteca o colección tienen un nombre propio: Gödel, Barthes o Hexágono 8482, anaquel 5. Aquí hay que pensar dos cosas: primero, se nombra libro a un bloque de madera, y biblioteca a un millar de bloques de madera nombrados libros y acomodados en estantes; y segundo, ¿cuál es la relación de estos libros entre sí, y de estos libros y las bibliotecas con Gödel, Barthes y Hexágono 8482, anaquel 5?
- b) La relación entre cada una de las relaciones entre los objetos y sus nombres, y la fuga de dichas relaciones al infinito. Una de las más interesantes posibilidades de estas obras es la de vincularse de múltiples maneras, y al

²³ Es posible leer la entrevista en el siguiente link (Citado el 6 de febrero de 2014): http://issuu.com/foec/docs/cuadernillofull_5ed_1

mismo tiempo, con diversos conceptos, objetos, disciplinas, relatos, categorías. Todas las cosas existentes en el mundo están, por lo menos virtualmente, emparentadas con todas las cosas existentes en el mundo; la cuestión es que en estas obras es extremadamente patente.

Es decir, *Las Bibliotecas* de Chapela se enredan, brincan de aquí para allá, abordan paralelamente categorías de distinta naturaleza, rompen posiciones y jerarquías, y se descomponen en series.

Sobre esta cuestión de las series, es más fácil comprenderlas si se toma en cuenta lo siguiente:

- Primero: Por "serie", de acuerdo con la RAE, se entiende un conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí.
- Segundo: una palabra nunca dice el sentido de lo que dice. Para decir su sentido, una palabra remite a otra y así indefinidamente, de manera que n_2 dice el sentido de n_1 , n_3 de n_2 , etc.
- Tercero: si tomamos como base la paradoja anterior, que Deleuze nombra como "de la proliferación indefinida", y la polarizamos a otros ámbitos o situaciones, podríamos decir que para poder decir lo que algo es, siempre e inevitablemente hay que recurrir a otro algo que, si bien no necesariamente forma parte de ese primer algo, si se encuentra relacionado con él y, en ese sentido, no es posible decir lo que ese primer algo es sin remitirnos a lo que conlleva, o dirige, o está encima de él, o cualquier otra preposición/partícula y estado a los que, en relación con ese algo, se

pueda hacer referencia. Es decir, nada se basta para explicarse a sí mismo/misma. Nada es solamente lo que parece bastarse ser.

- Cuarto: de acuerdo con Deleuze, las series son divergentes, pero pueden converger en cualquiera de sus puntos dando lugar a nuevas series, entonces, retomando el punto anterior, si tenemos algo que va a remitirnos indefinidamente a ciertos elementos que de una u otra forma son parte de él, esos elementos, a su vez, se verán intersectados por otros elementos que para poder decir lo que son remitirán a otros elementos y así hasta el infinito. Tomemos el agua como ejemplo: no sólo es una cosa inaprehensible y aparentemente transparente en la que uno de repente puede ver incluso su propio reflejo. El agua también es H₂O y lo que cae de las nubes cuando llueve, es algo sin lo que lo vivo muere y a veces tiene sal; el agua [es a veces también](#) un arma para dispersar multitudes, con cañones o chorros a presión. Simplemente en una búsqueda rápida en internet uno encuentra el uso del agua como arma en Brasilia, Ankara, Barcelona, México, Venezuela –agua de la “ballena”, como se conoce al vehículo que sirve para los fines mencionados– y entonces, el agua es parte de todos estos sucesos también, y para entenderla y saber lo que ella realmente es habría que analizarlos, y esos análisis nos llevarían a la problemática de cada país, a la gente que estuvo en tales sucesos, y a otras millones de cosas que se relacionarían entre sí y así hasta el infinito.

Ahora, estas series, aunque puede parecer que tienen un punto de partida y funcionan a modo de regresión, no es así. Las series son esencialmente múltiples y puede entrarse a ellas por cualquier parte y de distintas formas. Pero uno, claro

está, no puede escapar a ser, justamente, un individuo y, como tal, a tener cierta visión y sentido que lo orilla a comenzar por alguna parte e ir plasmando las cosas una a una y en línea recta, sobre todo cuando la manera de plasmarlo es la escritura, que por más que no quiera siempre acaba siendo lineal. Es decir, hay que ponerlo así para darse a entender, pero cuando se lea así, no hay que entenderlo así, hay que entender que estas series, múltiples y sin centro, hallan su forma natural tanto en la naturaleza, como en la obra de arte y el pensamiento, y lo que logremos plasmar aquí sólo será un calco²⁴ de aquello, entendiendo por calco algo que ya está fijado y quiere parecer completo, una territorialización, pero insisto, sólo por el momento, porque como el mismo Deleuze dice, nada impide volver a empezar una y otra vez.

La naturaleza, el pensamiento y el arte son lo único que genera su propia regla porque, si en medio de un día soleado comienza un huracán, si tal o cual pensamiento se nos aparece y otro no, si en una pintura la gente vuela y los pájaros platican tomando café: nada de eso sigue un orden determinado, ni un

²⁴ Deleuze desarrolla los conceptos de "mapa" y de "calco", entendiendo "mapa" como "una experimentación que actúa sobre lo real" en contraposición al calco. El mapa "construye, contribuye con la conexión de campos, es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes. Puede dibujarse en una pared, concebirse como obra de arte, construirse como acción política o como una meditación [...] Contrariamente al calco que siempre vuelve "a lo mismo", un mapa tiene múltiples entradas" Pero el mapa conlleva también fenómenos de redundancia que son como sus propios calcos, y entonces hay que volver a poner el calco sobre el mapa, aunque "esta operación no es en modo alguno simétrica de la precedente. Porque no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa. Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste. El que imita siempre crea su modelo y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación". Siempre hay que volver a conectar los calcos con el mapa. En Gilles Deleuze, "Rizoma", en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2002), pp. 17-19. Para distinguir el mapa normal del mapa de Deleuze pondremos este último en cursivas.

sentido lineal, ni puede preverse o esperarse que acontezca nuevamente, de la misma forma, en el mismo día, hora, situación...ni siquiera puede esperarse que acontezca: nada. Ni siquiera dos copias de la misma pintura son iguales. La naturaleza, el pensamiento y el arte son puro azar.

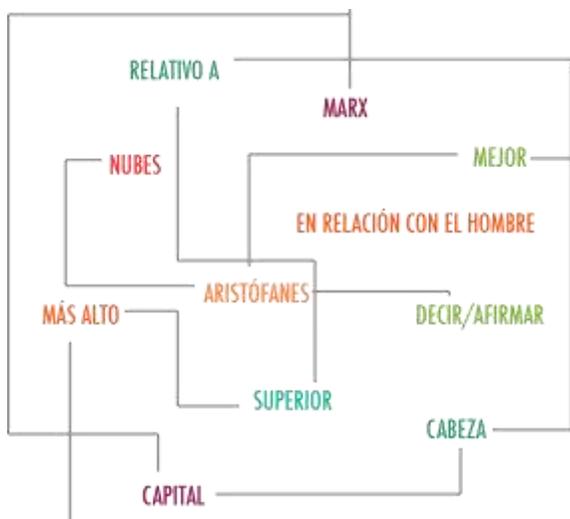
En las series, aunque nosotros tengamos que generarlas yendo en un solo sentido, no van en un solo sentido, sino en múltiples a la vez. Podría parecer que estoy diciendo lo mismo que ya dije, pero lo que quiero decir es que cuando yo digo “K. F. Gödel Bibliothek”, y luego “Gödel”, y luego “Teoremas de la incompletud”, tendría que considerar que, al mismo tiempo, por ejemplo, para el otro lado, tengo “libros”, y luego “títulos”, y luego “bloques de madera”. Y después tendría que considerar que tengo otras miles de cosas que se desprenden de ahí, y de cada cosa se desprenden miles de cosas, y todo es al mismo tiempo aunque yo no pueda realizarlo así²⁵.

Esto es importante porque demuestra de manera fáctica la posibilidad de abordar y configurar el mundo de una manera no lineal: sin comienzo, ni centro, ni fin; sin órdenes inamovibles y preestablecidos; y abordar y configurar el mundo de esta manera significa la posibilidad de trazarlo y re-trazarlo a cada instante, significa no tener que seguir una línea recta hasta el final, e incluso no tener que seguir una sola línea en absoluto; significa la posibilidad de entender el mundo tal y como se nos presenta, sin querer encasillar y categorizar lo que hallamos en él, produciendo las relaciones más inesperadas –que pueden ser mucho más sensatas y necesarias que las que normalmente se suelen establecer– entre tal mundo y las cosas que

²⁵ cf. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989), pp. 23-91.

habitan en él; es decir, las nubes no sólo están emparentadas con el agua, sino también con Marx:

NUBES: comedia de Aristófanes.
ARISTÓFANES: dramaturgo griego cuyo nombre se compone de "aristos = el mejor" y "phan/phemi = decir, afirmar".
EL MEJOR: superior.
SUPERIOR: más alto y en lugar predominante respecto de otro.
SUPERIOR EN RELACIÓN CON LA FACULTAD DEL HOMBRE: cabeza.
RELATIVO A LA CABEZA: capital.
EL CAPITAL: obra de Karl Marx.



0.3 Relación nubes-Marx (2014).

[Este esquema resulta relevante en cuanto a dos cosas: primero, podemos observar la linealidad de la escritura que mencionaba anteriormente frente a la pequeña representación visual de un pensamiento en series. Segundo, si seguimos el esquema nos encontramos con que "decir/afirmar" no remite a nada más. Esto sería sólo en cuanto a este calco, esta territorialización que nos permite detenernos un instante para después volver a comenzar. En el último esquema de esta tesis observaremos al presente pequeño esquema inserto en una totalidad inacabada aún mayor; totalidad inacabada que da fe de las posibilidades aún no agotadas, y que los presentes calcos permiten dimensionar. Aún así, es posible pensar ya, desde ahora, en alternativas para continuar la serie que se desprendería de "decir/afirmar", de las cuales una de ellas, la menos afortunada, incluso podría llevarnos a lo mismo que pretendemos evitar al entender que "afirmar" quiere decir asegurar, con-SOLIDAR, lo cual cierra cualquier posibilidad. Por supuesto, las posibilidades realmente siempre están abiertas, pero es interesante pensarlo así].

Entonces, el objetivo de esta tesis será generar –hasta donde es posible sin que nos salgamos del tema– el entramado de series y relaciones que se desprenden,

existen y co-existen a partir de la *K. F. Gödel Bibliothek*, la biblioteca *Roland Barthes* y la colección *Hexágono 8482, anaquel 5*. Esto con el fin de llevar a la práctica este modo de pensamiento no lineal porque, aunque Deleuze menciona ejemplos de palabras, textos u objetos que podrían ser desarrollados de esta manera, no lo desarrolla jamás.

Es decir, este método de pensamiento puede ser muy valioso aplicado en el “mundo real”, y cuando digo mundo real quiero incluir también al arte, la literatura, las calles de la ciudad de México, la política, las mismas relaciones humanas, etc. Sólo que de la teoría a los hechos, como bien dicen, hay un gran trecho, y con esta tesis yo busco, si no eliminar ese trecho, por lo menos si reducirlo, de manera que efectivamente esto pueda utilizarse, y no sólo quedar en un ideal fantástico, jamás realizado.

Y es debido a lo anterior que el capitulado ha resultado de la manera en la que ha resultado, con una introducción que yo hubiera querido que no fuera tan larga, pero que no puedo ser de otra manera; después un primer capítulo que aborda bibliotecas similares a las de Chapela a modo de objetos artísticos con el fin de contextualizar las de Chapela, y aborda también una biblioteca que no es objeto artístico, sino biblioteca en el sentido estricto de la palabra, pero se comporta como la de Chapela: la biblioteca de Warburg y su *Mnemosyne*. Podríamos decir que este primer capítulo es como una segunda introducción, pero más específica, que nos da las herramientas necesarias tanto para confrontar las obras de Chapela con otras obras similares, así como para entender la *K. F. Gödel Bibliothek*, la biblioteca *Roland Barthes* y la colección *Hexágono 8482, anaquel 5* a partir de

la referencia de otro ente que se comporta similar. El segundo capítulo es, definitivamente, el núcleo central de este trabajo, y aborda directamente el desarrollo de las series en sí; como ya hemos mencionado, es imposible plasmar las series de una manera no lineal, pero cuando se vaya leyendo cada uno de los elementos y relaciones que conforman y colindan conformando las bibliotecas de Chapela, deben tratar de pensarse como si todo estuviera ahí al mismo tiempo, como si todo estuviera siendo a la vez: jamás estático, siempre móvil. De ahí el esfuerzo de los esquemas visuales que, si bien con defectos como el de, sin querer, cristalizar la movilidad y dar la impresión de totalizar, completar, pueden ayudar a entender mejor cómo sería virtualmente el desarrollo de las series y de este modo de pensar; es decir, cuando se vean los esquemas debe pensarse que sus líneas quedan abiertas hasta el infinito, y siempre es posible continuarlas o incluso replantear el esquema múltiples veces y desde distintas perspectivas: se le puede girar, cortar, hacer un collage o lanzarlo en papelitos desde una azotea para que se lo lleve el viento, para que los papelitos giren y giren, bailando y escapando hasta el infinito o el mar, lo cual tal vez sería más atinado, más cercano a como se debería de comportar; debe pensarse que el esquema realmente nunca está plasmado, porque apenas se le quiere atrapar y escapa. También por eso la razón de que sea en un solo capítulo donde se desarrolla toda la tesis, aunque sucede lo mismo que con los esquemas: [en ese capítulo](#) se trató de plasmar todo, de una vez, al mismo tiempo, pero ese tratar de plasmar todo, de una vez, al mismo tiempo, redundaba sin querer en la unidad, o dicho de otra manera nuevamente, en totalizar. No hemos hallado aún la mejor manera de “plasmar” series, pero es un esfuerzo que se seguirá trabajando. Finalmente, el último apartado lleva el nombre

“[“ , que sería tal cual eso, un corchete abierto y, por lo tanto, algo que puede incluirlo absolutamente todo sin clausurarse jamás. Unas conclusiones, como fue platicado alguna vez, no sólo no pueden tener lugar, sino que serían completamente contradictorias con lo que se intenta desarrollar en este trabajo, por lo tanto, en este apartado añadimos algunos comentarios que, por cuestiones de espacio o por tratar de no complicar todavía más este asunto, fueron dejadas de lado. Dicho todo lo anterior, ahora podemos comenzar.

CAPÍTULO I

LAS BIBLIOTECAS Y CIERTO ORDEN DEL MUNDO. ABY WARBURG Y SU CRITERIO DE CLASIFICACIÓN.

Existen, y son frecuentes en el arte, bibliotecas cuyas características ponen en jaque el uso mismo del nombre para designarlas como tales; si no, basta con observar obras como:

Untitled (2000) de Rachel Whiteread (Londres, 1963)



1.1 Rachel Whiteread, *Untitled* (2000).

La biblioteca de madera (1995) de Manolo Valdés (Valencia, 1942)



1.2 Manolo Valdés, *La biblioteca de madera* (1995).

Zweistromland (1989) de Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945)



1.3 Anselm Kiefer, *Zweistromland* (1989).

Biblioteca ciega (2012) de Verónica Gerber (México, 1978)



1.4 Verónica Gerber, *Biblioteca ciega* (2012).

Mapa mundi (2011) de Rosana Ricalde (Brasil, 1971)



1.5 Rosana Ricalde, *Mapamundi* (2011).

En cuanto a Whiteread, es una artista que trabaja con lo que sus críticos y curadores han bautizado como “espacios negativos”. Whiteread toma como molde un espacio (el interior de una casa, de un tinaco, de un librero), lo rellena de materiales como acrílico o cemento, y después retira dicho molde, lo cual da como resultado la “materialización” del vacío que había en dicho espacio.

Así, encontramos en la obra *Untitled* el espacio negativo de un librero que cuando fungió como molde contenía libros dentro de sí. De esta manera, *Untitled* es lo que, parafraseando a Sartre, podría traducirse como la presencia de una ausencia: en este caso, el fantasma de los libros que alguna vez ocuparon ese librero, y de los que ahora sólo queda el marco petrificado del vacío que alguna vez los delimitó como materia existente en el espacio.

Por su parte, *La biblioteca de madera* de Manolo Valdés puede considerarse un antecedente de *Las Bibliotecas* de Chapela. Resultan interesantes ciertas similitudes entre ambas, como las que podemos observar a través de la opinión del escritor Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956) sobre la biblioteca de Valdés:

Si otros escribimos libros, los atesoramos o los amontonamos, Manolo Valdés los talla, los organiza, los acumula sobre una pared como un bibliotecario falso, un carpintero y un leñador de la bibliofilia que al tallar imposibles libros de madera lo que está haciendo es celebrar la forma simple y mágica del libro [...] ²⁶

Resulta interesante el énfasis de Muñoz Molina en el bibliotecario falso y el tallar imposibles libros de madera, que podrían ser referencias utilizadas para Chapela también.

La biblioteca de Valdés posee un orden caótico. La proximidad que se percibe entre sus libros provoca la sensación de que en cualquier momento la obra va a estallar. Pareciera que la biblioteca se va a desbordar de la misma manera en que el conocimiento, la ficción, la literatura contenidos en un libro se desbordan en manos de su lector.

En cuanto a *Zweistromland* de Anselm Kiefer, es una biblioteca conformada por enormes volúmenes intervenidos con lodo y cenizas. Algunos ejemplares no hallan en sus páginas más que lodo y cenizas, mientras que otros contienen hojas y nueces secas, oscuras fotografías desgastadas y viejas de fábricas, vías de tren y pueblos abandonados, fotografías de sitios demolidos y destruidos, e incluso cabello.

No es ignorado que este artista suele abordar en su obra temas como la historia, la memoria, el holocausto o la guerra, y en esta instalación no parece insensata una

²⁶ Antonio Muñoz Molina, Diario *El País* (consultado el 20 de noviembre de 2013). Disponible en http://elpais.com/diario/1995/11/15/cultura/816390015_850215.html

interpretación de esta índole, sobre todo cuando observamos, por ejemplo, el libro 97 de la biblioteca:



1.6 Anselm Kiefer, *Zweistromland* (1989), libro 97.

Como podemos observar hay cabellos negros pegados en las páginas, y los seguiremos encontrando a lo largo de todo el libro. Al respecto, Armin Zweite (Alemania, 1941) comenta que a principios de la década de los ochenta, Kiefer realizó dos imágenes, *Margarethe y Sulamith*, basándose en el poema *Todesfuge* (fuga de la muerte) de Paul Celan, donde el estribillo va como sigue:

“dein goldenes Haar Margarethe, dein aschenes Haar Sulamith”

“your golden hair Margarethe, your ashen hair Sulamith”

“tu cabello dorado Margarethe, tu cabello ceniciento Sulamith”

Zweite continúa diciendo que Kiefer, en sus imágenes, usó paja para el cabello dorado de Margarethe, pero sólo palabras para aludir al *ashen, incinerated hair*

de la judía, Sulamith (Shulamite²⁷); de acuerdo con lo anterior, los trabajos serían una confrontación con los crímenes del periodo Nazi y, por lo tanto, una forma de conmemoración, de luto.²⁸

Zweistromland significa tierra de dos ríos y los dos anaqueles que conforman la obra representan respectivamente al Tigris y al Éufrates; es decir, Mesopotamia. Este sitio fue cuna de la escritura y alguna vez albergó en su tierra la gran biblioteca de Asurbanipal, una de las más relevantes para la humanidad al contener más de veinte mil tablillas sobre el mundo antiguo.

Por su parte, *La Biblioteca Ciega* de [Verónica Gerber](#) consiste en mostrar, a través de nombres escritos en braille sobre los muros aledaños al Centro Cultural España, bibliotecas que han desaparecido a lo largo de la historia. Esto tiene como consecuencia la imposibilidad de acceder al conocimiento de las bibliotecas que se “nombran” al mostrarse su escritura incomprensible a los ojos, e ilegible al tacto.²⁹

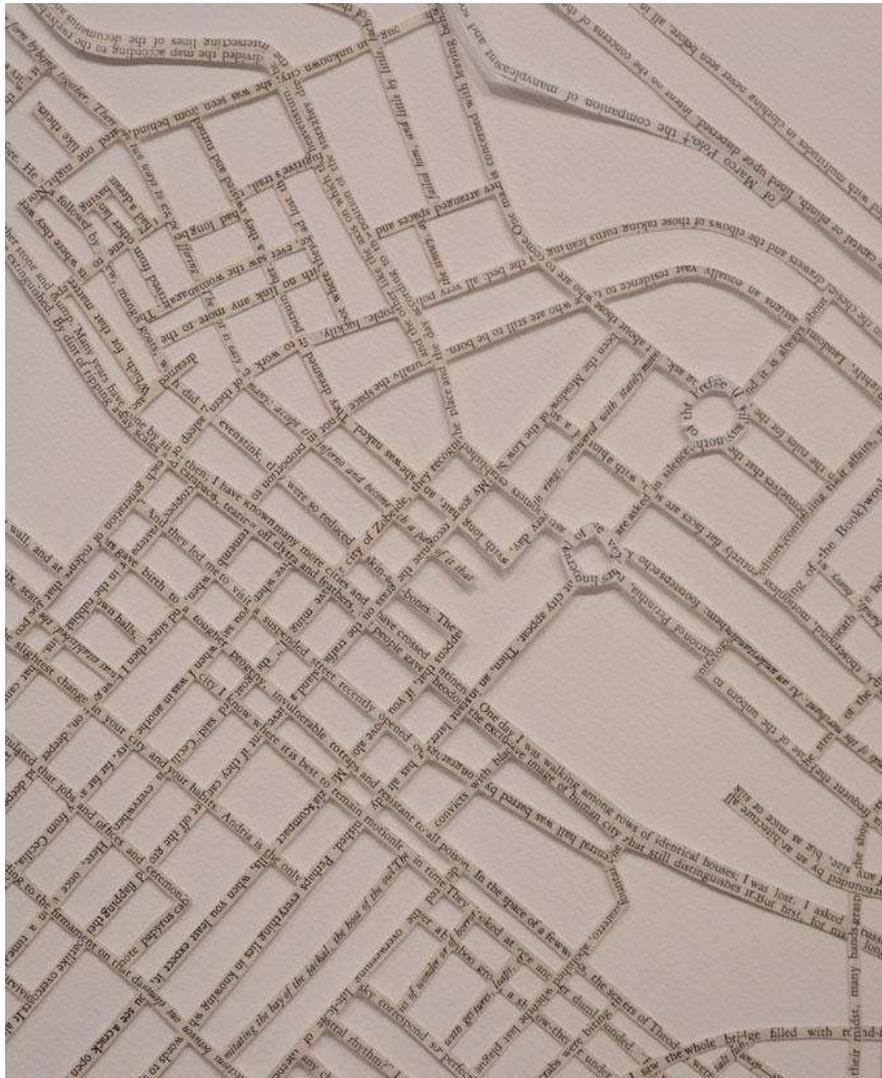
El ejercicio de Gerber es sumamente interesante, ya que en su obra materializa una paradoja: mostrar lo que no muestra. Dicha paradoja no sólo resulta original, sino acertada al referirse a todas aquellas bibliotecas a cuyo nombre podemos acceder, pero a su contenido jamás.

²⁷ Esta palabra hace referencia a la protagonista del Cantar de los Cantares.

²⁸ Anselm Kiefer y Armin Sweite. *Anselm Kiefer: The High Priestess* (London: Thames and Hudson, 1989), p. 30.

²⁹ Información sustentada en la cédula de la obra dentro de la misma exposición. En la misma cédula se muestran los nombres de las bibliotecas que aparecen en los muros en ambos lenguajes: para videntes e invidentes. Las bibliotecas son la de Hanlin (destruida en 1900), la de Nizaríes (destruida en 1255), la del Califato de Córdoba (destruida cerca de 980) y la de Gundeshapur (destruida en 638).

Por último³⁰, en *Mapa Mundi*, Rosana Ricalde traza cientos y cientos de las calles que componen el mundo en un mapa de éste, para dedicarse a verter, acto seguido, el contenido de *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino (Cuba, 1923-1985) en ellas.



1.7 Rosana Ricalde, *Mapa Mundi* (2011).

³⁰ Otras obras relacionadas con los libros y las bibliotecas son *Dubling* (2010) de Elida Tessler (Brasil, 1961); *El Capital/Manuscrito siniestro* (2008) de Milena Bonilla (Colombia, 1975); *Landscape of Belief* (2012) de Monika Bravo (Colombia, 1964); *Migración* (2006) de Fabio Morais (Brasil, 1975); *Artista* (2012) de Mariana Dellekamp (México, 1978); *Biblioteca del sol* (2010-2012) de Louis de Cordier (Bélgica, 1978) o la *Bibliotheca Scriptorum Comicum* (2002-2012) de Guillermo Espinosa Estrada (México, 1978).

El resultado es alucinante: primero, podemos recorrer las calles del mundo, pero cuando lo hacemos, recorreremos una ciudad invisible también; es decir, el mundo "real" y el mundo de las ciudades invisibles se empalman, posicionándonos al mismo tiempo en dos categorías de naturaleza diferente, que se entretajan y entrecruzan entre sí y entre ellas, y que derivan en una situación donde podemos pasar de un plano a otro, y podemos "revolver" los mismos planos entre sí.

"El hecho es que [la avenida de los Campos Elíseos] no tiene paredes, ni techos, ni pavimentos: no tiene nada que la haga parecer una ciudad, excepto las cañerías del agua, que suben verticales donde deberían estar las casas y se ramifican donde deberían estar los pisos[...]"³¹ Así tendremos que recorrer el mundo de ahora en adelante.

Eso por un lado, y por el otro, jamás será posible leer *Las ciudades invisibles* en este mapa en un orden lineal, como podemos hacerlo con la novela. Rosana Ricalde ha hecho de este *Mapa Mundi* una especie de *Rayuela* (1963), sólo que sin secuencia establecida: incluso aunque una oración desemboque en otra oración –una calle en otra–, habrá oraciones que desemboquen en dos o más oraciones, o que sean atravesadas por alguna oración a la mitad, e indiscriminadamente.

Por supuesto, esta obra se relaciona estrechamente con *Las Bibliotecas de Chapela* y el pensamiento de Deleuze³², que ponen en crisis ciertas cuestiones

³¹ Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*, p. 25. En http://www.dooos.org/libros/ciudades_invisibles_Italo_Calvino.pdf

³² En esta obra de Ricalde *Las ciudades invisibles de Calvino* se empalman con las ciudades reales del mundo y se intersectan indiscriminadamente, generando así una red inmensa de series que, en este caso, como sucede en la presente tesis, tienen un límite por estar plasmadas en papel, en un mapa, pero sus posibilidades no se agotan ahí. En esta obra de Ricalde tenemos literalmente sobrepuestas ficción y realidad: si *Las ciudades*

relacionadas con jerarquías, sistemas dominantes y categorías establecidas, al igual que la última de las bibliotecas que trataremos en este apartado: la de Aby Warburg (Alemania, 1866-1929).

Un cosquilleo comienza a brotar; es innegable que la naturaleza de las bibliotecas abordadas hasta ahora difiere claramente de la naturaleza de la biblioteca de Warburg, y hay que hacerlo notar. Las piezas analizadas hasta aquí son objetos artísticos, y como tales, se sustentan a sí mismos, generan su propia regla y no tienen necesidad de obedecer a determinadas “lógicas de la realidad”. La biblioteca de Aby Warburg no es un objeto artístico –aunque sin duda sí una obra de arte–, y como objeto no artístico, voluntaria o involuntariamente se encuentra inscrito en aquellas mencionadas lógicas de la realidad.

Lo anterior tiene como consecuencia que en las primeras lógicas –objetos artísticos– todo sea válido en tanto los elementos que las componen tengan coherencia entre sí, mientras que, en la segunda lógica, la coherencia de los elementos no sólo debe ser entre sí, sino también con el “mundo exterior”.

Entonces, volvemos: las bibliotecas de Chapela, Whiteread, Valdés, Ricalde, Kiefer y Gerber no son de la misma naturaleza que la de Warburg, pero eso no quiere decir que no puedan ser abordadas con base en ciertos emplazamientos que permiten que unas y otra biblioteca “hagan tierra” en el mismo sitio, aunque después levanten nuevamente el vuelo y se fuguen para quién sabe dónde. Y es aquí donde quisiera destacar una de las características más notables de la

invisibles está sobre las calles del mundo, ¿en qué momento, cuando transitamos por ahí, podemos discernir si estamos en una u en otra? Estamos en las dos y en ninguna a la vez, como se plantea para las bibliotecas de Chapela en la página 65 de este escrito. (Véase también la nota al pie #77).

biblioteca de Warburg –y de su atlas *Mnemosyne*, ya que es imposible pensarlos por separado–, y que es además ese “lugar” en el cual es posible “hacer tierra”: su criterio de clasificación.

La manera en que la biblioteca de Warburg –que en 1929 contaba con 65,000 volúmenes³³– se encuentra organizada, no corresponde con ninguno de los principios a partir de los cuales se suelen organizar las bibliotecas en el mundo, hasta ahora y desde la antigüedad. Esta biblioteca se rige por la llamada “ley del buen vecino”, que consiste en que el libro del cual uno conoce el título no es, en la mayoría de los casos, el que necesita: “ese otro libro ignoto que yace a su lado en el estante tal vez contiene esa información vital para el lector, aunque de su título no se pueda inferirlo”³⁴.

Más que un lugar donde se acumulara el conocimiento o se coleccionara el saber, Warburg hizo de su biblioteca un espacio de cuestionamientos; “un lugar para documentar problemas, una red compleja en cuyo punto culminante se encontraba la cuestión del tiempo y de la historia [...] Allá donde existían fronteras entre disciplinas, la biblioteca procuraba establecer vínculos”³⁵.

La biblioteca además, para Warburg, era esencialmente visual, de manera que, como mencionábamos, sería imposible aproximarse a ella sin reparar en el atlas *Mnemosyne* también. Este atlas, de acuerdo con Fritz Saxl (Austria, 1890-1948) fue bautizado por Warburg como: *Mnemosyne, serie de imágenes para el estudio de*

³³ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: ABADA Editores, 2009), p. 37.

³⁴ Alberto Manguel. *La biblioteca Mnemosina* en <http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Manguel.pdf>

³⁵ Georges Didi-Huberman. *Op. cit.*, p. 37.

la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo³⁶. Y es considerado por el mismo Saxl como el lugar donde se presenta “toda la riqueza del trabajo científico warburgiano”³⁷



1.8 Aby Warburg, Biblioteca y Atlas Mnemosyne.

Una cuestión sumamente interesante es la permutabilidad con la que Warburg dotó al atlas, ya que la disposición de las imágenes en los paneles era siempre temporal; Warburg introducía continuamente distintas configuraciones:

[...] la coherencia de su gesto residía en el *desplazamiento combinatorio* *incesante* de las imágenes de plancha en plancha, y no en un “punto final” cualquiera (que sería el equivalente visual de un saber absoluto). Es imposible

³⁶ Aby Warburg, “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]”, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), p. xvi.

³⁷ Georges Didi-Huberman. *Op. cit.*, p. 416.

detenerse en un “resultado” en una interpretación que es siempre modificable y que nunca se halla cerrada sobre una “unidad”, cualquiera que sea. Warburg había comprendido que debía renunciar a fijar las imágenes como un filósofo debe renunciar a fijar sus opiniones.³⁸

En la biblioteca y en el atlas de Warburg, entonces, podríamos encontrar no sólo libros e imágenes que aparentemente no tienen nada que ver con el libro o imagen que se encuentra a su lado, sino que estos libros e imágenes no dejarían de relacionarse indefinida e indeterminadamente con todos los otros libros e imágenes que se hallan ahí, y si queremos ir más lejos, con los y las que no están ahí también. Además, los libros no se relacionan solamente con los libros, ni las imágenes únicamente con las imágenes, sino entre ellos y otras cosas también:

[...] en los paneles sobre la historia de Botticelli figura también el retrato de Lorenzo de Medici, y en los comentarios aparecen reproducidos los poemas que Lucrezia Tornabuoni, madre de Lorenzo, escribió para sus hijos y que aún no se han publicado, pues estos poemas tratan justamente de aquellos temas que el arte del círculo de Lorenzo representó de manera afín, y dan la clave para su comprensión. En los paneles de Ghirlandaio aparecen Francesco Sassetti, que encargaba las obras, y en los comentarios se hace público el testamento de Sassetti, en el cual este hombre parece hablarnos como si estuviera vivo ante nosotros.³⁹

¿Diríamos que esta clasificación es arbitraria, demasiado personal? ¿No es más arbitrario poner a un libro junto a otro sólo porque pertenecen a la misma región, época o campo de conocimiento?

³⁸ Georges Didi-Huberman. Op. cit., p. 417.

³⁹ Aby Warburg. Op. cit., p. xvi.

La investigación, pensamiento y obra de Aby Warburg ponen en crisis los discursos dominantes, jerarquizados, dando paso a una manera de ver el mundo y actuar en la que la frontera entre categorías se disuelve, y los nexos que suelen permanecer ocultos entre las cosas –o que solemos dejar ocultos al no seguir otra cosa que ciertos discursos dominantes– se hacen visibles.

Como menciona Didi-Huberman, “el *montaje* del atlas *Mnemosyne* respeta las discontinuidades y las diferencias. [El *Archivo* y la biblioteca] reúnen un gran número de estratos en los que podemos seguir, justamente –de un archivo a otro, de un campo de saber a otro– *los movimientos del terreno*“.⁴⁰

Y en varios sentidos, la obra de Chapela es fiel heredera de este modo de pensar y representar el mundo, desafiándonos, por ejemplo, al reunir en los volúmenes de sus bibliotecas títulos como *Axaxaxas Mlö*, *Jabberwocky: translation series*, *The black market of translation*, *HOW TO.*, *Carosor Seur* o *Serendipity*. Y eso sin contar que cada biblioteca posee un título con el que se puede “jugar” perfectamente con todo este –y un nuevo– entramado de relaciones.

Los nombres de los ejemplares de cada biblioteca los convierten en una especie de imágenes verbales, ya que los libros no se pueden leer –jamás han sido escritos tampoco– y la única referencia que tenemos es lo que dicen en sus lomos. Es decir, de la misma manera que pasa con las imágenes en el atlas de Warburg, los títulos de las bibliotecas de Chapela provocan pensar cada uno de ellos en relación con

⁴⁰ Georges Didi-Huberman. Op. cit., pp. 38, 264

los demás, y que de esos títulos y relaciones surjan otras más que nos desplacen y nos fuguen hasta quién sabe dónde.

Como la biblioteca de Warburg, las de Chapela jamás se encuentran estáticas; está en su naturaleza reconfigurarse a cada instante. Esto, tanto en un plano físico, mediante los volúmenes que pueden cambiar de lugar, ya sea en la misma biblioteca o entre ellas; como en un plano, digamos, potencial, mediante los fenómenos que se suscitan al interior de dichos volúmenes; por ejemplo: ser susceptibles de contener todo el universo. Ya lo veremos más adelante.

CAPÍTULO II

La paradoja de la pipa y su despliegue/pliegue al infinito.
"Trazando" el mapa.

Como mencionábamos en el capítulo anterior, existen bibliotecas que ponen en crisis su designación como tales y, por supuesto, tres de ellas son las de Chapela. Etimológicamente, el sufijo "-teca", de la palabra "biblioteca", proviene del griego -θήκη (teke), que además de "cajita", puede significar "tumba" también.

No en vano existe quien considera a las bibliotecas cementerios de libros, o como Emerson decía, un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados que despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas⁴¹; o dicho de otra manera, algo inerte.

La *K. F. Gödel Bibliothek*, la biblioteca *Roland Barthes* y la colección *Hexágono 8482*, *anaquel 5* están conformadas, las dos primeras, por más de 1500 volúmenes de madera; la tercera, por 32 libros de la misma condición. Es decir, tenemos en total más de 3000 bloques en MDF⁴², de distintos tamaños y grosores, algunos con sus lomos pintados de colores –en particular, en la colección, todos pintados de negro– y algunos con títulos a los costados. Todos estos bloques de madera están colocados en estantes, de manera que si uno no se acerca, jamás dudaría de la identidad de cada una de estas obras como biblioteca.

⁴¹ Emerson citado por Borges en Jorge Luis Borges, *Siete noches* (Madrid: Alianza, 2002), p. 101.

⁴² Quiere decir fibra vulcanizada de densidad media, y es un tipo de madera, de aglomerado.

Y es justo aquí donde comienza el problema porque tenemos tres piezas cuyos elementos semejan indudablemente libros y estantes, y al poner en conjunto dichos elementos tenemos tres estructuras que semejan a su vez dos bibliotecas y una colección. Pero, ¿cómo decir que tenemos una biblioteca, y que esa biblioteca está conformada por libros, si éstos no son más que bloques de madera?

Esa es la cuestión, no son simples bloques de madera, y sí son simples bloques de madera también; son libros y no son libros también; son bibliotecas y no son bibliotecas. De alguna manera podríamos equipararlo, aunque sólo parcialmente para comprenderlo mejor, con un ladrillo que forma parte de una construcción, digamos un edificio. Ese ladrillo no deja de ser un ladrillo, pero ahora que está ahí, es un edificio también; si el ladrillo no está en la construcción es sólo un ladrillo, si la construcción no tiene ladrillos, no existe.

Entonces, estos bloques de madera son bloques de madera, pero que han emigrado a un espacio –el anaquel– que, en este caso, en conjunto con otros espacios similares, les ha donado un nuevo “modo de estar”, una nueva condición.

Esto, reforzado además por el hecho de que cada una de las obras, que son este conjunto de elementos, ha sido nombrada como “biblioteca” o “colección”. Es decir, así como se nombra a cierto animal cuadrúpedo “perro” o “vaca” y cada uno de esos nombres implica una u otra cosa, el hecho de nombrar a estas obras “biblioteca” o “colección” implica lo que le corresponde a cada una de dichas palabras. Los bloques de madera en sus anaqueles se “bibliotequizan”, mientras

que la designación de la palabra "biblioteca" es puesta en crisis, ya que no corresponde con lo que normalmente suele nombrarse como tal.

Este fenómeno, por supuesto, corresponde a la diferencia que existe entre lo que se enuncia y las cosas; corresponde a la imposibilidad del lenguaje, de las palabras, de decir el sentido de lo que dicen, y a la arbitrariedad con que se nombran las cosas. Como ya decía Nietzsche:

Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas [...] Si doy la definición de mamífero y a continuación, después de examinar un camello, digo: he ahí un mamífero, no cabe duda de que con ello se ha traído a la luz una nueva verdad, pero es de un valor limitado; quiero decir, es antropomórfica de pies a cabeza y no contiene ni un solo punto que sea verdadero en sí, real y universalmente válido, prescindiendo de los hombres [...] las verdades son ilusiones de las que [el hombre] se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal.⁴³

Lo que se enuncia no es las cosas que se quieren enunciar; Foucault no se equivocaba en eso, en reconocer "esa maravillosa propiedad del lenguaje de enriquecerse con su miseria" que admiraban los gramáticos del siglo XVIII, sorprendidos de que una palabra fuera capaz de desprenderse de "la figura visible con la cual estaba ligada por su 'significación' para ir a colocarse sobre

⁴³ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* en <http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>

otra, designándola con una ambigüedad que es a la vez límite y recurso [...] metamorfoseando su vínculo con lo que dice sin que su forma deba cambiar.⁴⁴

Entonces, hablar de las bibliotecas de Chapela es pensarlas en términos de planos⁴⁵; planos paralelos que operan simultáneamente. Y es debido a este comportamiento de las bibliotecas como planos y ramificaciones que no es posible afirmar que son lo que dicen, pero tampoco negarlo; o dicho de otra manera igualmente válida, es por ello que permiten afirmar y negar lo que son al mismo tiempo, a la vez sin contradicción.⁴⁶

Como sucede en *La traición de las imágenes* (1928-1929) de Magritte (Bélgica, 1898-1967), “tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado”⁴⁷. Y por supuesto tiene sentido, ¿cómo podría haber contradicción entre un bloque de madera y un libro? ¿entre un objeto y su nombre? Sería como decir que un pez y un helado pueden contradecirse, o el mismo nombre “pez” con aquella bonita forma de aletas, resbalosa y viscosa, que salta por doquier. La palabra misma anuncia su respuesta: contra-decirse; sólo puede haber contradicción cuando se habla, en la esfera de

⁴⁴ Michel Foucault. *Raymond Roussel* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), p. 27.

⁴⁵ También, sobre esta cuestión de los planos, es interesante pensar en el cubismo, “que pretendía romper con la concepción tradicional del cuadro, que era el reflejo de una forma fija de entender la realidad [...] La simultaneidad y multiplicidad de la pintura cubista conecta con la nueva experiencia móvil y dinámica de la modernidad” en http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/sala_210_esp.pdf

⁴⁶ Esto se complementa con la cuestión de la casilla vacía, que comienza al final de la página 63. También aquí, si no hay contradicción es porque no hay que pensar la paradoja como, justamente, una contradicción, sino como “la afirmación de los dos sentidos a la vez [...] ir en los dos sentidos a la vez” en Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 25, 92.

⁴⁷ Michel Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (Barcelona: Anagrama, 1981), p. 31.

la proposición; el mundo de las cosas se rige por una lógica diferente y desconocida también.

«Esto» (este enunciado que usted ve disponerse ante sus ojos en una línea de elementos discontinuos, de la que esto es a la vez el designante y la primera palabra) «no es» (no podría equivaler ni sustituir a..., no podría representar adecuadamente...) «una pipa» (uno de esos objetos cuya posible figura, intercambiable, anónima, luego inaccesible a cualquier nombre, usted puede ver allí, encima del texto).⁴⁸

Basta cambiar aquí la palabra "pipa" por la palabra "biblioteca", y ya estamos hablando de las obras de Chapela.

Una de las cosas más interesantes de estas bibliotecas es que la paradoja que se observa en ellas desde una perspectiva, digamos, exterior, se continúa también en el interior; es decir, en los elementos que las componen, como sus títulos.

Recordemos que existen más de 3000 ejemplares en las bibliotecas, de manera que sería imposible analizar todos y cada uno de sus títulos en este trabajo; sin embargo, tomemos como referencia uno de los volúmenes que se encuentra en la *K. F. Gödel Bibliothek* y que lleva por nombre *How to read an Unreadable Book*.

Hay un claro y preciso manual para leer todos y cada uno de los ilegibles libros que existen en las obras de Chapela, donde el mayor problema tal vez no radica en la paradoja de tener un manual para leer libros ilegibles, sino en que el mismo manual es uno de aquellos libros. Es decir, para poder saber cómo leer un libro ilegible es necesario leer el libro ilegible que es *How to read an Unreadable Book*, pero para

⁴⁸ *Ibidem*, p. 41.

poder leer *How to read an Unreadable Book* tendríamos que saber ya cómo leer un libro ilegible.

Este volumen, entonces, lleva en sí una triple paradoja: la de su título, la que genera a partir de su condición y aquella que le es donada al ser microcosmos que refleja el macrocosmos que en relación con él son las bibliotecas.⁴⁹

Otro volumen, también de la *K. F. Gödel Bibliothek*, es *Serendipity*. Esta palabra se utiliza para referirse a un hallazgo afortunado e inesperado, y fue inventada por Horace Walpole (Inglaterra, 1717-1797) en alusión a la versión inglesa de la historia de *The Three Princes of Serendip* (1557). La historia es originalmente persa y Serendip es el nombre que se usa para designar a Sri Lanka.

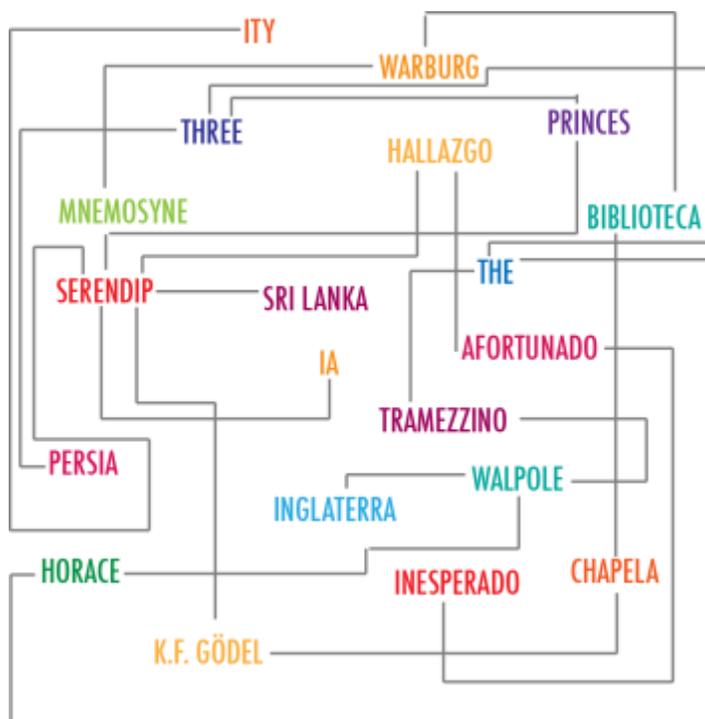
Desglosemos este ejemplar en dos momentos: primero, encontramos la paradoja – además de las paradojas que ya sabemos que son comunes a todos los libros– en la imposibilidad de escribir un libro sobre hallazgos, no tanto afortunados, sino inesperados. ¿Cómo escribir sobre algo que sucede sin esperarse? Es decir, ¿cómo escribir sobre algo que no sabemos cómo, cuándo o si va a pasar siquiera?

Pero no sintamos que hemos dicho todo al señalar una cosa como esta, porque un libro como *Serendipity* conlleva una problemática mayor, una paradoja mayor, de índole existencial: escribir un libro donde las serendipias salten y retocen en letras entintadas sobre páginas de papel –o madera, o no importa qué– significa, y hay

⁴⁹ Al respecto de aquel microcosmos donde el macrocosmos se ve reflejado, Foucault dice: "El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición." En Michel Foucault, "La prosa del mundo", en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2010), p. 35.

que ser puntuales en esto, aniquilarlas para siempre a todas y en un solo y mismo instante. Escribir sobre lo inesperado es aniquilar lo inesperado mismo, y de paso entonces, lo afortunado también.

Segundo momento:



2.1 Esquema Serendipity (2014).

Todos los títulos de la biblioteca se enroscan, saltan de aquí para allá, se relacionan los unos con los otros y originan nuevas relaciones, fugándose al infinito, al igual que en *Mnemosyne*, como veíamos en el capítulo anterior.

En el caso de *Serendipity*, partimos de Sri Lanka –y probablemente de más “atrás”–, pasando por Tramezzino y Walpole, hasta llegar a definir un hallazgo afortunado e inesperado con el nombre de *serendipity*, o serendipia en español.

El esquema que aparece más arriba sería la representación visual de ese entramado de relaciones que no tendría centro; no tendría origen ni fin; podría

desplegarse tanto, como y en la medida que se quisiera; y una de las cuestiones más relevantes: en él se ha desvanecido para siempre la frontera entre categorías, de manera que encontrar arte, literatura, política o incluso una avispa, si es posible meterla en "formato real", no debe sorprender a nadie: es el conocimiento al servicio del mundo, y no al revés. A lo largo de este trabajo observaremos varios esquemas similares, e iremos advirtiendo cómo esos esquemas se relacionan entre sí.

Ahora, otro de los títulos de la *K. F. Gödel Bibliothek* que debe llamar nuestra atención es *Axaxaxas Mlö*. Sobre este libro podríamos decir que es un libro ubicuo, bilocado, porque no sólo está en esta biblioteca, sino también en la de Babel de Borges (Argentina, 1899-1986).

Acerca de *La biblioteca de Babel* (1941), el escritor nos dice que está compuesta "de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas."⁵⁰ La caída a través de esos pozos es infinita también. "La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible."⁵¹ A cada muro de cada hexágono corresponden cinco anaqueles, cada anaquel cuenta con 32 libros, cada libro tiene cuatrocientas diez páginas, cada página cuarenta renglones, cada renglón unas ochenta letras de color negro y las letras que se

⁵⁰ Jorge Luis Borges, "La biblioteca de Babel", *Obras completas 1923-1949* (Buenos Aires: Emecé, 1990), p.465.

⁵¹ *Ibidem*, p. 466.

encuentran en los lomos de los libros “no indican o prefiguran lo que dirán las páginas.”⁵²

Es importante señalar que hay ciertos axiomas sobre la biblioteca: primero, que existe desde la eternidad, lo cual implica que no tiene origen ni final. Segundo, el número de signos ortográficos es 25, lo cual permitió en dado momento entender el funcionamiento de la biblioteca y plantear ciertas premisas; a saber:

- Todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el punto, la coma, el espacio y las veintidós letras del abecedario.
- “No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos”⁵³, de manera que la biblioteca es total y sus anaqueles registran todas las combinaciones posibles de los 25 símbolos ortográficos, “o sea, todo lo que es dable expresar en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero [...]”⁵⁴
- En la biblioteca, basta que un libro sea posible para que exista. “Sólo está excluido lo imposible. Por ejemplo: ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una escalera.”⁵⁵
- En la biblioteca, “hablar es incurrir en tautologías”, porque todo está ya previsto en ella.

⁵² *Ibídem.*

⁵³ *Ibídem*, p. 467.

⁵⁴ *Ibídem*, p. 467, 468.

⁵⁵ *Ibídem*, p. 469.

- “Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca* es *pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor.”⁵⁶

Sobre estas premisas, hay varias que quisiera retomar, comenzando por la última, que nos indica que “un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario”, de manera que “biblioteca” puede significar “pan” o cualquier otra cosa. Y quiero retomar esa premisa porque es justamente lo que pasa con *Axaxaxas Mlö*. En otro cuento de Borges, titulado *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* (1941), el escritor nos dice lo siguiente:

Las naciones de ese planeta⁵⁷ son -congénitamente- idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje -la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir

⁵⁶ *Ibidem*, p. 470.

⁵⁷ Se refiere a Tlön.

luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned).⁵⁸

Entonces, de acuerdo con la traducción que nos da Borges tendríamos:



2.2 Esquema Tlön (2014).

Y así, el título del volumen *Axaxaxas Mlö* en “tlönita” querría decir: “fluir luneció”⁵⁹.

No me aventuraré a traducirlo nuevamente al español, porque temo cometer una barbarie, pero sí diré que, así como en tlönita este título quiere decir “fluir luneció”, en otro lenguaje –siguiendo los preceptos de Borges– podría decir cualquier otra cosa.

Ahora, de aquí podemos desprender dos cosas –varias cosas, pero desprenderemos sólo dos–: primero, el que *axaxaxas mlö* pueda significar tal o

⁵⁸ Jorge Luis Borges. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, 1941. En http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/borges/tlon_uqbar_orbis_tertius.htm

⁵⁹ Sobre la luna, vale bastante la pena rescatar un fragmento del libro *Siete noches*, de Borges también: “Pensemos en una cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es a veces en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien—, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de *luna*, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *Selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra *luna*, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso.” En Jorge Luis Borges. “La poesía”, *Siete noches* (México: FCE, 2001), pp. 102-103.

cual cosa de acuerdo con el valor que se le otorga a cada una de las palabras que la conforman –como frase, por ejemplo– ilustra la incapacidad del lenguaje, de las palabras, de decir el sentido de lo que dicen; y segundo, esta incapacidad nos lleva a pensar en los desplazamientos que se dan tanto dentro de la biblioteca de Babel, como en *Hexágono 8482, anaquel 5*, obra de Chapela que no sería otra cosa que, justamente, uno de los hexágonos inscritos en la biblioteca de Babel.

Entonces, esta incapacidad de las palabras de decir el sentido de lo que dicen halla su origen en la ya mencionada *paradoja de la regresión, o de la proliferación indefinida*, donde se parte del hecho de que uno siempre presupone el sentido desde el momento en que empieza hablar. Sin embargo, realmente nunca se dice el sentido de lo que se dice, siempre se toma el sentido de lo que se dice como objeto de otra proposición, de la que a su vez no se dice el sentido, y así hasta el infinito. Dicho de otra manera: n1 remite a n2 que designa el sentido de n1; n2 a n3, etc.⁶⁰

Para cada una de las palabras que existe, el lenguaje debe contener otro nombre que designe el sentido de la palabra que se está nombrando: n1 → n2 → n3 → n4; si no, basta con probar con un nombre como "Snark": si las palabras llevaran en sí el sentido de lo que dicen, o la cosa que designan –que vendría siendo algo similar–, entonces podríamos decir qué es un Snark e incluso señalarlo; podríamos entender los idiomas que no conocemos y hablarlos, pero no podemos.

El mismo Carroll en su conocido poema lo señala:

⁶⁰ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989), p. 50, 51.

[...] Había comprado un gran mapa
representando el mar,
Sin el menor vestigio de tierra:
Y la tripulación estaba muy complacida al ver
que era
Un mapa que todos podían comprender.

“¿Qué es lo bueno de Mercator, de sus Polos
Nortes y
Ecuadores,
Trópicos, Zonas y Líneas Meridianas?”
Así gritaría el capitán: y la tripulación
respondería,
“¡Son meros signos convencionales, no más!”

“¡Otros mapas son tales formas, con sus islas y
cabos!
Pero nosotros tenemos a nuestro valiente
capitán para agradecer”
(Así la tripulación contestaría) “él nos ha
comprado el
mejor _____
¡Un perfecto y absoluto blanco!”

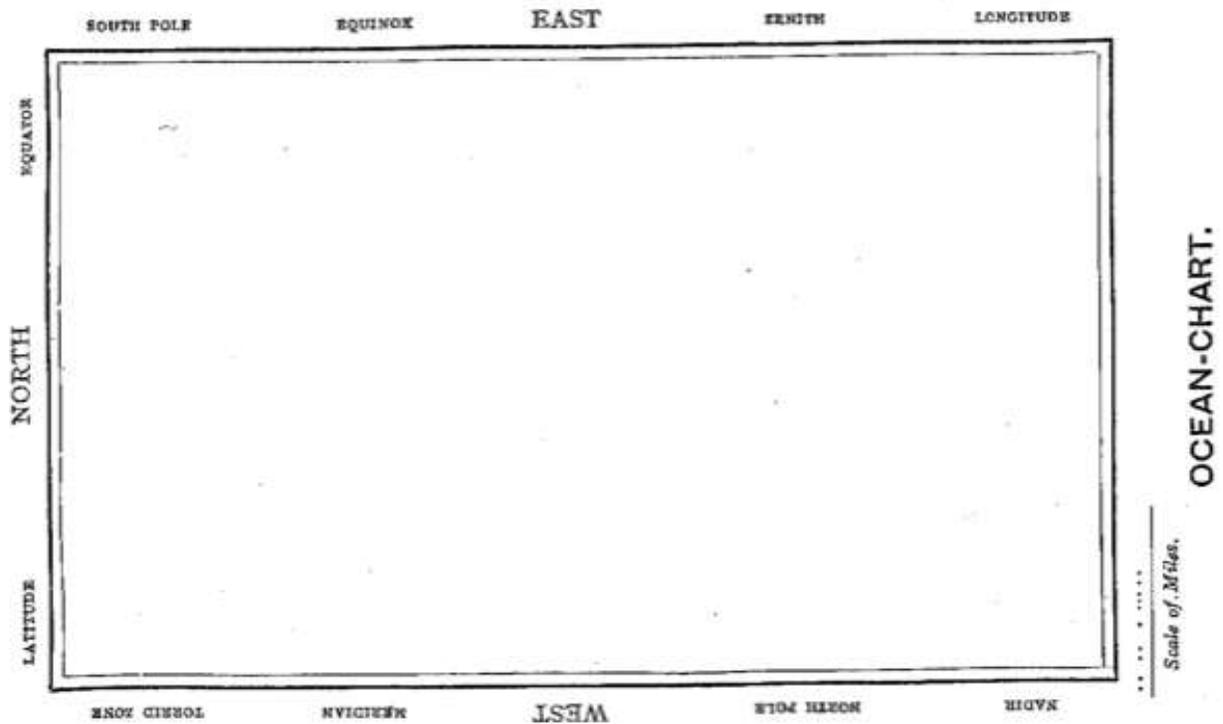
[...] He had bought a large map
representing the sea,
Without the least vestige of land:
And the crew were much pleased when
they found it
to be
A map they could all understand.

“What’s the good of Mercator’s North
Poles and
Equators,
Tropics, Zones and Meridian Lines?”
So the Bellman would cry: and the crew
would reply,
“They are merely conventional signs!

“Other maps are such shapes, with their
islands and
capes!
But we’ve got our brave Captain to
thank”
(So the crew would protest) “That he’s
bought us the
best _____
A perfect and absolute blank!”⁶¹

2.3 Poema Snark (2014).

⁶¹ Lewis Carroll. “The Hunting of the Snark”, *The Humorous Verse of Lewis Carroll* (Nueva York: Dover, 1960), p. 278. (Traducción de quien escribe esta tesis... que pide perdón de antemano: no le convenció más alguna otra traducción).



2.4 Henry Holliday, *Ocean-Chart* (1982).

Ese mapa⁶² representa el lugar vacío que es el significativo, su incapacidad para contener en sí mismo el sentido de lo que dice; sin embargo, el hecho de que sea un lugar vacío lo convierte también en un lugar susceptible de poderse llenar. Ya lo veremos más adelante.

Por el momento, notemos entonces que el sentido está condenado a desplazarse sin tregua, de palabra en palabra, para que alguien como yo pueda expresar⁶³ algo. En la biblioteca de Babel, Borges plantea la misma cuestión: "Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito".⁶⁴

⁶² Aunque aquí nos referimos a "mapa" en el sentido tradicional de la palabra, bien podría analogarse el mapa del Snark al *mapa* de Deleuze.

⁶³ De acuerdo con Deleuze, el sentido es lo expresado de la proposición, aunque no se confunde con ella ni con la expresión. En Gilles Deleuze. Op. cit., p. 19.

⁶⁴ Jorge Luis Borges, Op. cit., p. 469.

Y en *Hexágono 8482, anaquel 5*, Chapela lo hace también. Como mencionábamos más arriba, esta obra no sería otra cosa que uno de los hexágonos de la biblioteca, cuyo título señala su ubicación dentro de ella. Al igual que todos los hexágonos, éste también está conformado por 32 libros que en español parecen no decirnos casi nada, pero como ya hemos visto, en un lenguaje que no comprendemos quién sabe.

Ahora, hay que tomar en cuenta que “No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos”⁶⁵, de manera que sus anaqueles registran todas las combinaciones posibles de los 25 símbolos ortográficos, “todo lo que es dable expresar en todos los idiomas”⁶⁶, que quiere decir lo siguiente:

QUESIER DE A	J	OE	A A A	AAAAA		AAAAA
HUS	U			ABCCHDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ		
MS	URR	JDE	OK	D	JF	
F HHHH	J AOE		IEI IA	BBY	R A	
F SI	HAY		UNA	D		
E						
OOV	F	OG	OF	VF	VOO	
JOG LU	S	EH	BAB	GES		
YUE R	JA	KD OE		GUT S		
KEE		HDHD4	IFL	A		
XE RQ	LR		KRA	AA	RE R	
XE OR		OS			CO	
DDJ		AW	R EEER	JFJ FF	RE R	
MATERIALISM				PHJLO	SOPH	
A HHE SJ		SJSJS D	JEIEIJDIEJKL			

QW NR		BRBBBBRAAR		ANNE	E	
MSGGS	SW	WER	UNS		Q	
HHHE	DA	MCHH	KMKANBHEV	GH		
Z VV	ZS		9EEDH		UBV	
TRE NNA		R	JT J		AAA	
D RMN	F		DRSV	FL	ONO O	
ENCICOLPEAI	A A RR	AJE	QUE			
R		9H			X	
	V		S		.	
EUA		30			JH	
ZWXERUYQWEIPOA	JF GK	KF	NBVCBA			
AAAAAAAAAABB		KD KKAN		A		
EEEEEN		UTEA		D D	AR	
RANNDM		SA			D	

2.5 Títulos Hexágono 8482, anaquel 5 (2014).

De acuerdo con el matemático William Goldbloom Bloch, si la biblioteca de Babel existiera, el número de libros que poseería estaría computado en $25^{1 \cdot 312,000}$, número

⁶⁵ *Ibidem*, p. 467.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 468.

por demás vasto e incalculable⁶⁷. Las oraciones que aparecen en el esquema anterior corresponden a los 32 títulos de *Hexágono 8482, anaquel 5*, y como un hexágono de la biblioteca, representan amablemente lo que podríamos encontrar ahí, tomando en cuenta entonces que éstas son 32 de $25^{1,312,000}$ posibilidades.

Ahora, digo que lo representan amablemente porque en Chapela, en el mismo anaquel, hallamos en la primera y penúltima línea de la primera columna, y en la novena y última de la segunda, palabras que se acercan a aquellas que para nosotros tienen sentido –en inglés las tres últimas–; mientras que Borges menciona en su cuento que en cientos y cientos de anaqueles el mejor volumen que encontró fue uno titulado “Trueno peinado”, y en otros cientos y cientos “El calambre de yeso”. Esto, además de que en la biblioteca de Babel existen miles de ejemplares de obras que difieren únicamente por una letra o una coma y ya.

Tomemos como punto de partida el título:

MSGGS SW WER UNS Q

siendo este título el cuarto de la segunda columna del esquema que aparece más arriba. En la Biblioteca de Babel, así como existe este título existen los siguientes:

⁶⁷ Información obtenida de la hoja de sala de la exposición $25^{1,312,000}$ *Todos los libros que existen desaparecerán*, llevada a cabo en el 2012 en el Centro Cultural España de la Ciudad de México.

MAGGS	SW	WER	UNS	Q
JAGGS	SW	WER	UNS	Q
JABGS	SW	WER	UNS	Q
JABBS	SW	WER	UNS	Q
JABBE	SW	WER	UNS	Q
JABBE	RW	WER	UNS	Q
JABBE	RW	OER	UNS	Q
JABBE	RW	OCR	UNS	Q
JABBE	RW	OCK	UNS	Q
JABBE	RW	OCK	YNS	Q
JABBE	RW	OCK	Y:S	Q
JABBE	RW	OCK	Y:T	Q
JABBE	RW	OCK	Y:T	R

2.6 Conversión título (2014).

Y así se irían desplazando las letras, y por lo tanto las palabras, hasta encontrar/formar un libro que dijera, por ejemplo, *Jabberwocky: translation series* – que es un título de la *K. F. Gödel Bibliothek* también–, otro que dijera *Serendipity*, uno más que fuera *Axaxaxas mlö*, o cualquier título capaz de constituirse con los 25 símbolos ortográficos, incluyendo los de la *K. F. Gödel Bibliothek*, los de la biblioteca *Roland Barthes* y el resto de *Hexágono 8482, anaquel 5*. Esto es importante porque, en la medida en la que las letras se van desplazando, se desplaza el sentido también: a veces basta la variación de una sola letra para trastocar el sentido de toda una frase, y con ello de un libro entero.

El caso de Roussel (Francia, 1877 - 1933) ilustra perfectamente lo anterior: este autor elegía dos palabras semejantes, añadiendo después otras iguales pero

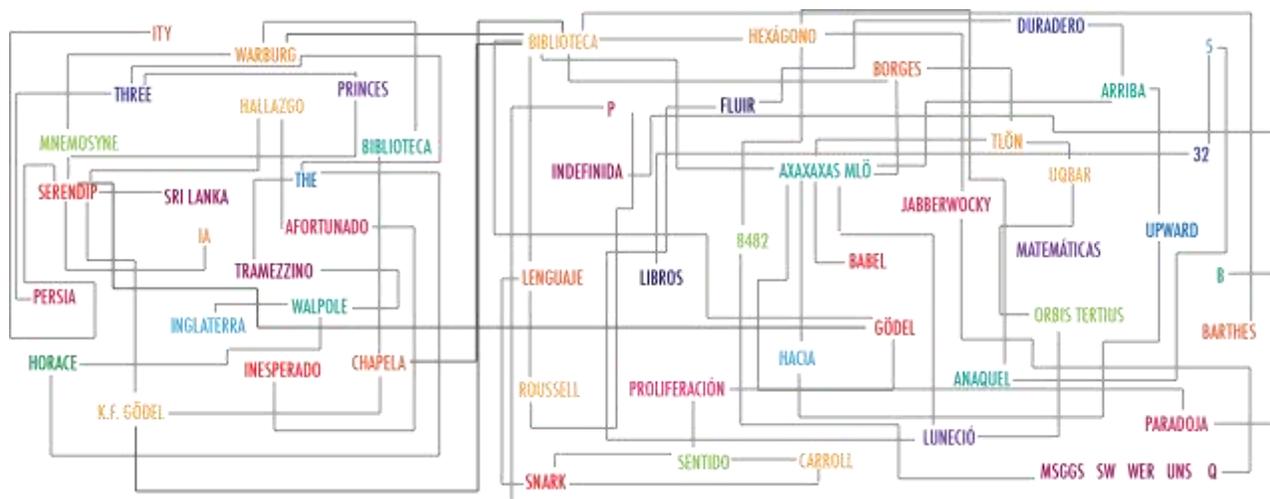
tomadas en sentidos distintos, obteniendo con ello frases casi idénticas para crear algunas de sus historias⁶⁸; por ejemplo:

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard.
[Las letras de tiza sobre las bandas del viejo billar]

Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.
(Las cartas del [hombre] blanco sobre las pandillas del viejo pillo)

Como podemos observar, el sentido es completamente diferente en una y otra frase, si bien lo único que cambia es la “b” por la “p”.

Entonces, con base en lo planteado hasta ahora, tendríamos lo siguiente:



2.7 Esquema Serendipity + Hexágono (2014).

Por supuesto, estos esquemas son tan sólo pequeños fragmentos de la totalidad que intentan representar; lo importante de ellos es la manera en que permiten

⁶⁸ Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos libros míos*, Traducción de Pere Gimferrer. Publicada en “Impresiones de África”, trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte, Ediciones Siruela, Madrid, 1990. Disponible en <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/russell.pdf>

visualizar cierta manera de organizar el mundo, que es la que venimos planteando a lo largo de estos capítulos.

Tomemos ahora como referencia el volumen titulado *El libro en blanco*; éste es el libro ideal de Ulises Carrión (México, 1941-1989):

El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio [...] Un escritor del arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe.⁶⁹

Esta idea de libro, como podemos observar, se diferencia de las concepciones que normalmente se tienen de ellos; incluso, ¿acaso un libro con las páginas en blanco no vendría siendo más bien un cuaderno? Múltiples páginas acorraladas entre dos pastas que no las dejan salir a revolotear por ahí, sin nada escrito, sin nada que leer, pero con el potencial de adquirirlo y otorgarlo.

Pero la cuestión es que, para Carrión, pensar un libro cuyas páginas se encuentran todas en blanco es pensar un *puro* libro, un libro puramente libro. Para él los libros y su contenido son dos cosas completamente distintas y separadas, un libro no tiene por qué pensarse, o siquiera considerarse, en función o en relación con su contenido, sino tan sólo en función y en relación consigo mismo: los libros son realidades autónomas y autosuficientes en sí mismas; son organismos vivos y como

⁶⁹ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros* (México: CONACULTA/Tumbona Ediciones, 2012), p. 51.

tales “es natural que crezcan, se multipliquen, cambien de color, enfermen y, eventualmente mueran”⁷⁰.

Carrión inaugura así una nueva categoría: la de las obras-libro, que conciernen al futuro de los libros, generan reflexión y debate en torno a distintas cuestiones, y lo más importante: si su condición es la de libros, es porque lo que se pretende llevar a cabo no puede realizarse más que como libro, es imposible efectuarlo de otra manera⁷¹. Por ejemplo, la obra libro titulada *Eliza Gajewski*, en palabras de Carrión, es un álbum fotográfico de la hija del artista polaco Henryk Gajewski donde:

[...] cada página es el espacio para una fotografía de ella, comenzando por el día de su nacimiento, y luego un año después, otro año después, otro año después. Pero cuando compras el libro, sólo las dos primeras fotos están ahí (no anoté la fecha de cuando Gajewski hizo el libro, pero digamos que fue en 1979); entonces incluirá fotos hasta 1979, dos años de la vida de esta niña, y toda la secuencia que será tomada en el futuro y ya está descrita a la manera de las dos primeras, sí incluidas. En otras palabras, ya ves la descripción de Eliza (el nombre de la niña): “Eliza jugando con un gato en Varsovia”, al año siguiente ves: “Eliza tomando un tranvía en París” y, al año siguiente, “Eliza haciendo esto o aquello en este lugar con esta u otra persona”. Cuando compras este libro, obtienes una especie de vale que tienes que enviarle para que ella te envíe cada año ¡las fotografías!⁷²

⁷⁰ Ulises Carrión, “Acerca de la crítica”, *El arte nuevo de hacer libros* (México: CONACULTA/Tumbona Ediciones, 2012), p.109.

⁷¹ Ulises Carrión, “Libros comunes, obras-libro y libros de artista: semejanzas y diferencias”, *El arte nuevo de hacer libros* (México: CONACULTA/Tumbona Ediciones, 2012), pp.144-146.

⁷² *Ibíd.*, p.143.

Otro ejemplo es el de *Three, Three, Three, Three, Six, Six, Six, Six*, de Joan Palou. De acuerdo con Carrión, cuando tomas este libro y lo abres, lo que sucede es que una bola de metal cae de él y: “Esto siempre es sorprendente. Las páginas están en blanco y hay un orificio en todas ellas donde la bola cabe perfectamente. Este es un libro que, si lo abres, no es lo que solía ser ¡porque la bola cae! Este libro sólo puede existir como libro cerrado [...]”⁷³.

En este sentido, sería interesante considerar *El libro en blanco* y todos y cada uno de los volúmenes que existen en las bibliotecas de Chapela como obras-libro, ya que sus funciones y condición concuerdan con las planteadas por Carrión; sin embargo, para Carrión la secuencialidad, el hecho de que una página siga a la otra, es relevante, y esto no sucede en las obras de Chapela... ¿o sí?; a colación quisiera retomar la siguiente idea de un ejemplar planteado por Borges:

Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría un solo volumen, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. [...] el manejo de ese vademécum sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés.⁷⁴

Si tuviéramos tantas páginas como las que nos es posible imaginar en el libro de Borges, ¿no tendrían que ser tan delgadas que, de un momento a otro fuera imposible separarlas, obteniendo así un solo volumen que jamás dejaría de

⁷³ *Ibíd.*, p.145.

⁷⁴ Jorge Luis Borges. “La biblioteca de Babel”, *Obras completas 1923-1949* (Argentina: Emecé, 1990), p. 471.

multiplicarse? Este volumen parecería ser entonces un *solo* volumen, un bloque, pero realmente sería n-1 –ene menos lo uno–: algo de lo que siempre se sustrae a la unidad, y debido a lo cual, entonces, ese algo tiene la posibilidad de propagarse hasta el infinito.⁷⁵

Ahora, no es que uno ignore el hecho de que este vademécum⁷⁶ de Borges sea producto de la más pura ficción, mientras que los libros de Chapela y las obras-libro de Carrión son más bien objetos artísticos, pero volvemos a la misma cuestión: ¿por qué no hablar de este particular ejemplar de Borges paralelamente a lo que plantean Chapela y Carrión? ¿qué impide abordarlos en el mismo espacio?

Nada, excepto las categorías, jerarquías y centros, que no son nada que no podamos mover.

Y no quiero decir con esto que el ejemplar de Borges y los libros y obras-libro de Chapela y de Carrión sean la misma cosa, o se encuentren siquiera en el mismo plano, pero ese es el tema: por un asunto de contigüidad, el volumen de Borges y las piezas de Carrión y Chapela transitan en planos simultáneos y paralelos que tienen la posibilidad de devenir entre sí y hacer tierra en el mismo espacio⁷⁷.

Ya veíamos cómo esto sucedía en la obra de Rosana Ricalde, así como en la paradoja que suscitan las bibliotecas al ser bibliotecas y a la vez no ser, y al tener libros y a la vez no tenerlos. Lo observábamos también en la relación que existe entre las palabras y las cosas, y lo advertimos ahora tanto en la fractura que articula la

⁷⁵ cf. Gilles Deleuze, "Rizoma", en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2002), pp. 12, 22, 25, 28.

⁷⁶ Vademécum, en latín, quiere decir: "anda conmigo".

⁷⁷ Porque las series permiten ese confluir.

ficción con el objeto artístico –inscrito aparentemente en la realidad–, como en este vademécum cuyas páginas infinitas provocan el desborde que lo llama a ser un solo bloque, pero sin ser nunca uno a la vez.

A estas alturas, son más que evidentes mis intenciones de hacer de este ejemplar de Borges todos y cada uno de los libros de Chapela; sin embargo e indudablemente, la comparación resulta forzada; resulta forzada en los términos en los que hemos planteado estos objetos hasta ahora, ya que es claro que los libros de Chapela no tienen infinitas páginas, que de tantas y tan delgadas que son, hagan imposible abrir cualquiera de ellos.

Sin embargo, lo que sí tienen los libros de Chapela es un lugar vacío que, como mencionábamos al principio de este trabajo, en cuanto vacío es susceptible de poderse llenar; su carencia es su posibilidad y ahí es donde es posible efectuar un vínculo entre este magnífico vademécum y los libros de Chapela.

La cuestión del lugar vacío puede entenderse pensando nuevamente en la paradoja de la proliferación indefinida. Si una palabra nunca dice el sentido de lo que dice y siempre tiene que remitirse a otra para decir lo que quiere decir, entonces es claro que ningún significado es inherente a ninguna palabra, todos son adquiridos, e incluso si yo convengo con alguien que “helado” signifique “nube” así puede ser. Las palabras son como cajas o vasos en los que puede colocarse algo, que pueden llenarse con algo: son un lugar vacío susceptible de poderse llenar.

En las series, Deleuze plantea la existencia de un elemento al cual denomina “instancia paradójica”; esta instancia paradójica recorre ambas series comunicándolas entre sí y otorgándoles su movilidad. En una serie esta instancia es

exceso, casilla vacía, lugar sin ocupante; en la otra es defecto, ocupante supernumerario, ocupante sin lugar. La instancia paradójica se encuentra en ambas series y en ninguna a la vez; es como un espejo, dice Deleuze.

Si menciono al mismo tiempo las series y la instancia paradójica es porque la movilidad que es posible pensar a partir de la paradoja de la regresión indefinida se manifiesta y toma existencia en la instancia paradójica. Esta instancia es “palabra y cosa a la vez, una palabra que designa exactamente lo que expresa y que expresa exactamente lo que designa. Expresa su designado, tanto como designa su propio sentido. De una sola y misma vez, dice algo y dice el sentido de lo que dice: dice su propio sentido”⁷⁸ Y si una palabra expresa su propio sentido, no tiene sentido (¿Qué es Carosor Seur; o María, incluso?), es sinsentido.

Entonces, en las series lo que “permite” el sentido es el sinsentido como casilla vacía susceptible de poderse llenar, siempre móvil, desplazándose y desplazada. Y cada término entonces sólo tiene sentido debido a su posición respecto a los otros términos, a la vez que todos los términos sólo adquieren sentido por su posición respecto a la instancia paradójica. Entonces, hay que entender que la instancia paradójica, como sinsentido, no se opone al sentido, sino a la ausencia de sentido⁷⁹.

Volviendo a las obras de Chapela, esta casilla vacía se “manifiesta” de muchas maneras. Primero, cada nombre de cada biblioteca funge a modo de instancia

⁷⁸ Gilles Deleuze. “Undécima serie. Del sinsentido”, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989).

⁷⁹ Dice Deleuze: “Así como Jakobson define un fonema cero que no posee ningún valor fonético determinado, sino que se opone a la ausencia de fonema y no al fonema, así también el sinsentido carece de todo sentido particular, pero se opone a la ausencia de sentido, y no al sentido que produce en exceso.” En *Ibíd.* También, confróntese lo que digo sobre el lugar vacío en el sitio que se indica en esta misma referencia.

paradójica que, por un lado, *habla, pronuncia, expresa* una biblioteca, y por el otro, *hace referencia, indica, designa* más de 2,000 bloques de madera. Y aquí, tal vez más que en otro lugar de este escrito, se manifiesta lo magnífico de este modo de pensar, que por un elemento x, la instancia paradójica⁸⁰, posibilita la comunicación entre dos cosas que en un mundo con categorías y jerarquías establecidas no podrían ser, es decir, gracias a esta instancia paradójica de una u otra forma dos mil bloques de madera son los libros que conforman no sólo una vez, sino dos veces, una biblioteca⁸¹. Y así las series comienzan a deslizarse, convergen y divergen, para encontrar en dado momento que cada bloque de madera/libro es también, como hemos querido dar a entender, uno de los puntos que conforman la línea de determinada serie, y como parte de una serie les corresponde ser también

⁸⁰ Me he preguntado durante algún tiempo a qué se refiere Deleuze cuando dice "instancia paradójica", sobre todo cuando dice "instancia". Después de un par de búsquedas –cuya reincidencia en la palabra "instar" comenzaba a ser molesta– encontré un artículo muy interesante en Wikipedia que hablaba sobre cierta instancia en el ámbito informático. Rastreado las fuentes del artículo encontré: "An instance, in object-oriented programming (OOP), is a specific realization of any object. An object may be varied in a number of ways. Each realized variation of that object is an instance. The creation of a realized instance is called instantiation. Each time a program runs, it is an instance of that program. In languages that create objects from classes, an object is an instantiation of a class. That is, it is a member of a given class that has specified values rather than variables. In a non-programming context, you could think of "dog" as a class and your particular dog as an instance of that class." [En <http://whatis.techtarget.com/definition/instance>] Por supuesto, aplicado a la informática esto quiere decir algo muy particular, pero polarizado a lo que nos concierne me parece bastante adecuado. Además, de acuerdo con el artículo de Wikipedia –comprobado después por diccionarios de inglés y latín–, esta acepción de la palabra en informática proviene del inglés *instance* que quiere decir caso o ejemplo, e *instance* proviene a su vez del latín *instantia*, que quiere decir: "estar cerca de/presencia", y de esta misma raíz se derivan palabras como "instante" o "instalar". Esto último lo comento porque además del nexo con la definición de "instancia" en informática también parecen adecuadas estas acepciones para la instancia paradójica.

⁸¹ Retomando la nota al pie #31, sobre *Mapa Mundi* de Ricalde, donde tenemos el plano de *Las ciudades invisibles* y el plano de las ciudades del mundo, ficción y realidad como las dos caras de una misma cosa, podemos entonces observar llegados a este punto cómo es que ambos planos conviven como las dos caras de una misma cosa. Llegados a este punto también hemos visto como las series de las obras de Chapela convergen y divergen, siendo intersectadas de aquí para allá, tal como las calles –tanto las reales como las ficcionales– de la obra de Ricalde.

“intervenidos” por la instancia que “los hará aparecer” como libro y bloque de madera a la vez, como casilla vacía por un lado y ocupante sin lugar en el otro. Y aquí, pienso que sucede un fenómeno muy particular: lo veo como si dentro de todo este desplazarse/desplazamiento/desplazado hiciéramos un acercamiento en cámara lenta, muy lenta, a uno de los libros/bloques de madera de cualquiera de las tres bibliotecas. Al llegar ahí, la serie libro/bloque de madera produce un nuevo desprendimiento: por un lado, un libro que no es posible leer y que jamás ha sido escrito, que vendría siendo lo mismo que un libro que aún puede escribirse y entonces ser leído; y por el otro, un bloque de madera que como la piel (Valéry: “lo más profundo es la piel”), tan poroso es, que sería difícil decir hasta qué punto no es un hueco con “llenos”, y no un bloque con huecos. Y de ahí surge algo espectacular: se inauguran todas las posibilidades y en un ir para acá y para allá tengo, por un lado, todo un libro que escribir y, por el otro, un hueco físico donde cabe no sólo una historia, sino todo el universo, porque la movilidad perenne de este elemento paradójico no se dejará de desplazar y, por lo tanto, todas y cada una de las ideas, historias, pensamientos, deseos, imágenes, sueños, tragedias, guerras, premoniciones, pasado, son susceptibles de colocarse ahí, interconectándose además dos planos no tan fácilmente aceptados de coincidir (todos estos sueños, pensamientos, ideas, historias, etc. colocados sutil y cariñosamente en un hueco de madera).

De ahí mi interés también en el ejemplar de Borges que, por cierto, aparece en una nota al pie del cuento de *La biblioteca de Babel*. En esa nota, como hemos visto, se menciona que no hace falta una biblioteca entera, sino un solo volumen, de manera que en ese solo volumen estaría contenido, como lo está en la biblioteca, todo el

universo. Ahora, en este ejemplar de Borges ya estaría escrito y sería posible leer todo lo que es factible en todos los idiomas; la diferencia con los libros de Chapela es que en éstos también está escrito y es posible leer todo lo que es factible en todos los idiomas, sólo que no aún, sino potencialmente como mencionaba: el lugar que se encuentra vacío en todos y cada uno de los libros de Chapela posibilita esta operación, posibilita que sean susceptibles de contener todo lo que es dable expresar.

Los textos de Chapela, entonces, no poseen un texto legible, sino un texto escribible en términos de Barthes:

Tal vez no haya nada que decir de los textos escribibles. Primero: ¿dónde encontrarlos? Con toda seguridad no en la lectura [...] el texto escribible no es una cosa, es difícil encontrarlo en las librerías [...] El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra consecuente (que lo transformaría finalmente en pasado); el texto escribible somos nosotros en el momento de escribir [...] Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura.⁸²

Es decir, el texto escribible es todo lo que es dable expresar; todo lo que es posible escribir y leer –incluso lo que es posible imaginar o pensar aunque no sea posible plasmarlo– en la medida en la que no se limita a un solo individuo, ni a un solo tiempo o espacio; el texto escribible es múltiple, infinito y puede ser simultáneo también. Cada uno de los libros de las bibliotecas de Chapela posee un texto escribible, y no es coincidencia que los volúmenes de la biblioteca *Roland Barthes* no

⁸² Roland Barthes, *S/Z* (España: Siglo XXI, 2011), p.14-16.

sólo compartan las características que hemos venido mencionando como propias de todos los ejemplares, sino que además tengan la particularidad de no tener título siquiera.

Es decir, los libros de la *K. F. Gödel Bibliothek* y de *Hexágono 8482, anaquel 5* brindan al espectador la posibilidad de *escribir* en ellos no sólo aquello que pueden expresar, sino también aquello que pueden pensar e imaginar incluso si no lo pueden expresar, y lo único que define que en un volumen se *escriba* tal o cual cosa y no la otra, es el título que lleva impreso. Se puede argumentar que el título no es suficiente para que el espectador *escriba* o no determinados pensamientos o ideas y, efectivamente, será posible que alguien *escriba* deliberadamente cosas que nada tienen que ver con cierto título específico, pero no en un primer momento: cuando el espectador se acerca a un ejemplar en particular, es imposible que su mente por sí sola no empiece a generar ideas respecto a lo que acaba de ver/leer; lo que el espectador decida después es otra cosa, pero en este primer momento ha *escrito* ya habiendo sido permeado involuntariamente por el título de cierto ejemplar.

Por supuesto, esto no es negativo en absoluto; ya lo plantea Iser (Alemania, 1926-2007) en su teoría: como espectadores/lectores completamos los espacios en blanco. Y al respecto resulta interesante también el trabajo de María Anwander (Austria, 1980) en piezas como *My Most Favorite Art* (2004-2011), *Erased Pictures from Flash Art N°259* (2008), *Erased Hirschhorn* (2013) y *Erased Rausch*enberg (2013).

Por ejemplo, *My Most Favorite Art* es una instalación conformada por cédulas que la artista ha robado y recolectado de distintas galerías y museos; en sus palabras: "Para algunas de las cédulas exhibidas la memoria deja aparecer imágenes en la mente

de los espectadores, y para lo desconocido la fantasía construye obras de arte completamente nuevas"⁸³. Así, en esta obra podemos observar una pared con más de 65 placas como las siguientes:



2.8 Maria Anwander, *My most favorite art* (2004-2005) [detalle].

Este fenómeno que observamos en la obra de Anwander –donde si conocemos la pieza que aparece en las placas la reconstruimos en nuestra mente, y si no nos es imposible no imaginar algo en relación con el título, la descripción o el artista– sucede de igual forma en la *K. F. Gödel Bibliothek* y en *Hexágono 8482, anaquel 5*:

⁸³ "To some of the exhibited title plates the memory let appear pictures in the viewers minds and for the unknown the phantasy builds complete new artworks" en <http://www.maria-anwander.net/work.php?id=16>



2.9 Emilio Chapela, K. F. Gödel Bibliothek (2012) [detalle].



2.10 Emilio Chapela, K. F. Gödel Bibliothek (2012) [detalle].

Es decir, si leemos el título *The book that gets cancelled*, es muy poco probable que lo primero que venga a nuestra mente sea la Documenta de Kassel; al contrario, si leemos el título *The Last Documenta*, entonces será bastante probable. Asimismo, es interesante notar que algunos ejemplares de estas bibliotecas nos invitan a efectuar asociaciones que de otra manera difícilmente haríamos, por ejemplo, las que provocan títulos como *Jardín e Idiosincrasia*, o *Vulgarity and Epiphanies*.

En este sentido, si en la *K. F. Gödel Bibliothek* y en *Hexágono 8482, anaquel 5* los títulos son una especie de parámetro a partir del cual escribir los libros, en la biblioteca *Roland Barthes* no hay parámetro alguno, y esto la convierte en una obra completamente abierta en la que el espectador desde el primer momento puede escribir lo que prefiera; digamos que es una biblioteca más personal.

Ahora, el que los libros sean susceptibles de contener absolutamente todo lo que es dable expresar, e incluso lo que puede imaginarse y pensarse y no es dable expresar, hace visible una problemática bastante particular: si en un volumen “común” –como los que encontramos en su mayoría en las librerías o bibliotecas– el final del texto siempre está definido en el sentido de que es claro en qué momento termina – incluso si este terminar es un “abierto para siempre”, un jamás terminado–, en los libros de las bibliotecas de Chapela jamás puede señalarse ese momento, y si pudiera señalarse entonces su contenido necesariamente sería inconsistente, porque comprendería todo lo que es dable pensar, expresar e imaginar en el tiempo y el espacio, incluyendo contrarios.

Es decir, si uno *escribe*, por ejemplo, el volumen titulado *Art Powder*⁸⁴, tiene que tomar en cuenta que el polvo de arte admite dos cosas: lo que el polvo de arte es y lo que el polvo de arte no es. Para *escribir* o escribir un libro completo sobre polvo de arte habría que decir todo, y al mismo tiempo, lo que éste es y lo que no es, obteniendo así la sentencia: *el polvo de arte es lo que no es* (el polvo de arte es agridulce y no es agridulce; lo amarillo del polvo de arte no es amarillo; el polvo de arte tiene mal carácter porque tiene buen carácter).

El libro estaría completo, pero sería inconsistente, mientras que si se escribiera sólo lo que el polvo de arte es (es amarillo, es agridulce) o sólo lo que no es (no es amarillo, no es agridulce), sería consistente, aunque estaría incompleto, porque no diría todo lo que es posible acerca del polvo de arte.

⁸⁴ La palabra *powder* proviene del mismo lugar que *pólvora*, *púder*, y así hasta llegar a *povera*: *art powder*–arte povera.

No es coincidencia, entonces, que la biblioteca se titule *K. F. Gödel*, porque Kurt F. Gödel (República Checa, 1906-1978), en uno de sus teoremas de la incompletud, fue quien planteó lo que acabo de explicar hace un momento: si un sistema está completo será inconsistente, y si es consistente irremediabilmente estará incompleto.

A estas alturas no es difícil notar que este asunto de Gödel, sin decirlo, ha venido permeando desde siempre la obra de Chapela: bibliotecas que son bibliotecas y no son bibliotecas, libros que son libros y que no son libros, títulos que se desenvuelven de manera paradójica generando situaciones que coexisten en su contradicción. Como mencionábamos al principio, las condiciones que se muestran en lo que aparece en un primer momento como lo más palpable de la obra, se replican en lo que aparece como su supuesto interior, para repetirse luego en el a su vez simulado interior de este aparente interior. Al contrario, pero al mismo tiempo, las condiciones que se muestran en lo que aparece en primera instancia como lo más profundo de la obra, se despliegan en su supuesta superficie, y después en la aparente superficie de esta supuesta superficie. Dicho de otra manera, las condiciones que se muestran en las bibliotecas como bibliotecas se replican en los libros, y éstas a su vez en los títulos o no títulos de ellos, así como en las relaciones que tanto estos últimos como todo lo demás genera al infinito y entre sí, etcétera y viceversa. La obra de Chapela es como las matrioskas, pero matrioskas que en vez de estar contenidas la una en la otra, *mapean*. El fragmento que trata de representar la totalidad siempre inacabada de este *mapa*, en el momento de calco que establecemos ahora, luciría más o menos de la siguiente manera:

[

Ciertamente, el esquema mostrado anteriormente es sólo la representación de un fragmento de todo lo que hemos venido planteando hasta ahora; de ninguna manera debe pensarse que está concluido, y eso es lo que quiero dar a entender con las líneas que quedan “abiertas” para cruzarse y extenderse hasta el infinito.

Mencionaba al principio de este trabajo que una de las cualidades más relevantes de las bibliotecas de Chapela es su capacidad para demostrar de manera fáctica un modo de abordar y configurar el mundo de forma no lineal: sin comienzo, ni centro, ni fin; sin órdenes inamovibles y preestablecidos. A partir de esta premisa nos aproximamos a obras como *Mapa Mundi* de Rosana Ricalde o al *Atlas Mnemosyne* de Warburg que, a su manera, se comportan del mismo modo que las piezas de Chapela; a partir de esta premisa también fue que desarrollamos la cuestión de las paradojas inscritas en las bibliotecas, en sus libros, en los títulos de éstos y en las relaciones que se dan entre todo lo anterior.

Es decir, el *mapa* que fuimos construyendo –sin decir que está concluido por eso– a lo largo de este proyecto es uno de los tantos que pudieron haber sido; es un intento de llevar al acto una forma de ver el mundo que vale la pena ejercer en la práctica con el fin de, como afirmé en algún punto, poner el conocimiento al servicio del mundo y no el mundo al servicio del conocimiento porque, como vimos también con Nietzsche, no tiene ningún caso establecer nosotros mismos lo que tendría que ser un mamífero para después

señalarlo y excluir entonces cualquier cosa que no encaje en la categoría como se pretende⁸⁵.

El mundo, como decía Spinoza (Países Bajos, 1632-1677), consiste en un sinfín de relaciones, convenientes y inconvenientes, de las cosas entre sí. Si uno no comprende esas relaciones, entonces no comprende nada y, al contrario, en la medida en la que uno más comprenda, más sencillo le será entonces actuar y desenvolverse en el mundo de manera satisfactoria, más sencillo le será a uno ser lo más uno que puede ser. Como menciona Deleuze en relación con lo anterior, el fuego es más fuego mientras más quema, y al fuego le conviene tanto estar cerca de la rama como a ésta nada le conviene estar cerca de él; si el fuego entiende lo que la rama de manera inversa tiene que entender, más fuego y más rama serán, más satisfactoriamente se desenvolverán en el mundo.⁸⁶

Las relaciones existentes en el mundo no son algo que uno pueda imponer, son algo que existe y que cuando yo lo noto lo *trazo*, y es en ese sentido que yo construyo un *mapa*; no violento al mundo mientras lo proyecto: hago tierra y calco lo que de manera virtual se halla en él. Así, no hay que pensar las bibliotecas de Chapela como un centro desde el cual yo partí para realizar este análisis, sino más bien como uno de los puntos que aparecen en el esquema total (Figura 2.14) y que se relacionan con todos los demás.

Para no extenderme tanto como hubiera querido fue necesario dejar de lado, por ejemplo, títulos de la *K. F. Gödel Bibliothek* como *HOW TO*. o *LSD*, y algunas otras cuestiones que me hubiera gustado abordar. En el caso de *HOW TO*. resulta interesante pensar en Bartleby y su famosa fórmula *I would prefer not to*; en palabras de Deleuze () “[...] la extravagancia de la fórmula supera las propias palabras: aun siendo gramatical y

⁸⁵ Página 45 de este trabajo.

⁸⁶ Gilles Deleuze. *En medio de Spinoza* (Buenos Aires: Cactus, 2006).

sintácticamente correcta, su abrupta terminación NOT TO, al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite"⁸⁷. Por supuesto, lo que implica *I prefer not to* frente a *HOW TO*. es radicalmente diferente, sin embargo, es en el problema de lo indeterminado donde ambas cuestiones convergen: *how to* abre la posibilidad a cualquier cosa respecto a la cual uno quisiera pensar "cómo..." –cómo comer, cómo conseguir un helado, cómo convertirse en un pedazo de césped–, pero con el punto, esto se clausura, quedando entonces un llano "Cómo.". El problema es que en *how to*, aunque indeterminado, teníamos la posibilidad de determinar. Con *how to*. ya no hay posibilidad: lo indeterminado permanecerá siempre como tal.⁸⁸

En cuanto a *LSD*, me parece muy interesante el ejemplo, sobre todo, en relación con la *p* y la *b* de Roussel que mencionaba más arriba. Si en Roussel todo se funda en el intercambio de una letra por la otra, desglosándose la misma frase inicial en dos series paralelas, en *LSD* también hay un desglose de series a partir de un solo móvil: cuentan que el llamado "día de la bicicleta", Hoffman, el descubridor del ácido que lleva por nombre el mismo que el título del libro, percibía cómo sus impresiones acústicas iban convirtiéndose en imágenes.

Ahora, si desarrollo estos ejemplos es sólo para enfatizar las relaciones y correspondencias mediante las cuales podríamos seguir construyendo nuestro *mapa*, ya que con estas dos

⁸⁷ Gilles Deleuze, "Bartleby o la fórmula", en *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 99-100.

⁸⁸ "How to." es decir: "¿cómo."; una pregunta clausurada, que en el momento en el que comienza a fraguar su existencia es clausurada. Jamás podremos ya no sólo enunciarla, sino responderla, porque sus posibilidades son coartadas para siempre con ese punto final. Es como si tuviéramos un mundo flotante de posibilidades que vuelan y se deslizan de aquí para allá, pero atrapadas en una bola inquebrantable, infranqueable de cristal. En un "how to." no hay acceso, ni salida por lo tanto. Es como un mundo estático, puesto en pausa perene... tal vez la muerte.

nuevas referencias habría que añadir, por lo menos, a Bartleby, Melville, Pardo, Deleuze, Agamben, LSD, diversos "how to's", Hoffman, asuntos relacionados con bicicletas –tal vez el *Ladrón de bicicletas* (1948) y entonces a De Sica (Italia, 1901-1974)–, etc. Nótese además que las series que se construyeran a partir de la experiencia de Hoffman pertenecerían a dos categorías que suelen abordarse indiscutiblemente por separado, ya que cuando en el cine imágenes y sonidos se complementan, las series que se desprenderían de la experiencia de Hoffman no serían complemento la una de la otra, sino la misma cosa materializada simultáneamente de manera distinta: sonidos deviniendo imágenes y viceversa.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALBERRO, Alexander et al. "reconsidering conceptual art, 1966-1977", *conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT press, 1999.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. Madrid: Alianza, 2002.

_____ "La biblioteca de Babel", *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1990.

CARRIÓN, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. México: CONACULTA/Tumbona Ediciones, 2012.

CARROLL, Lewis. "The Hunting of the Snark", *The Humorous Verse of Lewis Carroll*. Nueva York: Dover, 1960.

CHAPELA Pérez, Emilio. *Baragouins, gibberish and goodledygoon*. México: Conaculta, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

_____ "¿Cómo reconocer el estructuralismo?", en *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos, 2005.

_____ "Rizoma", en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA Editores, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

_____ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.

_____ "La prosa del mundo", en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.

KIEFER, Anselm y Armin Sweite. *Anselm Kiefer: The High Priestess*. London: Thames and Hudson, 1989.

NAGEL, Ernest y James R. Newman. *El teorema de Gödel*. Madrid: Editorial Tecnos, 1979.

WARBURG, Aby. "Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]", *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

SITIOS WEB

BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, 1941, en http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/borges/tlon_uqbar_orbis_tertius.htm

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, en http://www.ddooss.org/libros/ciudades_invisibles_Italo_Calvino.pdf

CHAPELA, Emilio. Die Kurt F. Gödel Bibliothek (2012) [Citado el 19 de marzo de 2013] : disponible en <http://www.kgbibliothek.blogspot.de/>

_____ Entrevista con Gracia Ulloa, *Nierika*, 5º vol., México, D.F., 11 de octubre de 2012. Disponible en <http://www.iberolibrary.com/>

publicaciones.com/arte/articulo_detalle.php?id_volumen=5&id_articulo=134&id_seccion=35&active=34&pagina=112

_____ Obra (2012) [Citado el 19 de marzo de 2013] : disponible en <http://www.emiliochapela.com/language.html>

FARIA, Henrique. Emilio Chapela en Zona MACO, en <https://www.youtube.com/watch?v=5tq-DKOscXE>

Google. Inside Google Translate (2010) [Citado el 16 de marzo de 2013] : disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_GdSC1Z1Kzs

HERRERA, Adriana. "Mirada exterior: prácticas de artistas mexicanos desde y hacia otras fronteras", *Poder 360°* (2012) [Citado el 24 de octubre de 2012] : disponible en http://www.poder360.com/article_detail_print.php?id_article=6234

MANGUEL, Alberto. *La biblioteca Mnemosina*, en <http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Manguel.pdf>

MARRÓN, Lorena. "La guerra de las termitas", *Galería 11 x 7*, (2012) [Citado el 24 de octubre de 2012]: disponible en <http://11x7galeria.com/shows/2012-Chapela/show.html>

MOLINA, Daniel. "La fascinación imaginaria del arte", *Perfil* (2012) [Citado el 6 de Octubre de 2012) : disponible en http://www.perfil.com/ediciones/2012/10/edicion_717/contenidos/noticia_0004.html#

MUÑOZ, Antonio. *Diario El País* (1995) [Citado el 20 de noviembre de 2013] : disponible en http://elpais.com/diario/1995/11/15/cultura/816390015_850215.html

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en
<http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>

ROUSSEL, Raymond. *Cómo escribí algunos libros míos*, Traducción de Pere Gimferrer.
Publicada en "Impresiones de África", trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte,
Ediciones Siruela, Madrid, 1990, en
<http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/russell.pdf>

SOLOMONOFF, Analía. Entrevista a Emilio Chapela (2013) [Ciado el 6 de febrero de 2014] :
disponible en http://issuu.com/foec/docs/cuadernillofull_5ed__1_

LISTA DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

- 0 Emilio Chapela, *K. F. Gödel Bibliothek* (2012).
- 0.1 Emilio Chapela, *Roland Barthes* (2012).
- 0.2 Emilio Chapela, *Hexágono 8482, anaquel 5* (2012).
- 0.3 Relación nubes-Marx por el Dr. Andreas Ilg (2014).

CAPÍTULO I

- 1.1 Rachel Whiteread, *Untitled* (2000).
- 1.2 Manolo Valdés, *La biblioteca de madera* (1995).
- 1.3 Anselm Kiefer, *Zweistromland* (1989).
- 1.4 Verónica Gerber, *Biblioteca ciega* (2012).
- 1.5 Rosana Ricalde, *Mapamundi* (2011).
- 1.6 Anselm Kiefer, *Zweistromland* (1989), libro 97.
- 1.7 Rosana Ricalde, *Mapamundi* (2011).
- 1.8 Aby Warburg, *Biblioteca y Atlas Mnemosyne*.

CAPÍTULO II

- 2.1 Esquema Serendipity (2014).
- 2.2 Esquema Tlön (2014).
- 2.3 Poema Snark (2014).
- 2.4 Henry Holliday, *Ocean-Chart* (1982).
- 2.5 Títulos Hexágono 8482, anaquel 5 (2014).
- 2.6 Conversión título (2014).
- 2.7 Esquema Serendipity + Hexágono (2014).
- 2.8 Maria Anwander, *My most favorite art* (2004-2005)[detalle].
- 2.9 Emilio Chapela, *K. F. Gödel Bibliothek* (2012) [detalle].

2.10 Emilio Chapela, *K. F. Gödel Bibliothek* (2012) [detalle].

2.11 Esquema último (2014).