

“Ut Pictura Poesis”: vínculos contemporáneos entre arte y literatura

ENRIQUE SCHMUKLER y MARIANA DE CABO
Universidad Católica Argentina

Bajo el título de “‘Ut Pictura Poesis’: vínculos contemporáneos entre arte y literatura”¹ la revista *Letras* presenta un *dossier* con dieciocho artículos que pretende ser una muestra del estado en que se encuentra la crítica sobre el vínculo entre arte y literatura. Aunque parezca una obviedad, no está de más señalar que esa relación, cuyo origen grandes eruditos como Mario Praz sitúan en la más remota antigüedad², está condicionada por el momento histórico y lo determinan artistas, escritores y críticos de acuerdo a sus preocupaciones y percepciones presentes. Los colaboradores de este número dan cuenta del fenómeno a partir de múltiples enfoques en el ámbito de las letras y de las artes entre los siglos XIX y XXI, en América Latina y, en menor medida, en Europa. Se trata de textos heterogéneos de los que, no obstante, es posible extraer aspectos en común. El primer rasgo que vincula las diferentes contribuciones es que la mayoría de sus autores son críticos literarios o ejercen la crítica de manera regular. Muchos de ellos, además, son investigadores en literatura y, en tanto tales, han publicado artículos, ensayos y libros sobre la temática de esta convocatoria. De esta convergencia se desprende el segundo rasgo que aproxima los textos aquí reunidos: todos —con una sola excepción: el ensayo de Jorge Schwartz sobre el álbum *Structures* de Joaquín Torres García— son textos críticos que se centran en la obra de escritores y poetas. Es desde esa perspectiva que abordan el diálogo entre las artes y la literatura.

Este número propone cinco perspectivas de estudio. En primer término, analiza el lugar de relevancia que tuvo el diálogo entre arte y literatura en el período de las vanguardias históricas del siglo XX. En segundo lugar, se interesa por la incidencia que esa misma relación tuvo, algunas décadas antes —durante la segunda mitad del siglo XIX— en la obra de autores representativos de la modernidad literaria europea. Un tercer eje de análisis se centra en la relación entre poesía latinoamericana y arte a partir de textos críticos que subrayan la importancia de la imagen visual en la poesía de vanguardia y en la poesía contemporánea. La cuarta parte de este número está integrada por textos que se centran en la figura de la écfrasis para pensar el lugar de la obra de arte en la modernidad. Conforman, por último, la quinta sección, un conjunto de textos que elaboran hipótesis sobre la función del archivo en el diálogo entre arte y literatura hoy.

¹ El Centro de Estudios en Literatura Comparada Maiorana (UCA) desarrolla el dossier “‘Ut Pictura Poesis’: vínculos contemporáneos entre arte y literatura” en el marco de sus proyectos de investigación sobre literatura y arte.

² En la introducción a su *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Mario Praz se refiere a una hermandad entre las artes y la literatura que atrajo a filósofos y poetas desde la más remota antigüedad. El gran erudito italiano sentía una curiosidad especial por la locución latina que relumbra en el título de este número. *Ut pictura poesis* (“como la pintura, así es la poesía”), la fórmula acuñada por Horacio en su *Ars poética*, escribe Praz, “era una advertencia para los poetas, puesto que la poesía servía para demostrar que el arte solo podía ser eficaz cuando conservaba un contacto íntimo con el mundo sensible” (Praz, 1981: 10).

Vasos comunicantes: arte, literatura y vanguardias en América Latina

En primer lugar, entonces, debemos mencionar un marcado interés, en los autores convocados, por las vanguardias artísticas y literarias latinoamericanas de la década del veinte del siglo pasado. En *Fervor de las vanguardias*, su último libro en español dedicado al tema, Jorge Schwartz, uno de los participantes del *dossier*, sostiene que una de las características definitorias de las vanguardias latinoamericanas es el contacto entre las artes y la literatura. Escribe: “La inmersión en la América Latina del 1920 hizo que percibiera la producción artística junto a la literatura. No hay cómo “fatigar” (expresión de Jorge Luis Borges) las vanguardias históricas sin pasar por la prueba de fuego de las artes plásticas. Durante ese período, y más que en cualquier otro, las mismas funcionaron como vasos comunicantes” (2016: 9). Cinco colaboradores que analizan obras y autores vanguardistas latinoamericanos también detectan esos vasos comunicantes (guiño bretoniano) entre arte y literatura.

En su texto, construido en base a una notable documentación, Mario Cámara analiza el vínculo que unió, en aquella época, a los geniales modernistas brasileños Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, y que habría de gestar una obra central de la vanguardia brasileña: el libro de poemas *Pau Brasil* de Oswald con ilustraciones de Tarsila publicado en el año 1925, es decir, hace casi cien años.

Si algo distingue a las vanguardias latinoamericanas de comienzos del siglo XX de las europeas del mismo período, es el sentido que, para una y para otra, tenía la utilización de objetos, figuras y representaciones primitivas. Para las vanguardias europeas, estos significaban la posibilidad de concretar una ruptura con la añeja tradición cultural europea a partir de la introducción de elementos exóticos, extraeuropeos. Para las vanguardias latinoamericanas, en cambio, constituían el primer peldaño para una ardua tarea de reconciliación con la propia identidad latinoamericana: una forma, moderna y cosmopolita, de pensar la propia identidad nacional.

La articulación entre imagen y poesía en *Pau Brasil* fundan un nuevo Brasil, sostiene Cámara: el Brasil que nace del contacto con las vanguardias europeas. En el caso de Tarsila y Oswald, las vanguardias parisinas y, en particular, el surrealismo en su momento de mayor efervescencia. El autor se detiene, en este sentido, en la conocida intervención de Tarsila de la bandera brasileña que ilustra la cubierta. En ella, en lugar de reponer la consigna positivista “orden y progreso”, propone “Pau Brasil”, el árbol-emblema de la explotación colonial del gran país sudamericano. La audaz operación tendría el propósito de integrar —como crítica— un pasado ominoso, e interpelar, desde el presente, la idea de nación brasileña.

Pero las vanguardias fueron también un período fecundo de deconstrucción de formas artísticas en el que el vínculo entre la escritura y la imagen emerge como un dispositivo para la concreción de novedosas experimentaciones. Ese es el caso de *Structures* (1932), el album inédito del pintor uruguayo Joaquín Torres García, que Jorge Schwartz analiza comparativamente a partir del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y de las interpretaciones que de este elaboraron algunos de sus más conspicuos exégetas: Georges Didi-Huberman y José Emilio Burucúa, entre ellos.

No solo estudiar y describir la obra de Torres García es el objetivo de su artículo. Schwartz refiere la génesis, reponiendo las circunstancias que los posibilitaron, de algunos de los álbumes que se anticiparon y algunos que fueron creados con posterioridad al del pintor uruguayo. Los antecedentes del álbum de Torres García recorren buena parte de la primera mitad del siglo pasado, abarcan regiones del planeta tan distantes como Alemania, Italia y Argentina, y tuvieron entre sus representantes más renombrados al futurista italiano Umberto Boccioni, a los dadaístas alemanes Hannah Höch y John Hertzfield y al genial e inclasificable argentino Xul Solar. Pero también Schwartz menciona algunos creadores de álbumes menos conocidos como los brasileños Hudinilson Urbano (1957-2013), “figura de proa de la generación Xerox y del performance, con más de cien álbumes o ‘Cuadernos de Referencia’”, y Paulo Bruscky (1949), “poeta y artista multimedia, que hasta hoy sigue exponiendo álbumes” (p. 40).

Con todo, quizá el aspecto más atractivo de su ensayo sea la conexión que logra entre el álbum de Torres García y el atlas de Warburg. ¿Qué es lo que conduce a considerar la relación entre el uruguayo y el autor de *El ritual de la serpiente*? Schwartz hace su propia interpretación de lo que fue la invención final de Warburg —sintomática de su “curación infinita” junto al doctor Ludwig Binswagner, que consiguió rescatarlo del estado de “psicosis aguda” en el que había sucumbido luego de la tragedia alemana de la Gran Guerra³. Basándose en la interpretación de Didi-Huberman, sostiene que Warburg “diseñó un sistema pensado y realizado en oposición a la tradicional lectura cronológica, sucesiva y lineal de la historia del arte”, compuesto por paneles de tela en los que “‘cuelga’ imágenes permutables ordenadas de modo subjetivo para revelar cómo [...] crean, por contigüidad inesperada, nuevos significados, múltiples, abiertos, indeterminados” (p. 41).

La contigüidad inesperada que nace del contraste dirige la lectura de Schwartz. El crítico detecta en las imágenes de *Structures* oposiciones espacio-temporales (“una máscara africana” se muestra “junto a un moderno diagrama, es decir, antigua cultura africana junto con elementos electrónicos de cultura occidental del siglo XX” [p. 45]); geográficas (“como en las páginas 39-40, donde vemos, en la página derecha, uno de los obeliscos de la ciudad de Karnak, mientras que, en la izquierda, hay un dibujo de una expedición del noruego Fridtjof Nansen al Polo Norte”) y temáticas (“En una misma página se cruzan, por ejemplo, los temas históricos, la música y la geografía” [p. 45]).

En tanto dispositivo conceptual, el álbum de Torres García evidencia las diferentes capas temporales implícitas en las obras de arte. En el caso de Warburg, su *Atlas Mnemosyne* tenía la función de reorganizar de una manera radicalmente nueva el pasado. Pero, ¿qué sucede con el futuro? Asociada al mito de lo nuevo, la del futuro es una dimensión clave en la medida en que allí reside la cualidad utópica de las vanguardias. Tal vez por ello Soledad Quereilhac decidió analizar el vínculo entre literatura y arte a partir de la imaginación urbana en novelas utópicas que fueron escritas unos años antes, en el entresiglos argentino (finales del siglo XIX y comienzos del XX). En su texto, la investigadora argentina analiza cinco utopías

³ Sobre la historia clínica, el vínculo de Warburg y Binswagner y la circunstancia de su cura en 1924, véase Warburg y Binswagner, 2007.

en las que “es posible rastrear nudos de la cultura del presente que aparecen como síntomas en la construcción del mundo futuro” (REF): los cuentos “Mañana City (1882) de Manuel Vázquez Castro, “La ciudad en el siglo XXX” (1886) de Justo López de Gomara, “El centenario” (1897) de Paul Groussac y las novelas *La estrella del sur. A través del porvenir* (1904) de Enrique Vera y González y *Buenos Aires en 1950 bajo régimen socialista* (1908) de Julio Dittrich.

En cierta forma, Quereilhac desvía el tema de este *dossier* hacia la pregunta por la idea de futuro en las vanguardias. A diferencia de las propuestas de los futuristas italianos como Marinetti o Boccioni, en las ciudades imaginadas por estos escritores argentinos se elide con toda deliberación cualquier atisbo de dinamismo o fuerza transformadora que pudiera convertir la ciudad en un territorio de disputa por el sentido de la historia. Estas ciudades utópicas, escribe Quereilhac, “se erigen en base a un presupuesto tácito o, mejor dicho, una cosmovisión común: el fin de la historia, esto es, su detención en tanto proceso económico, político y social como consecuencia de haber alcanzado un estado de perfección y equilibrio” (p. 77).

Si, como escribió Peter Bürger (1974), las vanguardias no tenían un estilo definido, ¿cuál sería entonces el rasgo en común que las definiría? El vínculo entre arte y literatura también puede contribuir a dilucidar este interrogante toda vez que permite detectar invariantes en disciplinas diferentes. A eso apunta Mariano García en su artículo al comparar las poéticas de Macedonio Fernández y de Jorge Luis Borges con el arte “antirretiniano” de Marcel Duchamp. La hipótesis es arriesgada y su enunciado principal vanguardista *in nuce*: “la guerra contra el nervio óptico”. Para comprobarla, emprende un recorrido hacia los orígenes del cuestionamiento filosófico a la idea de representación empírica de la realidad. El autor sitúa esa querella “en la cultura francesa” y su batalla contra el “óculocentrismo” iniciada en el *tournant de siècles* por Bergson, continuada en los albores del siglo XX por Proust, Bataille y los surrealistas, hasta concluir en el giro lingüístico operado —estructuralismo mediante— por el psicoanálisis lacaniano.

Mientras que, en Macedonio, la querella contra el “óculocentrismo” está presente en la estética antimimética de su Belarte, en Borges se traduce en el diferendo entre el espejo y el prisma. Es importante detenerse en la reflexión de García sobre este punto. Mientras el espejo duplica la realidad —en “Tlön, Utqbar, Orbis Tertius” esa potencia proliferante lo vuelve ominoso—, el prisma la deforma. “Puede considerarse el espejo —escribe— una tematización del problema de la mimesis y sus problemas derivados: el problema platónico del original y la copia, el problema de la simetría y, ya en un plano metaliterario, el tema de la literatura ‘reflexiva’ cuyo procedimiento más conocido es el de la puesta en abismo, procedimiento tan caro a la Belarte macedoniana” (p. 69).

El artículo de García aborda una cuestión fundante de la relación entre arte y literatura, que también lo es en las teorías sobre la vanguardia: el lugar del ojo, es decir, el problema de la mirada en el arte y la literatura. Porque si, como decíamos, no es el estilo, acaso sí sea la mirada —una nueva manera de ver— lo que sintetiza las múltiples y seguramente inabarcables propuestas de las vanguardias.

El ojo moderno: literatura, fotografía y dibujo en el siglo XIX

Hace ya casi cuarenta años, Andreas Huyssen (1986) planteaba que el surgimiento de las vanguardias no debía entenderse como la consecuencia de un proceso inmanente de la evolución artística sino, en cambio, como el resultado de otro cuyo sentido era terminar con la separación entre el arte elevado y la cultura de masas. La ruptura de la “gran división” — sostenía el crítico alemán— habría tenido menos que ver con una toma de posición de los artistas individuales respecto del arte autónomo burgués del siglo XIX, que con la invención de aquellos nuevos medios tecnológicos que Walter Benjamin (1935) había considerado como dirigidos a la reproductibilidad mecánica de las obras de arte. Huyssen, en su celebrado *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, postulaba que ese cambio había obedecido a “una dialéctica oculta” entre arte, tecnología y cultura de masas.

En la modernidad europea del siglo XIX, esa dialéctica comenzaría a ser develada gracias a las inquietudes y las reflexiones de autores y críticos. Tres artículos identifican estos nuevos desafíos a los que se enfrentó la literatura en las primeras décadas del siglo XIX. En su artículo sobre la función de la caricatura en la obra novelística de Charles Dickens y de Honoré de Balzac, Emilio Bernini plantea que hacia 1830 la caricatura competía con la literatura, que para recuperar su hegemonía en el mercado editorial, se vio obligada a inventar un nuevo género, la fisiología, con el que se propuso llevar adelante una indagación de las costumbres de la época integrando las ilustraciones. Con todo, Bernini observa diferencias en el uso de la caricatura en una y en otra obra. En Balzac, la tipificación de los personajes se originaba en parte a través de la incorporación de caricaturas de tipos sociales que resultaban en “caricaturas escritas”. En Dickens, en cambio, afirma Bernini, se produce una sinergia entre caricatura y literatura. Los *Esbozos de Boz* (1836) de Dickens y las caricaturas de George establecen una continuidad y crean un saber satírico fisiológico.

Si la caricatura trata de apropiarse de aquello que hasta entonces hegemonizaba la literatura, un efecto similar produce, para Flaubert, la fotografía. Jorge Caputo, en su trabajo, reconoce la complejidad de la postura del francés frente a este nuevo medio que con el tiempo alcanzaría legitimación estética. Basándose en Walter Benjamin y Reinhart Koselleck, afirma que una característica del siglo XIX era la búsqueda de la novedad como un antídoto frente al tiempo monótono y repetitivo que producía la experiencia industrial de las ciudades modernas. Ante ello, la fotografía ofrecía la posibilidad de registrar en sus imágenes, con una precisión y fidelidad inéditas, el movimiento acelerado y fugaz de las cosas. Flaubert —observa Caputo— también experimentaba una inocultable seducción por el mundo en continuo devenir de la ciudad de París, aquella capital del siglo XIX que obsesionaría a Benjamin algunos decenios después. Sin embargo, mantenía ciertas reservas respecto de la función del detalle “fotográfico” en la literatura, en la medida en que este podía hacer extraviar la unidad orgánica de la Obra.

Su aparente capacidad de producir un documento fiel del mundo era lo que fascinaba de la fotografía a otro moderno de la literatura francesa del último cuarto del siglo XIX: Arthur Rimbaud. En su contribución, Annick Louis se ocupa de una de las facetas más cautivantes de la vida del “poète aux semelles de vent”: su “exilio” en Abisinia. Louis se interesa por una de las pocas actividades incuestionables de Rimbaud durante esa época de su vida llena de imprecisiones

históricas: su afición por la fotografía. Según la crítica, la experimentación con la cámara, así como las cartas y los informes que escribió durante este período, problematizan el concepto de retrato, autorretrato y descripción. Porque la hipótesis de Louis es que la fotografía le permitió a Rimbaud evitar las descripciones de paisajes en su correspondencia y en el resto de sus textos escritos. Rimbaud no contaba ni describía lo que observaba en África: lo fotografiaba.

La alquimia material: poesía e imagen

Es grato advertir que, ordenados cronológicamente en función de sus objetos de estudio, los artículos del *dossier* desandan un camino muy coherente en cuanto a la crítica del vínculo entre la imagen y la letra. Mientras que, como hemos observado, en el siglo XIX europeo esta relación generaba todavía abiertas prevenciones —a tal punto que los escritores veían en el de las artes visuales un lenguaje que competía con el de la literatura—, a comienzos del siglo pasado suponía ya una alquimia de elementos destinada a expandir la literatura más allá de la escritura.

La simbiosis entre lo visual y lo escrito es el punto de partida de la hipótesis que desarrolla Jorge Monteleone al volver a pensar una dimensión ya estudiada de la poética de Oliverio Girondo —el carácter visual de su poética—, que el crítico argentino consigue complejizar aún más a partir del develamiento de su “materialidad rítmica”.

En Girondo, la imagen visual es apenas un punto de partida, una puerta de entrada que conduce a su realización definitiva: su devenir-materia en el ritmo y su ambición de transformarse en voz. En sí mismos, esos dos anhelos bastan para que su poética consiga dar un paso más hacia la superación de la mera imagen visual.

El devenir-materia tiene, por así decirlo, tres etapas previas a su manifestación vocálica. Si la imagen, que no siempre tiene la función de “ilustrar” los poemas, es ostensible ya en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, libro en el que Girondo incluye dibujos y acuarelas de su autoría en la cubierta y en sus páginas interiores, en el caligrama “Espantapájaros” lo visual se entrelaza con la letra para otorgarle al poema una primera corporeización no exenta de didascalias para una eventual oralización teatral futura. Y es el salto de la imagen a lo oral el que Girondo concretará en *En la masmédula* (1954), libro-escala final antes de su materialización poética definitiva que es la lectura de viva voz del poema y su posterior versión discográfica.

De más está señalar que Monteleone también analiza la voz grabada del poeta. En ella escucha no “la métrica enmascarada” del poema escrito sino “una especie de música concreta”, un ritmo hecho de entonaciones que ahondan “la gravedad de la voz” del poeta. Es una suerte de gravedad grabada, que se origina en el ritmo de la respiración, la clave para comprender la vigencia de Girondo.

Otro de los textos que analizan la alquimia entre la imagen y la letra —a partir de un enfoque que también pone el acento en la materialidad— es el que Álvaro Fernández Bravo consagra al análisis comparativo de la poesía de Liliana Ponce y Hugo Padeletti. Fernández Bravo se interesa por el carácter plástico de los poemas y por la influencia de cierta tradición “asiática”

(léase “japonesa”) en ellos. En ambos casos, el Japón se encuentra presente a través del budismo zen, que Padeletti practicó durante toda su vida, y al que Ponce llegó algo más tarde.

Del aprendizaje del budismo y de la caligrafía japonesa da cuenta el libro de Liliana Ponce *Fukedara* (neologismo que significa “desde el pincel”). La materialidad poética proviene del significado que la autora le imprime a la presencia de la caligrafía japonesa en el poemario. *Fukedara* es un diario en cuyas entradas la poeta registra “el aprendizaje de la ‘escritura’ como un arte desprovisto de todo sentido alegórico”, escribe Fernández Bravo (p. 198). Hallamos, pues, en los poemas, una original relación entre la escritura entendida como lenguaje, presente en la consignación diarística, y el escribir vaciado de sentido concebido como una imagen “pintada” en las imágenes que completan el libro. El significado que guía la primera concepción de la escritura se contrapone al significante vacío que es constitutivo de la segunda.

El vacío es también aquello que se materializa en los poemas de *La atención* de Hugo Padeletti. En este caso, se trata de una materialización derivada de la idea de contemplación. Fernández Bravo advierte en el poema que da título al libro un yo lírico que observa un pájaro posado en la punta de un álamo. El ave contempla la inmensidad del cielo. El poeta también puede alcanzar esas alturas y contemplar esa imponente desde la cima, pero a través de sus pensamientos. Padeletti escribe: “Yo también / sentado frente a un muro, / me detengo en la punta / del álamo y contemplo / la inmensidad” (Padeletti, citado por Fernández Bravo, p. 195). La imagen del yo enfrentado a un muro, que parece obturar la mirada (pero no el pensamiento), llama la atención del crítico. Nada parece oponerse más a ese lugar sin límites que es el cielo mirado desde la potencia volátil de un pájaro que la superficie plana, estática y concreta con la que parecen tropezar los ojos terrenales del poeta. Pero ese es, para Fernández Bravo, el *quid* del texto. Fernández Bravo nos recuerda, en este sentido, la importancia del primer verso del poema: “Un pájaro se puede detener” (p. 195). La potencia del poema estriba en la capacidad de conseguir atrapar el vacío que contempla el pájaro a través de una imagen. Se trata de una suspensión del movimiento y, en consecuencia, del tiempo, que el poeta —que incluso antes de dedicarse a la poesía, pintaba— traslada al código de la pintura y el *collage* sobre papel en la obra *Ave de paso*, que antecede algunas páginas el texto en una de sus ediciones. Allí, un pájaro de papel, captado en su vuelo desde una perspectiva poco clara, surca un cielo nublado y bidimensional.

La amalgama entre imagen y poesía también guía la lectura que Christoph Singler hace de *Avía un río* (2007), el libro del poeta chileno Gustavo Mujica acompañado de imágenes de Vivian Scheihing. En la lengua inventada por Mujica aparecen ecos de otras lenguas, espacios y tiempos para expresar el dolor del exiliado. Scheihing responde a esta experiencia con dibujos que exploran la isotopía de un viaje nostálgico y sin rumbo. Tanto Mujica como Scheihing comparten el exilio chileno de la dictadura en París, que es, por lo demás, el tema central del libro. Según Singler, Mujica busca demostrar que la comunicación no es exclusivamente verbal y puede concretarse a partir de una multiplicidad de lenguajes, entre ellos la imagen material. Justamente, en palabras de Singer, antes que “de poeta” *Avía un río* es esencialmente un libro “de artista” porque desarticula la primacía del texto sobre la imagen. Se produce entre lo visual

y lo escrito una relación de contigüidad que hace que ninguno de los dos lenguajes pueda subsistir sin el otro para alcanzar, se diría, el estatuto de obra acabada.

Por último, María Amelia Arancet Ruda se detiene en la densidad significativa de la obra verbal y visual de Miguel Ángel Bustos (MAB). Estudia la obra del poeta desaparecido por la última dictadura cívico-militar como una entidad que se basta a sí misma. Arancet Ruda devela el vínculo entre los códigos verbal y visual o plástico en el poemario *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970) de Miguel Ángel Bustos. En él, ningún lenguaje queda supeditado a otro y, por el contrario, constituyen un único tejido. Es a través de la *mise en abyme* que el entrecruce entre la poesía y el dibujo adquiere sentido. Se trata de una figura que recorre toda la obra poética, la representa y sintetiza su percepción del mundo. Para Arancet Ruda, esta estructura permite que lo que Miguel Ángel Bustos crea se proyecte *ad infinitum* en espacios y tiempos cuyos límites, indefinidos, resultan inquietantes.

Ecfrásticas

¿Qué es lo que significa un cuadro colgado en un muro para quien lo mira? Dos artículos analizan esta relación ficcional (porque se trata, centralmente, de un vínculo fantasmático) en la obra de dos autores distantes en el tiempo pero cercanos en cuanto al lugar en el que desarrollaron sus obras: la ciudad de París. Nos referimos al texto que Ottmar Ette dedica a la gran novela decadentista del *fin de siècle*, *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, y al de Dardo Scavino, que se centra en dos écfrasis presentes en dos novelas de Juan José Saer: *La mayor* (1975) y *Glosa* (1986).

Erudita, la lectura de Ottmar Ette se detiene en la écfrasis que el protagonista de la novela de Huysmans, Jean des Esseintes, construye a partir de la pintura “L’Apparition” (1876) de Gustave Moreau. Desde un espacio interior dedicado a la evasión y gobernado por esa pintura, el personaje se protege del exterior —un afuera dominado por los intereses y valores de la burguesía capitalista— consagrándose por entero a la estética y a las bellas artes. En el espacio interior de su casa parisina, se erige un mundo de sinestesia artística en el cual diferentes artes y distintas experiencias fermentan y se combinan a partir de la lectura de autores de la literatura latina postantigua. Des Esseintes entrelaza colores, música, cuadros, olores, piedras preciosas, flores y capullos, diseñando el interior de su casa y construyendo una obra de arte total que es el resultado de la interacción entre el universo interior del cuadro y el de la casa.

El texto de Dardo Scavino parte de un *a priori* que tiene más de un punto en común con el de Ette: el problema del espectador y su relación con la percepción de la obra. Scavino analiza en *La mayor* la interpretación que hace Tomatis de *Campo de trigo de los cuervos* de Vincent Van Gogh. En su écfrasis, el personaje de Saer intenta racionalizar, poniendo distancia —y, con esa toma de distancia, consigue suspenderlo— el singular realismo que propone el pintor neerlandés y, en general, las escuelas impresionistas y posimpresionistas. La clave de la écfrasis es el vuelco principal que opera sobre el sentido. Porque lo que el formalismo explícito de Saer cuestiona, a través de su personaje, es aquello que el título de la pintura enuncia como significado o contenido. ¿Hay, en efecto, un campo de trigo en el paisaje? Y los supuestos cuervos, ¿lo sobrevuelan en bandada? ¿O es tan solo un enjambre caótico de líneas paralelas,

perpendiculares y oblicuas, indistintas pero de diferentes colores, que la imaginación proyectiva del espectador adapta a eso que convencionalmente el sujeto cree conocer bajo la denominación de naturaleza? Escribe Scavino: “A través de la écfrasis del *Campo de trigo*, Saer nos recuerda que las presuntas representaciones del cultivo y de los cuervos son proyecciones del espectador sobre las manchas Rorschach del lienzo, y que esta relación, supuestamente contemplativa, disimula una praxis, un hacer, una producción: el trabajo de la imaginación que modeló esa figura” (p. 250).

Como en otros textos del escritor de Serodino, aquí lo que se pone en juego, bajo el cuestionamiento del arte figurativo, es el vínculo entre arte (literatura) y realismo objetivo. Si hay una realidad en el arte, plantea Saer, es la de la imaginación del sujeto que se enfrenta al cuadro y consigue elaborar una lectura crítica, desarticulando la ilusión del realismo. De allí que Scavino concluya que para ello sean necesarios los depresivos, es decir, aquellos que se niegan a fantasear o proyectar; aquellos que repelen el deseo y se aferran, en cambio, a la “lucidez crítica”: “La crítica de Saer consistía en acabar con el ‘culto del objeto’ mostrando que su realidad era el del deseo del sujeto. Y por eso la lucidez de los depresivos como Tomatis es, en los textos de Saer, una lucidez crítica” (p. 250), concluye.

La otra écfrasis saeriana es la de *Glosa*. Scavino lee una suerte de *dripping* pollockiano en el arte de la artista imaginaria Rita Fonseca. El observador, ahora, es Leto, el personaje de la novela. Y el resultado de esa experiencia es “la mudez”, el anonadamiento frente a lo que Theodor Adorno denominaba el “materialismo sin objeto” del arte contemporáneo. Ese arte, en Saer, aparece representado (en el cuadro que observa Leto) como un rectángulo

[...] sin ningún tipo de representación, ninguna figura o silueta, ninguna forma ni siquiera vaga o distorsionada, sino una acumulación de gotas, manchas, regueros, salpicaduras de pintura fluida de varios colores que se superponen, contrastan, se anulan, se mezclan, se combinan y que, en tanto que conjunto, se equilibran, milagrosos, a pesar del ritmo irregular y frenético y del azar vertiginoso con que la pintura ha chorreado sobre la tela (Saer, citado por Scavino [p. 254]).

Al comienzo del artículo, Scavino evoca un texto de Saer sobre el surrealismo, recopilado de forma póstuma en sus *Papeles de trabajo I* (2012). Allí, sostiene que “la tarea a oponerle” al movimiento inaugurado por Breton hace exactamente cien años era una “ascesis sin objeto” (Saer citado por Scavino [p. 243]). Contra esta última, lo que el realismo y el naturalismo — incluso en sus expresiones más radicalmente objetuales— producirían en el espectador es una “ascesis con objeto”. Al finalizar su ensayo, Scavino vuelve al tema. Luego de evocar una última entrevista con el propio Saer poco antes de morir, afirma que la “ascesis sin objeto” es la conquista que para la historia del arte obtuvo el expresionismo abstracto americano de Jackson Pollock y de Mark Rothko. Porque la experiencia que las pinturas abstractas producen en quien las mira no es del orden de lo imaginario ni de lo fantasmático sino más bien de lo sagrado. “La experiencia de lo sublime no concierne a un objeto que la imaginación no llega a abarcar o apresar sino a la experiencia de un reposo de la propia imaginación o de la usina subjetiva de fabricación de imágenes. No se trata de un objeto demasiado grande para la estrechez de la imaginación: se trata de un no-objeto o de una no-imagen. No se trata de algo que sobrepasa los límites de la fantasía sino de una multiplicidad que no la provoca” (p. 255), concluye Scavino.

El arte, la literatura, el museo y el archivo

En su artículo “Autoría compleja: museo, archivos, laboratorio” Juan José Mendoza analiza el pensamiento del crítico cultural Reinaldo Laddaga, en particular en dos ensayos novedosos de la primera década de este siglo: *Estética de la emergencia* (2006) y *Estética de laboratorio* (2010). Una de las hipótesis de Laddaga, que dispara la reflexión de Mendoza, es aquella según la cual estaríamos en presencia de un “cambio de la cultura de las artes” que, para Mendoza, supone un pasaje de “‘las obras’ a ‘los dispositivos’, del ‘cuadro’, ‘el libro’ y ‘los monumentos’ —que fueron la característica de las artes disciplinarias en los tiempos de las sociedades de control—, al ‘taller’, ‘el archivo’, ‘el laboratorio’” (p. 292). Este estado de cosas sería la consecuencia directa de la crisis de cierta idea moderna de las artes —Mendoza incluye la crisis teórica del arte y la literatura de vanguardia— que, a su vez, tuvo como efecto la reactualización, en el siglo XXI, de la idea de comunidad:

La reconfiguración de los museos, las bibliotecas, los archivos y las galerías de arte constituye un nuevo tipo de comunidad. Ya no se puede hablar de la “república internacional de las letras” —como en los tiempos de las vanguardias históricas o, en particular, del surrealismo, que fue el primer movimiento artístico internacional—, sino que se comienza a pensar el siglo XXI en términos de colectivos de artistas y de escritores que configuran una red de “comunidades efímeras” (p. 292).

El texto de Mendoza guarda un aire de familia temático con otro de Guido Herzovich, “Arcontes de pacotilla: algunas ideas sobre el concepto de archivo y América Latina incluido”, también sobre el final del *dossier*. En ambos, detectamos la centralidad que tiene, entre las preocupaciones actuales de escritores, artistas y críticos, la noción de archivo. ¿Cómo se piensa el archivo hoy? Herzovich esboza una posible respuesta a esta pregunta cuando afirma que la palabra archivo describe “un conjunto de temas, términos, tonos, procedimientos, valores o imágenes —etcétera— sin referencia a su existencia documental” (p. 308). Es muy apropiada esta puntualización pues pareciera resultar bastante conclusiva respecto del tema que nos convoca. Efectivamente, los distintos enfoques de los artículos que presentamos en este número encuentran en la noción de archivo un punto de convergencia iluminador. Porque cuando Herzovich da cuenta de que, en la actualidad, no se piensa la noción de archivo como una entidad de existencia material, ¿no está diciendo, entre otras cosas, que lo que las artes y la literatura cuestionan del archivo es su carácter documental?

Cuando Bernini, Louis y Caputo se ocupan de la relación o, mejor dicho, de las reacciones de Balzac, Dickens y Flaubert ante la aparición de la fotografía, ponen en evidencia la “amenaza” que experimentaron los novelistas realistas decimonónicos frente a un arte que ofrecía la posibilidad de documentar al detalle un mundo vertiginoso que hasta entonces se ocultaba a la representación. La fotografía volvía realidad el sueño de duplicar el mundo de la naturaleza y el mundo social a la perfección, una proeza que había exigido de los artistas, desde el Renacimiento por lo menos, colosales esfuerzos técnicos, estilísticos e intelectuales. Fueron las vanguardias históricas —en particular algunos expresionistas alemanes como Hannah Höch y John Heartfield (véase el artículo de Jorge Schwartz)— las que pusieron por primera vez el dedo en la llaga con la invención de procedimientos (el fotomontaje) que ironizaban con(tra) el mensaje inapelable, transparente y objetivo de la fotografía.

Desmontar estas fantasías documentalistas podría ser una de las señas de identidad de la literatura y del arte modernos del siglo pasado y, acaso también, del siglo XXI. María José Punte sitúa esta tendencia en el centro de la novela *Desierto Sonoro*, de la mexicana Valeria Luiselli, una novela que trabaja a partir de la forma-álbum y la forma-archivo. En efecto, el protagonista adulto masculino lleva a cabo un trabajo de campo antropológico que tiene el propósito de construir un “archivo sonoro” con los lenguajes perdidos de los habitantes autóctonos de la frontera entre Estados Unidos y México. Punte sostiene que la familia que retrata Luiselli es una familia ensamblada y el *assamblage* entre archivo y lenguaje fotográfico es lo que termina por desbaratar el carácter documental de la ficción. El libro cierra con una serie de veinticuatro fotografías Polaroid que supuestamente tomó el niño durante la travesía y aluden a lo “familiar con su deseo de archivo” (p. 326). En palabras de Punte, las imágenes por sus imperfecciones no ilustran y más bien desinforman, tampoco constituyen un álbum familiar, sino su desfiguración. Se produce así una tensión entre el texto y las imágenes en torno a lo no dicho, en la que se entrecruzan las funciones documental y ficcional. En este sentido, las fotografías, que constituyen otras de las líneas narrativas de la novela, transmiten emociones y no buscan objetividad, sino que contaminan lo narrado con su aire irreal y fantasmagórico.

La crisis del museo, institución archivística emblemática del arte moderno, suele ser el disparador de experiencias políticas disruptivas. En su ensayo sobre el poeta Miguel Ángel Bustos (el único autor del corpus de este número abordado en dos textos distintos), Julián Axat, también poeta, articula una reflexión crítica sobre el archivo de los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Axat se ocupa de la muestra “Miguel Ángel Bustos-Emiliano Bustos. Todo es siempre ahora”, que tuvo lugar en el Centro Cultural Borges de la ciudad de Buenos Aires entre diciembre de 2013 y enero de 2014. La exposición, plantea Axat, estaba pensada para desarticular la tendencia museificadora y monumentalizadora de las memorias traumáticas del siglo XX. ¿De qué manera? A través de la recreación de un diálogo intergeneracional que volvía presente dos temporalidades distantes y una experiencia única: la cuarta dimensión que ofrece, entre el padre desaparecido y el hijo presente, el legado de la poesía y el dibujo.

Se trata de una combinatoria que Axat, en tanto poeta, también recorre al articular las imágenes de sus padres desaparecidos y el archivo político latinoamericano. En un giro curioso del destino, también su poesía es objeto de estudio en este *dossier* en el artículo que los críticos chilenos Nivaldo Acero y Javier Pérez Díaz consagran a su poemario *El amor por los débiles & el instinto de asesinato*. Axat constituye un archivo para recuperar aquello que se dejó afuera, lo no-dicho. En “El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube”, la écfrasis recupera la dignidad de las víctimas del totalitarismo: el lenguaje verbal ocupa el lugar de las fotografías o lo registrado por una grabadora. Axat rememora la fecha del 12 de abril de 1977, cuando desaparecen sus padres, mediante una construcción anafórica, de meticulosa descripción, que permite revivir en la memoria poética a sus desaparecidos y construir un archivo. En “Los poetas tuertos de Chile”, las imágenes de la dictadura y la revuelta social en Chile están escondidas como una suerte de negativo que alude a otros momentos históricos. En “Lamento por la muerte de George Floyd”, la imagen se presenta, pero a partir de su recreación mediante el uso de una aplicación de Inteligencia Artificial generativa. Axat usa un arma automatizadora para dar dignidad humana y generar un archivo.

El “entre dos” es “el campo más rico de pensamiento”, dice Graciela Speranza (2023). Las y los invitamos a recorrer textos de la crítica actual sobre el vínculo entre arte y literatura para profundizar en ese espacio común del cruce de lo visual y lo verbal.

Referencias bibliográficas

- BÜRGER, Peter, 1987, *Teoría de la vanguardia*, traducción de José García, Barcelona, Ediciones Península.
- BENJAMIN, Walter, 1989, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, edición de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, pp. 17-59.
- HUYSEN, Andreas, 2006, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- MILES, Valerie, 2023, “Estrella de Diego y Graciela Speranza: ‘Ver el lenguaje, escuchar la pintura’”, *Cuadernos hispanoamericanos*, <https://cuadernohispanoamericanos.com/estrella-de-diego-y-graciela-speranza-ver-el-lenguaje-escuchar-la-pintura/>
- PRAZ, Mario, 1981, *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus.
- SCHWARTZ, Jorge, 2016, *Fervor de las vanguardias*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- WARBURG, Aby y Ludwig BINSWAGNER, 2007, *La guerison infinie*, París, Payot (traducción española: WARBURG, Aby y Ludwig BINSWAGNER, 2007, *La curación infinita*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo).