

Tierra de nadie en pinturas.

El entrelugar en la aeropostalidad de Eugenio Dittborn.

Willy Thayer

“La pintura aeropostal ha sido concebida para ese lugar paradójico que es el entre... ni al principio, ni al medio, ni al final” (Dittborn), “más allá de toda inmovilidad, finalidad y rigidez” (Guy Brett). “Ver una pintura aeropostal es ver *entre*” (Dittborn), en una turbulencia tópica en que resulta imposible establecer puntos de origen, estadía y destino.

1. Escribe Dittborn que en 1983 *al plegar cuatro veces un papel de envolver de grandes dimensiones y desplegarlo posteriormente inventó por accidente las pinturas aerepostales*. En lo consabido de las marcas que cuadrículaban el papel *descubrió pliegues que atravesaran sus obras y les fueran heterogéneos*. El *hallazgo*, continúa, *daba respuesta a una prolongada búsqueda en su trabajo*¹. A fines de 1983 la primera pintura aeropostal alcanzaba el mundo. Desde 1983 a 2011 Dittborn produjo e hizo circular 181 Pinturas Aerepostales entre puntos de la Tierra alejados unos de otros. Las líneas *multikilométricas de pintura colgando del cielo en un avión que no termina nunca de llegar*², trazan a gran escala sobre la esfera terráquea la geopoética y la geopolítica cartográfica de la aeropostal³.

2. Pero es póstumamente en 1998 —cuando la pintura aeropostal ha alcanzado la madurez de quince rotaciones solares del planeta sobrevolando las superficies terrestres en trayectorias de miles de millas y miles de horas de navegación— que Dittborn escribe que en 1983 *inventó por accidente la pintura aeropostal*.

3. ¿Acaso el *invento por accidente*, el *hallazgo* que en 1983 *da respuesta a la prolongada búsqueda en su trabajo*, es lo que póstumamente, desde 1998, se proyecta sobre la inmediatez de 1983, contagiando la fecha del *invento* con las temporalidades y desarrollos de los 15 años posteriores? ¿Se proyectarán también sobre el *invento* los tiempos previos de la *prolongada búsqueda*? ¿Es acaso posible un presente simple para **el** descubrimiento de *pliegues que atravesaran sus obras y les fueran heterogéneos*? ¿No será 1983 la máscara mortuoria cronológica con que se uniforma el tiempo a destiempo, a deshora, del *hallazgo*? ¿Es posible en 1983 inventar algo que en 1983 ocurre en 1998 y antes de 1983 como *búsqueda prolongada*?

1 Dittborn, Eugenio, *Mundana*, P. 152, Publica Editores, Santiago de Chile, 1998

2 Dittborn, Eugenio, *Mundana*, Publica Editores, Santiago de Chile, 1998

3 Ver imagen en fragmento 30.

4. Muchos tiempos distintos confluyen en esa multiplicidad de escenas que es la escena de un *invento*, atenuando su novedad: los inmediatamente presentes y co-presentes, los faltantes y co-faltantes, lo que parecía anunciarse que se veía al ojo y al reajo en el cuadriculado del papel de envolver, lo tantas veces visto sin percatarse y que súbito aparece. Y todo ello como encuentro de materias, tecnologías, carambolas de afecto, remolino de inminencias, como lo es cualquier escena de invención, de escritura o de pintura, *escena de acoplamientos, cruces, intersecciones y abroche de procedimientos técnicos, menores y mayores, mecánicos y manuales, contemporáneos y anacrónicos, públicos y privados*, escribe Dittborn, de *hallazgos voluntarios e involuntarios de imágenes prefabricadas sometidas a desplazamientos ... de precipitación de un término, un tiempo, sobre otro para transformarlo o que vertiginosamente recorre la misma distancia para encontrarlo y hacer catástrofe con él, y en esa catástrofe, viaje mediante, producir un cierto inédito*⁴.

5. ¿Sabía Dittborn lo suficiente de aeropostales antes de 1983 como para reconocer en 1983 que las había inventado? ¿Y cómo podía saberlo si en ese entonces no había aeropostales para saber? ¿Y si hubiese sabido, qué sentido tenía indagar en ello? ¿Inventa Dittborn la pintura aeropostal toda ella a la vez, *ex nihilo* o por milagro, o va de hallazgo en hallazgo, de azar en azar, preñando lapsariamente su vacío con asociaciones y tientos, ficciones plásticas que van dotando poco a poco de cuerpo, de realidad, de idioma, al aún *no nato*, de modo que esa multitud de procedencias repentinamente cuaja como algo que no había, produciendo otra lengua en la lengua, hasta alcanzar singularidad, mutando paulatinamente los azares, las contingencias, balbuceos y tientos de la indagatoria, en el montaje que finalmente se precipitó y cuyo resultado se presenta póstumamente como un objeto en limpio del que ha desaparecido esa historia de tientos y balbuceos?

6. Antes de inventar las Pinturas Aeropostales Dittborn trabajó 4 años en la red *Mail Art* cuyo precursor fue Ray Johnson, quién remitía por correo sus trabajos de arte (mas de 300 collages con el instructivo *Please add to and return*)⁵. En 1952 Dittborn recibió cartas de su madre plegadas dentro de sobres que desdoblaba para leer. En sus pliegues las 186 aeropostales citan esas cartas fraguando el heterocronismo que confluye en esa multiplicidad de escenas que es la escena de su invento.

7. Los párrafos anteriores persiguen, en su demora, apurar las cosas, ir al grano, al *entre*, al *pliegue* de la pintura aeropostal (que se anuncia en los epígrafes). *Pliegue* en que se balancea la aeropostal, su política transformer, su *cinemática*, la *variación continua* de su cuerpo, sus modos de tratar con el espacio y el tiempo, con las cercanías lejanas y lejanías contiguas, los confines y límites, según diversos regímenes de movimiento, plegando muchos sin estabilizarse en ninguno, perseverando en *medio* de ellos, en su cruce.

8. *Un día de 1983, en Santiago de Chile, se reunieron el Rehén, el Desertor, el Vaga-*

4 Dittborn, Eugenio, *By By love*, Revista de Crítica Cultural, No. 13, Santiago de Chile, 1996.

5 Las pinturas aeropostales, no obstante, desertan de algunos de los principios básicos del arte postal. Por ejemplo, del principio que dice “que la práctica artística debía mantenerse en una suerte de extraterritorialidad respecto a cualquier forma institucional... y las pinturas aeropostales circulan en la red de museos, galerías y espacios que exhiben arte contemporáneo hoy en el mundo... Desertan también de los pequeños formatos que el arte postal empleó para su circulación por el correo. Hechas de partes que viajan plegadas en sobres, una vez desplegadas y ensambladas esas partes en los muros de exhibición, las aeropostales hicieron transitoriamente parte del conjunto de obras de la historia de la pintura que hizo el ensayo de situarse fuera del alcance del ojo, a escala de la arquitectura... Los Nenúfares de Monet, por ejemplo”. Dittborn, Eugenio, *Fugitiva*, Fundación Gasco, Santiago de Chile, 2005.

*bundo y el Náufrago, y fundaron Airmail Paintings Inc.*⁶ ¿Qué son estos arcanos? ¿Cómo funcionan en la aeropostal? ¿Será su denominador común residir invariablemente fuera de casa, *jugar siempre de visita*? ¿No estar nunca donde están, incluso respecto de sí mismos? ¿Será Dittborn, quizás, el común denominador de los cuatro? Supongámoslo así, pero sólo a condición de entender, en este último caso, que Dittborn no es nada más (ni nada menos) que la rúbrica de una indagatoria que pone en curso una triple relación simultánea: 1) relación a una determinada condición geográfico-lingüística, histórico-cultural, económico-política, caracterizada por el “confinamiento”, la “escasez”, la “incomunicación” (Brett)⁷. 2. Relación con la multiplicidad de tecnologías y regímenes de pintura (impresión) de todos los tiempos y lugares, occidentales y extremoccidentales, alfabéticas y no alfabéticas, históricas y naturales, manufactureras o industriales, neolíticas y post-industriales, primarias y secundarias, culturales y exhibitivas, iniciadas o inexpertas, dominantes o sumisas, resistentes o traduc-tivas. 3. Relación con la circulación internacional-planetaria del arte y sus circuitos.

9. “Siempre que un electrón es confinado en un pequeño espacio reacciona a este confinamiento moviéndose agitadamente. Mientras más pequeña es la región de confinamiento más vertiginosamente se mueve el electrón dentro de ella”⁸. Las pinturas aerepostales son los electrones que *permitieron a Dittborn... superar la privación... comunicarse hacia afuera de Chile... sin depender de la existencia de una compleja infraestructura cultural*”, escribe Brett⁹. Pero el viaje desde ese extremoccidente que es Santiago de Chile, hacia la circulación internacional, no es sólo reacción al confinamiento. También es un acto a contrapelo de las *brutales certezas con que Europa vino a América*¹⁰, contrapelo productivo más que reactivo, en desistencia más que en resistencia.

10. La pintura aeropostal erosiona cualquier *inmovilidad, finalidad y rigidez*, sin fundar una nueva estabilidad, volviéndose cada vez más *mundana, más remota, más fugitiva, más desierta* (nómada), variando de *público, de cielos, de ruta, de meridiano, de paralelo, de destinatario, de aeropuerto, de hemisferio, de trayectoria, de continente, de domicilio*¹¹, exhibiéndose en *calidad de pintura para seguir circulando en calidad de cart*¹², pintando mapas multikilométricos, sobrepintándose con las *superficies y periferias que atraviesa*¹³, contagiándose con muchas sin estabilizarse en ninguna, en una metamorfosis continua que desobra cualquier identidad.

11. El movimiento traslaticio presupone un espacio uniforme que un cuerpo recorre según *instantes continuos*. Este movimiento es ejercitado por cada aeropostal en los itinerarios rigurosamente planificados que transita de un punto a otro según sentidos de trayectoria, ida y vuelta, despegue y aterrizaje, tal como grafican los catálogos *Mundana* (1998) y *Remota* (1997)¹⁴.

12. Junto con abastecer el movimiento traslaticio haciendo suyas las redes planetarias de circulación preexistentes (redes internacionales de correo y rutas aéreas, de aeropuertos, de telecomunicación y

6 Dittborn, Eugenio, *Fugitiva*, Fundación Gasco, Santiago de Chile, 2005.

7 Guy Brett, en Dittborn, E., *Desierta*, p. 12, MAVI, Santiago de Chile, 2010.

8 Dittborn, Eugenio, citando a R. Widham, *Desierta*, MAVI, Santiago de Chile, 2010.

9 Guy Brett, en Dittborn, E., *Desierta*, p. 12, MAVI, Santiago de Chile, 2010.

10 Sean Cubitt, en Dittborn, E., *Remota*, p. 88, Pública Editores, Santiago de Chile, 1997.

11 Dittborn, Eugenio, *Fugitiva*, Correcaminos VII, fragmento 20, Fundación Gasco, Santiago de Chile, 2005.

12 Guy Brett, “Nubes de polvo”, en Dittborn, E., *Mapa*, P. 105, ICA, Witt de Whih, London, Rotterdam, 1992.

13 Dittborn, E., en Mellado, J. P. *El fantasma de la sequía*, Santiago de Chile, 1988.

14 Ver imagen fragmento 30

dispositivos satelitales, de museos y galerías de arte), la pintura aeropostal vuelve visible las paradojas de la traslación al *no estar a donde llega, al no llegar a donde está, al no estar a donde está*, diseñada como lo ha sido para ese no-lugar, ese lugar de virtualidad infinita que es el *entre*, imposible de estabilizar en un punto, un instante de presencia. De ahí la pantopía y la atopía de la Aeropostal enunciada por Dittborn: *todos los destinos son la casa*¹⁵. La prerrogativa de interponer siempre un intervalo que difiere infinitesimalmente su presencia, convierte a la aeropostal en un remolino de proximidad y lejanía con cualquier punto o instante dimensional; convierte a la aeropostal en pura inminencia de estadía, de llegada, de partida y de recorrido. (Entre la partida y la llegada hay infinitos puntos, entre punto y punto del recorrido hay infinitos puntos también. El mismo punto difiere de sí infinitesimalmente volviéndose inalcanzable para sí mismo, por lo que no se ve cómo iba a llegar a la partida o a un eslabón intermedio o a una meta cualquiera. Alcanzar cualquiera, la partida por ejemplo, supondría recorrer el infinito, lo que no puede recorrerse: Aquiles no alcanza a la tortuga. La traslación fracasa en el infinitesimal... Pero se traslada.).

13. Punto de partida, puntos de recorrido, punto de llegada, *principio-medio-fin*. La pretensión de universalidad de esta tecnología particular del movimiento —*la traslación constante*— es interrumpida por la aeropostal al mismo tiempo de ejercitarla, no sólo haciendo visible sus paradojas al convertir la llegada en partida, el medio en llegada y en partida, y la partida en punto medio; sino al ensamblarla punto a punto con otra tecnología del movimiento, la *metamorfosis continua* de la cualidad. La Aeropostal no va sólo de punto en punto en traslación constante. Muta, a la vez, en una *variación continua* de cualidad.

14. Si se considera abstractamente un vector C desplazándose entre los puntos A y B, no se comprende por qué el vector C realiza el desplazamiento. Pero si el vector que se desplaza es un pliegue singular, un animal supongamos, entonces ya sabemos que el desplazamiento se ha hecho de A (el nido) para comer, o para migrar, o para reproducirse, o para protegerse, o para muchas de esas cosas a la vez, u otras. Una vez llegado al pliegue B (alimento, supongamos) y satisfecha su necesidad, el animal no sólo se ha trasladado, sino que ha cambiado cualitativamente su cuerpo, tal como ha cambiado el cuerpo de A, de B, y el estado de cosas del “todo” (pliegue D) que comprendía los pliegues A, B y la traslación y la metamorfosis C, junto con la metamorfosis de A, de B y D, en que el movimiento tiene lugar¹⁶.

15. Al salir de un contexto singular de intencionalidades y transferencias, Santiago de Chile 1992, por ejemplo, y desplazarse a otro, Kassel 1992, y a Londres 1993 y a Nueva York 1993 y a Rotterdam 1993-4 y a Wellington 1994 y a Glasgow 1994-5 y a Santiago de Chile 1998, *Cenizas líquidas*¹⁷, como una cita que cambiara de textos, “hace sufrir lo que en cada caso tiene y se tiene por propio”¹⁸, dándose a leer (traducir) continuamente de otra manera a como había sido escrita, diciendo lo que dice en su contexto de proveniencia y otra cosa en el contexto de arribo, y así, variando continuamente, como si *estuviera escrita con tinta mágica*, desobrando sin parar la cualidad de proveniencia, de arribo y de desplazamiento. En cada pliegue la aeropostal hace y dice lo que no podría hacer ni decir en el otro, constituyéndose en traducción (*trans-ducción*), en *pasión y muerte* de lo Mismo.

16. El pliegue no es un corte simple que cree polos binarios, mismo/otro, principio/fin, antes/después,

15 E. Dittborn y R. Merino, “Marcas de Viaje”, *Remota*, Pública Editores, Santiago de Chile, 1997.

16 Deleuze, G. Cine 1

17 Pintura Aeropostal No. 96

18 W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, Obras, libro I, vol. 1, Abada Editores, Madrid, 2006.

derecha/izquierda, causa/efecto, arriba/abajo. Consiste más en una efervescencia que activa coordenadas inestables desobrando las topologías. Antes que cortar generando bilateralidades, el pliegue relanza los términos creados unos sobre otros infectándolos recíprocamente, de manera que nacen ya sin la posibilidad de fijarse topológicamente como *mismos*, impedidos de la identidad y la presencia. El pliegue instaura trastornos cualitativos de indiferenciación heterogénea, y no secuencias cuantitativas de diferenciación homogénea, como en la traslación.

17. Junto con viajar a través del tiempo y del espacio cronológica y geográficamente dispuesto en itinerarios definidos, como nos proponen los itinerarios de *Mundana*¹⁹, la aeropostal viaja entre los espacio-tiempos producidos por el choque de los archivos que la pueblan con los archivos que ella atraviesa y que la miran pasar cargándose de sus miradas. La Aeropostal es ella misma una *intensidad autogenerativa del tiempo*²⁰.

18. La Aeropostal es un modo de tratar con distintas tecnologías del espacio, del tiempo, de la totalidad, de lo fragmentario, de la pintura, de la impresión. Ese modo tiene su clave en la *perturbación* de la permanencia y del asentamiento estable, la perturbación de lo Mismo.

19. *Lejos de las corrientes aunque en el cruce de muchas*, la aeropostal vibra en el *anacronismo instantáneo*²¹, la sincronía politécnica, la simultaneidad heterocrónica de sus ingredientes. Estos últimos se disponen en ella de modo semejante a como se disponen los ingredientes de un *pequeño banquete: ninguno se basta a sí mismo, ninguno está vivo ni muerto, ninguno tiene edad, peso específico ni ha convenido su alcance o los efectos de su posición en el conjunto; ninguno es terso, áspero, blando o acuoso; todos están dispuestos y disponibles a la espera de conexión para abandonar la inercia original*²². La calidad "de cada ingrediente, en lugar de fundirse con los otros, los interfiere... ¿No es acaso la historia de la pintura un libro de recetas de cocina?"²³.

20. A propósito del montaje temporal, de la simultaneidad heterocrónica de la pintura y la gráfica de Dittborn, Ronald Kay había escrito lo siguiente en 1980, tres años antes del invento aeropostal:

"Cada una de las materias dispuestas... según usos y aplicaciones específicas, en una época fechable, conlleva la memoria de sus usos y aplicaciones. Cada técnica porta... un modo de relación con el mundo... Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas ... implica trabajar ... acompañado por un grupo de memorias. La reunión de memorias hace pensar y reflexionar a cada una frente a la otra, las induce a intercambiar sus recuerdos. Lo que emiten en conjunto es la vista que cada una ha ganado sobre las otras ... Citar serigráficamente por procedimientos fotomecánicos una foto del Estadio²⁴, significa exponer un sinnúmero de técnicas sobrepuestas y montadas las unas en las otras ... : un cuerpo construido y reglamentado por el deporte ... la instantánea tomada por el reportero gráfico ... una cámara específica ... una apertura de lente ... una película de sensibilidad correspondiente ... la impresión manual serigráfica, ejecutada

19 Ver imágenes nota fragmento 30.

20 N. Richard, "Nosotros/los otros", MAPAS, Pública Editores, Santiago de Chile, 1993.

21 Dittborn, Eugenio, *Desierta*, MAVI, Santiago de Chile, 2010.

22 Dittborn, Eugenio, *Fugitiva*, Correcaminos VII, frag. 15, Fundación Gasco, Santiago de Chile, 2005.

23 Dittborn, Eugenio, *Fugitiva*, Correcaminos VII, frag. 15, Fundación Gasco, Santiago de Chile, 2005.

24 Revista deportiva chilena con la mayor de continuidad en su género. Su período de publicación se extendió por 41 años entre 1941 y 1982, alcanzando 2.043 números.

con procedimientos fotomecánicos, a través de una seda elegida con tantos y tantos puntos, en un soporte diferente, con una ampliación, un color ... la impresión en la revista después de haberse diagramado, ampliado, cortado y tramado la multiplicación mecánica con una tinta preestablecida en un papel predispuesto ... A la realidad extraída por la foto, a la que se le suman todos estos trabajos que se han hecho con ella, se le adiciona cada una de las miradas que cada técnica efectúa sobre ella ... la época sedimentada en la foto ... la cualidad temporal de las mediaciones gráficas, de reproducción y traslación, como también de los materiales empleados, que ponen una cita en escena ... Habrá que aplicar en la exégesis del espacio (social) que se pone en obra en el trabajo de Dittborn, la misma precisión que es necesario invertir en el desglose temporal”²⁵.

21. La aeropostal no se define por ninguna tecnología particular. Cita y monta distintas tecnologías del movimiento, así como cita y monta distintas tecnologías de la impresión, interceptando las vicisitudes de sus archivos. La cita, el choque de tecnologías, constituye su *escena primordial*. Podría hablarse de una máquina que sincroniza técnicas *mayores y menores, vigentes y caducas, íntimas y públicas, extinguidas y recicladas*. Así va cambiando *un pretérito por otro, un presente por otro, un porvenir por otro*, escribe Dittborn, hasta constituirse en un modo de producción sin modo, un patchwork de modos de producción.

22. La aeropostal no sólo incluye papel kraft, non-woven, tursor de algodón, loneta duck, lana de color, aguja, bordado, pespunte, zurcido, subretoque, palotes hidrófilos, plumas, tinta, pintura, derrame, dibujo, escritura de molde, caligrafía manuscrita y timbre, monotipo, fotomecánica, fotoserigrafía, citas fotoserigráficas de fotocopias, de revistas, de diarios, de fotos de cajón y de prensa, de estudios fotográficos, fotografías de Selknam, Yamana y Alakawulup tomadas por un antropólogo alemán que vivió en esas comunidades de 1920; de dibujos realizados por pacientes esquizofrénicos, identikits y retratos hablados realizados por la policía chilena, dibujos infantiles realizados en computador, rostros impresos e hilvanados. Incorpora también lo que la incorpora. Su cuerpo no es sólo el patchwork que se pliega en el sobre y se despliega en la muralla. Es también el sobre que la guarda, el avión que la transporta, los Airbus o Boeings integralmente computarizados, la línea aérea, la red de aeropuertos, las supercarreteras aéreas, la atmósfera como sobre. Va por miradas y se carga de las miradas de los paisajes y parajes que la miran.

23. La aeropostal, sin variar ella, cambia continuamente de sitio dividiendo infinitesimalmente el espacio. Al mismo tiempo, sin cambiar de sitio, varía infinitesimalmente su cualidad, siendo siempre otra cosa que ella misma. Ensamblando ambos movimientos la aeropostal constituye una traslación constante en metamorfosis continua. Mucho más una turbulencia que una esencia.

24. Cuando Dittborn señala que la Aeropostal es la paradoja de “contener un abismo”²⁶, aquello que nada puede contener, alude a la *metamorfosis continua* de la aeropostal como virtualidad que no termina de hacerse ni deshacerse, desobrando cualquier reconocimiento en la inminencia de una revelación que no alcanza nunca a darse, pero que tampoco cesa de llegar. En tanto *metamorfosis continua* la aeropostal consiste en «ya-no-ser lo que ella es» y «en ser-ya lo que no es», “difiriendo indefinidamente sus condiciones de legibilidad”²⁷, averiando el fetiche de la obra acabada sobre el que

25 Cf. Ronald Kay, *Del espacio de acá*, P. 44-45, Editores Asociados, Santiago de Chile, 1980.

26 E. Dittborn, *Mundana*, Publica Editores, Santiago de Chile, 1998.

27 P. Oyarzún, “Protocollage de lectura”, catálogo *Pinturas Postales de Eugenio Dittborn*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1985.

se erigen destinaciones múltiples como el valor museal, el circuito curatorial, el patrimonio cultural, el objeto de la ciencia estética, la metonimia privilegiada de una época histórica.

25. “Nunca se preguntará lo que quiere decir una aerpostal, nada por comprender en ella. Uno habrá de preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace o no pasar intensidades, dentro de cuáles multiplicidades introduce y metamorfosea la suya... Una aerpostal no existe sino por el afuera y en el afuera. No tiene objeto ni sujeto, está hecha de materiales diversamente formados, de datos y velocidades alternas y diversas. Desde que se atribuye la aerpostal a un sujeto, se descuida el trabajo de los materiales y la exterioridad de sus relaciones. En la aerpostal... hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de deslizamiento, de flujo según estas líneas, entrelazan fenómenos de retardo relativo, de viscosidad, o al contrario, de precipitación y de ruptura... No hay diferencia entre aquello de lo que una aerpostal habla y la manera cómo está hecha”²⁸.

26. En la aerpostal el coeficiente de arte y el coeficiente político se produce al *acoplar, cruzar, abrochar, precipitar* materias, fibras, tecnologías, procedimientos, unos sobre otros, para que hagan *catástrofe* entre sí. Esa *pequeña catástrofe* es la clave, el *pliegue*, el *entre* que pone en viaje, en *traslación constante* y *metamorfosis continua* a la aerpostal.

27. Es en *Mundana*, en el capítulo *Itinerarios*²⁹, donde el ensamble estructural entre la *traslación constante* y la *metamorfosis continua* se explicita. Se trata allí del ensamble entre la trayectoria lineal-teleológica según puntos de partida y de arribo que la aerpostal en camino constantemente ejercita, y la *metamorfosis continua*, la *variación permanente* de la cualidad en que la aerpostal se ejerce convertida en una turbulencia de proximidad y lejanía consigo misma.

28. Itinerarios explicita el ensamble estructural de estas dos tecnologías del movimiento aerpostal, al juntar la *geo-onomástica* que cifra los nombres-ciudades-puntos de sus excursiones por el mapa-mundi, con los itinerarios gráficos de cada aerpostal.

29. Itinerarios³⁰ se abre con la geo-nomástica de la aerpostal:

Róterdam (RTM), Glasgow (GLA), Caracas (CCS), Johannesburgo (GCJ), Roma (ROM), Sevilla (SPO), Wollongong (WOL), Londres (LHR), Buenos Aires (EZE), Perth (PER), Kassel (KSF), Miami (MIA), Ciudad de México (MEX), Adelaida (ADL), Manchester (MAN), Cuenca (CUE), Saint Louis (STL), Sydney (SYD), Chicago (CHI), Ámsterdam (AMS), Canberra (CBR), Birmingham (BHX), La Habana (HAV), Edmonton (YXD), Berlin (BER), Banff (YBA), Madrid (MAD), Boston (BOS), Vancouver (YVR), Santiago de Chile (SCL), Nueva York (NYC), Lisboa (LIS), Houston (HOU), Wellington (WLG), Southampton (SOU), Melbourne (MEL), Lima (LIM), Brisbane (BNE), Castelló (CDT), Washington (WAS), Emiratos Árabes (AUH), Tucson (TUS), Valencia (VLC), Scranton (SCR), Porto (OPO), Sao Paulo (SAO), Turín (TRM), Hamilton (YHM), Filadelfia (PHL), Canarias (LPA), Kwangju (KWJ), Copenhagen (CPH), Armidale (ARM), Exeter (EXT), París (PAR), Trujillo (TRU), Amberes (ANR), Hobart (HBA), Colonia (CGN), Boston (BOS), Montreal (YMQ), Cali (CLO) y Porto Alegre (POA)

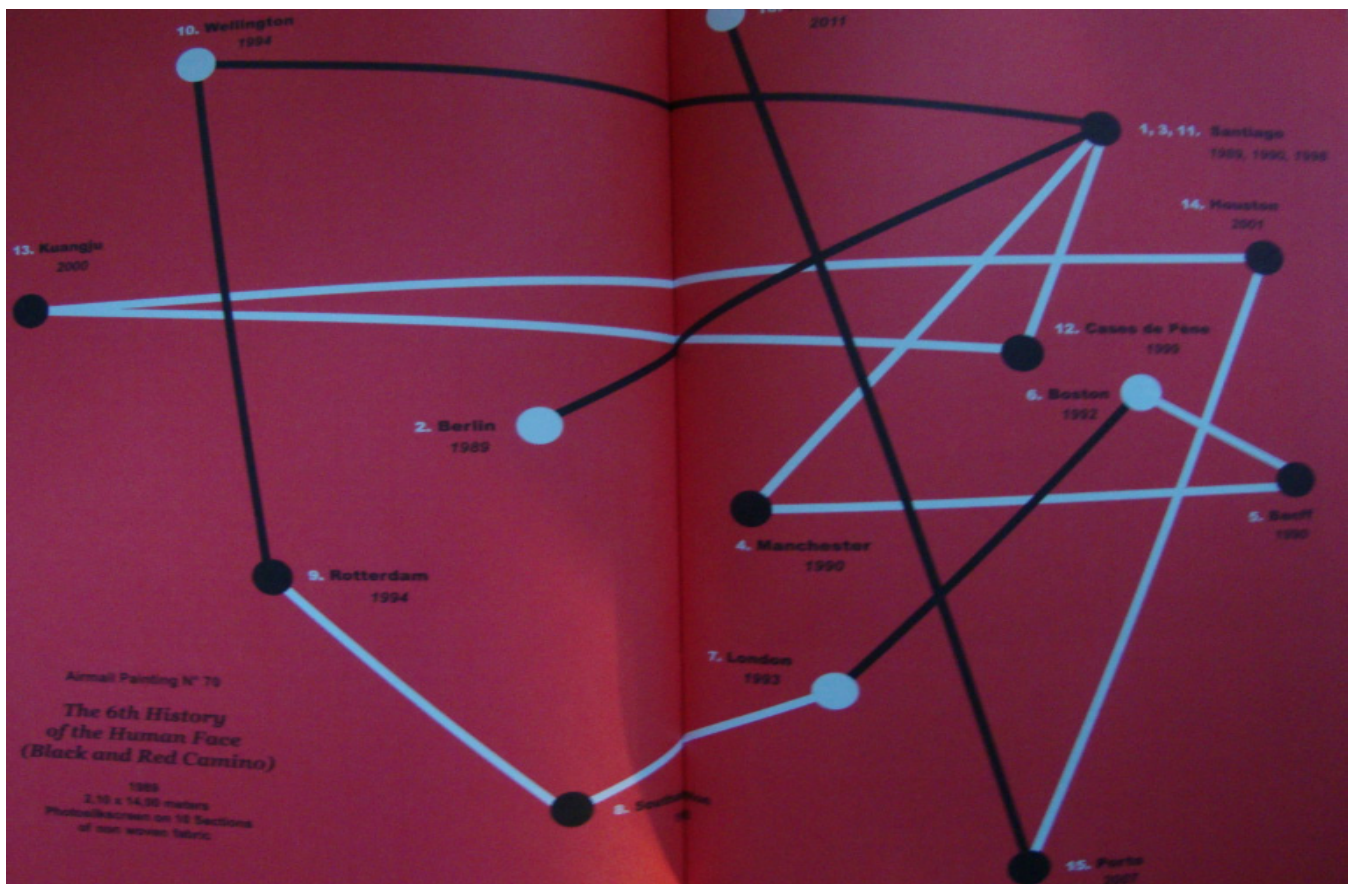
30. Esta constelación de nombres no se organiza, como podría espontáneamente pensarse, considerando las series traslaticias que ha realizado cada aerpostal según secuencias geométricas y cro-

28 Cf. Dittborn, Eugenio, *La feliz del edén*, Santiago de Chile, 1983.

29 E. Dittborn, *Mundana*, Publica Editores, Santiago de Chile, 1998.

30 E. Dittborn, *Itinerarios*, ed. Publica, Santiago de Chile ...

nológicas de trayectos y horarios aeronáuticos determinados, como enseñan los 37 diagramas de traslación que inmediatamente, a continuación de la *geo-onomástica*, se exponen en *Itinerarios* en el siguiente sentido:



31. La *constelación onomástica* es cifra de la *metamorfosis continua*. Por lo mismo, la disposición de sus nombres se lleva a cabo según una lógica distante de los *diagramas traslaticios* que registran el desplazamiento constante. Los nombres, en la *geo-onomástica*, se han dispuesto de modo semejante a como se aderezan los ingredientes que integran un *pequeño banquete*, no según una lógica secuencial de un itinerario sucesivo de lugares fijos predeterminados; sino según simpatía gráfica, número de fonemas, acoplamiento de sonidos, cantidad y cualidad de poder que el nombre simboliza, acercamiento de regiones ontológicamente lejanas, distanciamiento de territorios geográficamente cercanos, según transferencia idiomática, densidad histórica, aires y desaires de familia, según oro-hidrografía, semejanza inmaterial, etc., chocando unos con los otros por contigüidad, o por sinapsis eléctricas a la distancia, de modo que en su combinatoria de influjos *ninguno se basta a sí mismo, ninguno tiene convenido su alcance o los efectos de su posición en el conjunto, todos están dispuestos y disponibles a la espera de conexión para abandonar la inercia original, ninguno se funde con otro aunque lo interfiere y perturba*³¹. En el *pliegue*, en el *entre* o ensamble que los separa y une, los nombres ahí dispuestos al momento mismo de disponerse se indisponen.

32. Se ha dicho que las Aeropostales son «metáforas cinéticas»³². Literalmente “metáfora cinética” se traduce por «transporte móvil». El déficit idiomático de la fórmula posibilita un concepto preciso que

31 Dittborn, Eugenio, *Desierta*, MAVI, Santiago de Chile, 2010

32 Guy Brett, “Nubes de polvo”, en MAPA, Púbrica Editores, Santiago de Chile, 1993.

alude a dos de los movimientos que ejercita una Aeropostal: «metáfora» en tanto movimiento traslación que ya hemos referido; y «metáfora» como intercambio.

33. Metáfora es también, entonces, tropo de la *cambiabilidad cualitativa*, un modo de la metamorfosis que activa la aeropostal que de “volumen y carta” cambia a “superficie y pintura”; de pliegue en el sobre a despliegue en el muro, repliegue en el sobre y despliegue en el viaje, como se ha reiterado muchas veces. De ascenso al muro, a suspensión inmóvil en el muro y a descendimiento del muro (Pietà). Es así como el ahorcado de Posada se convierte, para Dittborn, en *figura matricial* de las Pinturas Aeropostales: *a pesar de estar colgado —suspendido—, el ahorcado tiene ambos pies en tierra; es, entonces, el ahorcado un puente, la conexión entre el cielo —las pinturas aeropostales en un avión, en tránsito— y la tierra —las pinturas aeropostales desplegadas y exhibidas en los destinos: viajan en un avión que cuelga del cielo y luego cuelgan de un muro tal como el ahorcado cuelga de una cuerda*³³

34. En tanto *metamorfosis continua* la aeropostal no va de un término a otro, de sobre y volumen (escultura), a superficie y pintura, a carta e itinerario. No va de un eslabón reconocible a otro reconocible. No deviene cambiariamente carta, costura, pintura, sábana, mural, pluma, balsa de la medusa, boomerang, arca de Noé, botella de náufrago, etc. Se sitúa distante de cada una de esas pausas pero en el cruce de varias *erosionando por el medio* las instantáneas topológicas. La *metamorfosis continua* desobra el pespunte eslabonado en un devenir sin estaciones que caracteriza, más que a la cambiabilidad representacional de la metáfora, al desobramiento alegórico de la metamorfosis como arte de hacer fluir imágenes sin punto de arranque ni punto de arribo; sin orientación a resultado o posición alguna. En tanto *metamorfosis continua* la aeropostal no metaforiza. No pasa de una condición de pintura a una de escultura, carta, etc.

35. La metamorfosis de la aeropostal no pasa de un estado, de un presente a otro. Concebirla así es devolverla a la comprensión del cambio como traslación o sucesión de puntos en el espacio. La metamorfosis no es sucesiva, sino una variación simultánea de planos coexistentes y heterocrónicos. Y en ese sentido, montaje.

36. La co-implicación de elementos plegados los unos con los otros, pero sobre todo la co-implicación del límite, del *entre*, en ellos, erosiona los contratos genéricos que el lenguaje garantiza. En tanto *metamorfosis continua* la aeropostal persevera vacilante en la virtualidad del cruce, en la zona de indecisión y sistemática destrucción de la identidad y la posición.

37. Al mismo tiempo, en cuanto *metamorfosis continua*, la aeropostal no está en representación de una cosa (una realidad) para otra cosa (un espectador). Se testifica a sí misma para sí misma. Pero este “sí misma” hay que tomarlo *cum grano salis*. Porque si de algo está eximida la cifra de la aeropostal es de la mismidad. No es nada más ni nada menos que sus materiales. Su contenido es su forma y viceversa, indecidiblemente, y en ese sentido, coincide con su cosa. Pero la cosa con la que coincide es siempre otra cosa: no es “lo que llega a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo en el pasar (...) se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a esa génesis”³⁴. Testifica siempre más de lo que en cada caso testimonia.

33 Sean Cubitt- Eugenio Dittborn, Una Entrevista Aeropostal, en *Remota*, Pública Editores, Santiago de Chile, 1997.

34 W. Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán”, *Obras*, libro I, vol. 1, Abada Editores, Madrid, 2007.