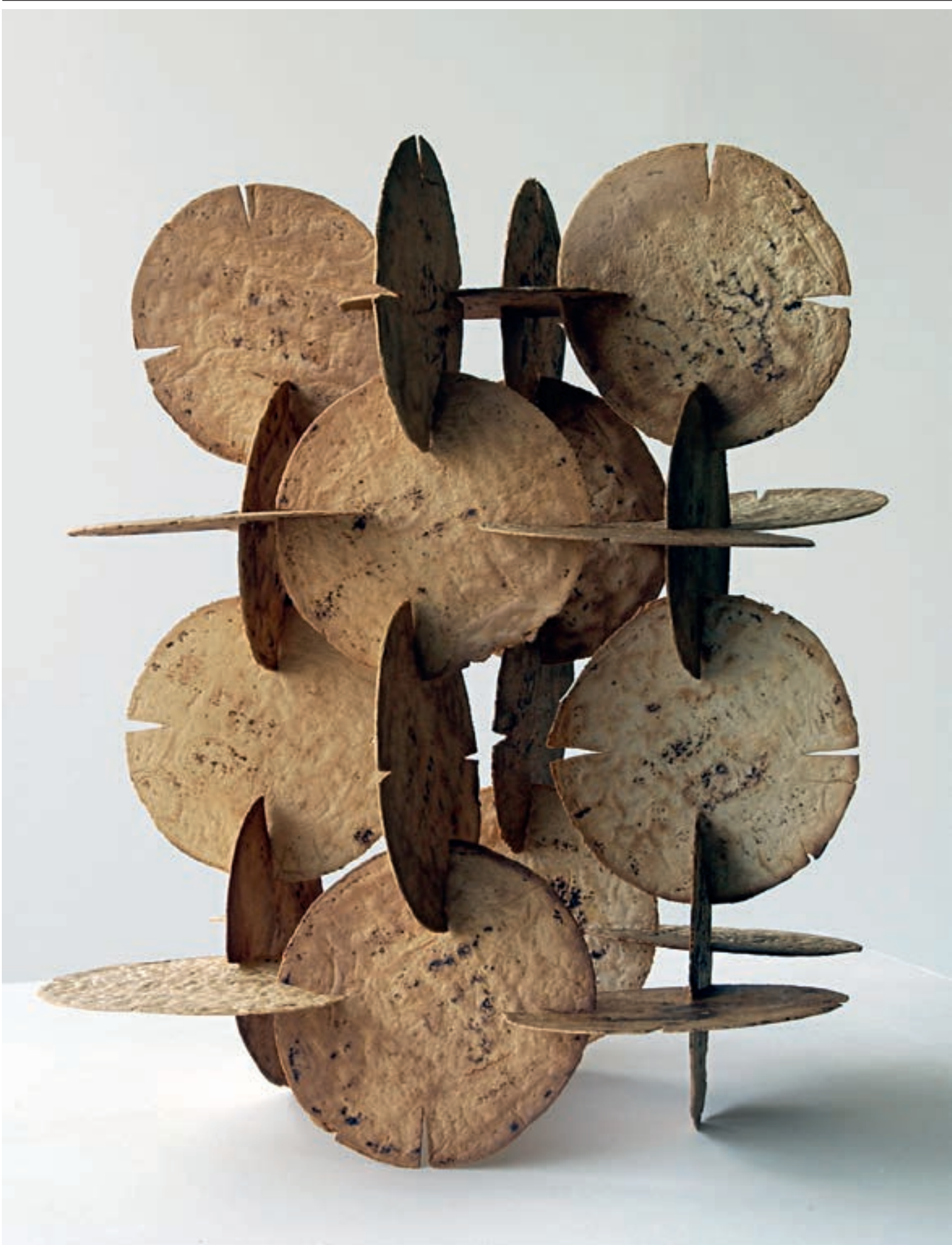

ENTRE DÉDALO Y ASTERIÓN

ALGUNAS NOTAS SOBRE COLECCIONISMO Y CREACIÓN
INSPIRADAS EN LA COLEÇÃO TEIXEIRA DE FREITAS

SARA DE CHIARA



*Entre todas las formas de procurarse libros,
la más gloriosa, se piensa, es la de escribirlos uno mismo.*⁰¹

WALTER BENJAMIN

*Puesto que no podía formar una colección propia, por falta de los más mínimos recursos económicos, tenía que encontrar otra manera de lidiar con la mala fe que me permitía disfrutar de tantas emociones fuertes. Así que me dije: voy a ser creador.*⁰²

MARCEL BROODTHAERS

«Hay una persona que colecciona arena. Viaja por el mundo y cuando llega a una playa, a las orillas de un río o de un lago, a un desierto, a una landa, recoge un puñado de arena y se la lleva. A su regreso le esperan, alineados en largos anaqueles, centenares de frasquitos de vidrio [con] la fina arena gris del Balatón, la blanquísima del golfo de Siam, la roja que en su curso el Gambia va depositando en Senegal.»⁰³

Entre las singulares colecciones que pudieron verse en 1974 durante una exposición en París, fue esta colección de arena la que Italo Calvino, según lo escrito en su crítica, consideró la más misteriosa, la que «parecía tener más que decir, aun a través del opaco silencio aprisionado en el vidrio de los frasquitos»⁰⁴.

Con la mirada puesta en tan singular atlas, formado por «dunas en miniatura» de remotas playas y desiertos, al observador de excepción y lleno de curiosidad que era Calvino se le planteó una serie de preguntas sobre las intenciones e implicaciones del gesto de coleccionar, y constató que «este muestrario [...] está por revelarnos algo importante: ¿una descripción del mundo?, ¿un diario secreto del coleccionista?, ¿o mi veredicto, yo que trato de adivinar en estas clepsidras inmóviles a qué hora ha llegado mi vida?»⁰⁵.

Con un efecto caleidoscópico, los granos de arena encerrados en los pequeños frascos brindaban a Calvino una imagen fragmentaria del mundo, una crónica del continuo proceso de erosión a través de sus residuos, pero también el discreto e íntimo relato de un diario privado, y su propio reflejo, como en un espejo. En el gesto compulsivo de agacharse para recoger un puñado de arena, Calvino reconoce la misma finalidad

que la de la escritura, la voluntad de dividir en partículas el flujo de la vida para conservarlo, dándole una forma: «O quizá solo [un] diario de esa oscura manía que nos impulsa tanto a reunir una colección como a llevar un diario, es decir, la necesidad de transformar el transcurrir de la propia existencia en una serie de objetos salvados de la dispersión o en una serie de líneas escritas, cristalizadas fuera del continuo fluir de los pensamientos»⁰⁶.

El asombro que despierta el encuentro con partes de tierras lejanas tiene su contrapeso en un sentimiento melancólico de nostalgia, el deseo de la compleción frenado a su vez por la conciencia de su propio carácter ilusorio. Esa dimensión la tienen en común el coleccionista de arena y el escritor, el creador.

Cincuenta tarros de cristal de diferentes formas y tamaños, distribuidos por un aparador abierto, y con aspecto de no contener nada, se erigen, diríase, en contrapartida aérea de la térrea colección de arena descrita por Calvino. *Alientos* es el título de una instalación a la que dio forma en 2012 Julião Sarmento

⁰¹ Walter Benjamin, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, traducción de Fernando Ortega, Palma, José J. de Olañeta, 2012, p. 37. ⁰² Marcel Broodthaers, Ciudad de México, Alias, 2016. ⁰³ Italo Calvino, *Colección de arena*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 2001, p. 15. «Colección de arena» fue publicado originalmente como crítica en el *Corriere della Sera*, Milán, 25 de junio de 1974. ⁰⁴ *Ibid.* ⁰⁵ *Ibid.*, p. 16. ⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.



pidiendo a cincuenta artistas que echasen su aliento en los tarros y se los regalasen a Luiz Augusto Teixeira de Freitas por su cincuenta cumpleaños. Cada uno de estos pequeños tarros está herméticamente cerrado y lleva una etiqueta con el nombre del artista de quien procedió el aliento, elegido siempre por Sarmento entre los autores de las piezas de la colección del destinatario del obsequio. Situada a medio camino entre ficción y realidad, la instalación hace un guiño a *Aliento de artista* (1960), de Piero Manzoni, una serie de globos hinchados con los que el artista italiano se propuso poner a prueba los límites del proceso de mercantilización del arte utilizando sus propias sustancias corporales como parte de la obra, a modo de crítica de la obsesión del mundo artístico por la permanencia y la acumulación. Ambas obras derivan de un *readymade* de Marcel Duchamp, *50 cc de aire de París* (1919), *souvenir* portátil compuesto por una ampolla de farmacia que no contenía más que aire de París, en un gesto sencillo que ampliaba el papel tradicional del artista como creador, al mismo tiempo que lo socavaba.

Alientos es una colección dentro de la colección, una especie de *mise en abyme* conceptual que nos brinda un etéreo retrato de la propia colección, como un catálogo que, entre susurros, narrase un fragmento de su historia a través de un inventario de nombres de artistas, y de sus alientos creativos apresados en los tarros.

De este modo, la imagen del artista como un demiurgo que da forma a la materia deja su lugar a la del artista que colecciona, etiqueta y cataloga —si bien una sustancia inmaterial, y no sin ironía—, cuestionando el sentido de la autoría y de la pertenencia.

A pesar de su carácter simulado, el enfoque taxonómico adoptado por Sarmento en *Alientos* trae a la memoria los antiguos gabinetes de curiosidades, o *Wunderkammern*, esas colecciones heterogéneas de objetos cuyo origen se encuentra en los tesoros medievales, y que a través del *studiolo* del Renacimiento se desarrollaron en la Europa de los siglos XVI y XVII, impulsadas sobre todo por las exploraciones coloniales. Reuniendo y yuxtaponiendo objetos raros y dispares —especímenes botánicos y zoológicos, obras de arte y reliquias de santos, autómatas y hallazgos arqueológicos, objetos fantásticos y artificiales—, cosas maravillosas cuyo denominador común era la capacidad de provocar asombro en el espectador, los gabinetes de curiosidades respondían al deseo de un conocimiento enciclopédico, de crear un modelo del mundo destinado al estudio, un microcosmos en el que se reflejase el macrocosmos. Y cada gabinete era un claro reflejo de la persona que lo había creado.

Las *Wunderkammern*, ejemplos tempranos de interdisciplinariedad, eran la expresión de un sistema de pensamiento basado en un principio de similitud, de conocimiento unitario, que la Ilustración, al separar las ramas de la cultura y la ciencia, acabaría superando.

El espíritu de la *Wunderkammer*, considerada por muchos historiadores del arte como precursora de los museos modernos⁰⁷, tiene un reflejo más directo en las colecciones particulares o los almacenes de los museos, donde «el principio rector es aprovechar al máximo el espacio⁰⁸, y dentro de su herencia destacan ciertas prácticas del arte contemporáneo basadas en acumular, ensamblar y yuxtaponer objetos de campos semánticos distintos, asimilando así el acto de coleccionar a un proceso creativo.

Fue Adalgisa Lugli⁰⁹ la primera historiadora del arte que investigó las relaciones entre los gabinetes de curiosidades y la vanguardia histórica del siglo XX, tanto en el desarrollo de prácticas extrapictóricas —como el *collage* y el *assemblage*— como en la aparición de poéticas —como la metafísica y el surrealismo— basadas en la libre asociación de imágenes. Es el momento en que «los artistas descubrieron el poder intrínseco de su gesto»¹⁰, el mismo que define a los coleccionistas de todas las épocas.

⁰⁷ Sobre esta cuestión son básicos los estudios de David Murray, *Museums: Their History and Their Use*, Glasgow, J. MacLehose and Sons, 1904, y Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1908. ⁰⁸ Hans Haacke, *AnsichtsSachen/Viewingmatters*, Düsseldorf, Richter, 1999, p. 7. Se trata del catálogo de la exposición homónima que organizó en 1996 el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam. Comisariada por Haacke, presentaba las obras de los almacenes del museo, trasladadas a las salas principales. En palabras del catálogo, «entrar en los almacenes de un museo es como entrar en una *Wunderkammer*». ⁰⁹ Adalgisa Lugli fue comisaria de la exposición *Wunderkammer* presentada en 1986, dentro de la XLII Bienal de Venecia, en la que se asociaban los antiguos gabinetes de curiosidades con el surrealismo y las vanguardias de las décadas de 1960 y 1970. ¹⁰ Adalgisa Lugli, *Naturalia e mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milán, Mazzotta, 2005 [1983], p. 119.

Robert Kinmont, *Walk Straight Ahead and Measure to the Side* [Camina hacia delante y mide hacia el lado], 1970-2010

Robert Kinmont, *Walk Straight Ahead and Measure to the Side*, 1970-2010



Lugli reconoció acertadamente la influencia de la *Wunderkammer* en las premisas y presentaciones conceptuales de algunas instalaciones artísticas de los años sesenta y setenta. Por muy lejos que esté del sueño enciclopédico, reunir una constelación de objetos, y construir entornos envolventes o cosmos en miniatura dentro de una caja, responde en su composición al mismo impulso primigenio y utópico que llevaba al hombre culto de épocas pretéritas a reunir muestras del mundo, organizar el material conforme a un orden nuevo y personal y protegerlo de la dispersión y del paso del tiempo en un lugar al margen de la realidad, como un tesoro.

Para Lugli, una colección es la concreción de un pensamiento, su manifestación tangible, similar al proceso de formalización que se produce en las artes visuales, mientras que los objetos acumulados reflejan la identidad y sensibilidad de quien los eligió y juntó. El coleccionista es visto como un creador —bien es cierto que por interposición— cuya herramienta expresiva es la selección de las obras, teniendo siempre presente la imagen de conjunto hacia la que convergen todas las piezas, con lo cual se subraya el potencial del coleccionismo no solo como aportación al pensamiento creativo, sino como reflexión crítica sobre el arte.

En un análisis más reciente sobre la producción de los artistas contemporáneos que han adoptado por sistema prácticas de coleccionismo en la elaboración y presentación de sus obras, Elio Grazioli plantea una serie de consideraciones sobre el papel de las colecciones dentro de la historia del arte. Según él, las colecciones representan a sus épocas «no solo en el sentido de testimoniarlas y de reflejarlas tomando muestras de ellas a través de los objetos y obras reunidos, ni en el de corresponder al gusto y la cultura de su tiempo, sino en el de que ha sido al desviarse de la línea principal, de la más concurrida, cuando mejor han demostrado la profundidad y verdad de las posibles elecciones»¹¹.

¹¹ Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milán, Johan & Levi, 2012, p. 11.

Es el papel de «testimonio activo» que se expresa en el acto de comprar, según defienden Herman y Nicole Daled: «Comprar obras de artistas vivos ofrecía una manera de huir del papel pasivo asignado a los públicos artísticos»¹², que a continuación podían intervenir y desempeñar un papel creativo, participando en la producción de significado.

En su reconocimiento histórico, Grazioli observó que en época moderna los coleccionistas empezaron a priorizar el arte de su tiempo, y a centrarse en su presente para participar en las investigaciones y debates artísticos en curso, a la vez que buscaban en el arte del pasado obras —amén de documentos, material efímero y libros— que (en retrospectiva) pudiesen dar pie a reconstruir el camino que llevaba a esa visión actual, plasmada en esas obras del presente, con el objetivo de entenderlas mejor y legitimarlas¹³, pero también, a través de este particular *assemblage*, crear diálogos sin precedentes, y sacar a relucir nexos subterráneos.

Según Anne Moeglin-Delcroix, el origen histórico del libro de artista también debe buscarse en el espíritu del coleccionismo: «La aparición del libro de artista en los años sesenta y setenta coincide con la introducción en las artes visuales de una actitud que tiende a sustituir la creación en el sentido tradicional de la palabra por prácticas de coleccionismo»¹⁴. Algunos procesos de acumulación serial de imágenes y objetos, extrapolados a menudo de la realidad, como fotos, sellos, recortes de periódico, efectos personales, cartas, postales o colecciones inmateriales de datos, ven cumplido su destino en un libro.

En el inacabado y monumental volumen en forma de compilación de citas, glosas y notas que Walter Benjamin elaboró meticulosamente —a lo largo de trece años— para describir la sociedad burguesa en auge del París del siglo XIX, el (auténtico) coleccionista es una de las figuras clave. Habitante de la ciudad moderna, caracterizada por esas galerías con techo de cristal que constituían centros tempranos del consumismo, el coleccionista resiste al capitalismo y, en su relación con el mundo de los objetos, practica el mismo desapego que permite al materialista histórico presenciar y observar la historia de manera crítica.

«Fisonomistas del mundo de las cosas», los auténticos coleccionistas comportan «la liberación de las cosas de la servidumbre de ser útiles», sacando «al objeto de su entorno funcional», ya que su máxima fascinación es «encerrar el objeto individual en un círculo mágico»¹⁵. Cautivados por algo que rebasa el valor comercial de los objetos de su colección, se relacionan con sus posesiones mediante un enfoque crítico que nunca olvida «la importancia que para todo coleccionista tiene no solo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa: su anterior propietario, su precio de adquisición, su valor, etc. Todo ello, los datos “objetivos” tanto como estos otros, forma para el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto»¹⁶.

Los «auténticos» coleccionistas van en contra del estado de distorsión que se entiende como realidad en la época moderna, definido por Benjamin como fantasmagoría, en referencia a la sensación de enajenamiento que provoca la discrepancia entre la amplia difusión de los bienes materiales y el proceso de producción, arduo, pero en gran medida invisible. El concepto de fantasmagoría pertenece también al mundo del arte y sus nuevas manifestaciones, como las exposiciones internacionales, en las que los valores culturales se vuelven cada vez más abstractos y alienados de la sociedad¹⁷.

En su ensayo sobre la función del museo ficticio de Marcel Broodthaers, Douglas Crimp basó su análisis en una minuciosa comparación entre los escritos y proyectos del artista y algunos fragmentos del *Libro de los pasajes* de Benjamin, con la figura del coleccionista como eje de unos y otros.

En 1965, en el artículo publicado en la revista belga *Phantomas* que citábamos al principio de este texto, Broodthaers expresó provocativamente la cercanía entre los papeles, casi intercambiables, del

¹² Birgit Pelzer, «Synchronies. A Journey of Discovery through Herman and Nicole Daled's Collection and Archives, 1966–1978», en Patrizia Dander y Ulrich Wilmes (eds.), *A Bit of Matter and a Little Bit More*, Colonia, König, 2010, p. 17. ¹³ Véase Elio Grazioli, *op. cit.* (nota 11). ¹⁴ Anne Moeglin-Delcroix, «Livres d'artistes et collection», en *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance, 1981–2005*, Marsella, Le mot et le reste, 2006, p. 44. Este ensayo fue publicado originalmente en *Nouvelles de l'estampe*, 118 (octubre–noviembre de 1991), pp. 4–14. ¹⁵ Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, pp. 225, 227, 225 y 223 (respectivamente). ¹⁶ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

Jorge Macchi, *Cool Love*
[Amor fresco], 1997

Jorge Macchi, *Cool Love*, 1997

coleccionista y del artista, o mejor dicho del creador: «En las exposiciones de arte, a menudo cavilaba... Finalmente trataba de convertirme en un *amateur*. Me deleitaba en mi mala fe... Puesto que no podía formar una colección propia, por falta de los más mínimos recursos económicos, tenía que encontrar otra manera de lidiar con la mala fe que me permitía disfrutar de tantas emociones fuertes. Así que me dije: voy a ser creador. Creador se adecuaba más que artista a esta definición, ya que implicaba una maravillosa indiferencia»¹⁸.

En vista de que las obras que más le gustaban no estaban al alcance de su bolsillo, Broodthaers decidió ser él quien las crease. Crimp, como Rosalind Krauss¹⁹, interpreta esta afirmación, hecha pública por Broodthaers poco después de dar sus primeros pasos en las artes visuales, como clave para comprender la refinada ficción que escenificó a lo largo de su trayectoria, convirtiéndose en coleccionista, comisario y creador con la finalidad de «poner en práctica la función coleccionista»²⁰ y «revelar en esas ficciones las verdaderas condiciones históricas de la colección tal como existen hoy en día»²¹.

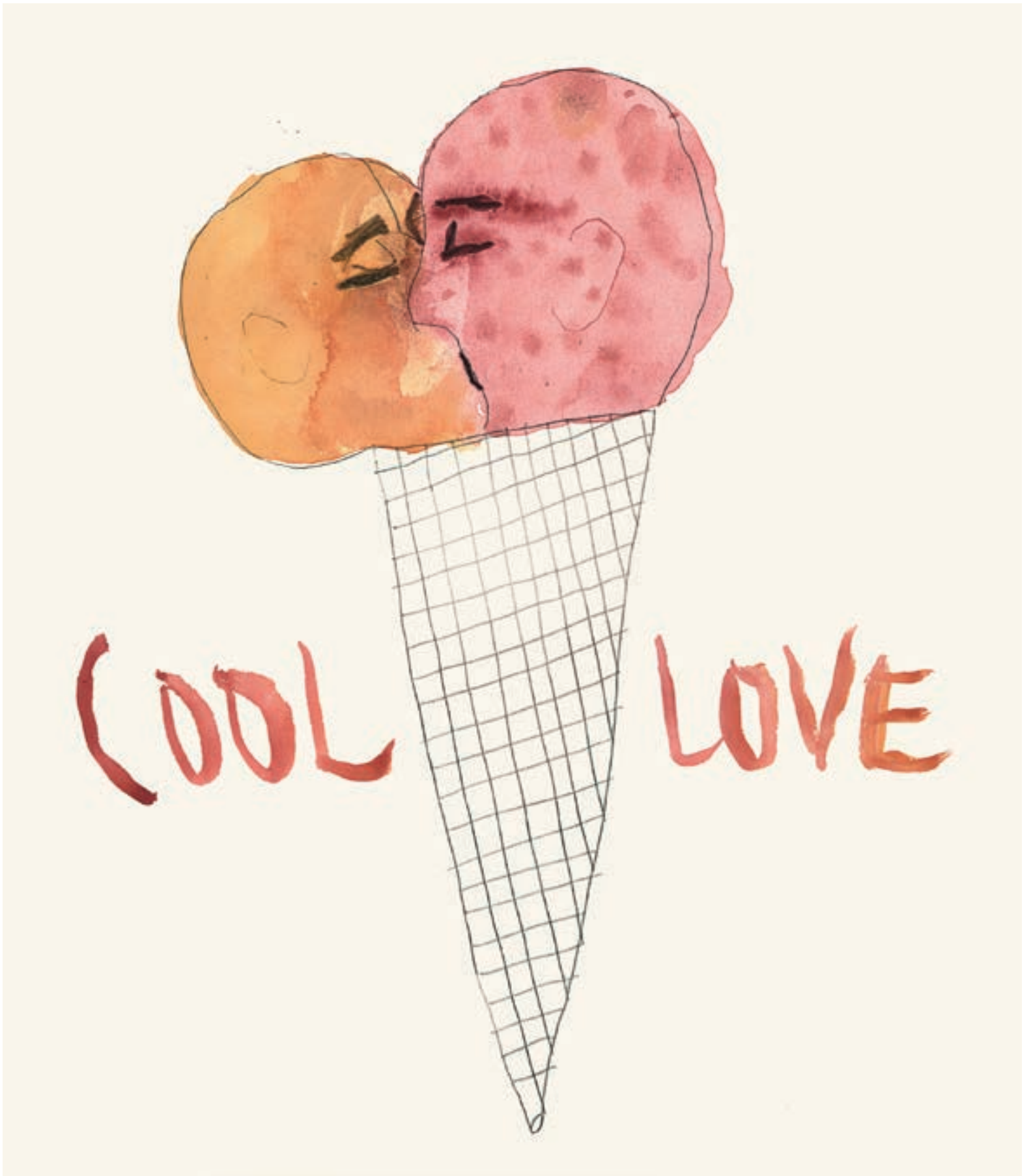
Una de las obras más emblemáticas de Broodthaers, que expresa este solapamiento de papeles, es *Ma collection* [Mi colección], presentada en 1971 por la Wide White Space Gallery en la Feria de Arte de Colonia. La obra estaba dividida en dos paneles, como un resumen visual de la carrera del artista: uno de ellos contenía un *collage* de documentos, anuncios y reproducciones de catálogos relativos a exposiciones en las que había participado Broodthaers, con un número de ilustración para cada uno, y el otro contenía una foto de Stéphane Mallarmé, considerado por Broodthaers como el padre del arte moderno, con la etiqueta «fig. 0». En este caso, la colección de Broodthaers coincide con su propia obra.

En su análisis más radical de la función del museo, Broodthaers desempeñó el papel de coleccionista/conservador. Lo hizo el año siguiente, en la que fue la más grandiosa manifestación de su famoso *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* [Museo de Arte Moderno. Departamento de las Águilas]: la exposición titulada *Section des Figures* [Sección de las figuras], que tuvo lugar en la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf. Subtitulada «El águila desde el oligoceno hasta la actualidad», comprendía casi trescientos objetos adornados con el símbolo de un águila —desde obras de arte hasta monedas, envoltorios, artilugios, estampas, prendas, uniformes y bienes de consumo— que Broodthaers tomó prestados de museos y colecciones públicas reales, o simplemente compró para la exposición. Cada objeto iba acompañado por una etiqueta donde ponía en inglés, francés o alemán: «Esto no es una obra de arte». El águila, símbolo de fuerza y de poder, pero también de autoridad e imperialismo, se convertía así en una metáfora para describir las estrategias museísticas de alineamiento con el poder, mientras que el subtítulo, con su referencia a una era geológica, «es una parodia de sus pretensiones historizadoras»²². Al rodear la exposición de un aura de falso academicismo, Broodthaers disecciona «nuestra historia cultural, que universaliza todo el conocimiento retrayéndolo en una infinita regresión de sus orígenes»²³, y aceptando pasivamente hasta el controvertido símbolo del águila, así como la categoría de arte, sin cuestionarla.

Como contrapartida gozosa de este tipo de museo, cuya función institucionalizada congela y encasilla las obras de arte, la colección particular se presenta como «su doble anárquico [...], en el que los principios del aislamiento y de la distinción serían sustituidos por una mezcla de prácticas, el desorden reemplazaría al orden, y la vida derrotaría a la inercia»²⁴, con lo que tiene de hincapié en la idea de la colección de arte como expresión de una actividad creativa generada por un desorden dinámico y productivo.

En estas palabras resuenan las impresiones recogidas por Utz, el apasionado coleccionista de figurillas de porcelana y protagonista de la novela homónima de Bruce Chatwin, que se queja de las restricciones que impone la exhibición de los objetos en los museos, y reivindica su derecho a tocar: «De la misma manera que un niño pequeño tiende la mano hacia lo que nombra, para manipularlo, el

¹⁸ Marcel Broodthaers, *op. cit.* (nota 2), pp. 295–296. ¹⁹ Véase Rosalind Krauss, «*A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*», Londres, Thames & Hudson, 2000. ²⁰ *Ibid.*, p. 38. ²¹ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1993, p. 201. ²² *Ibid.*, p. 228. ²³ *Ibid.*, p. 222. ²⁴ Nina Léger, «Le Lieu de la demeure. Exposition de la collection privée au musée», *Hippocampe* 5 (junio de 2011), p. 69. Citado en Elio Grazioli, *op. cit.* (nota 11), p. 94. ²⁵ Bruce Chatwin, *Utz*, Londres, Jonathan Cape, 1989 [1988], p. 20. Existe versión española (Utz, Barcelona, El Aleph, 2011).



coleccionista apasionado, con su ojo en armonía con su mano, devuelve al objeto el toque del creador, que le da vida»²⁵.

En esta misma dirección resuenan las palabras con que Benjamin, en un ensayo autobiográfico sobre su pasión bibliófila, identifica las tensiones dialécticas entre los polos del desorden y el orden como parte integrante de la vida de un coleccionista, ya que «la pasión del coleccionista confina con el caos de los recuerdos»²⁶.

En la misma línea que las reflexiones de Chatwin vehiculadas a través de las palabras de Utz, Benjamin también subraya el instinto táctil del coleccionista, yuxtapuesto en este caso al instinto óptico que relaciona con otra figura descrita en *El libro de los pasajes*: la del *flâneur*²⁷. Coleccionista y *flâneur* parecen complementarse en su relación con la laberíntica ciudad de pasajes que los llama, ora como paisaje, ora como sala.

La colección toma forma entre el orden y el caos, entre la planificación y el azar, en la aleatoriedad de los encuentros que se desvían del plan original. Si, por un lado, está formada por obras elegidas y yuxtapuestas para materializar una visión de conjunto, como las teselas de un mosaico, por el otro su construcción se redefine siempre en el momento de su propia formación, y su arquitectura se rediseña constantemente en función de cómo brote la pasión.

Usando una metáfora espacial, una colección es al mismo tiempo un atlas y un diario de viaje. Ese y no otro es el principio que organiza la presente exposición en la Sala de Arte Santander, ya que la colección de Luiz Augusto Teixeira de Freitas refleja el doble punto de vista de su creador: el de arquitecto o planificador urbano, con una visión del proyecto en su totalidad, y el de habitante de su propia creación, que se extravía en el laberinto que ha diseñado y rediseñado él mismo al albur de diversos impulsos.

La visión del coleccionista parece situarse alternativamente en correspondencia con los polos descritos por Michel de Certeau en el capítulo «Mirones o caminantes» de su conocido libro *La invención de lo cotidiano*. El mirón es el que, gracias a la perspectiva panorámica que da la altura de un rascacielos, experimenta el placer de ver el conjunto, mirar desde arriba y captar la imagen de la ciudad entera, desde la lejanía y el distanciamiento, como un cartógrafo o un planificador urbano. Los caminantes, por su parte, son «los practicantes ordinarios de la ciudad [que viven] “abajo” [...], a partir del punto donde termina la visibilidad [...]. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, *Wandersmänner*, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un “texto” urbano que escriben sin poder leerlo. Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso»²⁸.

El coleccionista es al mismo tiempo un mirón y un caminante. En su pensamiento, *wondering* [asombrarse] puede ser equivalente a *wandering* [pasear].

Según Calvino, «la fascinación de una colección reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado»²⁹, y toda colección es un autorretrato que se mantiene secreto incluso para quien lo ha reunido.

La obra que concluye *No habrá nunca una puerta. Estás adentro* es *Viagem ao meio* (2010), de Alexandre Estrela, es una videoinstalación de dos horas en la que se proyectan simultáneamente en la misma pantalla un vídeo y una película de 16 mm. Ambos registran el mismo viaje por el interior de un túnel excavado en las paredes de un volcán en la isla de São Miguel, en el archipiélago de las Azores. El vídeo fue rodado íntegramente en una larga secuencia. En cambio, la película de 16 mm (cuya longitud es de mil doscientos metros) fue desenrollada desde uno de los extremos del túnel hasta el centro, a medida que Estrela recorría el camino, cegado por la oscuridad, y enrollada de nuevo para terminar el viaje, como el hilo de Ariadna.

²⁶ Walter Benjamin, *op. cit.* (nota 1), p. 33. ²⁷ Walter Benjamin, *op. cit.* (nota 15), p. 225. ²⁸ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, traducción de Alejandro Pescador, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 105. ²⁹ Italo Calvino, *op. cit.* (nota 3), p. 17.