

El movimiento de lo visible: imagen y caligrafías poéticas

Ana Porrúa (Conicet-Universidad Nacional de Mar del Plata, Celehis)

Este artículo recorre modos de visibilidad de los objetos y la naturaleza en la poesía a partir de la selección y descripción de algunas imágenes en términos de caligrafías poéticas. Se reflexiona, entonces, sobre una plástica de la imagen, sobre la materialidad del trazo, sobre las formas de disposición de los elementos que la componen. Se abordan, en términos anacrónicos, objetos y naturaleza –su tensión, su presencia o su desaparición– como relevamiento de poéticas y también en cuanto nuevos sensibles.

I

De las lecturas de adolescencia, algunas de ellas escolares, recuerdo siempre la extrañeza de un poema de Gustavo Adolfo Bécquer, una de sus *Rimas*, la VII, que comienza diciendo: "Del salón en el ángulo oscuro, / De su dueño tal vez olvidada, / Silenciosa y cubierta de polvo / Veíase el arpa".¹ La singularidad, creo, tenía que ver con un aire anticuado: lo antiguo hacía pie tanto en el hipérbaton con que se construye ese circunstancial que abre el poema como en el objeto, un arpa. Pienso ahora en la demora de ingreso del objeto en esta rima, una dilación de tres versos en una estrofa de cuatro. También pienso en esos tres versos como la aparición casi programática del sujeto (de la ausencia de este sujeto aquí) en el romanticismo. Un objeto enorme y pesado como un arpa, que sustituye o puede pensarse como figura análoga a la lira clásica, más liviana, decididamente más poética, que iba a reaparecer con fuerza sobre fines del siglo XIX, en la poesía modernista latinoamericana. La dilación tal vez tiene que ver con este peso, como si a Bécquer le costase meter un arpa en el poema y, además, como si esa arpa no pudiese entrar al poema sin un sujeto (que lo abandonó). Todos los efectos del abandono están en el objeto, "olvidada", "silenciosa", "cubierta de polvo". Todos los adjetivos tienden, como la dilación inicial, a retardar e incluso a restarle impacto visual al objeto. Y más allá de los sistemas descriptivos románticos, abundantes, creo que la caligrafía que modula este poema es la de la tensión entre los objetos y la naturaleza, o entre lo denotativo y lo connotativo (si se piensa en términos clásicos). De hecho, rápidamente, a partir de la segunda estrofa y hasta la última, el arpa debe convertirse –para nosotros sin esfuerzo, de manera evidente, pero no siempre fue así– en el deseo del sujeto, que no es otra cosa que el deseo del poema. Y en medio, las cuerdas del arpa en las que las "notas duermen" debieron compararse con las ramas de un árbol y un pájaro: la naturaleza es siempre el objeto preferido del romanticismo. ¿Las ramas, los pájaros, le sacan peso a la imagen del arpa? El romanticismo, pienso ahora, tiende a alivianar el trazo. Las metáforas están allí para dar un cuerpo menos real a los objetos.

Ensayo esta lectura rápida e hipotética del poema de Bécquer para responder a aquella extrañeza inicial pero también consciente de la presión de un recorrido crítico propio. Esta es la razón por la que no me interrogo *in extenso* sobre el romanticismo, sobre –por ejemplo– quién habla en esa rima o sobre el significado simbólico del arpa, sino sobre lo que supone, en *términos plásticos*, la presencia de este instrumento musical en el poema. En algún sentido, se trata de una lectura anacrónica, tal como la define Didi-Huberman,² ya que soy consciente de que la relevancia del arpa, la focalización de un objeto en la poesía romántica (y no del sujeto, por ejemplo) está escandida por mi lectura contemporánea, es más, está escandida por el nuevo objetivismo argentino, el de aquellos poemas de Martín Prieto, Daniel García Helder o Fabián Casas que instalan los objetos en el poema, a veces como una presencia muda. Cito, solo a modo de ejemplo, unos versos de "Barranca del este", poema incluido en el primer libro de Daniel García Helder, *El faro de Guereño* (1990): "Sentado como un bonzo / sobre mis talones, / una barcaza verde y otra blanca / se alejan en sentidos contrarios" (33). Y continúa: "Solo que extendiendo un mantel / en la hierba salpicada de tréboles / el bonzo no vería, como yo, / conexión entre los instantes, / decididamente no mezclaría / unas cosas con otras en el espacio / sino en la mente despejada". Se ve lo que está afuera, aquello que podría denominarse "lo real" o lo que los poemas suelen llamar así. Y además, lo que se ve son objetos, porque, de hecho, la naturaleza, en un poema que se llama "Barranca del este", queda reducida a unos tréboles. Están las barcazas, pero no está el río, y este es uno de los argumentos del poema cuyos últimos dos versos son: "En efecto, disueltas como el humo / las apariencias, no hay paisaje". Pero lo que más me interesa es que aquello que está afuera aparece presentado como forma. Dos barcazas en sentido contrario y un eje central, el del sujeto apoyado sobre sus talones, que luego cubre el espacio intermedio entre las dos naves con un mantel. La disposición parece, incluso, geométrica.³ Lo más relevante en este poema es la cualidad compositiva de la imagen, el hecho evidente de que cuando se mira, se compone –en términos estéticos podría decirse– la relación entre los objetos.

La mirada es el soporte de la imagen o la escena; el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos y ordena la relación de algo que está afuera. En este caso no hay dudas y la figuración tendrá que ver casi siempre con planos o volúmenes que arman un equilibrio a partir de cierto contraste (de color, de formas) con una caligrafía pictórica. El componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva, sino que ajusta, sitúa el objeto, lo exterior.⁴ El ajuste, además, tiene que ver con un modo de percibir que es, de hecho, un ejercicio de captación de las formas, de lo constructivo. Los versos de "Barranca del este", además, arman enunciados lineales, pautados por el movimiento mínimo de la adversativa o, más adelante, la disyuntiva. Así como los objetos en el poema van ocupando el plano de lo visible, los enunciados se despliegan, se suceden unos a otros.

Hasta aquí el ejemplo del objetivismo que me permite volver a explicar, a *explicarme* la lectura que ahora hago de la "Rima VII" de Gustavo Adolfo Bécquer. Si la crítica, en general, destacó siempre la fuerte presencia del sujeto en los poemas románticos, leyó la emergencia de esa subjetividad⁵ y, en sus versiones más escolares, entendió los objetos naturales o artificiales como reflejo de una emotividad, mis lecturas del objetivismo argentino de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX habilitan una vuelta a ese objeto desde otra perspectiva, atendiendo a su presencia y dándole una relevancia que no se ajusta a las interpretaciones simbólicas, o al menos las deja en suspenso. Entonces, la focalización del arpa en el poema de Bécquer puede parecer extemporánea. Veo el arpa porque antes o después vi la poesía objetivista, y este anacronismo, esta mezcla de tiempos heterogéneos que supone el tejido de aquellas primeras lecturas de adolescencia con las actuales, pero también de aquellas escrituras románticas con las lejanísimas escrituras de los nuevos objetivistas argentinos, también aparece como una explicación de un modo crítico. Como dice Didi-Huberman, solo interpretamos aquello que vemos desde el presente, aunque el pasado sea parte de nuestra lectura. No

se trata, por supuesto, de ver en la “Rima VII” de Bécquer un antecedente del objetivismo –esto sería un escándalo lógico o una ceguera crítica–, sino de recuperar cuestiones que aparecen en ese poema desde las marcas que ciertos recorridos críticos dejaron en mi modo de leer. Entonces, por esa razón, pienso en el objeto más que en el sujeto para revisar allí disposiciones de la imagen, modos del lenguaje poético; para poner en primer plano una plástica del poema, aquello que he llamado *caligrafías*. 6

El *Diccionario de la RAE* define el término como “Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos” y como “Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona”. De la primera definición, que supone un disciplinamiento, pero también un aprendizaje, retengo la noción de trazo que, en la segunda entrada de la RAE puede entenderse como el trazo personal de una escritura. Me interesa la materialidad del trazo, esa que Barthes destaca a partir del concepto de “scripción”, “ese gesto por el que la mano toma una herramienta [punzón, caña, pluma], la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas” (2003: 87). Un gesto decididamente artesanal que traza formas. ¿Y cuáles podrían ser esas formas en la idea que intento delinear de caligrafía? En principio, la más evidente es la imagen, los tipos de imagen, los elementos que pone en conexión una imagen, los soportes figurados sobre los que entran en relación; con menor evidencia, la idea de caligrafía me permite trasladarme a la frase, al verso, para ver allí, como lo ha analizado Nicolás Rosa, movimientos incisivos, espiralados, concéntricos o excéntricos. 7 Entonces, están los objetos que ingresan al poema, pero también los fraseos, las texturas de la frase poética, y por supuesto, la idea de caligrafía es inseparable de la noción de material. ¿De qué materiales están hechas las imágenes? Como dice Adorno, un material es “todo lo que en palabras, colores, sonidos, se le ofrece [al artista] hasta llegar a las conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto del todo: por eso las formas pueden tornarse en material” (1984: 197). Los materiales y sus disposiciones son centrales en una caligrafía poética. 8 Los materiales, por otra parte, pueden ser estéticos, históricos, políticos, culturales o transformarse y adquirir esta identidad según los usos y las configuraciones que adquiera en el poema. Los materiales, además, tienen una memoria. No existen materiales sin historicidad, sin usos anteriores, y esta estará asociada en una caligrafía poética a la posibilidad de que emerjan los tiempos heterogéneos, de que aparezca el pasado en el presente, por ejemplo. No se trata de un sistema retórico, sino de las formas en las que el poema hace visibles los objetos, las tramas de sujetos y objetos, las improntas culturales, históricas de los materiales y a la vez la forma de decir aquello que no está dicho en los discursos sociales, aquello que la cultura no atinó a poner en palabras y que Rancière llama “nuevos sensibles”.

II

Pero volvamos a la “Rima VII” de Bécquer: pienso, y dejo en suspenso la afirmación, en la aparición de lo natural sobre lo real como un modo de presentar ese objeto que no podría estar solo en el poema romántico. Si bien el arpa está en un “ángulo oscuro” del salón, es lo único que el poeta hace visible. Su presencia muda, en este sentido, gana todo el terreno. Luego, como dijimos, la adjetivación del objeto es del orden del sujeto de manera directa, “olvidada”, o como atribución asociada a él: “silenciosa”, “cubierta de polvo”; pero este sujeto está ausente. Finalmente, la posibilidad de redención del objeto, la música, es decir, la voz, el poema, supone un breve pasaje metafórico por la naturaleza: el arpa como un pájaro que *debe cantar*, sus cuerdas como las ramas en las que se posan los pájaros. Y, sin embargo, es un deseo. Entonces, la separación entre el objeto y la naturaleza podría entenderse como la imposibilidad del romanticismo de asimilar el orden de los objetos, como esa instancia programática, como escenificación de esa escisión entre el sujeto y las cosas que aparece como *leitmotiv* de la poesía romántica.

Voy ahora hacia la poesía modernista, porque allí puede leerse un clivaje absolutamente diferente de esta relación. En este sentido recupero “Blasón”, uno de los poemas de *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, en el que la figura del cisne –se sabe, emblemática, simbólica, pero tampoco me importa tanto en este momento– abandona la naturaleza para convertirse en objeto decorativo; porque si bien se trata de la descripción de un escudo imaginario (dedicado a la Marquesa de Peralta), el tratamiento de la figura tiene el trazo del parnasianismo, se deleita en el artificio. Entonces “El olímpico cisne de nieve / con el ágata rosa del pico / lustra el ala eucarística y breve / que abre al sol como un casto abanico. // En la forma de un brazo de lira / y del asa de un ánfora griega / es su cándido cuello que inspira / como prora ideal que navega” (1977: 188). La figura del cisne se construye contra su propia naturaleza, tiene el pico tallado en una piedra preciosa, pero además, el cisne debe compararse con objetos: abanico, asa de un ánfora griega, proa de un barco. Cada una de sus partes es un objeto que trae aparejada, en el poema de Darío, tanto la serie clásica como la serie del lujo, ya que al ágata se sumará luego la cualidad de dioses de un país de seda, y se dirá que “es de armiño su lírico manto”. Estas series son zonas preciadas de los materiales a los que acude la poesía de Darío. Y el resultado es la conversión de lo natural en objeto. Pero además, para seguir describiendo esta caligrafía esteticista, interesa el modo de construir la imagen. El poema acude a la comparación (podría decirse, por momentos, a la metáfora), pero el efecto es de sobrepajamiento de una figura, el de sobreimpresión. No se trata de metáforas que funcionan paralelamente –como en el poema de Bécquer–, sino de una superposición de objetos figurativos que parecen encastrarse uno en otro. El cuello, de hecho, se compara con tres objetos –lira, asa de ánfora y proa–. Como si esta superposición de una imagen sobre otra fuese necesaria para que se entienda cuál es la forma del cuello del cisne. Sin embargo, hay otra forma de entenderlo, u otras formas; en principio, se trata de una versión cultural del cisne que envía a diversas tradiciones, la oriental, podría decirse, en el abanico, y la clásica greco-latina en el resto de los elementos citados. 9 Pero además, lo relevante es la saturación de la figura, una saturación que no envía a un saber sobre los cisnes, sino a la noción de lenguaje artístico (poético en este caso) como puro gasto, como exceso. Recuerdo, cuando leo este poema, el análisis que Barthes hace de las cabezas compuestas de Arcimboldo como artista barroco, pero sobre todo como un exponente del arte moderno (incluso él establece la relación con el surrealismo). Como en los cuadros de Arcimboldo, los elementos elegidos por Rubén Darío para armar el cuerpo del cisne dan forma a un collage, pero no se desvían de su uso. Es clara, de hecho, la posibilidad de la analogía no solo por la forma, sino también por los contextos a los que remiten los elementos de “Blasón” –agua, viento o aire– y, sin embargo, parecen elegidos también de una mesa, de una cantera de figuras culturales prestigiosas. No están en su contexto natural (como no lo está tampoco el cisne), no traen al poema toda la tradición griega, latina, sino que se transforman en signos de estas tradiciones, en metonimias. Por otra parte, al gesto analógico hace pie en un sistema de sustitución (como dice Barthes sobre Arcimboldo), pero también en uno de transposición ya que “el conjunto entero retrocede, en cierto modo, hacia el detalle” (Barthes, 1986: 140). De hecho, lo que se abre visualmente en el poema es un cisne mapeado por partes. Estos detalles que arman el collage son, además, mediaciones culturales de la representación y, como tales, restan aún más naturaleza a lo natural. La naturaleza importaría, en estos poemas de Darío, en tanto puede transformarse en objeto y, deberíamos aclarar, en objeto estético; en el poema de Bécquer, en cambio, funciona como metáfora que hace contrapeso con la figura del arpa, de los objetos, de lo “real”, por llamarlo de algún modo. Indagar estos poemas desde las figuraciones de objetos y naturaleza permite al menos abrir preguntas sobre caligrafías poéticas muy distintas. Tal vez el hecho de que una sola metáfora, ciertamente transparente en la rima de Bécquer, desdoble en imagen el objeto podría entenderse como la separación ineludible de dos mundos, de dos órdenes que difícilmente se tocan. La proliferación de figuras que se superponen a la del “olímpico cisne de nieve” de Rubén Darío, en cambio, expone la primacía de uno de estos órdenes sobre el otro y, también, la primacía del lenguaje poético por sobre cualquier objeto del poema. La naturaleza y las cosas solo pueden convivir en el artificio. Si el arpa, en el poema de Bécquer, tenía que ponerse en clave natural para acceder al poema, o para ingresar en una poética, el cisne de Darío será expulsado de la naturaleza, o la habrá olvidado.

Así como en los poemas abordados de Rubén Darío la naturaleza pierde centralidad frente al artificio estético –podríamos decir también: desaparece–, la revisión de algunas formaciones vanguardistas de la imagen (sin establecer una

cronología evolucionista, por supuesto) arroja una caligrafía no ya de superposición, sino de fusión de naturaleza y objetos como modos de lo heterogéneo. ¹⁰ Cito, en este sentido, un fragmento de *Suramérica* (1927) del chileno Pablo de Rokha:

... soy como los telégrafos y lo mismo que las guitarras que se parecen al mar encima de lo antiguo sobrecogido paloma de luto del atardecer asfaltado estrellas con melena de episodios y adentro de las vitrolas rubias el periodismo del shimmy and soda alegremente carita de humo pirograbada en los bastones cotidianos hacia el horizonte único en actitud de monumento desplumado con razones simultáneas como las peras grandiosas en caída o la leche abajo clavándose (1954: 98).

El poema se propone como un largo continuo: no hay puntos, ni comas, ni cortes de verso. Nada que nos permita separar. Entonces, el sujeto es como los telégrafos y las guitarras. Las guitarras se parecen al mar, y podría decirse (recomponiendo una sintaxis pretendidamente estable) que el sujeto es esa paloma de luto (¿o es el mar?). La verdad es que no importa; o mejor dicho: no considero que la lectura de la corrección gramatical (del retorno a la norma) sea el camino que permita visualizar la presentación de distintos órdenes. Sí podría decirse que el poema está construido con imágenes yuxtapuestas, y en la yuxtaposición, los órdenes –sujeto, objeto, naturaleza– se mezclan de manera ineludible, o sería más preciso decir, se funden. Esta posibilidad de fundirse, en parte sobrepuesta por la sucesión encadenada, produce la ilusión de ausencia del como, del parecido como mesa sobre la que se asientan los distintos órdenes. Más que los elementos de la distinción, lo que se exhibe espectacularizado es el momento de la metamorfosis, su posibilidad.

III

Un hombre, un pararrayos, una paloma: lo que se borra en el poema de Pablo de Rokha es el *entre*; ese que puede percibirse en el *Primer manifiesto surrealista* (1924) de André Breton, cuando cita a Pierre Reverdy: “La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y más realidad poética” (Breton, 1965: 36). La distinción, la heterogeneidad se sigue manteniendo pero no se pone en escena la escisión, aquella que sí está presente, por ejemplo, en el poema “L’union libre” (1931), de Breton:

Ma femme à la chevelure de feu de bois
[...]
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
A la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle (1993: 108). ¹¹

¿Qué es lo que mantiene separadas la boca y la escarapela; los dientes y las huellas de rata “blanca sobre tierra blanca”; las cejas y el nido de una golondrina? Aun cuando se sustrae el término de comparación, hay un leve sistema analógico, pero se trata de un sistema que fuerza la semejanza, que de algún modo enloquece. En primer lugar, habría que decir que la extrañeza, la impertinencia de los objetos es lo que mantiene los campos escindidos y genera un retrato, por momentos, arcimboldeco, renuente a la interpretación simbólica o alegórica, esa que presidía, por ejemplo, el modo del retrato en sor Juana Inés de la Cruz (o en el barroco del Siglo de Oro). Esa que se evidencia cuando, en el Romance 61, las manos de la condesa de Paredes (“Dátiles de alabastro tus dedos, / fértiles de tus dos palmas brotan”) unen lo material y lo natural, y a la vez dan cuenta del pudor: “frígidis si los ojos los miran, / cálidos si las almas los tocan”. O, también, cuando su talle es accidente geográfico, reforzado por la religión incluida en el cinto usado por los sacerdotes: “Bósforo de estrechez tu cintura / cingulo ciñe breve por Zona; / rígida, si de seda, clausura, / músculos nos oculta ambiciosa” (173). Podría decirse, en este caso, que la religión (o la moral) es el soporte de la imagen, la sostiene y a la vez la enmarca, establece un sentido para leer la reunión de elementos. Y, de hecho, al menos en estas dos citas, suaviza el peso visual de los objetos, de los dátiles de alabastro, del estrecho del Bósforo y el cingulo; o más bien, los resitúa en una constelación que impide una presencia autónoma. Cuando Breton describe/escribe la cintura de la femme también hace hincapié en su forma: “Mi mujer de talle de nutria entre los dientes del tigre”; sin embargo, sustrae el encuadre y, podría decirse, el piso o la mesa de las semejanzas posibles, mediante un giro que es pura visibilidad, un escándalo para el ojo.

Sucede que en el poema de Breton se exhibe el *empalme falso*, aquel que en el montaje o el collage permite reunir las piezas, los fragmentos. Es, en parte, la marca de una práctica que puede verificarse en los cadáveres exquisitos, cuando el doblez que cubre lo escrito por uno de los poetas permite que la falla se produzca en la continuidad a ciegas del texto. En “L’union libre”, el ensamblaje también se deja a la vista, no se disimula el corte, y entonces la visión se ajusta a la discontinuidad, tal como se lee en *Mestizajes*, el diccionario que coordinan Laplantine y Nous:

El empalme falso provoca una falla de la unión y, por consiguiente, del sentido (de una interpretación significativa, racionalista, de las cosas), porque este requiere cierta continuidad entre diversos elementos. [...] De todos modos, subsiste un sistema de uniones, pero estas son discontinuas, es decir que, por otra parte, acusan rupturas que resisten a toda unificación. El empalme falso no intenta reunir lo que realmente está disperso, fragmentado. Más aún, es en el intersticio, en el intervalo de la unión donde todo ocurre, en un momento o un espacio de discontinuidad irreductibles únicamente a los elementos “empalmados”, o al todo formado por el montaje; el empalme deja entonces de ser ese instrumento significativo privilegiado del montaje para convertirse en un acto, un acontecimiento con todas las de la ley (2007: 55).

Dejar a la vista el intersticio sería el rasgo saliente de la imagen en “L’union libre”, tal como sucede en la ya clásica cita de *Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, que fascinó a los surrealistas: “Il est beau comme [...] la reconte fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!”. ¹² Lo que importa no son tanto los objetos, el paraguas y la máquina de coser, que podrían ser sustituidos por otros, ni el soporte, ¹³ sino ese entre cubierto por la idea de “encuentro fortuito”, o de azar. Sin embargo, el intersticio, la falla, no es solo el sitio del subconsciente (como insistía Breton); en este tipo de imágenes, más bien, podría pensarse como el lugar de lo indeterminado o de la

multiplicidad ya que no importan las categorías, ni las clases, ni las descripciones. Y si bien el *entre* es espacial, la mayor o menor lejanía no se lee solo en términos plásticos (dos o más elementos puestos sobre una misma superficie), sino que esta puede estar inscrita en una mínima preposición; el falso empalme, el corte, el agujero tendrán el tamaño de un átomo de la lengua: "Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre / Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur" [Mi mujer *de* talla de nutria entre los dientes del tigre / Mi mujer *de* boca de escarapela y de ramo de estrellas de última magnitud].

Importa, entonces, la reunión como acontecimiento singular. Y a la vez, lo que queda en claro en esa discontinuidad es el acto, la imagen como acto en tanto el ojo capta la relación, pero también en tanto el corte arma la mirada, la desmonta, sin que sea necesario el sustento moral o religioso (presente en el poema de Sor Juana citado), en el momento exacto en que el reparto de lo sensible descolocó los órdenes del sujeto, la naturaleza y los objetos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. (1984 [1970]). "El concepto de material". En *Teoría estética*, 197-198, trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Barcelona: Orbis.
- Aguilar, Gonzalo (2003). "Introducción". En *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, 11-26. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland (2003 [1973]). "Variaciones sobre la escritura". En *Variaciones sobre la escritura*, 87-135, sel. y trad. Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Barthes, Roland (1986 [1982]). "Arcimboldo o el retórico y el mago". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, 133-151, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bécquer, Gustavo A. (1926 [1871]). *Rimas*. Madrid: Renacimiento.
- Breton, André (1965). *Los manifiestos del surrealismo*, trad., pról. y notas Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Breton, André (1993). *Poemas I*, ed. bilingüe, trad. M. Álvarez Ortega. Madrid: Visor.
- Breton, André y Soupault, Philippe (1922). "Vous m'oubliez. Sketch". *Littérature*, nº 4, 1º de septiembre. Disponible en <http://sdc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/4ns/index.htm>: 25-32. Último ingreso: 12/ 11/2015.
- Dalmaroni, Miguel (2014). "En el lugar de un prólogo", en Milone, Gabriela (comp.), *Violencia y método. De lecturas y críticas*, 9-16. Buenos Aires: Letranómada.
- Darío, Rubén (1977). *Prosas profanas y otros poemas* [1896 y 1901], en *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De la Cruz, sor Juana Inés (1951). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I*, intr. Alfonso Méndez Plancarte. México-Buenos Aires: FCE.
- De Rokha, Pablo (1954 [1927]). *Suramérica*. En *Antología 1916-1953*, 98-104. Santiago de Chile: Multitud.
- Didi-Huberman, Georges (2006 [2000]). Ante el tiempo. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010). "Dispar[at]les 'Leer lo nunca escrito'". En *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [cat. exp.], 14-58. Madrid: MNCERS.
- Foucault, Michel (1968 [1966]). "Prefacio". En *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 1-10, trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Helder, Daniel (1990). *El faro de Guereño*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Gateau, Jean-Charles (1982). *Paul Éluard et la peinture surréaliste*. Génova: Droz.
- Giannuzzi, Joaquín O. (2000). *Señales de una causa personal*. En *Obra poética*, 123-242. Buenos Aires: Emecé.
- Laplantine, François y Nouss, Alexis (2007 [2001]). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*, trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: FCE.
- Lautréamont (1988 [1874]). *Los cantos de Maldoror*. En *Obra completa*, ed. bilingüe, trad. Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Akal.
- Montaldo, Graciela (1994). "Una nueva sintaxis" y "La lengua franca". En *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*, 19-38 y 39-61. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Monteleone, Jorge (2004). "Mirada e imaginario poético". En AA.VV. *La poética de la mirada*, 29-43. Madrid: Visor.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Rama, Ángel (1977). "Prólogo". En Darío, Rubén, *Poesía*, IX-LII. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rancière, Jacques (2009 [2000]). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago de Chile: Lom.
- Rosa, Nicolás (1992). "Canon del significante". En *Artefacto*, 90-97. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sklovski, Viktor (1972 [1940]). *Maiakovsky*, trad. Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Anagrama.
- Sklovski, Viktor (1973 [1969]). *La disimilitud de lo similar*, trad. José Fernández Sánchez. Madrid: Alberto Corazón.
- Tinianov, Iuri (1968 [1929]). "Il fatto letterario" y "Pushkin". En *Avanguardia e tradizione*, 23-44 y 61-116. Bari: Dedalo.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Una versión de este trabajo, bajo el título "Notas críticas sobre caligrafías poéticas", fue leída en el XII Encuentro de Literatura, Alfonso Carrasco Vintimilla, Cuenca, Ecuador, 21 al 24 de octubre de 2014.

"¿Cuánta nota dormía en sus cuerdas / Como el pájaro duerme en las ramas, / Esperando la mano de nieve, / Que sabe arrancarlas! // ¡Ay! -pensé-, ¡cuántas veces el genio / Así duerme en el fondo del alma, / Y una voz, como Lázaro, espera / Que le diga: ¡Levántate y anda!" (1926: 44-45).

2. Georges Didi-Huberman discute, en realidad, con los modos de historizar el arte; su campo es el de la historia del arte. En este sentido debate con las posiciones "positivistas" de la historia, lineales, y cuestiona el mandato exclusivo de la lectura *euclíptica*, que supondría interpretar una obra solo con las herramientas conceptuales de la época en que fue producida. Propone, en cambio, una lectura anacrónica, y dice: "Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas, demasiado pretérito corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su propia 'objetividad' [otro fantasma]. No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia: hay que hacerla *trabajar en el tempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores. Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de tempo" (2006: 25).

3. Se trataría, en los términos de Jorge Monteleone, de una transposición figurativa de la mirada sobre los objetos, en tanto "los objetos representados en el poema" y el "espacio imaginario de su emergencia" tienen "la estructura de un topos, por medio del cual se define al mismo tiempo la mirada que los representa y compone" (2004: 35). Monteleone describe cuatro modos de transposición de la mirada imaginaria sobre los objetos: la icónica [que tiene en cuenta la disposición de los signos en la página, los juegos visuales de la poesía caligramática, por ejemplo], la figurativa, la simbólica [en la que "la mirada se vuelve visión o videncia orientada hacia un más allá del mundo apariencial" (37)] y

la ciega (en la que “el campo es el de la ausencia de la visibilidad”, relacionada en este caso con la escritura durante la dictadura argentina, que convierte en invisible el régimen del terror).

4. En este sentido puede leerse “Poética”, un poema de Joaquín O. Giannuzzi incluido en *Señales de una causa personal* (1977), como antecedente del gesto objetivista de síntesis o de despojo de la mirada frente a los objetos: “La poesía no nace. / Está allí, al alcance / de toda boca / para ser doblada, repetida, citada / total y textualmente. / Usted, al despertarse esta mañana, / vio cosas, aquí y allá, / objetos, por ejemplo. / Sobre su mesa de luz / digamos que vio una lámpara, / una radio portátil, una taza azul. / Vio cada cosa solitaria / y vio su conjunto. / Todo eso ya tenía nombre. / Lo hubiera escrito así. / ¿Necesitaba otro lenguaje, / otra mano, otro par de ojos, otra flauta? / No agregue, no distorsione. / No cambie / la música de lugar. / Poesía / es lo que se está viendo”, incluido en *Obra poética* (Giannuzzi, 2000: 194).

5. Me interesa destacar aquí la lectura singular de Dalmaroni del hipérbaton latino inicial de la “Rima VII” de Bécquer, en términos de restancia, específicamente, bajo la idea de “violencia traumática”. Esta, a diferencia de la llamada violencia simbólica, no supone poner el acento en el cómo de esa inversión en la sintaxis, ni en los efectos que esta produce, sino más bien en el porqué: “Qué le pasa, por cuál clase de trance está pasando una subjetividad que deja así escrita una experiencia tal que provoca, por un instante, otra en nosotros” (Dalmaroni, 2014: 11).

6. La noción de *caligrafía* tal como intenté desarrollarla en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011) supuso recuperar, en principio, la idea de *forma* como la entendieron los formalistas rusos, y sobre todo como aparece en los textos de Sklovski y Tinianov. Trabajé más que nada sus modalidades críticas, el acierto de poner sobre la mesa de análisis una cantidad aun hoy asombrosa de materiales –tal como lo hace Tinianov cuando lee la poesía de Pushkin en *Avanguardia e tradizione*– para luego revisar, estudiar, los modos de ingreso de esos materiales al poema, sus transformaciones, los movimientos de centro y periferia; es decir, la percepción de poema o el lenguaje poético como proceso y no como objeto acabado. También me detuve en la focalización crítica de una zona intermedia (que puede pensarse a partir de los análisis de la ciudad o de la obra de Maiakovsky hechos por Sklovski); una perspectiva situada en el momento de choque de dos formas. Entonces, la noción de caligrafía es deudora de este modo de la crítica más que de los principios teóricos de los formalistas (o si lo es de los principios teóricos, fue ineludible la revisión de algunos de sus aspectos, sobre todo de su posición imanentista).

7. Nicolás Rosa distingue varios tipos de enunciados: “los enunciados simétricos o encerrados sobre su propia perfección histórica [...] la simetría perfecta e imaginaria entre el sujeto y el predicado, entre argumento y razón [...]; los enunciados circulares que tienden a incrustar al sujeto en el objeto, al sujeto en el sujeto y al objeto en el objeto, una verdadera máquina de espejos [...]; los enunciados espiralados que se quiebran en sintagmas envolventes que colisionan la sintaxis pero se cohesionan sobre la rima y sobre todo por el ritmo [...]; los enunciados incisivos, literalmente el enunciado que corta [...]; los enunciados excéntricos donde cada texto es un pretexto del contexto [...] y “los enunciados emblemáticos, aquellos que sumados dan un blasón, una heráldica de clases [...]” (1992: 91-92)

8. Gonzalo Aguilar dice que la idea de forma –asociada a las vanguardias– tiene que ver con el sentido que surge de la disposición de los materiales, y que esto supone una apariencia estética, cuyo resultado evidente es la singularidad. Es importante resaltar que Aguilar parte de una concepción histórica de la forma, y que, en este sentido, agregamos, la forma no desaparece ni siquiera en las poéticas jugadas a la naturalización del lenguaje poético. Como ejemplos podrían tenerse en cuenta tanto ciertos textos de la “antipoesía” (Nicanor Parra) como los de la “poesía conversacional” (línea dentro de la cual se ha incluido desde la poesía de Ernesto Cardenal hasta la de los ciertos poetas argentinos del sesenta, sobre todo los primeros libros de Juan Gelman de *Argentino hasta la muerte* [1963] de César Fernández Moreno) (Aguilar, 2003: 16).

9. Ángel Rama (1977) analiza la cuestión del “paisaje cultural” en la poesía de Rubén Darío. Graciela Montaldo (1994) retoma la cuestión de la cita cultural en Darío, sus tradiciones, en términos de collage o patchwork y reflexiona, justamente, sobre la inutilidad de pensar en el uso de lo cultural a partir de la noción de fuente.

10. En el apartado dedicado a la imagen surrealista de *Caligrafía tonal* destacué esta cualidad de reunión de lo heterogéneo en los collages de la época: “Lo heterogéneo y la materialidad pueden verse en cualquier collage de las vanguardias clásicas que incluyen en el cuadro telas, papel, tramas de plástico, corcho –textura y volumen–, e incluso en los de Max Ernst que borra el límite entre elementos dispares a partir de un corte y encastrado perfecto; allí, en la serie ‘Une Semaine de Bonté’, por ejemplo, es clarísima la creación de una nueva imagen que mezcla lo animal con lo humano –los hombres con cabeza de león o de pájaro; una mujer con la cabeza cubierta por un molusco que está en un caracol– y lo natural con lo tecnológico. Aquello cuya relación está en la disimilitud” (2011: 37-38).

11. Transcribo la traducción de “La unión libre” hecha por M. Álvarez Ortega: “Mi mujer de cabellera de llamas de leña / [...] / Mi mujer de talle de nutria entre los dientes del tigre / Mi mujer de boca de escarapela y de ramo de estrellas de última magnitud / De dientes de huellas de rata blanca sobre la tierra blanca / De lengua de ámbar y de cristal frotados / Mi mujer de lengua de hostia apuñalada / De lengua de muñeca que abre y cierra los ojos / De lengua de piedra increíble / Mi mujer de pestañas de palotes de escritura de niño / De cejas de borde de nido de golondrina” (109).

12. Escribí en *Caligrafía tonal*: “Pienso siempre en la comparación de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont que los surrealistas retoman para desarrollar su teoría de la imagen: ‘Es bello como la retractilidad de las garras de las aves rapaces, o también, como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, siempre estirada por el animal apresado, que puede cazar sola infinidad de roedores y funciona incluso escondida bajo la paja; y sobre todo, como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas!’. Transcribo la comparación completa, en esta secuencia que siempre se cita a partir de su final, porque se puede ver también un ejercicio de descontextualización. La imagen de Lautréamont comienza apegada a la estética maldita de este libro singular de 1874; una estética de lo horroroso y del terror en la que tienen un peso importante las coordenadas del Mal y el Bien, en esos términos. Esta dicotomía moral es la que se borra en el raptó surrealista (aunque era legible en Baudelaire, por ejemplo, y en muchos de los poetas del fin de siglo XIX francés). Para el surrealismo lo que vale es el cierre de esta imagen, el momento exacto en que Lautréamont derrapa y abandona el cerco de lo trascendente. El momento de paroxismo de la imagen, cuando lo horroroso, la posibilidad de convertir lo horroroso en bello también pierde pie” (36-37). Como prueba del uso de la imagen leemos a André Breton, en 1920: “On se fait une idée imparfaite des Sept Merveilles du monde ancien. De nos jours quelques sages: Lautréamont, Apollinaire ont voué le parapluie, la machine à coudre, le chapeau haut de forme à l’admiration universelle. Avec cette certitude qu’il n’y a rien d’incompréhensible et que tout, au besoin, peut servir de symbole nous dépensons des trésors d’imagination. Se figurer le sphinx comme un lion à tête de femme fut autrefois poétique. J’estime qu’une véritable mythologie moderne est en formation. C’est à Giorgio de Chirico qu’il appartient d’en fixer impérieusement le souvenir (cit. en Gateau, 1982: 93-94). En el mismo año, Breton y Philippe Soupault escriben una obra de teatro, *Vous m’oubliez* (denominada en realidad “Sketch”) que tiene la Máquina de Coser y el Paraguas como personajes (la Machine a Coudre y Parapluie, se agrega Robe de Chambre) (1922: 25-32).

13. Sobre el soporte en esta imagen, dice Foucault: “‘Mesa’ en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras –allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser–; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias –allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio” (1968: 3). Por su parte, Didi-Huberman, en *Atlas*, distingue la mesa del cuadro. La primera, dice, es “el soporte de encuentro que define a la propia mesa como el recurso de bellezas, o de conocimientos (conocimiento analíticos, conocimientos por corte, reencuadres o ‘disección’) nuevos” (2010: 19). El cuadro, en cambio, es, para Didi-Huberman, lo que cierra, lo que instaura una idea de totalidad, de lo inmóvil, mientras que la mesa (recordemos que está hablando del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg) será el dispositivo que habilita nuevas posibilidades, nuevas multiplicidades y configuraciones siempre nuevas, a la vez que instala la heterogeneidad temporal y espacial.