

I JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS SOBRE ESTUDIOS DE GÉNERO Y ESTUDIOS VISUALES

“La producción visual de la sexualidad”

Mar del Plata, 22 y 23 de abril de 2014

Organizan

Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (FHum-UNMdP)

Grupo de Estudios Visuales Mar del Plata (FAUD-UNMdP)

Grupo de Historia y Memoria (Fhum-UNMdP)

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL - UBA)

MESA 3. PRODUCCIONES/PRODUCTOR*S ARTÍSTIC*S, SUBJETIVIDAD Y AGENCIA

Título de la Ponencia: **Contra el fondo negro: autfiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer**

Apellido y nombre del/a autor/a: **Puppo, María Lucía**

Pertenencia institucional: Universidad Católica Argentina / CONICET

Correo electrónico: lucia.puppo74@gmail.com

1

A fines del siglo XIX el espacio visual del poema fue magistralmente puesto de relieve por *Un golpe de dados* (1897) de Mallarmé, al que siguieron las “palabras en libertad” de Marinetti, los collages textuales de Tzara y los *Caligramas* de Apollinaire. De esta genealogía moderna se nutrieron las vanguardias y neovanguardias latinoamericanas, como lo evidencian los poemas espaciales de Huidobro, las graffías de Xul Solar o los laberintos de Octavio Paz, entre tantos otros experimentos poéticos y artísticos.¹

¹ Es sabido que en Occidente existe además una genealogía clásica de las figuras construidas con palabras, que comprende los *technopaegnia* griegos emulados por los *carmina figurata* latinos, que tuvieron sus continuadores en la Edad Media y se perfeccionaron en los numerosos laberintos, jeroglíficos, enigmas, emblemas y acrósticos del Renacimiento y el Barroco (Cózar 1991).

La iconicidad de la poesía fue una preocupación constante en la obra de la uruguaya Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2009),² quien en distintos proyectos escriturarios jugó con la disposición espacial y tipográfica de los caracteres en la página, incluso hasta explorar la síntesis del acróstico (Imagen nº 1). Así como algunos versos se agrupaban en una cinta de Moebius en *Materia prima* (1966), los poemas de *Arena* (1978) sumaban la variante del color, e *Identidad de ciertas frutas* (1983) incluía veintiocho ilustraciones que acompañaban los textos verbales (Imágenes nº 2, 3 y 4). Este especial cuidado de los aspectos visuales de la palabra se hizo extensivo al libro entero, como lo prueban diversas portadas y una carátula diseñadas por la propia autora (Imágenes nº 5, 6 y 7).

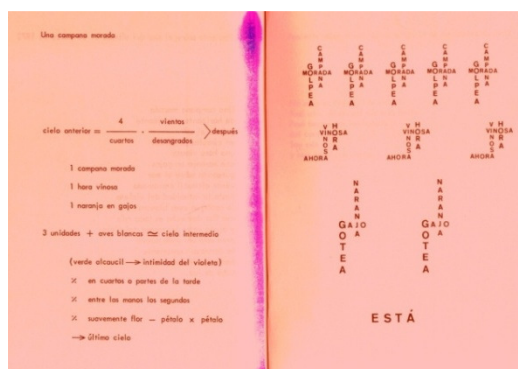


Imagen nº 1. Segunda y tercera versión de “Poniente sobre el mar del sábado 11 de marzo de 1972”, *Composición de lugar* (Montevideo, Arca, 1976).

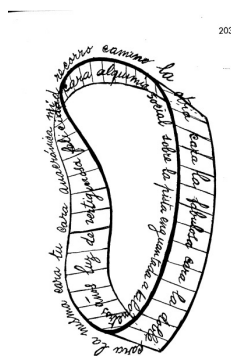


Imagen nº 2. Dibujo que incluye versos del poema “La cinta de Moebius”, *Materia prima* (Montevideo, Arca, 1966).

² Amanda Berenguer perteneció a la llamada Generación del '45, de la cual también formaron parte Ángel Rama, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Ida Vitale y su marido, José Pedro Díaz, entre otros. Desplegada en una veintena de títulos aparecidos a lo largo de seis décadas, su poesía ha sido acertadamente definida como una gran constelación que nuclea en su interior innumerables experimentalismos y metamorfosis (Courtoisie 2003, s/p).

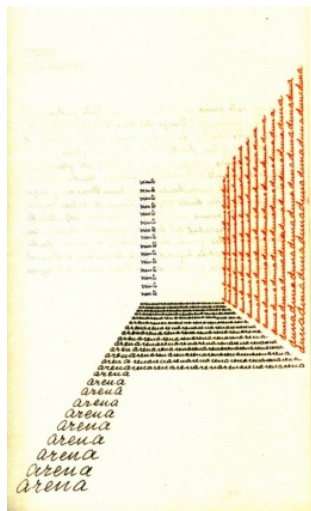


Imagen nº 3. Primer poema de *Arena* (Centro de Artes y Letras de Punta del Este, 1978).

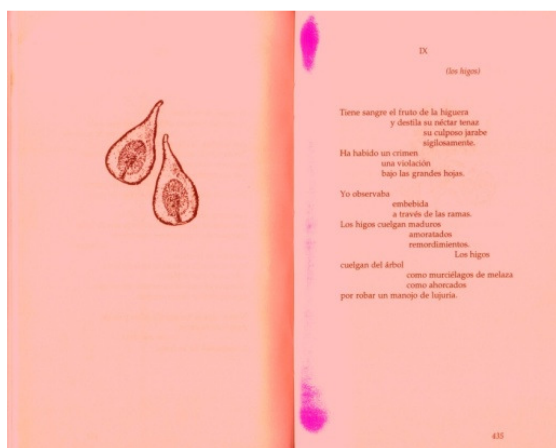


Imagen nº 4. Poema IX de *Identidad de ciertas frutas* (Montevideo, Arca, 1983).

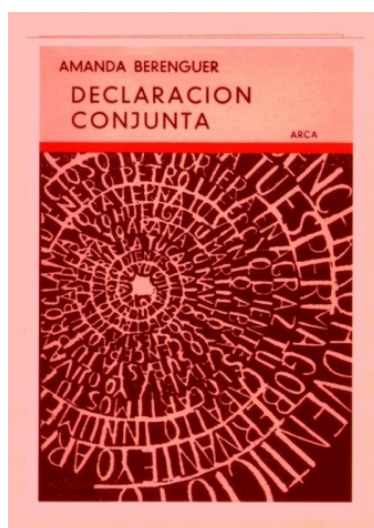


Imagen nº 5. Portada de la 1ª edición. Grabado original sobre linóleo, por Amanda Berenguer (Montevideo, Arca, 1964).



Imagen nº 6. Carátula de la 1ª edición, diseñada por la autora (Montevideo, Arca, 1976).

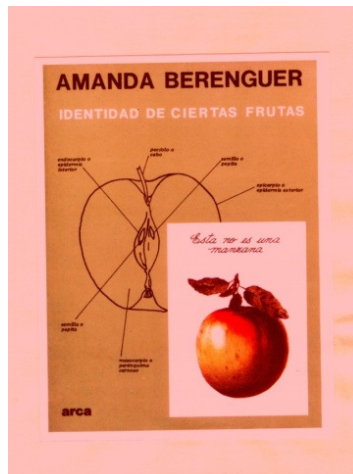


Imagen nº 7. Portada de la 1ª edición (Montevideo, Arca, 1983). Diseño de la autora.

En este trabajo centraremos nuestra atención en los collages especialmente creados por Amanda Berenguer como portadas para sus poemarios *La botella verde* (1995) y *La estranguladora* (1998). Se trata de dos obras de los años noventa, compuestas cuando la poeta transitaba su séptima década de vida. En ellas nos interesa abordar la relación que se establece entre palabra e imagen en tanto modos de representación distintos que, por el diseño autoral, convergen en un único objeto libro. Propondremos algunas claves de lectura para interrogar las potencialidades que adquiere en la poética de Berenguer ese vínculo rico y complejo, construido a partir de la

cercanía material y de la distancia ontológica que separa el discurso lingüístico del icónico.³

2

La tapa de un libro cumple evidentemente la función de “umbral” que define al paratexto. Sus componentes visuales y verbales poseen *fuerza ilocutoria*, en tanto brindan información (respecto al autor, la editorial, el género textual, etc.), y *poder performativo*, en la medida que “presentan” un texto ante los lectores y de algún modo predisponen su eventual lectura. Ahora bien, aunque en la mayoría de los libros la imagen de tapa es “un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar”, subordinado al texto (Genette 2001, p. 16), en el caso de los libros de poesía esta jerarquía no siempre resulta tal.

Si nos ceñimos sólo a las vanguardias, podemos pensar en trabajos emblemáticos como la portada diseñada por El Lissitzky para los veintitrés poemas de Mayakovski reunidos en *Dlia Golosa* (1923), el famoso “espantapájaros-académico” que José Bonomi realizó para el libro de Oliverio Girondo (1932), o uno de los bellos dibujos de Man Ray que fueron “ilustrados por poemas de Paul Éluard” en *Les Mains libres* (1937) (Imágenes nº 8, 9 y 10). En ninguno de estos tres ejemplos el dispositivo icónico es meramente subsidiario del material verbal, puesto que las obras en cuestión son el resultado feliz de una amalgama de imágenes y palabras. Como planteó Goodman (1976), el lenguaje verbal es un sistema “sintácticamente articulado”, en tanto que la representación de la imagen plástica se rige por un código de “densidad”. En la distancia insalvable de dos lenguajes que dialogan sin incluirse ni excluirse mutuamente es que asomamos al mundo de la intermedialidad, que remite a géneros híbridos como el álbum, el libro objeto o la videopoesía.



Imagen nº 8. Diseño de El Lissitzky para la portada de *Dlia golosa* (*Para la voz*) de Vladimir Maiakovski (Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moscú-Berlín, 1923).

³ Este trabajo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación que indaga acerca de los agenciamientos y juegos del espacio que presenta la poesía de Berenguer.



Imagen nº 9. Dibujo de José Bonomi para la portada de *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de Oliverio Gironde (Buenos Aires, Proa, 1932).

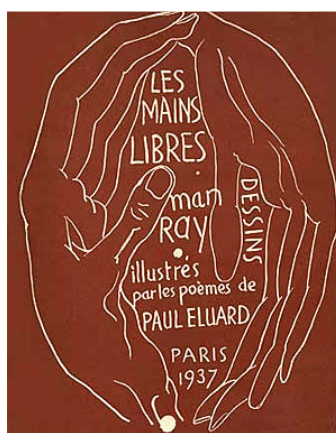


Imagen nº 10. Portada de *Las manos libres*. Dibujos de Man Ray ilustrados por los poemas de Paul Eluard (París, Jeanne Bucher, 1937).

Recurriendo a una nueva metáfora espacial, entendemos que la portada forma parte del “marco” que encuadra la obra literaria y habilita una primera instancia de *incipit* (Lotman 2011). En este sentido resulta un “ornamento”, *parergon* kantiano que - como demostró Derrida- en lugar de señalar un límite preciso entre un adentro y un afuera, pone de manifiesto la (con)fusión entre “lo que es esencial y accesorio en una obra” (Derrida 2001, p. 74.) La imagen de tapa guarda una relación estrecha con el título, “instrucción macrolingüística de expectativas” según la definición de Weinrich (1981). En las artes plásticas, los títulos muchas veces funcionan como “recursos fragmentarios de la ekphrasis” y, al igual que en poesía, oscilan entre una función descriptiva y una interpretativa (De la Calle 2005, p. 71).

Por otra parte la cubierta forma parte de la *perigrafía*, aquello que Antoine Compagnon definió como “escenografía que pone al texto en perspectiva: situándolo, emplazándolo” y que “testimonia el control que el autor tiene sobre él” (Compagnon

1979, p. 328, citado en Caturla Viladot 2005, p. 155). Desde este punto de vista, toda obra se revela atravesada por dos polos en disputa, el *telos* de la intención autoral que la determina en su origen, y la autonomía que posibilita sus distintas modalidades de circulación, recepción e interpretación. Frente al objetivo puntual que nos guía, será cuestión de examinar las estrategias que postulan los collages de Berenguer en su triple función de umbral, marco y escenografía de los poemas. El mayor desafío para el análisis podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿cómo interpretar el mensaje plural de cada obra en sus contextos de inscripción estética, histórica, económica, política, sin caer en la falacia intencional?

3

La botella verde (Analysis situs) fue publicado en Montevideo, en 1995, bajo el sello Cal y Canto. El libro reúne treinta poemas que giran en torno a una figura: la botella de Klein, cuerpo estudiado por la topología que se caracteriza por no poseer interior ni exterior (Imagen nº 11).⁴ La fascinación por este objeto paradójal y extraño permite acercar lexemas, principios y preguntas del imaginario científico a la textualidad poética, como ya había ocurrido en otros poemarios de Berenguer a partir de la observación de las galaxias y las constelaciones, o de la ya mencionada cinta de Moebius.



Imagen nº11. Botella de Klein

⁴ En la primera página la autora introdujo la siguiente nota al pie: “La botella de Klein es un espacio topológico, cuya superficie tiene cualidades sorprendentes: por ej. tiene una sola cara (igual que la Cinta de Möbius), pero siendo una superficie cerrada no tiene interior, como lo tienen la esfera o el toro – también superficies cerradas-. Debe su nombre al matemático alemán Félix Klein (1849-1925) que la descubrió en 1871” (Berenguer 2002, p. 603).

No es este el lugar para ahondar en la riqueza semántica de los poemas, que como el subtítulo del libro lo adelanta, proponen una auténtica exploración del espacio (“*analysis situs*”) a través de la problematización de nociones como distancia, exterioridad, límite e infinito. Como punto de partida, la hablante poética se imagina habitando dentro de la botella hermafrodita, “superficie / neta”, “sutil ... lugar”, “invaginada ... realidad” (Berenguer 2002, p. 603). Esta situación desata un cúmulo de asociaciones temáticas e intertextuales que van desde la sensación de encierro que representa el acuario hasta el deseo de libertad que canaliza la lectura como tránsito imposible de un barquito encerrado entre paredes de vidrio. Dedicatorias, epígrafes y referencias poéticas y pictóricas multiplican las perspectivas sobre el objeto estudiado, favoreciendo la proliferación de escenas dobles y puestas en abismo.

La portada del libro presenta la figura de una botella verde recortada sobre un fondo negro (Imagen nº 12). La simpleza de las líneas en un único plano recuerda la reducción de los elementos pictóricos buscada por Kazimir Malévich.⁵ Por encima del binarismo verde-negro aparecen cinco ojos, distribuidos sobre la superficie del cuerpo de la botella, y un par de ojos ubicados entre la figura verde y el fondo. Los siete ojos miran de frente; en sus miradas hay tensión, atención, autoconciencia.



Imagen nº 12. Portada de la 1ª edición (Montevideo, Cal y Canto, 1995). Collage de la autora.

⁵ La estética del constructivismo ruso está también presente en el diseño tipográfico de los poemas reunidos en *Composición de lugar* (1976).

El par de ojos de mujer que nos miran en primer plano están rodeados por cejas arqueadas, espesas en el interior. Esta particularidad, así como el estilo del maquillaje, ¿nos habilita a pensar que se trata de los ojos de la autora, retratada años antes (Imagen nº 13)? ¿De quién son los otros ojos distribuidos en el interior de la botella: de su marido, su hijo y su nuera, personajes recurrentes en otros libros que se mencionan en un poema de *La botella verde*? ¿Y qué decir de ese ojo desnudo, sin maquillaje, del cual proceden las diagonales blancas?



Imagen nº13. Portada de *Dicciones*. Editado como fonograma (Montevideo, Ayui-Tacuabé, 1973).

Establecido el fracaso (esperable) de la aproximación mimética, nos permitiremos hablar *metonímica* y *metafóricamente* de **un ojo-botella** y de **un par de ojos-autora** que emergen del cuerpo verde. El primero se presenta como núcleo visual de la composición, punto de partida y centro rector de las líneas en fuga. Si la botella fuera un cuerpo humano que miramos de frente, su posición equivaldría a la del corazón. En cambio los ojos-autora están colocados por delante del andamiaje retórico visual, a medio camino entre la imaginación verde y su fondo oscuro, entre la fábula de la representación y el vacío sobre el que ésta se recorta, diría Jean-Luc Nancy (2005).

Como el ojo-botella, la hablante de los poemas sabe que no está sola:

(el comedor)

somos varias personas / a veces /
en el interior de la botella /
y una mesa / una radio /
cuchillo y tenedor /

la botella no es la misma /
y nosotros tampoco /
la luz que llega a través del vidrio
nos confunde /

y creemos
que todos somos de un mismo parecer / (608)

En los versos depurados, de dicción escueta, la botella es “sitio” material (comedor, casa, celda, hueco, guante, envoltura, boa, ballena) y “filtro” a través del cual se percibe la realidad. Se pone en juego un desplazamiento sincrónico, espacial, que va de la miniatura en la botella hasta la vista inconmensurable del mar y el cosmos. Pero también se propone un viaje diacrónico, a través del tiempo, desde “la botella primitiva” hasta el telescopio espacial Hubble, “espejo insomne” que “se multiplica sobre sí mismo / genético / robótico” (638). Y tanto en el texto lingüístico como en la imagen de tapa, el eje central es la mirada:

(la vitrina)

otra vez / el revés transparente /
ex-libris aéreo/
vitrina del oxígeno /

bebo el discurso cristalino /
y lentamente /
una lente de aumento verde
me rodea / (612)

Las diagonales del collage subrayan la literalidad del acto de ver y evocan por analogía el relativismo de la percepción y el conocimiento. Dada la constelación de ojos familiares, podemos pensar también que las líneas blancas evidencian lazos de comunicación entre las personas. Entonces el collage de Amanda Berenguer guardaría similitud con los dibujos del sudafricano William Kentridge, en donde las líneas que nacen de los ojos “no sólo representan un vínculo, sino la mirada en proceso de renovación continua” (Chejfec 2008, p. 107) (Imágenes nº 14 y 15).



Imagen nº14. William Kentridge, Imagen de “Stereoscope” (1999).



Imagen nº 15. William Kentridge, “Head”, 1993.

Desde el centro de este laboratorio, ojo enclavado en el corazón de la botella, nace el poema. Y él es una carta dirigida al mundo, como indican las palabras de Emily Dickinson recogidas en un epígrafe:

(la carta)

*This is my letter to the world,
That never wrote to me-*
EMILY DICKINSON

escribo una carta infinita
en la pared ambigua
del recipiente que me contiene
unas veces adentro
otras veces afuera
sin levantar el bolígrafo
escribo una carta infinita (613)

El poema deviene circular como la cinta y la botella infinitas, en las que no es posible discernir un adentro y un afuera, ni un comienzo y un fin. Sin embargo la poesía es también, como la botella, “forma solipsista pero enajenada” (639), nunca esfera que vuelve constantemente sobre su propio eje. Como los rayos que brotan del ojo superior de la botella, el poema es mensaje que fluye y se expande para alcanzar a otros, carta abierta, “botella al mar” (636). Justamente esta última imagen eligió en 1958 Paul Celan para referirse al poema en tanto “manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico” (Celan 2000, p. 498).

Más allá de la estructura compositiva, los ojos de mujer en el collage nos miran. Su presencia recuerda la apuesta subjetiva que hizo posible el poema, pero su posición lateral, al margen del proceso, indica que el mensaje se ha independizado de la autora. Al ubicarse al costado de la imagen Berenguer repite, quizás involuntariamente, el gesto

de la “dama al margen” dibujada por Paul Klee que ocho años antes ilustraba la portada de otro de sus libros (Imagen n° 16).

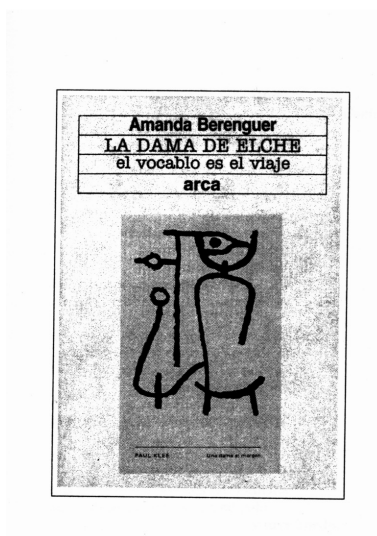


Imagen n° 16. Portada de la 2ª edición. Diseño de la autora (Montevideo, Arca, 1989).

4

La estranguladora es un extenso poema que Cal y Canto publicó como libro en 1998. Ese mismo año obtuvo el Primer Premio de poesía del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay. Su título es una traducción literal del término griego Σφίγγ, que deriva del verbo σφίγγω, ‘apretar, estrangular’.

La Esfinge es la imagen central del poemario, que se desdobra en otras criaturas míticas⁶: la gigantesca Ave Roc que atacó a Simbad el Marino, la serpiente emplumada de las cosmovisiones mesoamericanas. La androginia de estos seres fabulosos permite pensar figuras de la muerte más allá de la dicotomía masculino/femenino.

El poema comienza con el relato de una serie de situaciones oníricas, algunas cercanas a las pesadillas. La narradora cuenta que ha sido violada, y como fruto de esa unión no deseada ha parido “el monstruo”, “la magnolia hinchada” (653). Luego la hija-Esfinge toma la palabra. Al principio su parlamento resulta descolocado y la revela banal -pendiente de la moda, bromista-, pero poco a poco su presencia irá enfrentando a la narradora con una realidad más profunda. Se revelará cotidiana e imprevista, como un animal agazapado en medio de distintos hechos y circunstancias:

en esa fisura del tiempo / en lo más hondo /

⁶ En el texto de Berenguer se menciona tanto a la Esfinge griega como a la egipcia.

estaba escondida la Estranguladora / lo sabía
pero no lo dije / aunque temblaba de asombro /
y allí asomaban sus cabezas
sobre un “espejo humeante” /
lo verde y lo seco / lo vivo y lo muerto /
el sí y el no / el uno y el cero /
la sandía y la blanca cala con espádice amarillo
de un retrato, por un lado / y la hueva binaria
inteligente, por el otro /
la luna: la mirada de la sombra, del revés /
y los nervios sexuados de las computadoras,
del derecho / asomaban desafiantes
sobre la espumosa cerveza de las Estaciones /

el Tiempo sorbía la espuma que desbordaba
las orillas del espejo / (659)

Todas las cosas que existen, y aun los símbolos de fertilidad (fruta, flor, huevo, luna), están condenadas a perecer. En estos versos el imaginario colorido y sensual recuerda el universo de Marosa Di Giorgio.⁷ Las fuerzas de la vida son invocadas mediante la alusión al dios mexicano Tezcatlipoca -apodado “espejo humeante”-, doble y antagonista del ya mencionado Quetzacoatl -“serpiente de plumas”-. La confrontación de la sandía y la cala puede hacer referencia a las pinturas de Frida Kahlo y Diego Rivera. De la primera quisiera destacar una composición de 1943 titulada “*Qué bonita es la vida, cuando nos da de sus riquezas*”, que contrapone la imagen pródiga de las frutas maduras con la de un reloj que anuncia su tic tac silencioso (Imagen nº 17).



Imagen nº17. Frida Kahlo, *Qué bonita es la vida, cuando nos da de sus riquezas*, 1943.

Lo que está vivo lleva el germen de la muerte, y la aniquilación y la violencia son las caras ocultas de la vida. Esta dualidad signa los movimientos invasivos del feto

⁷ Amanda Berenguer fue buena amiga de Marosa Di Giorgio, con quien compartieron búsquedas estéticas y diversos proyectos.

en el vientre materno y el gesto recordado de la abuela cuando, antes de cocinar, le torcía el cuello a la gallina (653). De múltiples maneras el texto de Berenguer pone en escena el drama del tiempo que todo lo devora:

-Martín Pescador / ¿me dejará pasar? /
-pasará / pasará / pero el último quedará /
(así jugaba la niña cuando iba a la escuela) /

-¿brillará el sol / mañana?
-¿adónde iré? ¿adónde iré?

“-¿sólo así he de irme
como las flores que perecieron?”
“-¿nada quedará en mi nombre?” (662)

Aquí el estribillo infantil se enlaza con un antiguo poema náhuatl para expresar la incertidumbre del destino humano. En un pasaje se alude al misterio a partir de San Juan de la Cruz, y en otro al “cruel” Zenón de Elea a través de las palabras de “El cementerio marino” de Paul Valéry, un poema que también giraba en torno a la conciencia de la finitud.

Compuesto por jirones de frases, discursos y anécdotas biográficas, *La estranguladora* resulta un poema complejo, de difícil lectura. En este concierto de imágenes y voces que componen el teatro de la muerte, la hablante poética imagina una “noche de las Diosas” donde brillan como amuletos las pinturas de Frida Kahlo, el rock de Madonna y los versos de Delmira Agustini (656-657).

En el collage de portada de *La estranguladora* se destacan cuatro elementos sobre el fondo negro: una vara horizontal, un reloj pulsera, un rectángulo con el dibujo de una garra, y unas tiritas de papel que forman la letra “A” (Imagen nº18). Poco podemos decir del primer elemento, que sirve de soporte para el reloj y el dibujo: ¿se trata de un cigarrillo largo, que intenta prolongar la fugacidad del humo? ¿Es, en cambio, una mera figura auxiliar que contribuye al equilibrio compositivo?

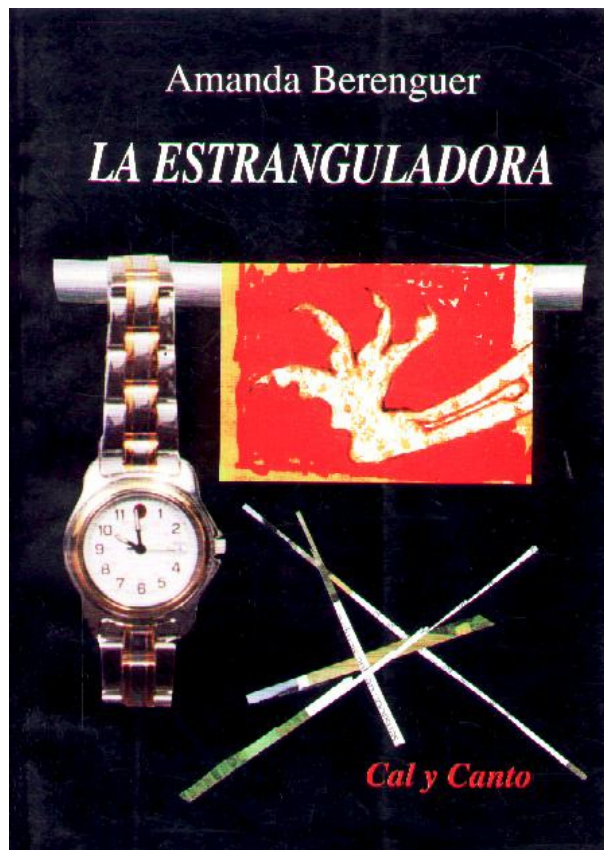


Imagen n° 18. Portada de la primera edición. Collage de la autora (Montevideo, Cal y Canto, 1998).

El reloj de mujer es plateado con líneas doradas y marca una hora exacta; es sin duda más femenino y personal que el del cuadro de Frida Kahlo. La sinécdoque de la garra en tensión remite al momento justo en que un ave rapaz se dispone a capturar su presa. Si la Esfinge griega tenía patas de león, esta garra bien puede pertenecer al Ave Roc que muestran las ilustraciones del *Libro de las Mil y una noches* (Imagen n° 19). Junto al contorno perfecto del reloj, los cuatro dedos gigantes se recortan sobre un fondo rojo de bordes irregulares.



Imagen n° 19. Un Roc destroza la nave de Simbad.

La agrupación de las tiritas de papel en el collage recuerda el procedimiento de “Méta-Malévich”, nombre con el que se conoce a una serie de experimentos cinéticos de Jean Tinguely realizados en los años cincuenta, en homenaje al constructivista ruso⁸ (Imagen nº 20). Los cruces de las diagonales dibujan la letra inicial del nombre de pila, una especie de firma íntima que imprime en la obra la huella singular de un Yo.

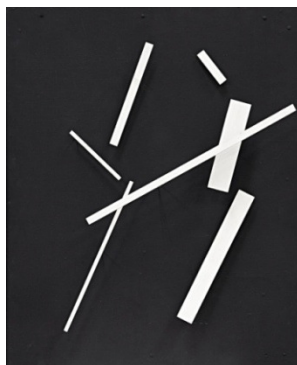


Imagen nº 20. Jean Tinguely, “Méta-Malévich”, ca. 1954. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Como señaló Derrida (1984), la firma implica la no-presencia actual o empírica del firmante, pero retiene su haber-estado presente en un pasado que permanecerá siempre, en la letra, como futuro. La reunión de objetos en esta composición no se aviene a las reglas de la naturaleza muerta sino que recuerda, más bien, el azar del catálogo. Como si se tratara de un inventario de objetos enumerados en un testamento, la firma señala la ausencia de la persona. Las figuras -¿póstumas?- apenas interrumpen el inquietante fondo negro.

5

En una intervención pública en el Festival del Libro Nacional, en Montevideo, el día 4 de junio de 1988, Amanda Berenguer se dirigió al público en estos términos:

La concepción que tenemos de la imagen (protagonista de nuestro tiempo) es múltiple y compleja. La imagen salta de la palabra, del sonido, del color, de la superficie corpórea, con intensidad desmedida.

Vivimos en el mundo de la imagen, y vivimos seducidos por la imagen. La imagen es la criatura subversiva más antigua y más moderna del pensamiento. (Berenguer 1990, p. 86)

⁸ Se trata de un conjunto de relieves compuestos por Tinguely en 1954. Ante ellos el espectador observa una superficie oscura sobre la cual parecen flotar varias formas geométricas de metal. Se trata en realidad de una caja que en su interior posee un motor y engranajes que hacen mover las formas flotantes y las agrupan en diferentes constelaciones. Con estas obras Tinguely logró poner en movimiento las figuras estáticas de Malévich (Museum Tinguely 2014).

Con tales afirmaciones la autora destacaba la ubicuidad de la imagen, que se gesta “en la palabra” así como “en la pantalla de cine o de televisión”. Sin importar su origen, la imagen artística es aquella que “se hace flor viva en nosotros mismos, en un espacio interior, donde se nos aparece abierta y subyugante” (1990, p. 86).

En los dos poemarios examinados las imágenes de tapa establecen un diálogo fecundo con las imágenes poéticas. Podemos concluir que en ningún caso el texto icónico resulta simplemente una ilustración o traducción del texto lingüístico, sino que en ambos se genera un auténtico intercambio de sentido, una tensión entre dos mensajes y discursos distintos. Coincidimos entonces con Mario Boido cuando afirma: “Al relacionarse, en sus diferentes formas de conocer, palabra e imagen siempre guardan algo de sí para sí mismas, algo a lo que la otra nunca tendrá acceso” (Boido 2012 p. 147).

En su función de *umbral*, las tapas adelantan algunas figuras y ejes temáticos en torno a los cuales girarán los textos poéticos (la botella, la mirada; el monstruo, la muerte, el tiempo). Tal información resulta sin embargo insuficiente, de modo que los conjuntos de imágenes conservan cierta apariencia hermética. Esta especie de misterio que emana de las tapas, junto con el atractivo de los diseños, aumentan las expectativas de los/as lectores/as. En tanto *marco* de los poemas, las portadas instalan un principio constructivista a través de líneas y colores puros, que luego habrá de corresponderse con los versos de enunciados directos, sin sentimentalismos, enlazados con equilibrio matemático. Por último, las imágenes ofrecen una *escenografía* para la poesía que invita tanto a la contemplación como a la reflexión. La portada de *La botella verde* explora gráficamente la idea de un espacio dinámico, al mismo tiempo concéntrico y excéntrico, donde convergen distintos puntos de vista y se establecen múltiples relaciones. Por su parte la tapa de *La estranguladora* orquesta los elementos alegóricos sin fijarles un significado único, poniendo en escena el conflicto entre “caducidad” y “eternidad” al modo del drama barroco (Benjamin 1990, p. 221).

En los dos casos las imágenes ponen en evidencia el compromiso de una apuesta estética que entiende la poesía como instrumento privilegiado de comunicación, mirada y letra de un Yo que se tiende a los demás:

No hay arte más que por y para otro, y así mismo del otro, es decir, desde el otro, por el otro, y para el otro. En el centro estaría el yo individual del creador como un prestidigitador atravesado de espadas.

Me gustaría comunicar un trozo del diálogo de un ser humano con su tiempo o más sencillamente parte del balance a pérdidas y ganancias entre una mujer y lo que le acontece, y mostrar a través de una selección de esos testimonios, algo que tiene que ver con una evolución dialéctica entre uno mismo y el mundo exterior. (Berenguer 1990, p. 100)

Lejos del soliloquio narcisista, la poesía de Amanda Berenguer se concibe a sí misma como laboratorio donde una conciencia se piensa a sí misma y piensa el mundo con otros. Quiso la suerte que la autora viviera veinte años más después de la publicación de los textos examinados. El tiempo le trajo nuevos desafíos y varios libros dieron cuenta de esto en renovados encuentros con la palabra. Pero nos es lícito pensar que en las portadas de *La botella verde* y *La estranguladora* la poeta septuagenaria materializó un doble “balance a pérdidas y ganancias”, una especie de documento testimonial donde dejó expresadas tanto las claves de su poética como la intensidad persistente de su experiencia y su firma.

Bibliografía citada

- BENJAMIN, Walter. 1990, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid.
- BERENGUER, Amanda. 1990, *El monstruo incesante (expedición de caza)*, Arca, Montevideo.
- ___ 2002. *Constelación del navío, Poesía 1950-2002*, H Editores, Montevideo.
- BOIDO, Mario. 2012, *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.
- CATURLA VILADOT, Alberto. 2005, *A orillas del texto. Para una teoría del espacio paratextual narrativo*, Tesis presentada en la Universidad de Barcelona. En: http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1742/ACV_TESIS.pdf?sequence=1 (Consultado el 3 de febrero de 2014)
- CELAN, Paul. 2000, *Obras completas*, 2ª ed., trad. de José Luis Reina Palazón, Trotta, Madrid.
- CHEJFEC, Sergio. 2008, *Mis dos mundos*, Alfaguara, Buenos Aires.
- COMPAGNON, Antoine. 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, París.
- COURTOISIE, Rafael. 2003, “Navegar es necesario. Suma poética de Amanda Berenguer”, *El País Cultural*, 706. En: [18](http://letras-</p></div><div data-bbox=)

- uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.htm (Consultado el 23 de noviembre de 2012)
- CÓZAR, Rafael de. 1991, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, El Carro de la Nieve, Sevilla.
- DE LA CALLE, Román. 2005, “El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto”, *Escritura e imagen*, 1, pp. 59-81.
- DERRIDA, Jacques. 1984, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, París.
- ___ 2001, *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona.
- GENETTE, Gérard. 2001, *Umbrales*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- GOODMAN, Nelson. 1976, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis.
- LOTMAN, IURI. 2011. *Estructura del texto artístico*, Akal, Madrid.
- MUSEUM TINGUELY. 2014, Sitio oficial, Basel. En http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/sammlung.1954-1959_03.html (Consultado el 13 de febrero de 2014)
- NANCY, Jean-Luc. 2005, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, Nueva York.
- WEINRICH, Harald. 1981, *Lenguaje en textos*, Gredos, Madrid.