



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad

Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

**“Ut pictura poesis”:
vínculos contemporáneos entre arte y literatura**

Edición a cargo de

Enrique Schmukler y Mariana de Cabo

89

enero-junio 2024

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Secretario de Redacción

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo Editorial

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID; Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO; Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE.

Consejo Científico Asesor

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dr. NIALL BINNS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. JORGE BRACAMONTE (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina / CONICET); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza).

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, ERIH Plus, MIAR, MLA Internacional Bibliography y DIALNET.

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 (C1107AFC) – Ciudad de Buenos Aires, República Argentina
(54-11) 4338-0791 – depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N° 181711

LETRAS

89 (enero-junio 2024)

“Ut pictura poesis”: vínculos contemporáneos entre arte y literatura

Índice

Palabras preliminares

ENRIQUE SCHMUKLER y MARIANA DE CABO, “Ut pictura poesis”: vínculos contemporáneos entre arte y literatura	7-18
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------

Vanguardias latinoamericanas

MARIO CÁMARA, <i>Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, los viajes, el libro, los dibujos</i>	21-37
JORGE SCHWARTZ, <i>Joaquín Torres García: el álbum Structures de 1932</i>	39-64
MARIANO GARCÍA, <i>Reflejos de vanguardia: la guerra al nervio óptico entre Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges</i>	65-74
SOLEDAD QUEREILHAC, <i>Imágenes de la ciudad del futuro: cinco utopías argentinas (1882-1908)</i>	75-93

La mirada exterior: literatura, fotografía y dibujo en la Europa del siglo XIX

ANNICK LOUIS, <i>Fotografía, retrato y descripción en la correspondencia de Arthur Rimbaud desde Abisinia</i>	97-117
JORGE LUIS CAPUTO, <i>C'est ça / Ce n'est jamais ça: fotografía, literatura y memoria en la obra de Gustave Flaubert</i>	119-134
EMILIO BERNINI, <i>Escribir la caricatura. Balzac, Dickens y la formación de las poéticas realistas</i>	135-149

Poesía e imagen

JORGE MONTELEONE, <i>Girondo: la materialización del ritmo</i>	153-166
MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, <i>Puesta en abismo para reconstruir el reino. Diálogo entre lo verbal y lo visual en Miguel Ángel Bustos</i>	167-189
ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO, <i>Poemas plásticos: literatura e imagen en la obra de dos poetas latinoamericanos contemporáneos de inspiración asiática</i>	191-203
CHRISTOPH SINGLER, “Sognando mui exiláo”: <i>Avía un río de Gustavo Mujica y Vivian Scheihing</i>	205-220

Ecfrásticas

OTTMAR ETTE, <i>Écfrasis, erotismo y fin de siglo: Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau</i>	223-241
DARDO SCAVINO, <i>Cuadros de Saer</i>	243-257

Arte, literatura y archivo

NIBALDO ACERO y JAVIER A. PÉREZ DÍAZ, <i>Postimágenes en la poesía intermedial de Julián Axat</i>	261-274
JULIÁN AXAT, <i>Miguel Ángel Bustos y Emiliano Bustos. Poética de la convergencia espacial y la afectividad temporal</i>	275-290
JUAN J. MENDOZA, <i>Autoría compleja: museos, archivos, laboratorio</i>	291-306
GUIDO HERZOVICH, <i>Arcontes de pacotilla: algunas ideas sobre el concepto de archivo y América Latina</i>	307-324
MARÍA JOSÉ PUNTE, <i>Temporalidad “Polaroid”: infancia y fotografía en Desierto sonoro de Valeria Luiselli</i>	325-334

Reseñas

JOSÉ LUIS DE DIEGO (dir.), <i>¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas</i> (EMILIANO TAVERNINI)	337-339
MARÍA LUCÍA PUPPO, <i>Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetas sudamericanas</i> (NURIA VALDEZ STUARD)	339-341

Palabras preliminares



Tarsila do Amaral. *Carnaval em Madureira*. 1924. Óleo sobre tela. 76 x 63 cm.
Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

“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).

Vanguardias latinoamericanas

Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, los viajes, el libro, los dibujos

MARIO CÁMARA
Universidad Nacional de las Artes /
Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mario_camara@hotmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 16 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p21-37> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: A partir de la perspectiva infraordinaria de Georges Perec, propongo visitar un libro de poesía brasileña que ha entablado un diálogo intermedial entre texto e imagen para, de diferentes formas, destacar y señalar aspectos inadvertidos de la cultura brasileña. El dispositivo óptico-textual que analizaré es *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, con ilustraciones de Tarsila do Amaral, publicado en 1925. En las páginas de *Pau Brasil*, entre poemas y dibujos, Oswald y Tarsila recorren Brasil, pero ¿qué Brasil recorren y revelan? El artículo pretende demostrar que *Pau Brasil* produce una especie de reordenamiento geopolítico de las imágenes de Brasil, hasta ese momento marginales o en pleno desarrollo, que han tenido una profunda perduración a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Intermedialidad; Vanguardia; Geopolítica.

Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, the Travels, the Book, the Drawings

Abstract: Starting from Georges Perec’s infra-ordinary perspective, I propose to revisit a book of Brazilian poetry that has engaged in an intermedial dialogue between text and image to, in different ways, highlight and point out unnoticed aspects of Brazilian culture. The optical-textual device I will analyze is *Pau Brasil* by Oswald de Andrade, with illustrations by Tarsila do Amaral, published in 1925. In the pages of *Pau Brasil*, between poems and drawings, Oswald and Tarsila travel through Brazil, but which Brazil do they travel through and reveal? The article aims to show that *Pau Brasil* produces a kind of geopolitical reordering of the images of Brazil, until then marginal or in full development, which have had a profound endurance over time.

Keywords: Intermediality; Avant-garde; Geopolitics.

En una colección póstuma de crónicas y ensayos, *Lo infraordinario*, Georges Perec advierte que la vida, los acontecimientos, lo visible, suele llamarnos la atención cuando sucede algo extraordinario, un accidente, por ejemplo, el descarrilamiento de un tren, el choque entre uno o varios autos, un avión cayendo en pleno vuelo. Su colección de textos —nos anticipa Perec— se propone “interrogar lo habitual”. El escritor francés se pregunta cómo hablar de las cosas comunes, cómo asediarlas, cómo hacerlas salir, “arrancarlas del caparazón al que están pegadas,

cómo darles un sentido, una lengua” (Perec, 2013: 15). Invocando esta perspectiva infraordinaria, me propongo visitar un libro de poesía brasileña construido sobre un diálogo intermedial entre texto e imagen para, de modos diversos, señalar y apuntar hacia formas de lo inadvertido. El dispositivo óptico-textual con el que voy a trabajar es *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade con dibujos de Tarsila do Amaral, publicado en 1925. Este libro, recordemos, inaugura un nuevo momento de la vanguardia brasileña que tiene fecha de inicio en 1922 con la celebración de la Semana de Arte Moderno en el Teatro Municipal de la ciudad de San Pablo.

En las páginas de *Pau Brasil*, entre poemas y dibujos, Oswald y Tarsila salen a recorrer Brasil, pero ¿qué Brasil recorren?, ¿qué Brasil nos muestran? En las páginas que siguen buscaré mostrar que *Pau Brasil* produce una suerte de reordenamiento geopolítico de las imágenes de Brasil, laterales hasta ese momento o en pleno desarrollo, que han tenido una fuerte perduración a través del tiempo.

Los viajes

Tres menciones son necesarias para encuadrar *Pau Brasil*. La primera es el texto introductorio escrito por Paulo Prado (en de Andrade, 2000: 89) en el que sostiene que “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy —umbigo do mundo— descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”¹. Las palabras de Prado apuntan al tópico del descubrimiento de lo propio en tierras lejanas. Pero si bien el tópico lo podemos rastrear aun en el siglo XIX brasileño, cuando un grupo de escritores funda en París la primera revista romántica titulada con una palabra en lengua tupí, *Niteroi*, la escena cultural y artística durante las primeras décadas del siglo XX es diferente. Las vanguardias europeas de la década del veinte con epicentro en París se interesan por las culturas llamadas primitivas como modo de renovarse estética y espiritualmente. Desde las máscaras africanas que Picasso utilizó para su *Les Femmes d'Alger (O. J.)* en 1908 hasta los viajes en busca del México primordial de Antonin Artaud y de Benjamin Perét, quien antes había vivido en San Pablo y fue cercano al movimiento antropofágico; o el interés por las ceremonias de vudú de André Breton y Pierre Mabille, o aun los estudios sobre los tupinambá de Alfred Métraux, gran amigo de Georges Bataille, quien en 1929 funda la revista *Documents* en cuyas páginas convivía la disidencia del surrealismo bretoniano y etnógrafos como el propio Henri Rivière o Marcel Griaule, Paul Rivet y André Schaeffner, ligados al *Musée de l'Homme*; o finalmente, el propio Blaise Cendrars que en 1921 publica la *Antología Negra*, un compilado de textos, cosmogonías y leyendas principalmente, de diversos pueblos africanos.

Sabemos, por otra parte, y gracias a Raymond Williams (1997), que las vanguardias europeas fueron internacionalistas. El italiano Marinetti publicó su manifiesto futurista en París. El movimiento dadá se desarrolló durante sus años de apogeo en Zurich, Berlín y Hamburgo al mismo tiempo. El español Picasso y el rumano-suizo Tristan Tzara vivían en París. Lo que no sabemos es, sin embargo, de qué modo eran leídos los viajeros artistas que se desplazaban desde

¹ “Oswald de Andrade, en un viaje a París, desde lo alto de un estudio de la plaza Clichy —ombiligo del mundo— descubrió asombrado su propia tierra” (La traducción me pertenece).

Sudamérica, especialmente si estos provenían de un territorio con un imaginario tan marcado como Brasil. Lo que detectan en París Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade en el viaje inmediatamente anterior al estallido *Pau Brasil*, es no solo que el primitivismo en el arte está en alza (Goldwater, 1986), sino que ellos son, también, esos otros que tal vez no creían ser y que son demandados en tanto otros². Recordemos que Brasil era un territorio que, antes de la llegada de los modernistas, ya poseía en Europa una cierta configuración como tierra exótica. Fue por ejemplo el francés Ferdinand Denis, en el siglo XIX, quien sugirió que la literatura brasileña debía ocuparse de los indios y del paisaje³.

Ser brasileños, de este modo, no significaba únicamente sincronizar con el reloj de los nuevos tiempos del arte, sino inventar una nueva modulación de ese territorio “exótico” e imaginario que era el Brasil para los europeos. Conscientes de esta tarea, la pareja creativa comenzó a reinventarse ya en su etapa parisina. Tarsila do Amaral inició una nueva y radicalmente diferente fase en su pintura, volcada a construir un imaginario tropical, y Oswald de Andrade encontró las condiciones propicias para construir una nueva mirada sobre Brasil⁴. La amistad trabada con Blaise Cendrars y su posterior llegada a Brasil con el objetivo de conocer de primera mano el *exotismo* de su cultura, le dieron el impulso definitivo al proyecto de Tarsila y Oswald y al de los modernistas en general.

La segunda mención es la dedicatoria del propio Oswald Andrade al poeta suizo: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. Esa dedicatoria indica la importancia de Cendrars, que parece funcionar como un traductor cultural no tanto de las vanguardias europeas como de los modos de ver un nuevo Brasil (Amaral, 2021). El prólogo de Paulo Prado y la centralidad de Blaise Cendrars son además aspectos que se enlazan, pues es a partir de una invitación que Paulo Prado le realiza en París en 1923 que Blaise Cendrars llega al Brasil al año siguiente.

Finalmente, la tercera mención, que se encuentra fuera del libro, trata de los viajes emprendidos por Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, acompañados de Blaise Cendrars, entre otros, a la festividad del carnaval carioca durante el mes de febrero de 1924 y a la celebración de la Semana Santa en algunas de las ciudades coloniales del estado de Minas Gerais, durante el mes de abril de ese mismo año. Esos viajes, conocidos bajo el nombre de “caravana modernista”, tuvieron como efecto lo que se conoce como “redescubrimiento de Brasil” al poner en valor tanto las festividades y las ceremonias populares como el pasado barroco de las ciudades coloniales (Araujo Santos, 2024)⁵. La caravana modernista permitió rever lo que desde hacía

² Destaco como inspiración de este texto el ensayo de Jorge Schwartz “Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald”, publicado en Wentzlaff-Eggebert (1999).

³ La primera novela indianista se llamó *Jakaré Ouassou ou les toupinambas*, publicada en 1830, fue escrita por los franceses Daniel Gavet y Philippe Boucher.

⁴ En su conferencia “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” en La Sorbona, en mayo de 1923, Oswald de Andrade (1991: 37) había vinculado, de manera perspicaz, las esculturas del italiano Víctor Brecheret, residente en San Pablo, con “la estatuária negro-indiana da colônia”.

⁵ El viaje al carnaval de Río de Janeiro se realizó entre los días primero y cuatro de marzo de 1924. De ese viaje, además de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade participó Olívia Penteadó, la mecenas del grupo. Un mes más tarde visitaron las ciudades de Congonhas, Ouro Preto y Sabará en compañía de Nonê, hijo de Oswald de Andrade, René Thiollier, Godofredo Silva Telles y Mario de Andrade.

mucho tiempo ya estaba allí y proporcionar un pasado propio para los vanguardistas brasileños. En el marco de esos desplazamientos, por ejemplo, el 18 de marzo de 1924 Oswald de Andrade publica su famoso manifiesto *Pau Brasil* en el periódico *Correio da Manhã*.

A Poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e dança⁶ (de Andrade, 1990: 41).

Luego de la caravana modernista, del manifiesto *Pau Brasil*, en 1925 se publicó finalmente el libro *Pau Brasil* por la editorial francesa Sans Pareil, un hito por múltiples motivos. Se trata de uno de los poemarios centrales del modernismo brasileño e inaugura una etapa muy productiva de Oswald de Andrade compartida con Tarsila do Amaral —los llamaran Tarsiwald—, que va a continuar con la publicación de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* en 1927, cuya cubierta vuelve a contar con diseño de Tarsila, y con la publicación del *Manifiesto Antropófago*, en cuyo interior Tarsila reproducirá su famosa pintura *Abaporu*⁷.

El libro

Pau Brasil reúne un conjunto de poemas escritos al calor de los viajes mencionados. Lo primero que impacta, aun antes de adentrarnos en sus páginas, es su cubierta, sobre la que Tarsila do Amaral diseñó una bandera brasileña modificada: desplazada verticalmente y con una leyenda que en lugar de postular “orden y progreso” propone “pau brasil”. La intervención sobre la bandera constituye el primer enunciado del libro. Tarsila produce allí un desplazamiento y una reinscripción que profanan el símbolo patrio y fundan un nuevo territorio, el país de Pau Brasil⁸. El libro está estructurado en nueve secciones: “Historia do Brasil”, “Poemas da colonização”, “São Martino”, “RPI”, “Carnaval”, “Secretario dos amantes”, “Postes da Light”, “Roteiro das minas” y “Loyde Brasileiro”, con un primer poema titulado “Escapulario” y una reescritura del manifiesto publicado en 1924. Cada una de esas secciones se encuentra ilustrada con un dibujo de Tarsila do Amaral. Los poemas navegan entre una reescritura de la historia de Brasil a partir de apropiaciones de crónicas coloniales que Oswald de Andrade muta en poesía con mínimas transformaciones, y una suerte de diario de viajes que recorre diversas zonas de Brasil: Río de Janeiro, Minas Gerais, pero también San Pablo y el sur del país.

Como apunta Haroldo de Campos (en de Andrade, 1981: XIV), la poesía de Oswald de Andrade parece “deliberadamente elemental, hecha toda ella de palabras simples, cotidianas,

⁶ “La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos. / El Carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner se sumerge en los carnavales de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. La riqueza vegetal. Los minerales. La cocina. El vatapá, el oro y la danza” (La traducción me pertenece).

⁷ En verdad, hay una colaboración anterior. En 1924 Tarsila realiza la cubierta de *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

⁸ En *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, Tarsila rediseña un cuaderno escolar, que alguna vez utilizó cuando niño Oswald de Andrade, y dibuja en sus bordes, una vez más, un nuevo territorio brasileño.

de imágenes de impacto visual”. Es decir, los propios poemas están compuestos por múltiples imágenes de Brasil, como por ejemplo “Anúncio de São Paulo”, uno de los últimos del libro:

Antes da chegada
Afixam nos offices de borde
Um convite impresso em inglês
Onde se contam maravilhas de minha cidade
Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto
2.700 pés acima do mar⁹
(de Andrade, 2000: 202).

O este otro llamado “Capella Nova”, incluido en la sección Roteiro de Minas

Salão Mocidade
Hotel do Chico
Uma igreja velha e côr-de-rosa
Na decoração dos bananais
Dos coqueiraes¹⁰
(de Andrade, 2000: 183).

Como se puede observar, se trata de instantáneas casi fotográficas de momentos y lugares que buscan construir un nuevo modo de ver Brasil y de producir en el lector un nuevo *sensorium* a partir de un paisaje a la vez urbano, rural, moderno y colonial que la literatura brasileña solía pasar por alto. No se trata, sin embargo, de que la literatura no hubiera producido imágenes del Brasil hasta ese momento, sino de la entonación menor y por momentos cándida que Oswald de Andrade imprime a sus poemas y a partir de la cual opera una transfiguración (Antelo, 2006). Esa poética alivianada busca hacerse cargo de un territorio sin la carga trágica de las imágenes del Brasil de comienzos de siglo, atravesada por una perspectiva que hace del atraso su característica constitutiva. *Pau Brasil*, sus poemas y sus dibujos, deconstruye aquellas imágenes trágicas para presentar una rica y disfrutable diversidad cultural, tal como se desprende en “Falação”, suerte de condensación del manifiesto publicado en 1924, del cual reproduzco sus primeros versos:

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O Vatapá, o ouro e a dança¹¹
(de Andrade, 2000: 101).

⁹ “Antes de la llegada / Publicada en las oficinas / Una invitación impresa en inglés / En la que se cuentan las maravillas de mi ciudad / A veces llamada la Chicago de Sudamérica / Situada en una meseta / A 2.700 pies sobre el mar” (La traducción me pertenece).

¹⁰ “Salón Mocidade / Hotel de Chico / Una iglesia antigua y color de rosa / En la decoración de los bananales y los palmerales” (La traducción me pertenece).

¹¹ “El Cabralismo. La civilización de los dueños. La querencia y la exportación. / El Carnaval. El Sertón y la Favela. Pau Brasil. Bárbaro y nuestro. / La formación étnica rica. La riqueza vegetal. Los minerales. La cocina. El vatapá, el oro y la danza” (La traducción me pertenece).

Obsérvese que la sumatoria de versos es una pura adición de elementos que hasta ese momento solían ser pensados como antagónicos. A esa poética de la acumulación y la candidez se suman los dibujos de Tarsila do Amaral, que en algunos casos reduplican los sentidos propuestos en los poemas y en otros toman senderos levemente divergentes. Poemas y dibujos, sin embargo, funcionan complementariamente para construir el imaginario de un nuevo Brasil de larga perduración.

Los dibujos

Para el momento en que *Pau Brasil* es editado, en el año 1925, Tarsila ya tenía una extensa producción pictórica que había incluido una estancia en París entre 1922 y 1923, en donde tomó clases con André Lhote, Fernand Léger y Albert Gleizes, los dos últimos reconocidos pintores cubistas. Fue en París, además, donde conoció a Blaise Cendrars y fue Cendrars quien abrió, a Tarsila y posteriormente a Oswald de Andrade, su red de amistades. En pocos meses, Tarsila y Oswald conocieron de primera mano a Brancusi, Jean Cocteau, Apollinaire, entre otros importantes artistas de la vanguardia francesa. París, en aquellos años, funcionó tanto para Tarsila como para Oswald como el espacio cultural donde se fue cimentando, tal como anticipé anteriormente, un “deseo nacional”. En carta a su familia, el 19 de abril de 1923, Tarsila compartía sus nuevos intereses:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. [...] Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que ser quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense¹² (Tarsila en Amaral, 1975: 84).

El cuadro al que se refiere Tarsila es *A caipirinha*, un autorretrato de fuerte impronta cubista en el que Tarsila aparece vestida de campesina¹³. En septiembre de ese mismo año pintará *A negra*, una voluminosa figura humana de enormes labios que se convertirá con los años en una de sus pinturas más conocidas. De 1923, de acuerdo a Aracy Amaral, también son también dos paisajes, ambos titulados *Rio de Janeiro*. Si comparamos este conjunto de pinturas con las anteriores —Tarsila ya había producido unas sesenta, la primera datada en 1904— la transformación resulta notable. No solo aparecen motivos “nacionales” por contraste a los paisajes franceses que había pintado hasta ese momento, sino que la paleta de colores se va volviendo más luminosa y las líneas de composición, a pesar de la influencia cubista, más nítidas y gráciles.

¹² “Cada vez me siento más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra. Cuánto agradezco haber pasado toda mi infancia en la hacienda. Los recuerdos de aquella época se están convirtiendo en algo precioso para mí. En el arte, quiero ser la *caipirinha* de São Bernardo, jugando con muñecas en la floresta, como en el último cuadro que estoy pintando. [...] No creas que esta tendencia brasileña en el arte está mal vista aquí. Al contrario. Lo que queremos aquí es que cada uno traiga contribuciones de su país. Eso explica el éxito de los ballets rusos, los grabados japoneses y la música negra. París está harta del arte parisino” (La traducción me pertenece).

¹³ A ese mismo año, de acuerdo a Aracy Amaral, pertenece el paisaje *Rio de Janeiro*.

Tarsila regresa a San Pablo a comienzos de 1924 y en febrero ya está viajando con Oswald de Andrade y Blaise Cendrars al carnaval de Río de Janeiro. En ese viaje produce una serie de esbozos que luego, al regresar a San Pablo, se convertirán en las pinturas *Morro da Favela* y *Carnaval em Madureira*. Dos meses más tarde emprenderá su viaje a Minas Gerais, del cual tenemos el siguiente testimonio:

... Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de S. João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade¹⁴ (Tarsila en Amaral, 1975: 121).

Muy probablemente algunos de los bocetos que Tarsila realizó en sus viajes a Río de Janeiro y a Minas Gerais fueron a parar al libro publicado por Oswald de Andrade en 1925. Por otra parte, entre 1924 y 1925 pintó un total de 25 cuadros¹⁵. Sobre ese nuevo momento de su producción pictórica, en texto publicado en 1936, Tarsila define así su propio estilo:

Encontré en Minas los colores que me encantaban cuando era niña. Después me enseñaron que eran feos y *caipiras*. Seguí el runrún del gusto refinado... Pero después me vengué de la opresión, trasladándolos a mis lienzos: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde chillón, todo en gradaciones más o menos fuertes, según la mezcla del blanco. Pintura limpia, sobre todo, sin miedo a los cánones convencionales (Tarsila en Amaral, 1975: 31).

Unas pocas líneas más adelante, en el mismo texto, cuenta una anécdota reveladora con relación a su primera exhibición individual en la Galería Percier de París, en 1926. André Level, dueño de la galería, reticente a hacerle un lugar en la programación de su galería, de todos modos visitó su estudio¹⁶. Allí, Tarsila (en Amaral, 1975: 37) le mostró *Morro da favela* que es descrito del siguiente modo: “negros, negritos, bichos, ropa secándose al sol, entre colores tropicales”. Al ver la pintura, Level accedió de inmediato a programar la muestra. Algunos comentarios críticos de aquella primera exhibición, también mencionados en su texto de 1939, muestran con claridad que su pintura fue leída como una cabal representación del Brasil. El crítico de arte Maurice Raynal, un ardiente defensor del cubismo, sostuvo por ejemplo que

con las primicias de una renovación artística, la Señora Tarsila se trae de Brasil los primeros síntomas de la decadencia, en esa gran nación, de las influencias internacionales que hasta ahora han desdibujado su personalidad. Aquí hay escenas autóctonas o de imaginación puramente

¹⁴ “... me deslumbraron las decoraciones populares de las casas de S. João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto y otras pequeñas ciudades de Minas Gerais, llenas de poesía popular. Una vuelta a la tradición, a la sencillez” (La traducción me pertenece).

¹⁵ Muchos de ellos son los clásicos cuadros de Tarsila que podemos observar en una rápida búsqueda en internet y en diversos museos: *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela*, *São Paulo*, *E.F.C.B*, *São Paulo (Gazo)*, *Vendedor de frutas*, *Palmeiras*, entre otros.

¹⁶ André Level fue un hombre de negocios, crítico y coleccionista de arte parisino perteneciente a una destacada familia de industriales franceses que se labró una reputación como defensor de la vanguardia y experto en arte africano. Propietario de la Galerie Percier, también es conocido por La Peau de l'Ours, una empresa de inversión especulativa de gran éxito que adquirió obras de artistas modernos y contemporáneos. En 1922, Level fundó la Galerie Percier en la esquina de la avenida Percier y la calle La Boétie de París. Entre los inversores de la galería figuraban el destacado coleccionista de arte contemporáneo André Lefèvre, a quien Level asesoraba en sus compras de arte; los sobrinos de Level, Max y Raoul Pellequer; y el empresario y coleccionista Alfred Richet. Picasso, amigo personal de Level, también prestó su apoyo a la galería cediendo al marchante algunas de sus obras para el fondo de la galería. Las primeras exposiciones de la galería incluyeron obras de André Beaudine, Alexander Calder y los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, y se convirtió en un punto de encuentro para artistas, marchantes y coleccionistas locales. La galería cerró hacia 1946.

brasileña, paisajes de los alrededores de Sao Paulo, familias de negros, niños en el santuario y esos ángeles de un misticismo completamente animal (Raynal en Amaral, 1975: 37).

Mientras que André Warnod (en Amaral, 1975: 37), también crítico y defensor del cubismo, sostuvo: “Azul, verde, rosa, todo crudo, hermosos colores, como las fiestas de Nochevieja y las imágenes de primeras comuniones. Agradable a la vista, lleno de contento exuberante, de alegría radiante, de felicidad sonriente”.

Tarsila volverá a exponer en la galería Percier entre el 18 de junio y el 2 julio de 1928. Sin embargo, en Brasil recién mostrará sus pinturas en julio de 1929, en el salón del Palace Hotel en Río de Janeiro, y en septiembre de ese mismo año en el edificio Gloria de San Pablo. Hasta ese momento apenas si se conocían unas pocas reproducciones de sus pinturas publicadas en la prensa. Este dato me parece central porque hasta ese año de 1929, al menos en Brasil, el espacio donde conocer parte de la producción de Tarsila eran los libros publicados por Oswald de Andrade, *Pau Brasil* principalmente, pero también *Memórias Sentimentais de João Miramar* y *Primeiro Caderno do Aluno Oswald de Andrade*.



Imagen 1. Afiche difusión muestra en Río de Janeiro.

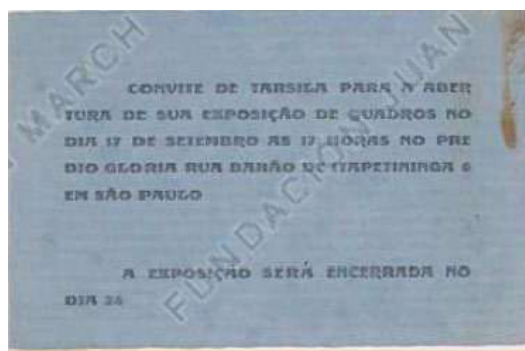


Imagen 2. Tarjeta de invitación muestra en San Pablo.

Es importante aclarar que en *Pau Brasil* no se reproduce ninguna pintura de Tarsila sino un conjunto de diez dibujos. El primero, que abre el libro, consiste en un retrato de lo que parece ser una mujer negra. Sus gruesos labios, semejantes a los de *A negra*, permiten sostener esa hipótesis. El dibujo que abre la sección “História do Brasil”, la primera del libro, resulta semejante a una de sus dos pinturas llamadas *Rio de Janeiro* producidas en 1923.



Imagen 3. Dibujo para “História do Brasil”.



Imagen 4. *Río de Janeiro* (1923).

A pesar de las similitudes, las diferencias son significativas y exhiben la consolidación del estilo *Pau Brasil* de Tarsila. Las líneas del dibujo presentan una mayor redondez, y el paisaje está enriquecido con barcas de pescadores y una diversidad de aves. El tercer dibujo corresponde a la sección “Poemas da colonização”, y en el mismo estilo que el anterior diseña una hacienda con algunos animales, tres palmeras y dos figuras humanas: un adulto y un niño. La siguiente sección “São Martinho” exhibe un dibujo de la hacienda del Consejero Antonio Prado, padre de Paulo Prado, autor del citado texto introductorio del libro. En la cuarta sección, “RPI”, el dibujo, claramente un esbozo, es el menos figurativo de toda la serie: ¿un cuerpo?, ¿un conjunto de círculos y líneas? En el siguiente dibujo, que abre la sección “Carnaval”, se observa a una mujer y un hombre en movimiento, probablemente danzando, con ornamentos en sus cabezas que remiten al primer dibujo del libro. La séptima sección, “Secretario dos amantes” trae como imagen una paloma mensajera en cuyo pico lleva una nota con la palabra “amor”. El octavo dibujo, que inicia la sección “Postes da Light”, comparte ciertas similitudes con dos pinturas dedicadas a São Paulo, “*São Paulo*” y “*S. Paulo (Gazo)*”, ambas realizadas en 1924. La penúltima sección, “Roteiro das Minas”, es apenas un conjunto de líneas ondulantes con lo que parecen ser dos árboles en el horizonte. La novena y última sección, “Loyde Brasileiro”, nos muestra, nuevamente, una embarcación, un morro y más palmeras¹⁷.

De los diez dibujos brevemente descriptos me interesa detenerme en tres, que considero los más significativos: el paisaje carioca, las dos figuras humanas carnavalescas y el paisaje paulista. De diferentes modos, estos dibujos recrean —y, al hacerlo, fundan— el país de *Pau*

¹⁷ Lloyd Brasileiro se refiere a la Compañía de Navegación Lloyd Brasileiro, que cubría el trayecto Santos-París, con escala en Río de Janeiro, entre otras.

Brasil. Comienzo entonces por el paisaje carioca que exhibe el *Pão de açúcar*. Las representaciones visuales del emblemático morro carioca datan del siglo XIX. En general, en esa época se lo representaba desde el punto de vista que se obtenía desde la costa de Botafogo o Flamengo, zonas de la ciudad ya pobladas y próximas del centro. Este patrón de representación continúa durante el siglo XX y se lo puede observar claramente en una postal de 1912 (ver Imagen 5) y en el dibujo de Tarsila (ver Imagen 6), en los cuales el emplazamiento parece ser el mismo.



Imagen 5. Postal (1912).



Imagen 6. Dibujo de Tarsila do Amaral.

De hecho, es plausible sospechar que Tarsila pudo haber tomado como referencia alguna de las postales que circulaban en la época. No obstante, a pesar de las notorias similitudes, Tarsila logra una transfiguración significativa en su dibujo. Si en su pintura de 1923 (ver Imagen 4) comenzaba, aunque tímidamente, a incorporar una paleta de colores más luminosos, en su dibujo, tal como señaláramos, puebla el mar de barcas y pescadores. De este modo, el paisaje solitario y bucólico representado en imágenes anteriores se transforma en un escenario más amistoso y receptivo, en cierta medida idílico. La naturaleza, al entrelazarse con la actividad humana, se vuelve menos sublime y más culturalizada, conservando su exotismo pero dejando de ser salvaje. Esta nueva interfaz constituye una de las innovaciones en la mirada de Tarsila.

Es relevante recordar también que observar el Pão de Açúcar en 1924/25 implica darle la espalda, literalmente, a una ciudad que ha atravesado la reforma urbana de Pereira Passos, llevada a cabo entre 1903 y 1906. Esta reforma, inspirada en algunas de las grandes obras urbanísticas europeas, especialmente la de la ciudad de París de mediados del siglo XIX, tenía

como objetivo modernizar la infraestructura de Río de Janeiro, mejorar su salubridad y embellecer la ciudad. Las medidas adoptadas incluyeron la ampliación y pavimentación de calles, la creación de grandes avenidas como la Avenida Central (hoy conocida como Avenida Rio Branco; ver Imagen 7), la demolición de construcciones en los barrios más pobres y la edificación de nuevos parques y centros culturales. Dichas reformas no solo transformaron el paisaje urbano, sino que también tuvieron un impacto significativo en la vida social y económica de la ciudad, aunque frecuentemente a costa de la expulsión de las comunidades más vulnerables hacia las periferias.



Imagen 7. Avenida Castelo Branco.

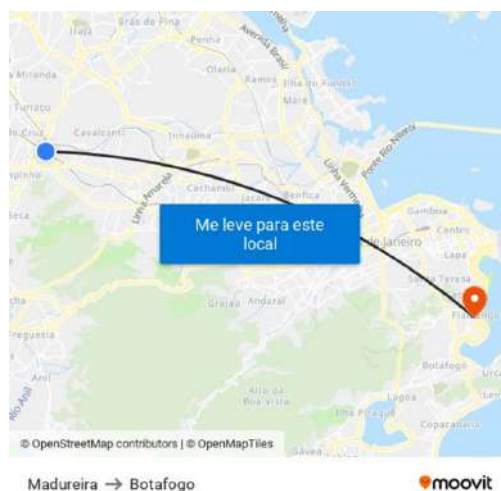
Por otra parte, el *Pão de Azúcar* no era todavía el paisaje más característico de Río de Janeiro en aquellos años y no lo fue hasta al menos los años cuarenta del siglo pasado. Las pocas guías de turismo que circulaban en la época recomendaban más bien el centro de la ciudad, donde se había efectuado la reforma, y la ciudad antigua, destacando la famosa rua de Ouvidor (Freire-Medeiros, Bianca; Castro, Celso, 2001).

Tarsila, y también Oswald, le dan la espalda a la ciudad europea que pretende ser Río de Janeiro para centrarse en primer lugar en el paisaje marítimo y luego, en la segunda imagen que me interesa analizar, en su fiesta popular más característica: el carnaval. Este último, efectivamente, era una presencia ostensible ya desde comienzos de siglo¹⁸. A principios de la década del veinte, el carnaval celebrado en la ciudad abarcaba una variedad de actividades que reflejaban prácticas diversificadas, involucrando a los distintos segmentos sociales. La prensa de la época hablaba de “gran carnaval” y de “pequeño carnaval” (Lopes da Silva, 1998). El primero era celebrado por la élite carioca en hoteles y clubs y preservaba algo del carnaval veneciano; el segundo, protagonizado por las clases populares, controlado y en ocasiones

¹⁸ Alcanza con ver la cobertura periodística de revistas como *O malho* y *Careta*, que dedican decenas de páginas a la festividad.

reprimido o directamente prohibido por las autoridades, se realizaba en las calles y lejos del centro, en barrios pobres y periféricos, con población mayoritariamente afrodescendiente¹⁹.

La pintura de Tarsila *Carnaval em Madureira* puede ser de gran ayuda para intentar dilucidar el dibujo de Tarsila y determinar el carnaval al que asistieron los modernistas. La referencia urbana Madureira resulta fundamental. En efecto, Madureira era, y aún lo es, un barrio popular de Río de Janeiro en el que en 1923 fue fundada la famosa *escola do samba* Portela, una de las tres *escolas do samba* más importante de la ciudad junto con *Mangueira* y *Beija Flor*. Teniendo en cuenta la referencia urbana, cabe preguntarse entonces si los modernistas se habrían desplazado hasta Madureira. Los dos poemas de Oswald de Andrade que componen la sección parecen desmentir la presencia *in situ*. El primero “Nossa Senhora dos Cordões” se refiere al barrio de Botafogo (de Andrade, 2000: 151): “Evohé // Protetora do Carnaval em Botafogo”²⁰. Una simple búsqueda en google nos permite comprobar que existe una considerable distancia entre Botafogo y Madureira.



¹⁹ Cabe aclarar que solo en 1934 se estableció la Unión de Escuelas de Samba para mediar las negociaciones entre las escuelas de samba y el poder público, con el objetivo de oficializar los desfiles. Los grupos de poder buscaban acercarse políticamente a las clases populares, mientras el gobierno profundizaba su proyecto de convertir las escuelas de samba en una atracción turística. La Comisión de Turismo se encargó de organizar las batallas de confeti en las calles, así como los desfiles de ranchos, bloques, grandes sociedades y corsos. En 1935, tres años después de la oficialización del carnaval, las escuelas de samba fueron reconocidas por el poder público e integradas al calendario oficial de la ciudad. El carnaval comenzó así a figurar en los folletos turísticos nacionales. Las fiestas promovidas por los sambistas en colaboración con el Touring Club se hicieron frecuentes y recibieron el impulso de la alcaldía. La alianza entre la alcaldía de Río de Janeiro, la prensa y los sambistas transformó el carnaval en una atracción turística destacada (Cresciulo, 2015).

²⁰ El poema completo: “Evoé / Protetora do Carnaval em Botafogo / Mãe do rancho vitorioso / Nas pugnas de Momo / Auxiliadora dos artísticos trabalhos / Do barracão / Patrona do livro de ouro / Proteje nosso querido artista Pedrinho / Como o chamamos na intimidade / Para que o brilhante cortejo / Que vamos sobremeter à apreciação / Do culto povo carioca / E da Imprensa Brasileira / Acérrima defensora da Verdade e da Razão / Seja o mais luxuoso novo e original / E tenha o veredictum unânime / No grande prélio / Que dentro de poucas horas / Se travará entre as hostes aguerridas / Do Riso e da Loucura” (Evoé / Protectora del Carnaval de Botafogo / Madre del rancho victorioso / En las pugnas de Momo / Auxiliadora de los empeños artísticos / Del galpón / Patrona del libro de oro / Protege a nuestro querido artista Pedrinho / Como lo llamamos íntimamente / Para que el brillante desfile / Que vamos a montar a la apreciación / del pueblo culto de Río / y de la prensa brasileña / defensora acérrima de la Verdad y de la Razón / sea la más lujosa, nueva y original / y tenga el veredicto unánime / en el gran prolegómeno / que tendrá lugar dentro de pocas horas / entre las feroces huestes / de la Risa y de la Locura) (La traducción me pertenece).

El segundo poema, “Na avenida”²¹, con sus versos dedicados a los “cavaleiros da boa sociedade / rigorosamente trajados”, tampoco parece referirse a Madureira, sino más bien a alguna de las celebraciones de los “grandes carnavales” (de Andrade, 2000: 152). Casi podríamos afirmar que Tarsila, Oswald y su amigo Blaise Cendrars se mantuvieron en la zona central de la ciudad y participaron de los carnavales de la élite carioca. Y, sin embargo, la pintura *Carnaval em Madureira* (ver Imagen 8) nos sigue llevando al barrio popular que, en 1924, ya contaba con su propia *escola de samba*.



Imagen 8. *Carnaval em Madureira* (1924).

Como se puede observar, la pintura está protagonizada por personajes negros, población mayoritaria en Madureira. Pero hay un dato que llama la atención, una suerte de torre Eiffel forma parte de la escena junto con los morros y la palmera. Los archivos fotográficos que han llegado hasta nosotros, publicados originalmente en el mes de marzo de 1924 en la *Careta* (ver Imagen 10), nos permiten certificar que la imagen de la torre Eiffel de *Carnaval em Madureira* no corresponde a la verdadera Torre Eiffel parisina sino a una especialmente construida en el barrio que, tal como nos informa Daniel Sampaio en una nota de la revista *Veja* de mayo de 2022, tuvo por objetivo homenajear a Santos Dumont, que en 1901 voló en un teledirigible desde el Parque de Saint Cloud hasta la Torre Eiffel²². Poco importa para el objetivo de este artículo si los modernistas presenciaron físicamente aquellos festejos o los vieron en la revista

²¹ El poema completo: “A banda de clarins / Anuncia com os seus clangorosos sons / A aproximação do impetuoso cortejo / A comissão de frente / Composta / De distintos cavaleiros da boa sociedade / Rigorosamente trajados / E montando fogosos corcéis / Pede licença de chapéu na mão / 20 crianças representando de vespas / Constituem a guarda de honra / Da Porta-Estandarte / Que é precedida de 20 damas / Fantasiadas de pavão / Quando 40 homens do coro / Conduzindo palmas / E artísticamente fantasiados de papoulas / Abrem a Alegoria / Do Palácio Floral / Entre luzes elétricas” (La banda de clarines / Anuncia con sus sonos estridentes / La aproximación del impetuoso cortejo / La comitiva delantera / Compuesta / De distinguidos caballeros de buena sociedad / Rigurosamente trajeados / Y montados en fogosos corceles / Pide permiso sombrero en mano / 20 niños vestidos de avispas / Constituyen la guardia de honor / Del Abanderado Estandarte / Al que preceden 20 damas / Disfrazadas de pavos reales / Cuando 40 hombres del coro / Llevando palmas / Y artísticamente disfrazados de amapolas / Abren la Alegoría / Del Palacio Floral / Entre luces eléctricas) (La traducción me pertenece).

²² La pieza medía dieciocho metros de altura con una base de veinticuatro metros cuadrados. Contaba además con tres plataformas giratorias y cuatrocientas lámparas eléctricas.

Careta o en alguna otra publicación de aquellos años, sino el hecho de haber decidido plasmar —en el caso de Tarsila— una imagen del “pequeño carnaval” y no del carnaval de la élite. El dibujo que Tarsila stampa en el libro debe ser leído en serie con *Carnaval em Madureira* porque si bien no hay referencias urbanas, las figuras, por el coloreado, son sin dudas negras igual que en la pintura.

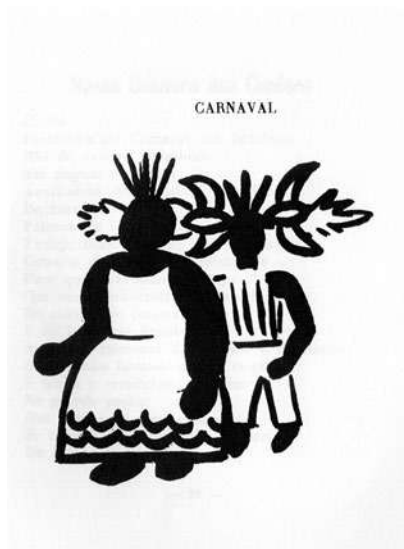


Imagen 9. Dibujo para la sección “Carnaval”.



Imagen 10. Fotografía de la Torre Eiffel en *Careta* (marzo de 1924).

Me detengo ahora en una última imagen de Tarsila que corresponde a la sección del libro “Postes da light” (ver Imagen 13). Teniendo en cuenta el contenido de los poemas que componen la sección y también las pinturas de Tarsila, *São Paulo* y *S. Paulo (Gazo)*, ambas de 1924 (ver Imágenes 11 y 12), el dibujo corresponde sin dudas a la ciudad de San Pablo. En este caso, la composición visual —o las composiciones visuales, si construimos una serie con las

pinturas y el dibujo— sigue un patrón semejante al dibujo del *Pão de Azucar*. Si el *Pão de Azucar* se humanizaba, se volvía receptivo y amistoso con la presencia de las barcas de los pescadores, al observar las pinturas y el dibujo de la ciudad de San Pablo, lo que vemos es que por entre el paisaje urbano, poblado de torres de metal, automóviles, asfalto y construcciones, brota la naturaleza, metonímicamente figurada en la palmera.



Imagen 11. *São Paulo* (1924).



Imagen 12. *S. Paulo (Gazo)* (1924).

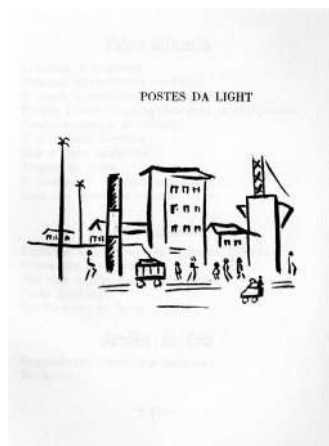


Imagen 13. Dibujo para la sección “Postes da Light”.

A partir de comienzos del siglo XX, San Pablo vivió un acelerado proceso de modernización resultado en parte de la riqueza proveniente de la exportación de café y de la llegada masiva de inmigrantes europeos. Nicolau Sevckenko en su libro *Orfeu extático na Metropole* define la ciudad como una *nueva Babilonia*. Ya en 1922, Mario de Andrade le había dedicado un libro de poemas, *Pauliceia desvairada*, en donde, en palabras de Silviano Santiago (2023: 281), Mario de Andrade buscaba “anotar observações poéticas e críticas sobre a emergência no Novo Mundo de uma *metrópole* multiétnica e a se industrializar com o apoio do capital britânico”. Muchos años después, Claude Lévy-Strauss anotará algunos de sus recuerdos paulistas²³ en *Tristes Trópicos* (1955):

En 1935, los habitantes de São Paulo se enorgullecían de que en su ciudad se construyera, como término medio, una casa por hora. Entonces se trataba de mansiones; me aseguran que el ritmo sigue siendo el mismo, pero para las casas de departamentos. La ciudad se desarrolla a tal velocidad que es imposible trazar el plano; todas las semanas habría que hacer una nueva edición. Hasta parece que si se acude en taxi a una cita fijada con algunas semanas de anticipación, puede ocurrir que uno se adelante al barrio por un día (Lévy-Strauss, 1988: 98).

Inmediatamente después, Lévy-Strauss parece ensañarse con la ciudad de aquellos años. La describe como “fea”, con construcciones “pomposas”, indigentes en su ornamentación, realizadas con materiales de mala calidad. Mientras tanto, en 1929 se filma *São Paulo. A symphonia da metrópole*, dirigida por Rodolfo Rex Luftig y Adalberto Kemeny e inspirada en *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann. El documental brasileño muestra una ciudad veloz y multitudinaria, con sus industrias en acción y sus calles pobladas de automóviles. El afiche de difusión, con sus rascacielos y teledirigibles, es hiperbólico y futurista (ver Imagen 14).



Imagen 14. Afiche de *A Symphonia da metrópole* (1929).

Lejos de la San Pablo enloquecidamente constructora y de mal gusto de Levy-Strauss y del futurismo de *A Symphonia da metrópole*, la San Pablo de Tarsila se ubica en un entre-lugar apacible, urbana y natural, moderna y rural. Comparte, con diferentes proporciones, la misma composición que el paisaje carioca: una articulación armoniosa entre naturaleza y cultura. Los dibujos de Tarsila proponen otra temporalidad, distinta de aquella proyectada hacia el futuro que, según Fredric Jameson, borra todo rastro del pasado. Sus dibujos plasman una temporalidad heterogénea, compuesta por supervivencias no trágicas ni traumáticas, que establecen el tono de ese nuevo Brasil. Tarsila

²³ Claude Lévy-Strauss se desempeñó como profesor en la Universidad de San Pablo entre 1935 y 1939.

reconfigura imágenes hasta ese momento laterales o poco difundidas, y con ellas ofrece una nueva visión del carnaval, mientras que Río de Janeiro deja de ser la ciudad transformada por Pereira Passos para convertirse en el escenario del mar y del *Pão de Açúcar*, y San Pablo se puebla de palmeras.

Comencé con el concepto de lo *infraordinario* de Percec para pensar qué Brasil se construía en *Pau Brasil*. Podría concluir sosteniendo que si en Percec lo *infraordinario* se centra en lo mínimo e incluso en lo que está pronto a desaparecer, lo *infraordinario* de *Pau Brasil*, paradójicamente, se tornó monumento. Las imágenes recorridas se convirtieron en el paisaje central, por momentos incluso estereotípico, de la cultura brasileña moderna. Parafraseando a Michel de Certeau, poemas e imágenes produjeron una invención de lo cotidiano brasileño con la que probablemente todavía nos topamos cuando viajamos a Brasil.

Referencias bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de, 2000, *Pau Brasil*, San Pablo, Editora Globo, 2000.
- , 1990, “Manifiesto Pau Brasil”, en *A utopia antropofágica*, San Pablo, Editora Globo.
- , 1991, “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, en *Estética e Política*, San Pablo, Editora Globo, p. 37.
- ANTELO, Raúl, 2006, “Quadro e caderno”, en Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, San Pablo, Editora Globo.
- AMARAL, Aracy, 1975, *Tarsila sua obra e seu tempo*, Vol. I, San Pablo, Editora Perspectiva.
- , 2021, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, San Pablo, Editora 34.
- ARAUJO SANTOS, Angelo Oswald de, 2024, “A viagem modernista de 1924”, en André Botelho, Mariana Chaguri, Maurício Hoelz, Pedro Meira Monteiro, Wander Melo Miranda (organizadores), *Glossário MinasMundo*, Belo Horizonte, Relicario.
- CAMPOS, Haroldo de, 1981, “Prólogo”, en *Oswald de Andrade, Obra escogida*, Caracas, Ayacucho.
- CRESCIULO DE ALMEIDA, Paula, 2015, “O carnaval institucionalizado no Rio de Janeiro, Programas de turismo (1932-1935)”, Mimeo.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca y Celso Castro, 2001, “Destino: ‘Cidade Maravilhosa’”, en Castro, Celso, Guimarães, Valéria Lima, Sarmento, Carlos Eduardo, *O Rio de Janeiro na Era Pedro Ernesto*, Editora FVG, Rio de Janeiro.
- GAVET, Daniel y Philippe Boucher, 1830, *Jakaré Ouassou ou les toupinambas*, Paris, Timothée.
- GOLDWATER, Robert, 1986, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Londres, Belnak Press.
- LOPES DA SILVA, Zélia, 1998, “Os espaços da festa: O Carnaval popular do Brasil dos anos 20”, en *História. Ensino*. Londrina, v4, p.153-172.
- PEREC, George, 2013, *Lo infraordinario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PERROTA, Isabella, 2001, “A Construção dos atrativos turísticos do Rio de Janeiro a partir de seus primeiros guias para viajantes”, en Castro, Celso, Guimarães, Valéria Lima, Sarmento, Carlos, Eduardo, *O Rio de Janeiro na Era Pedro Ernesto*. Editora FVG, Rio de Janeiro.
- SANTIAGO, Silviano, 2023, *Grafiás de vida — a norte*, San Pablo, Companhia das Letras.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, 1988, *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona.
- SCHWARTZ, Jorge, 1999, “Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (editor), *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Vervuert Iberoamericana.
- WILLIAMS, Raymond, 1997, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformismos*, Buenos Aires, Manantial.

Joaquín Torres García: el álbum *Structures* de 1932

JORGE SCHWARTZ
Universidade de São Paulo (Brasil)
Professor emérito
jschwartz@usp.br

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p39-64> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este artículo tiene como tema central el álbum inédito *Structures* de Joaquín Torres García, con fecha de 1932. La investigación sobre ese álbum me llevó a otros artistas como el italiano Umberto Boccioni, la alemana Hannah Höch y el argentino Alejandro Xul Solar. Como tipo de coleccionismo, el álbum es un procedimiento marginal con respecto a la forma y naturaleza de la obra por la que estos creadores son conocidos en el mundo del arte. Y por eso mismo, estos “álbumes” han inspirado un buen número de indagaciones. Podemos conjeturar que se trata de una tradición o de un hábito, poco o nada estudiados en la historia del arte, que encuentra en el trabajo extraordinario de Aby Warburg un punto de partida tanto como de fuga.

Palabras claves: Álbum; Archivo; Coleccionismo; Atlas.

Joaquín Torres García: the Album *Structures* of 1932

Abstract: This article focuses on the unpublished album *Structures* by Joaquín Torres García, dated 1932. My research on that album led me to other artists such as the Italian Umberto Boccioni, the German Hannah Höch, and the Argentine Alejandro Xul Solar. As a type of collecting, the album is marginal to the form and nature of the work by which these creators are known in the world of art. And for that reason, these “albums” have been an inspiration to inquiry and research. We can conjecture that it is a tradition or a habit, little studied in art history, which finds in the extraordinary work of Aby Warburg a point of departure as well as convergence.

Keywords: Album; Archive; Collecting; Atlas.

A Luis Pérez-Oramas.

En enero de 2016, Luis Pérez-Oramas me invitó a dar una charla durante la exposición *Joaquín Torres García: The Arcadian Modern* que él había organizado en el MoMA. Esa exposición me deparó dos descubrimientos inesperados: un álbum de recortes, *Structures* (1932), en una vitrina electrónica con reproducciones de varias de sus páginas, y el nombre “Aby Warburg”, que hasta aquel momento ignoraba y que oí por primera vez durante una de las conferencias. Las páginas del álbum, por gentileza del Museo Torres García de Montevideo, me llevaron a obtener el ejemplar completo digitalizado de *Structures*. Y el nombre del alemán

Aby Warburg me llevó a su famosa biblioteca, depositada en la London University, en busca de su *Atlas Mnemosyne*.

Inicialmente pensé en la necesidad de hacer un estudio específico sobre este álbum hasta hoy inédito de Joaquín Torres García (1874-1949) y en la soñada misión imposible de publicar una edición facsimilar. No sé si la categoría “álbum” llega a constituir un género, pero sin duda establece una tradición, donde se mezclan el coleccionismo, la técnica del *collage* y el montaje. Entre ideas y fabulaciones su lectura provocó, sobre todo, la necesidad de tratar de definir al “álbum” como un objeto que se encuentra entre el archivo como procedimiento y la obra de arte.

Durante la primera mitad del siglo XX aparecieron algunos antecedentes importantes de Torres García. El primero de ellos es la alemana Hannah Höch (1889-1978), que dedicó su vida artística al *collage*. Otro pionero es el futurista Umberto Boccioni (1882-1916), con el álbum de *collages Atlas* (1909 y 1910-1915)¹. No puedo dejar de mencionar aquí al contemporáneo alemán John Heartfield (1891-1968), otro de los fundadores del dadaísmo y maestro del *collage*. La revista semanal *A.I.Z. (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung - Revista ilustrada de los trabajadores)*, que lo llevó a la posteridad, se publicó de 1929 a 1934, producida durante su exilio en Checoslovaquia. *A.I.Z.* constituyó un poderoso instrumento de divulgación y resistencia contra el nazismo.

A medida que avanzaba mi indagación, fui descubriendo a otros artistas que hicieron de sus álbumes una práctica cotidiana. Entre ellos, se encuentra Xul Solar (1887-1963), con treinta y ocho carpetas de recortes (36 x 25,4 cm) de 1941 a 1953, conservadas en el museo que lleva su nombre². Se trata de una colección formada por miles de imágenes. A este repertorio se suman dos artistas brasileños, muy particulares: Hudinilson Urbano (1957-2013), figura de proa de la generación Xerox y del performance, con más de cien álbumes o “Cuadernos de Referencia”, hoy en varios museos; y Paulo Bruscky (1949), poeta y artista multimedia, que hasta hoy sigue exponiendo álbumes³.

Los álbumes me llevaron inevitablemente al *Atlas Mnemosyne* (diosa de la memoria) de Aby Warburg⁴, trabajo monumental que cambió para siempre la historia del arte. La versión del *Atlas* (2024), que se encuentra hoy en Londres, en el Instituto Warburg, tiene setenta y siete paneles y casi mil trescientas imágenes (Hönes, 2024). Sobre la dificultad de interpretación de

¹ Depositado en la Biblioteca Civica de Verona, el *Atlas* (2016) se trata, en palabras de Francesca Rossi, de “tre cartelli contenenti materiali a stampa diversi montati su fogli di carta con la tecnica del collage” (2016: 31), el primero de 1909, los otros dos de 1910-1915.

² Aunque he tenido la ocasión de ver algunas carpetas en el Museo Xul Solar, gran parte de las informaciones aquí incluidas se basan en la investigación de grado desarrollada por Sofía M. Frigerio (2006) bajo la supervisión de Patricia M. Artundo.

³ Los artistas brasileños no serán estudiados en este ensayo, pero no quería dejar de mencionarlos.

⁴ Existen dos publicaciones en castellano: 2010, *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, edición de Martin Warnke, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal; y 2012, *El Atlas de imágenes Mnemosyne*, edición, traducción y notas a cargo de Linda Báez Rubí, México. Este último trabajo, exhaustivo, identifica cada una de las imágenes del *Atlas*. Ver, en particular, Hans C. Hönes, 2024, “‘Mnemosyne’: Warburg’s Curtain Call”, en *Tangled Paths: a Life of Aby Warburg*, Londres, Reaktion Books, pp. 202-229.

esta obra, cito a E. H. Gombrich, discípulo y biógrafo de Warburg: “Sin este largo proceso de iniciación, el lector se encontrará tan desorientado probablemente como el autor de este libro cuando vio por primera vez las fotografías de las pantallas que iban a formar las láminas del denominado *Atlas*” (1992: 264).

Warburg diseñó un sistema pensado y realizado en oposición a la tradicional lectura cronológica, sucesiva y lineal de la historia del arte. El álbum está compuesto por paneles de tela en los que Warburg “cuelga” imágenes permutables ordenadas de modo subjetivo para revelar cómo, en diferentes períodos históricos, aparecen o se retoman las mismas tradiciones formales. Las imágenes permutables y el orden arbitrario y móvil de su ordenamiento secuencial crean, por contigüidad inesperada, nuevos significados, múltiples, abiertos, indeterminados⁵. Se trata, como lo definió Luis Pérez-Oramas (2006), de un pensamiento salvaje más allá de las certidumbres académicas⁶. Los vínculos entre las imágenes de Warburg, así como los libros de su famosa biblioteca, establecen una política de contaminación “por buena vecindad”. Sus dos discípulos, Fritz Saxl y Gertrud Bing, pasaron sus vidas tratando de organizar y divulgar la obra de Warburg, que hasta hoy despierta enorme interés. José Emilio Brucúa, uno de sus mejores exegetas, así define el *Atlas Menomosyne*:

El resultado concreto fue un atlas de fórmulas visuales elementales, que reunía imágenes ordenadas de acuerdo con determinados temas en grandes paneles, casi sin texto alguno. Las relaciones que pudieran tejerse entre aquellas imágenes, suponía Warburg, expresarían los nodos de significación que estructuran la cultura euroamericana en torno de emociones primarias y bipolares. En 1929, con la ayuda de Gertrud Bing y Fritz Saxl, el historiador hamburgués logró exponer setenta y nueve paneles. Como era de esperarse, el proyecto quedó inconcluso y no alcanzó su último objetivo, a saber, forjar un mapa total del ser humano europeo de su tiempo como heredero de la tradición clásica. Sin embargo, el recorrido por los paneles construidos entonces permite advertir la sagacidad de Warburg para identificar los mecanismos de la transmisión de la cultura (Burucúa, 2019: 11-12).

Esa particular forma de imaginación es lo que me propongo explorar en las páginas que siguen.

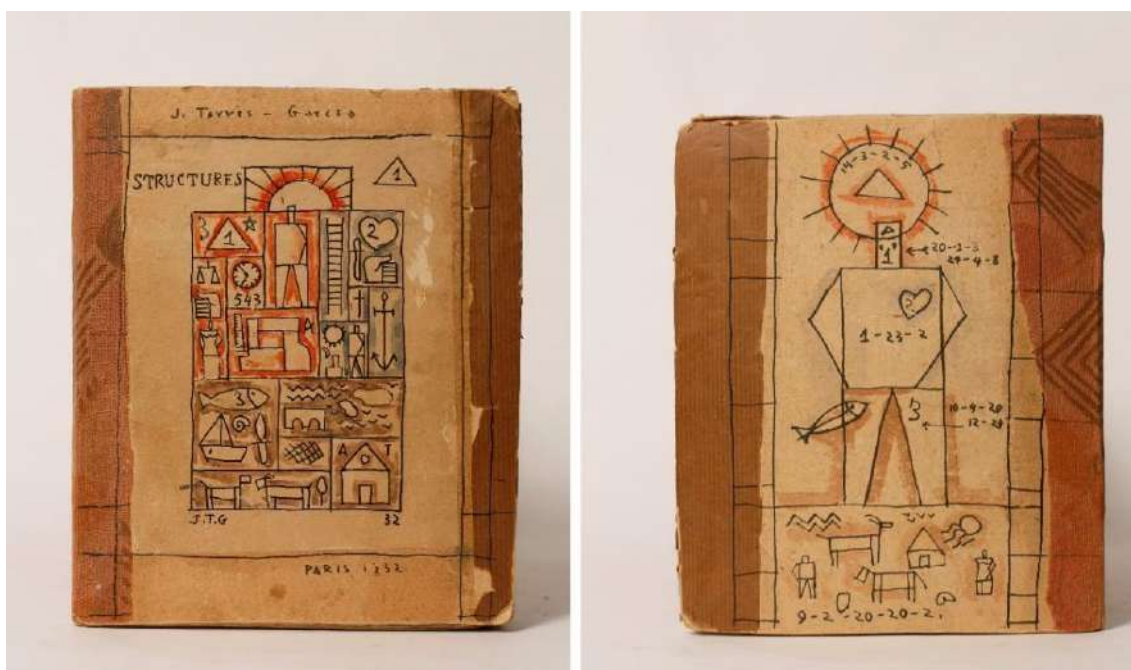
Torres García, *Structures* (1932)

El álbum *Structures* de 1932 suscita de inmediato una serie de cuestiones. ¿Cuál es la finalidad de este cuaderno, si es que tiene una finalidad? ¿Pensó Torres García en exponer este objeto, como si tuviese *status* de obra de arte? ¿O lo hizo como actividad privada y de bastidores de su trabajo? ¿Será que utilizó las imágenes elegidas como referencia o inspiración de algún dibujo o pintura suya o como pasatiempo de coleccionista? *Structures* es un cuaderno de 24 x

⁵ Vale la pena reproducir la descripción que Didi-Huberman hace de la forma de trabajar de Warburg: “[...] sabido es, colgaba las imágenes del atlas con pequeñas pinzas en una tela negra montada en un bastidor —un “cuadro”, vaya—, después tomaba una fotografía o mandaba que la tomaran, obteniendo así una posible “mesa” o lámina de su atlas, después de lo cual podía desmembrar, destruir el “cuadro” inicial, y volver a comenzar otro para deconstruirlo otra vez” (2011: 20).

⁶ La muestra *Transforming chronologies: An Atlas of Drawings*, curada por Luis Pérez-Oramas para el MoMA en 2006 consistió en una exposición de 175 obras organizadas temáticamente (tectónico – digital – figuras – construcciones – movimiento), a partir de los archivos de dibujos de este museo. Un ejemplo perfecto y muy estimulante de inspiración en los principios warburgianos.

19,5 centímetros, con ciento dieciséis páginas no numeradas y más de doscientas cincuenta imágenes en total. La ficha incluida en el catálogo del MoMA (2015) indica que se trata de una producción hecha en tinta, témpera, papel cortado y pegado sobre papel. El hecho de que el álbum se encuentre hoy en el Museo Torres García significa que acompañó al pintor hasta el final de su vida⁷. En el apartado “Chronology” del catálogo del MoMA, junto al año 1932 aparece la siguiente descripción: “[...] Torres produce el álbum *Structures*, de recortes con imágenes cortadas y pegadas que sirve como un atlas (subr. mío) de la evolución y continuidad formal de ciertas estructuras —visibles en tumbas, templos, alfabetos, diagramas de telecomunicación, a través de civilizaciones” (2015: 202). Es interesante que la autora de esta cronología, Karen Elizabeth Grimson (2015), use el concepto de “atlas”, como lo usaron Warburg y Boccioni.



Imágenes 1 y 2. *Structures* (1932), tapa y contratapa.

La tapa y la contratapa de *Structures* (ver Imágenes 1 y 2) son obras típicas de Torres García, con planimetría ortogonal y símbolos que el pintor uruguayo repitió a lo largo de toda su obra: hombre, sol, triángulo, pescado, casa, reloj, escalera, etcétera. La tapa incluye también los datos de lugar y fecha: París, 1932. Su etapa parisina, de 1926 a 1931, coincidió con el nacimiento del arte constructivo. Durante el período parisino, Torres García produjo varios cuadernos ilustrados, con textos en francés. El mismo año de *Structures* publicó el cuaderno ilustrado *Raison et Nature* en la editorial Imán (ver Imagen 3)⁸.

⁷ *Structures* fue expuesto por segunda vez en 2023-2024, *Antes de América*, Madrid, Fundación Juan March.

⁸ La revista *Imán* (1931), dirigida por Elvira de Alvear en París, tenía como secretario de redacción a Alejo Carpentier. El único número publicado no deja de ser sorprendente. Es una curiosidad que, además, aparezca como marca editorial. Reproduzco la nota de Martín Greco para el Archivo Histórico de Revistas Argentinas: “La revista *Imán* apareció en París

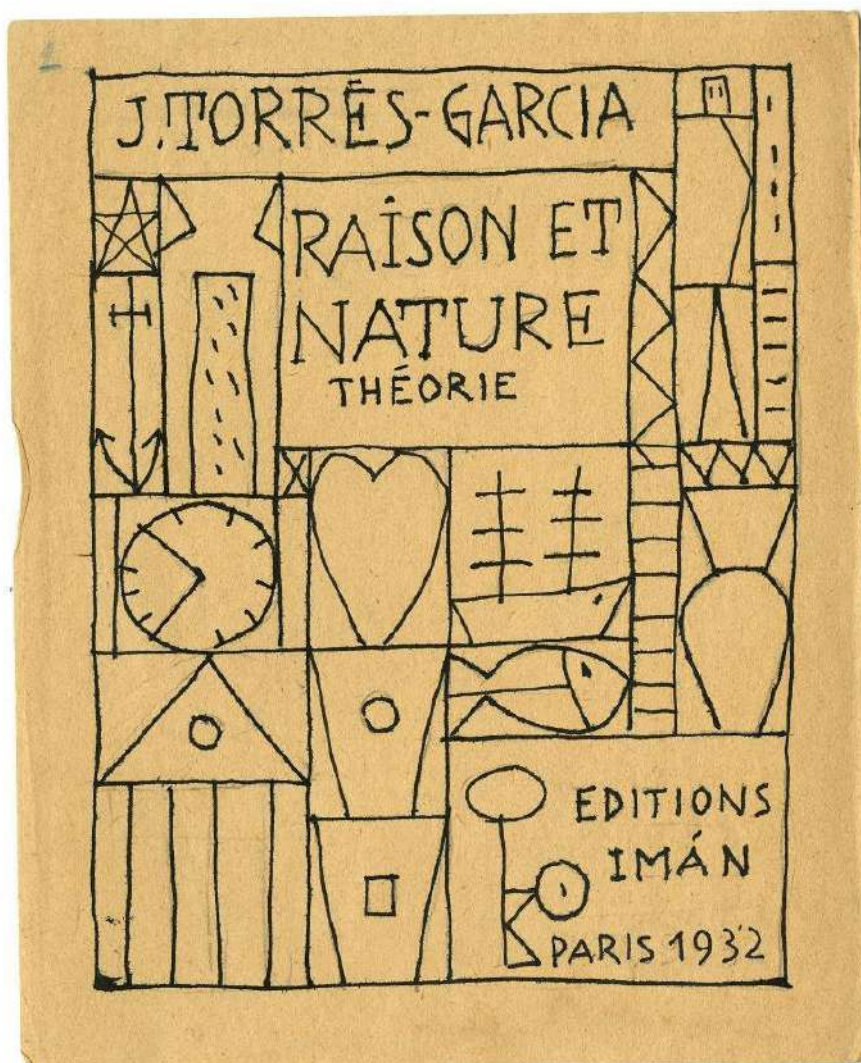


Imagen 3. *Raison et Nature* (1932).

El título *Structures* y las referencias, manuscritas en lápiz, de buena parte de las imágenes están todos en francés. No sabemos cuánto tiempo llevó la construcción de este cuaderno, ni si Torres García lo hizo exclusivamente durante su estada de seis años en París, o si lo desarrolló durante un tiempo más extenso. Puede ser que el afrancesamiento de los títulos indique su voluntad de incorporarse al mundo artístico parisino de los años veinte, a semejanza de Vicente Huidobro años antes.

en abril de 1931. Publicó un solo número, aunque se conservan testimonios de otros números proyectados. Su directora fue Elvira de Alvear y su secretario de redacción, Alejo Carpentier. Recoge textos de importantes autores, como Léon-Paul Fargue, Xul Solar, Vicente Huidobro, Henri Michaux, Jaime Torres Bodet, Eugenio d'Ors, Robert Desnos, Franz Kafka, Miguel Ángel Asturias, Hans Arp, Georges Bataille, Philippe Soupault, John Dos Passos, Arturo Uslar Pietri y el Vizconde de Lascano Tegui, entre otros". Para leer la nota completa ver: <https://ahira.com.ar/revistas/iman/>. Para más informaciones sobre Elvira de Alvear, consultar Schwartz (dir.), 2024: 52-53.

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, "Ut pictura poesis": vínculos..., pp. 39-64 – ISSN electrónico: 2683-7897

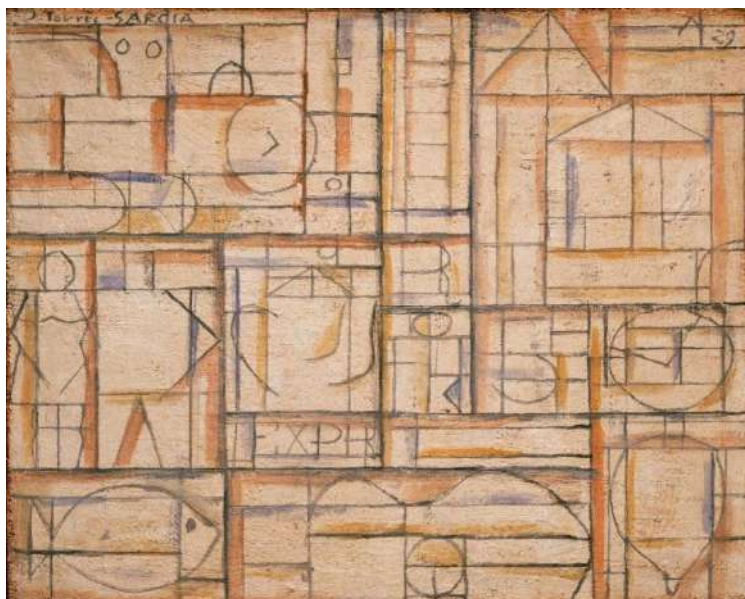


Imagen 4. *Composition* (1929).

Entre las reproducciones incluidas en *Structures*, se puede reconocer una obra de Torres García, *Composition*, de 1929, prácticamente escondida en la página 50 (numeración mía; ver Imagen 4)⁹. Se trata de un óleo de 1929, de dimensiones considerables (81,3 x 100,2 cm), hoy en la colección del Museo de Arte de Filadelfia¹⁰. Es probable que el óleo estuviese todavía en posesión de Torres García cuando lo reprodujo en el álbum. Transcribo la ficha catalográfica que se presenta en el sitio web del museo: “Este óleo es uno de los primeros ejemplos del ‘Universalismo Constructivo’, un estilo de pintura que combina la grilla con una estructura abstracta con imágenes simbólicas. Los íconos con el fondo crema, incluyen un pescado, una escalera, varios relojes, un hombre y una mujer, y lo que parece ser una locomotora a vapor, sugerida también por las letras ‘EXPR’ (contracción de ‘expreso’)”¹¹. Con excepción de la tapa y la contratapa, no hay ni una sola página en el interior del álbum que permita identificarlo con el estilo típico de Torres García (ver Imágenes 1 y 2). Sin embargo, al agregar la tapa firmada y fechada, y la contratapa, las dos con dibujos inmediatamente reconocibles por su estilo, el pintor uruguayo parece buscar modos de no dejar dudas sobre su autoría.

Una forma de extraer significados del álbum de Torres García es asociar las imágenes por afinidades, como supongo que lo habría hecho Warburg. En este sentido, podemos afirmar que existen algunas constantes a partir de las cuales se pueden reconocer ejes temáticos.

Las imágenes pegadas en las páginas funcionan por contraposición y contraste. Lo que con toda seguridad le interesaba a Torres García era justamente el efecto de estos contrastes. Sobre las proporciones cabe señalar que, de la escala micro a la macro, ni una de las imágenes reproducidas mantiene proporción alguna. No existe un patrón en las dimensiones de las

⁹ Las páginas del álbum *Structures* no están numeradas. Para los fines prácticos de cita y referencia, propongo en adelante mi propia numeración.

¹⁰ El museo posee una gran colección de obras de Marcel Duchamp, especialmente *Étant donnés*, inspirado en su amante, la escultora brasileña Maria Martins.

¹¹ La traducción es de mi autoría. Para acceder a la obra y su descripción en la página del museo ver: <https://philamuseum.org/collection/object/53868>.

imágenes pegadas en las páginas del álbum: pueden ser pequeñas, hasta cinco en una página, o puede ocurrir que una única imagen ocupe la página entera. La forma de pegarlas, evitando dejar espacios vacíos en la página, sigue una rigurosa geometría. Y esto, sí, es muy propio de las estructuras de Torres García.

Las imágenes de *Structures* revelan grandes contrastes espacio-temporales. Por ejemplo, en la página 34 se reproduce una máscara africana junto a un moderno diagrama, es decir, antigua cultura africana junto con elementos electrónicos de cultura occidental del siglo XX. También se presentan geografías y tiempos contrastados, como en las páginas 39-40 (ver Imagen 5), 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 Norte¹².



Imagen 5. *Structures* (1932), páginas 39-40.

En una misma página se cruzan, por ejemplo, los temas históricos, la música y la geografía. Es el caso de la página 42, derecha (ver Imagen 6), que incluye la imagen de una piedra fronteriza conmemorativa, con el título en francés *Traité de Versailles* y la fecha grabada del 28 de junio de 1919 y, debajo de esa fotografía, incluye también tres diseños de un violín Stradivarius.

¹² Transcribo la referencia impresa debajo de la imagen: “Croquis autographe de Nansen, montrant le pont extrême atteint par l’expédition (avril, 1895)”. Fridtjof Nansen (1861-1930) fue un noruego científico y explorador polar, ganador del Nobel de la Paz en 1922.



Imagen 6. *Structures* (1932), página 42.

Arquitecturas las hay, y varias: egipcia, antigua, medieval, renacentista, moderna. Entre todas ellas se llegan a intercalar fachadas arquitectónicas con ilustraciones, como si fuesen tejidos geométrico-abstractos (ver Imagen 7).



Imagen 7. *Structures* (1932), página 28, derecha, *Madagascar*.

Lo mismo ocurre con la escritura, de la que se exhiben múltiples tipos y formas: jeroglíficos en piedra, papiros egipcios, una lápida antigua en hebreo e, inclusive, otra en escritura cuneiforme.

Otra de las sorpresas se encuentra en la página 30 ubicada a la derecha (ver Imagen 8). En ella, debajo de la imagen de un fragmento de piedra con escritura cuneiforme, se inserta una moneda con un busto del perfil de Cristo en alto relieve cuyo verso lleva escrito en letras

hebreas: “El Rey-Mesías vino en paz, y el Hombre-Dios se levantó vivo”¹³. Por sus características se trata de una de las imágenes más curiosas del álbum. Al contrario de Boccioni, John Heartfield o Grosz, las páginas de Torres García no son *collages*, como tampoco lo son las páginas de Hannah Höch.



Imagen 8. *Structures* (1932), página 30.

Las páginas dobles de *Structures* sin duda dialogan entre sí por contigüidad, en una especie de interlocución espontánea. Por ejemplo, una pintura surrealista de Juan Gris y la imagen de un barco de vela aparecen al lado de una pintura rupestre en página entera (página 90). A pesar de su marcada diversidad, las imágenes no se libran de nuestra tendencia a trazar correlaciones entre imágenes contiguas, dentro de una misma página o en páginas opuestas.

Dado el carácter aleatorio de su repertorio de imágenes, las páginas de *Structures* provocan sorpresas permanentes. Por ejemplo, en la página 107 (a la izquierda), nos encontramos con tres imágenes: una foto de silos para almacenar granos de la United Grain Growers; un dibujo de cartuchos egipcios y una foto de la fachada de Notre Dame. Esa página, a su vez, dialoga con la 108 (a la derecha), en la que la escultura de la cabeza de un joven griego en perfil ocupa la página entera, con la referencia en lápiz “*Grec archaïque*” (ver Imagen 9). Los silos fueron

¹³ Cf. Hill, G. F., 1920, *Medallic Portraits of Christ*, Oxford at the Clarendon Press, p. 4. Agradezco la información a Yoav Farhi de la Colección Numismática del Museo de Israel. Recupero la traducción propuesta por Saúl Sosnowski para este verso.

una imagen fecunda para la modernidad vanguardista, no solo por su geometría, sino también por estar cerca de puertos, que son una señal de cosmopolitismo o inmigración¹⁴.



Imagen 9. *Structures* (1932), páginas 107-108.

Dos de las páginas más sorprendentes, tanto por la variedad de elementos que las componen como por la disposición de las imágenes, son la número 49, situada a la izquierda, y la número 50, a la derecha (ver Imagen 10). En la primera encontramos un mate monumentalizado y, a su derecha, una lista vertical de países, con números en escala descendente, sin otra información. Debajo del mate y la lista se encuentran dos imágenes, aparentemente de huesos de animal con orificios, con el registro en lápiz “*Chalsée-Ur*”, ciudad de los caldeos donde se supone que nació Abraham. Por su parte, la página 50, con cinco imágenes, es un cruce total de culturas. En la parte superior de la página se suceden, de izquierda a derecha, la escultura de un Kouros del período griego arcaico, el interior de la iglesia medieval gótica de Saint-Remy y una imagen vertical de santos medievales. Debajo de estas tres imágenes, aparece, a la izquierda, el óleo disimulado de Torres García, *Composition*, al que ya hice referencia y, a su derecha, la imagen de una corrida de bigas de dos caballos, posiblemente de inspiración asirio-babilónica, con dos jinetes o soldados fustigándolos.

¹⁴ En la revista *Martín Fierro*, Año II, N° 21, de agosto de 1925, vemos reproducida una imagen de “silos americanos”, al lado de otra foto de columnas griegas o egipcias. Es la verticalidad geométrica lo que aproxima las dos imágenes. Cito por la edición facsimilar a cargo de Horacio Salas, 1995, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, p. 151.



Imagen 10. *Structures* (1932), páginas 49-50.

Torres García vivió en París de 1926 a 1932 y estuvo en contacto con el mundo artístico parisino. Ese contacto y la curiosidad insaciable que muestra en su álbum hacen imposible pensar que no estuviera enterado de las polémicas inaugurales de las vanguardias o que no conociera la obra de los vanguardistas más importantes. Por eso, quiero detenerme brevemente en los artistas que podrían haber sido sus precursores o sus contemporáneos e interlocutores.

Marinetti y Boccioni

Marinetti es uno de los dos grandes futuristas que se dedicaron a confeccionar álbumes. Los recortes, recogidos en siete álbumes denominados *Libroni*, van de 1905 a 1944, año de su muerte, y revelan una actividad constante, de casi medio siglo, de cortar y pegar artículos de diario, reseñas, dibujos, fotografías, etcétera. No se sabe dónde se encuentran los siete *Libroni* originales, pero la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale, que posee los fondos Marinetti, tiene una colección de más de 10.000 diapositivas donde se pueden leer los recortes con todo detalle¹⁵. Esos recortes tratan, por supuesto, de todo lo referente al fundador del futurismo y a sus actividades en Italia y en el resto del mundo, que no fueron pocas. No es una exageración afirmar que Marinetti, además de haber sido el fundador, fue un divulgador frenético, nacional e internacional, de su propia escuela.

¹⁵ Ver Filippo Tommaso Marinetti's *Libroni on Futurism* | Beinecke Rare Book & Manuscript Library (<https://beinecke.library.yale.edu/>).

Curiosamente, Francesca Rossi, en la introducción de la edición facsimilar del *Atlas* de Umberto Boccioni, señala a este artista y a su obra como precursores de Warburg:

El *Atlas* boccionano agrupa 216 recortes aplicados sobre 22 hojas encuadernadas en 13 tablas dobles. A primera vista evoca, anticipándola, la configuración formal y tipológica de Mnemosyne, el *Atlas* iconográfico que Aby Warburg proyectó en 1924 y donde confluyeron sus amplias investigaciones sobre la supervivencia y la influencia de lo Antiguo en la cultura¹⁶ (2016: 32).

En principio podemos concordar con esta afirmación, si consideramos solo los elementos formales de los dos coleccionistas; Warburg tenía un proyecto de historia del arte y cultura universal absolutamente distinto de los álbumes personales de Boccioni. De este famoso pintor italiano existen tres cuadernos de recortes de distintos tipos de material impreso, pegados en hojas de papel con técnica de *collage*. Boccioni comenzó a coleccionar estos recortes en 1909, año de la publicación del *Manifiesto Futurista* de Marinetti. El primer cuaderno es un *Atlas* compuesto en hojas de gran tamaño dobladas en dos de modo que se muestren siempre dos páginas lado a lado. El *Atlas* contiene doscientos dieciséis recortes con imágenes de todo tipo: fotos de alfarería griega clásica, reproducciones de pinturas premodernas, desde el Renacimiento hasta el impresionismo, estampillas, afiches de varias bienales de Venecia, anuncios publicitarios fechados desde fines del siglo XIX hasta 1909. Una de sus páginas incluye ocho recortes dedicados a Durero. En otras páginas aparecen letras capitulares renacentistas, alfabetos (fuentes), medallas, imágenes de pinturas religiosas, etcétera. También se encuentra una página donde aparecen serializados y, por eso mismo, tematizados, retratos de Petrarca, Laura, Beatrice d'Este y un San Sebastián de Rafael Sanzio, entre otros (ver Imagen 11).

¹⁶ Traducción del italiano de Flavio Angelo Fiorani.



Imagen 11. Umberto Boccioni, *Libroni*.

Marcado con lápiz a mano, como si fuera de 1913 (aunque los recortes empiezan en 1910), el segundo álbum (págs. 133-171) está exclusivamente dedicado a artículos de periódico. En su mayoría, estos artículos se refieren al futurismo, incluidos los escándalos y las controversias que provocó este movimiento vanguardista (ver Imagen 12).



Imagen 12. Umberto Boccioni, *Libroni*.

El tercer cuaderno, de 1912 a 1915, está exclusivamente dedicado a pinturas y esculturas. En él se reproducen imágenes de las propias esculturas de Boccioni y de exposiciones de arte en las que participaron Boccioni y otros vanguardistas. De hecho, este es un cuaderno totalmente dedicado a la obra de vanguardia italiana que incluye, entre otras notas de periódico, una sobre el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de 1912, escrito por Boccioni.

La mayor diferencia con el álbum de Torres García es el coleccionismo como intención que practica Boccioni: en otras palabras, la selección previa de imágenes para componer las páginas, que funcionan, a mi modo de ver, como archivo de referencia. Creo que, al contrario de Boccioni, el pintor uruguayo iba agregando recortes en el cuaderno a medida que le llegaban a las manos, sin que las páginas tuvieran ningún orden preconcibido.

Hannah Höch

Hannah Höch es un caso realmente excepcional, por su pionerismo y coherencia, ya que dedicó toda su obra artística al *collage* y al fotomontaje. Höch nació bajo el Imperio Alemán, cuando las Academias de Bellas Artes no admitían a las mujeres. Aunque no sufrió directamente el Holocausto, sobrevivió al nazismo recluida en su casa de Berlín y subsistiendo gracias a su propio huerto. Höch también logró resistir, con éxito, a la presencia en gran parte masculina de las vanguardias. En palabras de Juan Vicente Aliaga, “la virilidad que ensalzaban los artistas de vanguardia, de claro sesgo masculinista, aparece aquí [en la obra de Höch] hecha añicos” (2004b: 35). Después de su matrimonio con Heinz Kurt Matthies, Höch tuvo varios compañeros y vivió con la escritora holandesa Til Brugman durante nueve años.

El trabajo de Hannah Höch fue posterior al futurismo italiano. Se unió al movimiento dadá en Alemania y podríamos considerarla una *artista total*. En palabras de Karoline Hille, “la artista pintó, dibujó, pegó, grabó y talló en madera y linóleo, fue costurera, diseñó vestidos, patrones y muñecas, bordó, hizo ganchillo y punto y escribió” (2004a: 40). Compañera durante algunos años de Raoul Hausmann, fundador del dadaísmo, Hannah Höch formó parte del círculo de George Grosz, Kurt Schwitters, Hans Arp, John Heartfield y Karl Blossfeldt. En realidad, Höch conoció lo mejor de las vanguardias alemanas y francesas. Sus obras se exhibieron por primera vez en una exposición colectiva en 1919.

Un álbum que fue presumiblemente compilado en 1933 da prueba de la abundancia de los recortes de diarios y revistas dentro del material visual coleccionado por Hannah Höch. Trabajo singular dentro de la obra de Höch, este álbum plantea cuestiones fascinantes. ¿Sirvió como colección de temas para *collages* y fotomontajes? ¿O fue un moderno *sketchbook*? ¿O fue quizá un primer paso hacia el arte conceptual? El *Álbum*, publicado en 2004¹⁷, contiene ciento catorce páginas dobles sin numerar con recortes del diario *Die Dame* dedicados a ciertos temas en particular: trabajadores, niños, danzas de distintos continentes, pueblos africanos, cuerpos (más femeninos que masculinos), arquitecturas, árboles, paisajes (ver Imagen 13).

¹⁷ El álbum original, depositado en los archivos de la artista en la Berlinische Galerie, no tiene fecha. Mide 36 x 28 cm. En este trabajo recurrimos a la edición facsimilar publicada en 2004 por la editorial Hatje Cantz Verlag.

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, “Ut pictura poesis”: vínculos..., pp. 39-64 – ISSN electrónico: 2683-7897



Imagen 13. Hannah Höch, *Album*, edición facsimilar (2004).

La crítica Gunda Luyken plantea algunas preguntas con respecto al *Álbum* de Hanna Höch, preguntas que comparto y que se pueden plantear con respecto a los álbumes de casi todos los otros artistas considerados en este artículo: “Este *Album* propone un número de cuestiones: saber si la artista veía su álbum como una realización autónoma y artística, o un diario visual que nunca tuvo la intención de salir a luz. ¿Cuán personal es el contenido del *Album*?” (2004a: s/p).

A Hannah Höch le interesaban, de forma muy organizada en sus recortes, el mundo de los humanos, el de la naturaleza y el de la tecnología (ver Imágenes 14 y 15). Höch vivió hasta los ochenta y ocho años. En su larga vida, fue testigo de dos guerras mundiales y de todos los movimientos de vanguardia del siglo XX en Alemania y Francia y recibió reconocimiento internacional en numerosas exposiciones y publicaciones dedicadas a su trabajo. Su mayor retrospectiva es la que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en 2004¹⁸.

¹⁸ *Hannah Höch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga (2004a).

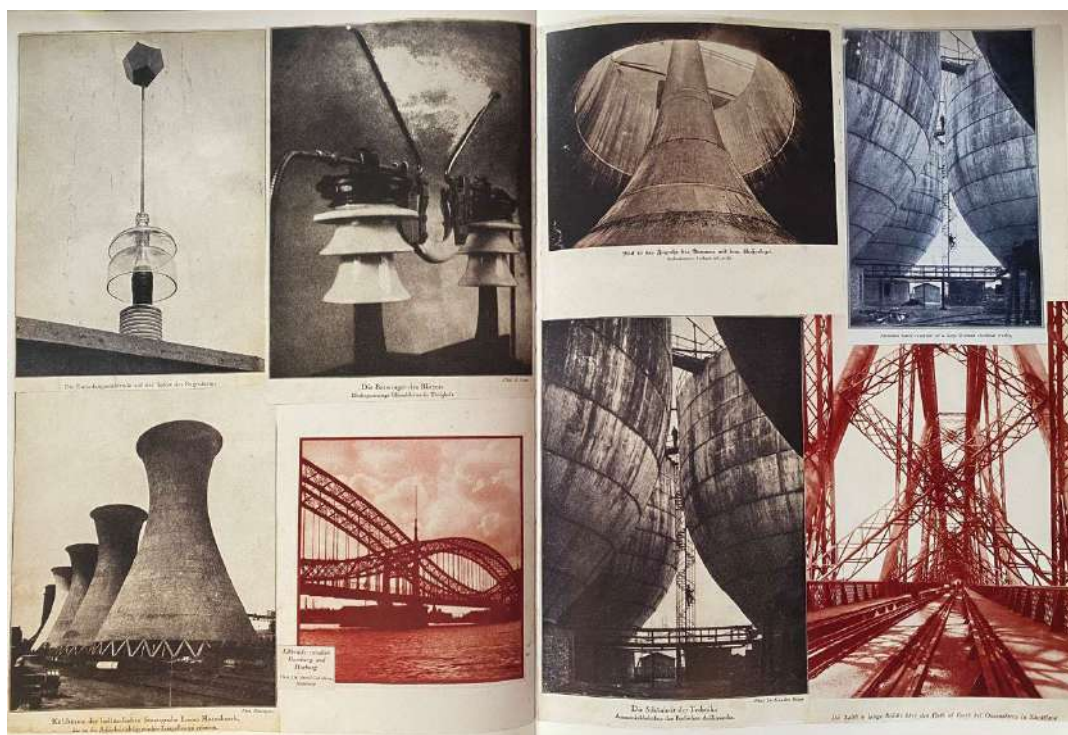


Imagen 14. Hannah Höch, *Album*, edición facsimilar (2004).



Imagen 15. Hannah Höch, *Album*, edición facsimilar (2004).

Xul Solar

De los varios álbumes mencionados hasta ahora, los recortes de Alejandro Xul Solar (1887-1963) son tal vez los más sorprendentes por su cantidad y por la rica variedad de sus formas y temas. Entre 1941 y 1953, Xul Solar reunió los recortes en treinta y ocho carpetas, de 36 x 24,5 cm. aproximadamente, que pueden llegar a tener hasta doscientas cuarenta y seis páginas (Frigerio, 2006)¹⁹. Se trata de miles de recortes de textos e imágenes reveladores de una curiosidad infinita e insaciable. Frente a esa infinidad de recortes, surge una pregunta inevitable: ¿quién pegaba y cortaba? No cabe la menor duda de que la selección de los recortes es del propio Xul. Frente a su intensa producción artística, al tiempo dedicado a la meditación y a sus viajes astrales, a sus lecturas, a los amigos, a los paseos y charlas interminables con Borges, es un desafío imaginar cuándo encontraba tiempo Xul Solar para esta especie de pasatiempo, dado que en sus pinturas no aparece ninguna referencia a las imágenes o a los asuntos de los recortes.

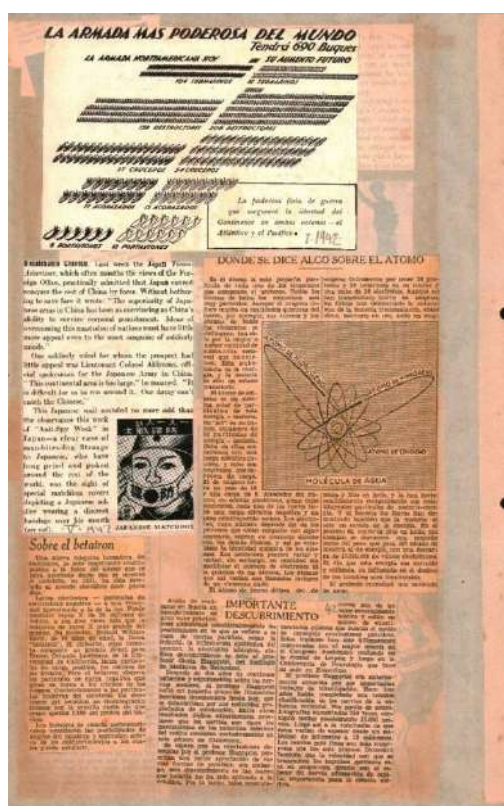


Imagen 16. Xul Solar, álbumes.

Como las carpetas están organizadas por temas, se me ocurre pensar que, una vez definido el eje temático, se iban insertando las imágenes. Por lo tanto, podemos sostener que no se trató de una actividad lineal, en la que, cuando se llena una carpeta, se empieza la siguiente. Rastreando algunos de estos ejes encontramos carpetas sobre la Segunda Guerra Mundial, el

¹⁹ La colección completa de álbumes fue expuesta en Il Palazzo Enciclopedico durante la 55ª Exposición Bienal de Arte de Venecia (1 de junio al 24 de noviembre de 2013).

nazismo, el peronismo y la política internacional. Y hay, por ejemplo, cuatro carpetas, con el título de *Amberia*, dedicadas a la política latinoamericana²⁰.

Paralelamente, es notable la perfección del montaje, en el que nunca sobra ningún espacio entre un recorte y otro. Al respecto de esta sutileza técnica en el montaje de los recortes, María Sofía Frigerio nota que “[...] difícilmente puede percibirse dónde termina uno y dónde empieza el otro” (2006: 27).

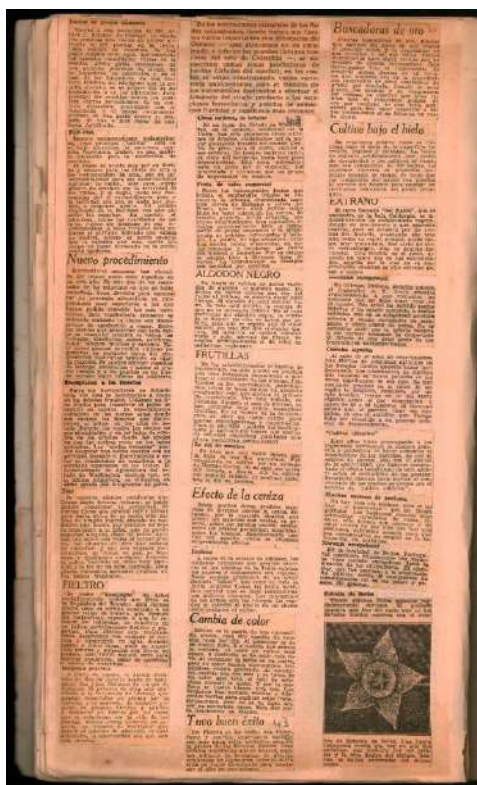


Imagen 17. Xul Solar, álbumes.

La variedad de los recortes es prácticamente infinita. Como señala Frigerio:

[...] contienen reproducciones con información visual general sobre arte de diversas épocas, culturas, estilos y artistas: arte europeo medieval, bizantino, renacentista; algo de fines de los siglos XVII, XVIII y de mediados y fines del siglo XIX (neoclasicismo, romanticismo, prerrafaelismo, impresionismo y posimpresionismo, decorativo y ornamental, simbolismo); arte del siglo XX (primitivismo ruso, surrealismo, futurismo, cubismo y otros); arte egipcio, griego, hindú, japonés, chino, africano; arte religioso de diferentes épocas, estilos y culturas, tanto occidentales como orientales; arte precolombino (petroglifos y cerámica), colonial norteamericano del siglo XX, latinoamericano y argentino de los siglos XIX y XX; relieves, esculturas, litografías, grabados y xilografías; mapas y planos; caricaturas, personajes de Disney, etc. (2006: 28).

²⁰ Agradezco a Candelaria Artundo, del Museo Xul Solar, por el envío de las imágenes.

Por otra parte, la variedad de las innumerables áreas de interés en el repertorio de los recortes impide definir un estilo. Una suposición es que, si los recortes fueron hechos o indicados por Xul, pegarlos con ese cuidado puede haber sido una labor de su compañera Lita Cadenas o de alguien que desconocemos.

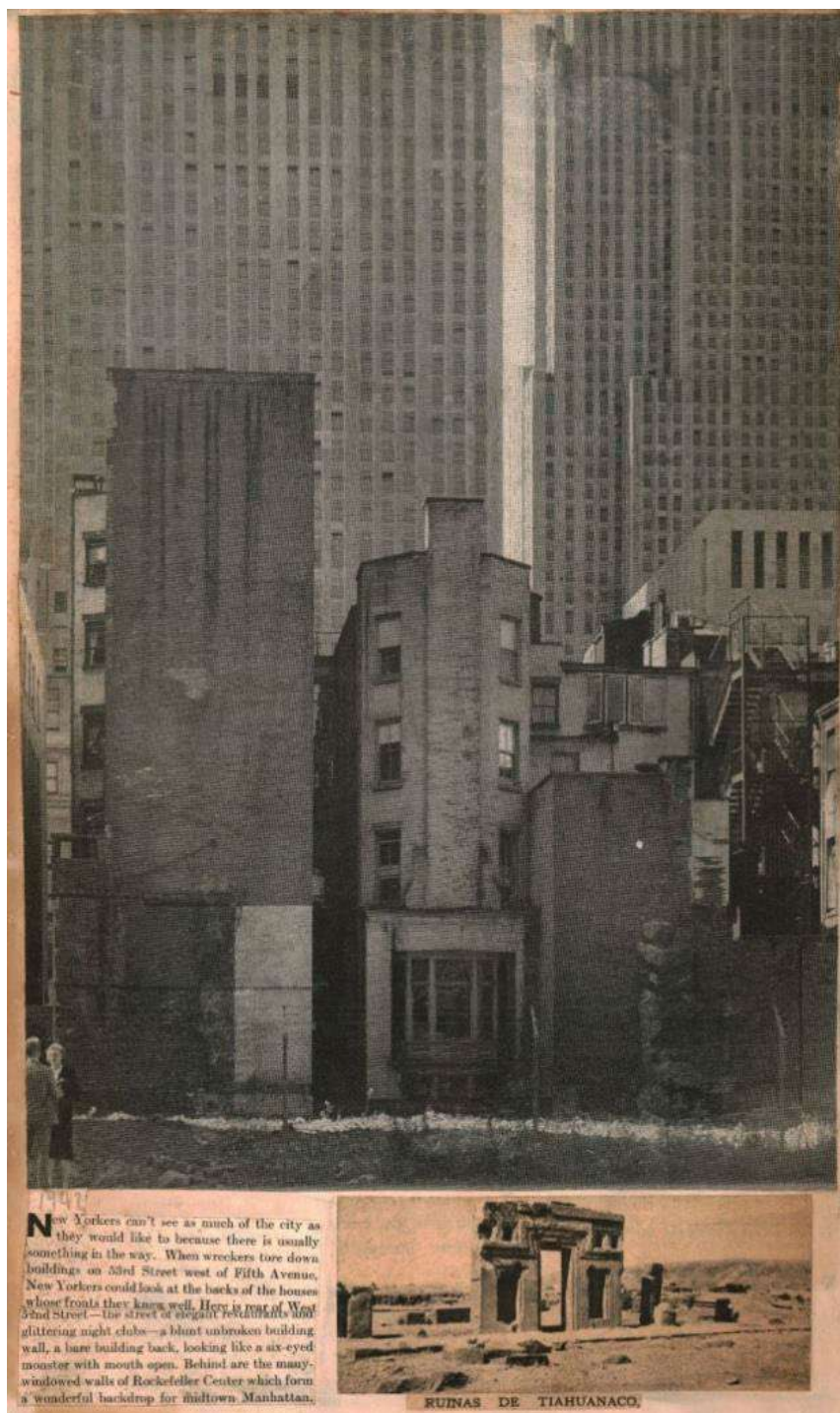


Imagen 18. Xul Solar, álbumes.

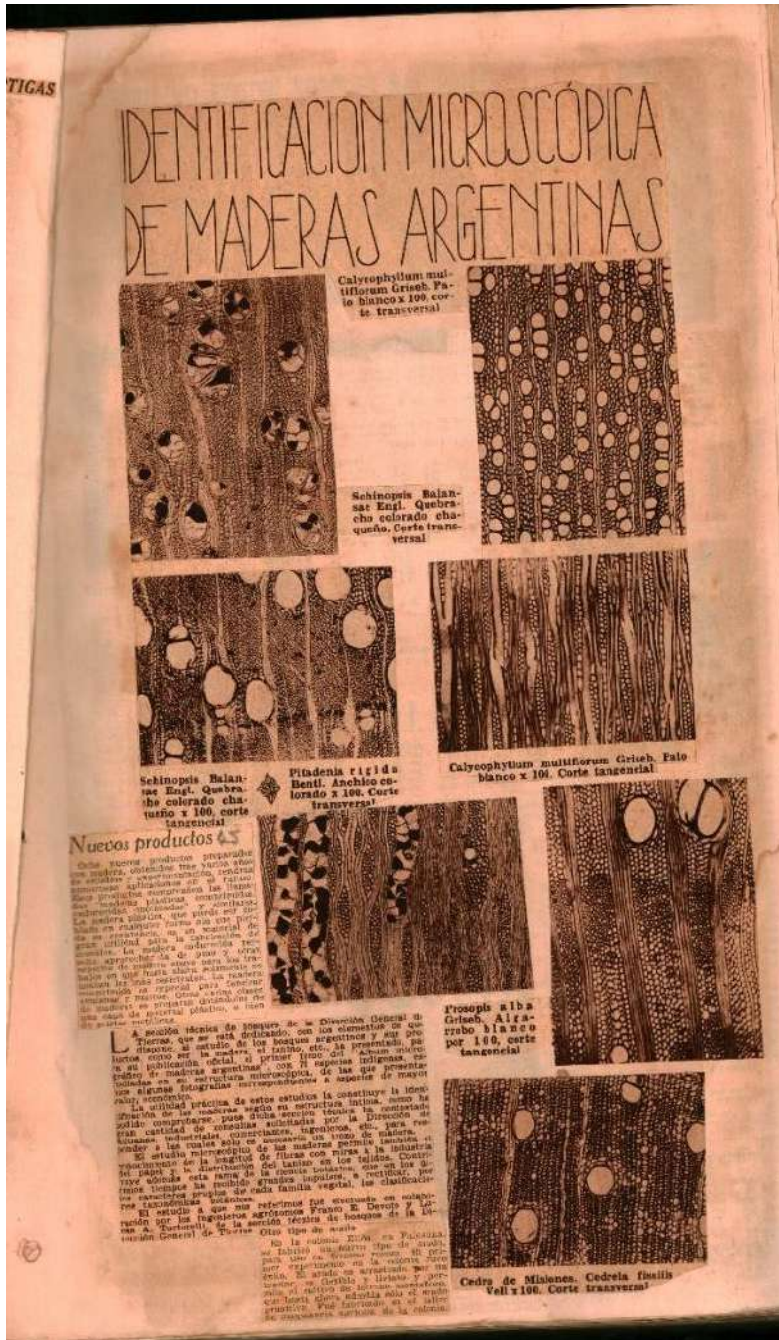


Imagen 19. Xul Solar, álbumes.

Con respecto al proceso de reconstitución de la biblioteca de Xul, que se incendió en 1964, Patricia M. Artundo, responsable durante años del cuidado y desarrollo de ese proceso, explica:

Una biblioteca que en 1964, unos meses después del fallecimiento del artista, sufrió un incendio en el que se perdieron cerca de 2.000 libros, según el testimonio de su viuda Micaela “Lita” Cadenas. Aproximadamente un 30 % del total de una biblioteca que en la actualidad alberga 3.500 libros y 200 títulos de revistas (Artundo, 2023: s/p).

Entre los libros que sobrevivieron, se encuentra *The Art of Thinking* de Ernest Dimnet, con un marcador en una página que sin duda debe haberle interesado a Xul:

Cómo leer el periódico

Algunos tratan al periódico con absurdo respeto, leyéndolo como si cada sílaba importara. Otros hablan de él con desprecio: “Nunca hay nada en el periódico: pierdes tu tiempo leyéndolo”. Otros también —pocos en número— provistos con un lápiz rojo y grandes tijeras se sientan junto a un montón de periódicos a los que tratan sin contemplación. La mitad de las hojas son dejadas de un lado mientras el resto se repasa con entusiasmo pero rápidamente, y el lápiz rojo zigzaguea de cuando en cuando a través de una columna. En menos de una hora se han acabado siete u ocho periódicos, y solo quedan las páginas marcadas en rojo desparramadas por sobre la mesa, el sofá y el piano. Entonces, las grandes tijeras entran en juego. En pocos minutos los recortes son apilados aparte formando un pequeño montón ordenado, mientras que la pila de hojas arrugadas es dejada a un lado hasta que la mucama pueda ocuparse de ella. Entonces se verá al lector repasando lentamente sus recortes, pensando. Nada puede verse más diferente a la expresión común del lector de periódicos que ese ceño pensativo. Pocos momentos después, los recortes habrán desaparecido, cuidadosamente guardados en diferentes carpetas²¹ (148).

Esta reflexión de Ernest Dimnet sobre tres formas de lectura del periódico puede haberle servido de inspiración a Xul y prefigura su *modus operandi*. El libro de Dimnet se publicó en 1928, en fecha muy anterior a las de las carpetas, que empiezan en 1941. No conocemos la fecha de adquisición de ese libro.

Es importante notar que los recortes de Xul Solar revelan su intensa preocupación por la amenaza del nazismo y las vicisitudes de la lucha de los aliados en contra del Eje, como lo muestra la página fechada en 1943 que reproduzco a continuación (ver Imagen 20).

²¹ Agradezco a Patricia M. Artundo la cesión de este sorprendente texto, *The Art of Thinking* (Dimnet, 1928). La traducción del fragmento que se cita es de su autoría.

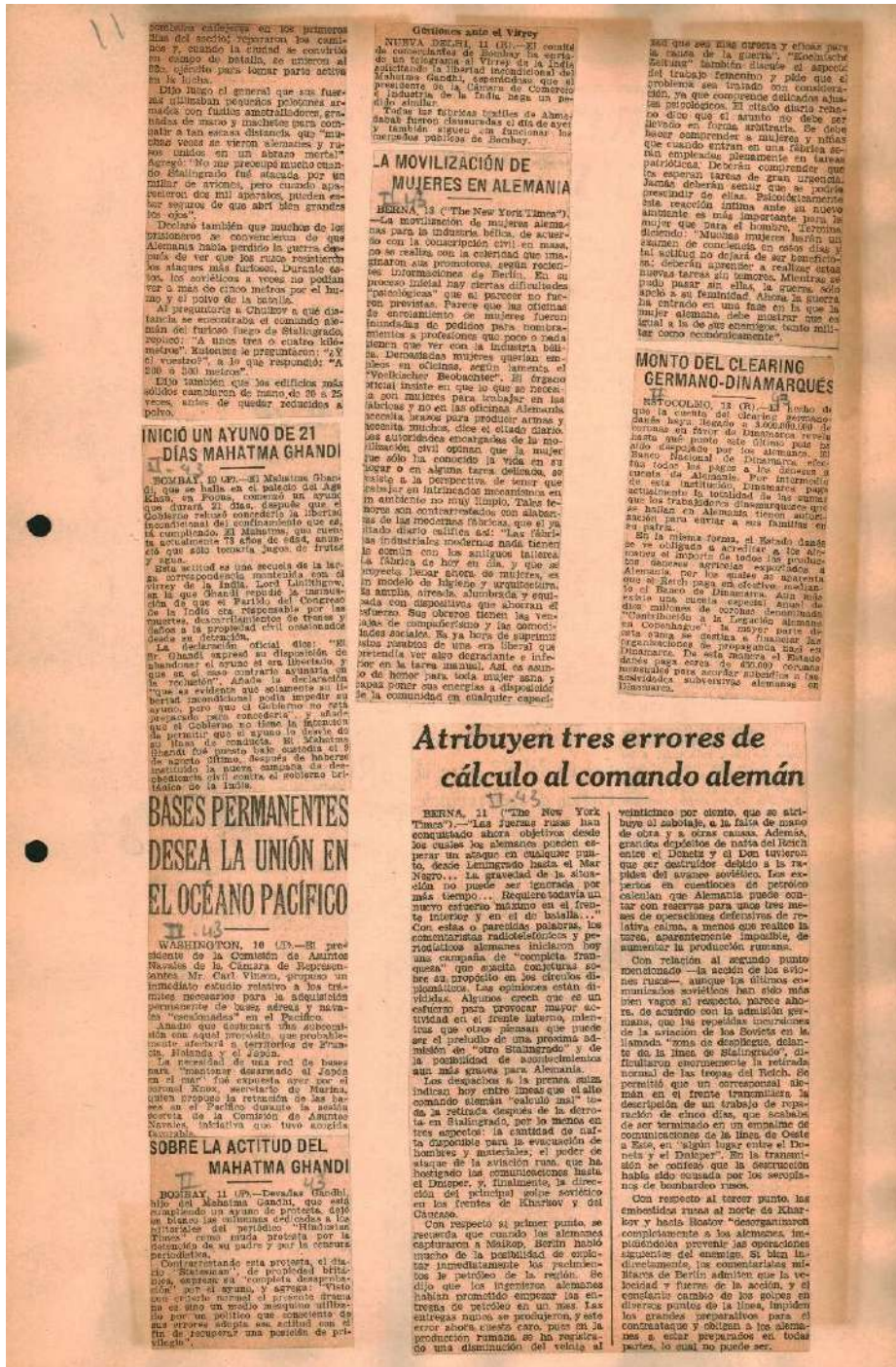


Imagen 20. Xul Solar, álbumes.

Conclusión

Al llegar al término de este recorrido que, deslizándose entre recortes, ha rehuido la pretensión de exhaustividad, creo que he podido trazar las fronteras de un género o de una tradición hecha de álbumes y formas de coleccionismo. Mi aventura comenzó con *Structures*, álbum de Joaquín Torres García aún inédito y expuesto apenas dos veces en instituciones internacionales (MoMA, 2016, y Fundación Juan March, 2023-2024). La indagación sobre *Structures* me llevó a descubrir artistas con hábitos semejantes a los de Torres García que, por lo general, desarrollaron estas prácticas de forma paralela a sus proyectos estéticos y sin el

propósito de definir las como obras de arte. El arco ideológico de estos artistas puede variar desde la total falta de intención, como en Torres García, hasta la intensa militancia anti-nazi de John Heartfield. En el caso de Hannah Höch, su trabajo como pionera del dadaísmo y maestra indisputable del *collage* explica el predominio de la pura función estética, casi decorativa, en los álbumes publicados hasta ahora.

Los álbumes que me interesan se distinguen totalmente de los típicos cuadernos de artistas donde se registran bocetos o proyectos, no necesariamente desarrollados, de posibles pinturas, dibujos o grabados (ver Imagen 21).

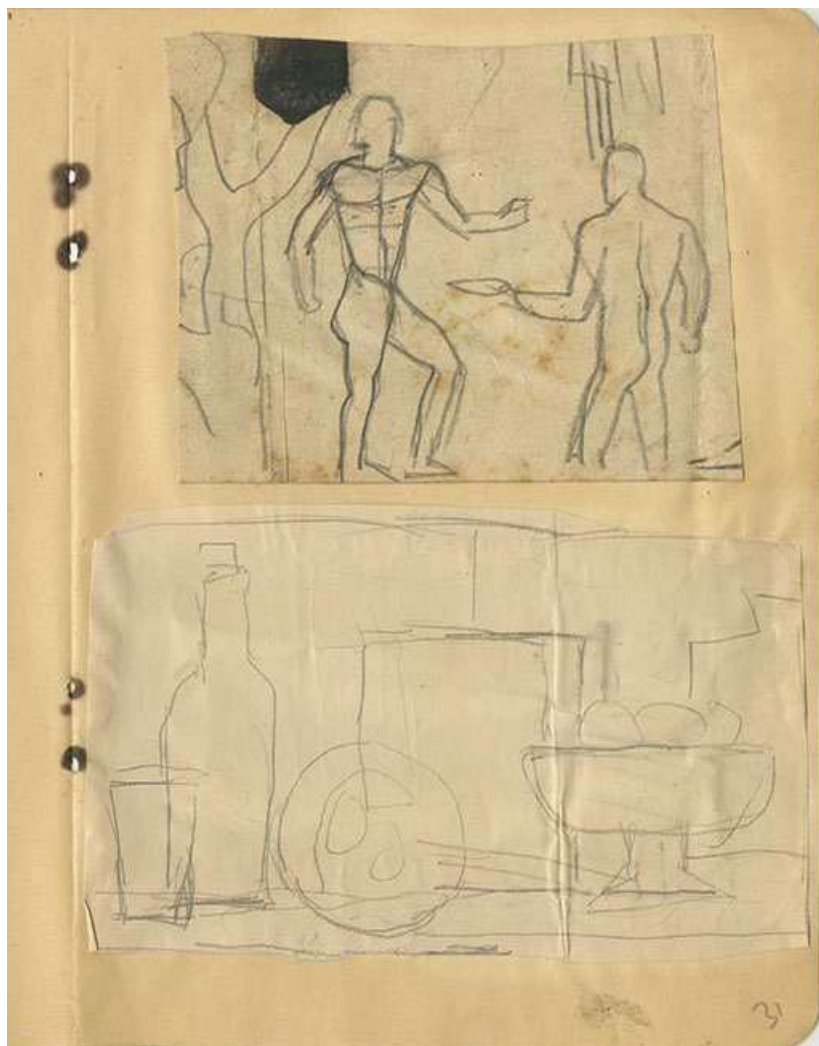


Imagen 21. Cuaderno de Joaquín Torres García con bocetos, c. 1940.

Como hemos visto, algunas de las producciones que examino en este ensayo llevan por título *Atlas*, como el ambicioso *Atlas Mnemosyne* ideado por Aby Warburg. Dudo que los artistas que he estudiado hayan conocido la obra de Warburg o hayan frecuentado su famosa biblioteca, situada primero en Hamburgo y, posteriormente, trasladada a Londres. Tampoco creo que Warburg conociera los cuadernos de esos artistas, que sin duda lo habrían estimulado, y mucho. Por su ascendencia germánica (su apellido paterno era Schultz) y por haber vivido en Alemania durante los años veinte,

Xul Solar es quizá el único que podría haber estado al tanto del proyecto de Warburg. Sin embargo, nada en su biblioteca cosmopolita de Laprida 1212 nos permite confirmarlo.

Abandonada la ilusión de exhaustividad, mi intención tampoco fue desarrollar un análisis warburgiano de los álbumes (como es el caso de las publicaciones de Leão Serva y de Luis Pérez-Oramas incluidas en la bibliografía). Entonces, ¿cuál es el sentido de incorporar en este trabajo al pensador alemán Aby Warburg? Pienso que el método con el que Warburg establece un nuevo orden en la asociación de imágenes ha sido una revolución copernicana en la historia del arte. El método de Warburg nos permite aproximarnos a los cuadernos y álbumes de recortes con libertad imaginativa para reconocer y explorar nuevas e inesperadas asociaciones por contigüidad, por comparación y por contraste. Es como si lo aparentemente arbitrario pudiese, de repente, generar y definir nuevas capas de sentido.

Referencias bibliográficas

- ALIAGA, Juan Vicente, Karoline Hille, Kristin Makhholm, Ralf Burmeister, Gunda Luyken, 2004a, *Hannah Höch (1889 – 1978)* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Aldeasa.
- ALIAGA, Juan Vicente, 2004b, “La mujer total. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles”, en *Hannah Höch* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 15-37.
- ARTUNDO, Patricia M., 2023, “La bibliografía futurista en la biblioteca particular de Xul Solar: los volantini de F. T. Marinetti” [inédito], en *Simposio Humanistas italianos en América Latina: impacto y persistencia en la teoría y la crítica latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Centro Cultural Paco Urondo.
- BOCCIONI, Umberto, 2016, *Atlas* [facsimil], Agostino Contò, Francesca Rossi (eds.), Milán, Scalpendi Editore.
- BURUCÚA, José Emilio, 2003, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- , 2019, *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>.
- CARDINAL, Roger y John Elsner (eds.), 1994, *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books Ltd.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Éditions de Minuit.
- , 2011, *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DIMNET, Ernest, 1928, *The Art of Thinking*, Patricia M. Artundo (trad.), Nueva York, Simon and Schuster.
- DUNCAN, Dennis, 2022, *Index, A History of the: A Bookish Adventure from Medieval Manuscripts to the Digital Age*, Nueva York, W.W. Norton & Company Inc.
- FRIGERIO, M. Sofía, 2006, *Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada* [tesis de grado], Universidad de Palermo.
- GRIMSON, Karen Elizabeth, 2015, “Chronology”, en Luis Pérez-Oramas (ed.), *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* [cat. exp.], New York, Museum of Modern Art, pp. 192-206.
- GOMBRICH, Ernst, 1992, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial.

- HILLE, Caroline, 2004, "... esta evolución interminable. Hannah Höch y el siglo XX en el espejo de su arte", en *Hannah Höch* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pp. 39-57.
- HÖCH, Hannah, 2004, *Album* [facsimil], Gunda Luyken y Berlinische Galerie (eds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
- HÖNES, Hans, 2024, "'Mnemosyne': Warburg's Curtain Call", en *Tangled Paths: a Life of Aby Warburg*, Londres, Reaktion Books, pp. 202-229.
- LUYKEN, Gunda, 2004, "Hannah Höch's Album: Collection of Materials, Sketchbook, or Conceptual Art?", en Hannah Höch, *Album* [facsimil], Gunda Luyken, Berlinische Galerie (eds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, s/p.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis (ed.), 2006, *Transforming chronologies: an Atlas of Drawings*, Nueva York, MoMA.
- , (ed.), 2015, *Joaquin Torres-Garcia: The Arcadian Modern* [cat. exp.], New York, Museum of Modern Art.
- ROSSI, Francesca, 2016, "Atlante delle immagini (1895-1909): regesto", en Umberto Boccioni, *Atlas* [facsimil], Agostino Contò y Francesca Rossi (eds.), Milán, Scalpendi Editore, pp. 73-118.
- SERVA, Leão, 2020, *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*, São Paulo, Edições Sesc São Paulo.
- SHAUN, Usher (org.), 2014, *Lists of note*, Edimburgo, Canongate Books Limited.
- SCHMUKLER, Enrique, 2013, "Abrir la historia: Roberto Bolaño, el "Principio-Atlas" y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria", *Mitologías hoy*, 7, 113-123.
- SCHWARTZ, Jorge (dir.), 2024, *Borges babilónico. Una enciclopedia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- WARBURG, Aby, 2010, *Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, Martin Warnke (ed.), Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Madrid, Akal.
- WARBURG, Aby, 2012, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, Linda Báez Rubí (ed.), México, UNAM.

Reflejos de vanguardia: la guerra al nervio óptico entre Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges

MARIANO GARCÍA
Universidad Católica Argentina /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ardeo2@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 14 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p65-74> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: La figura excéntrica de Macedonio Fernández ha llamado la atención por las afinidades de su estética “asensorial” o Belarte con la propuesta “antirretiniana” y la “belleza de indiferencia” de Marcel Duchamp. A partir de este vínculo entre dos vanguardias que por muy poco no se cruzaron, analizaremos algunas constantes de la poética de Borges, en particular su relación con metáforas obsesivas como los espejos y su corolario, la simetría. Para ello tomaremos como base el ensayo de Martin Jay *Downcast Eyes*, a fin de establecer un paralelo entre la tradición francesa “antiocular” y el contexto argentino de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Macedonio Fernández; Jorge Luis Borges; Vanguardia; Espejo; Reflejo.

Avant-garde Reflections: the War on the Optic Nerve between Macedonio Fernández and Jorge Luis Borges

Abstract: The eccentric figure of Macedonio Fernández has drawn attention due to the affinities of his “asensorial” or Belarte aesthetic with the “anti-retinal” proposal and the “beauty of indifference” of Marcel Duchamp. Starting from this transatlantic link between two avant-gardes that almost did not cross, we will analyze some constants in Borges’s poetics, in particular his relationship with obsessive metaphors such as mirrors and their corollary, symmetry. For this we will start with the essay by Martin Jay *Downcast Eyes*, in order to establish a parallel between the French “anti-ocular” tradition and the Argentine context of the first half of the 20th century.

Keywords: Macedonio Fernández; Jorge Luis Borges; Avant-garde; Mirror; Reflection.

En sus escritos teóricos, Macedonio Fernández se declara enemigo abierto del recurso elemental de la imitación de la realidad o mimesis, encarándose en particular contra la simetría o aspectos relativos a esta como la repetición y el ritmo (1974: 236). El arte tiene que tender a lo ideal, tiene que crear a partir de la idea.

Belarte llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas [...]. Los ‘asuntos’ son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica [...]. Fuera de la técnica no hay arte; la invención del ‘asunto’ es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos. [...] la socorrida ‘congruencia’ de carácter, ‘verosimilitud’ de acto o suceso, desesperado argumento para defender el realismo (que no es arte porque no es mera técnica,

sino *información* que incumbe a la ciencia) son cosas que nunca existieron en la vida y menos pudieron percibirse a través de lo escrito. [...] Todo el Arte está en la Versión o Técnica, es decir en lo indirecto, y el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz (1974: 236).

En eso la pretensión de Macedonio se manifiesta en línea con la antigua concepción griega que oponía idea a mimesis. En términos específicamente platónicos, se trata de la oposición entre *eidos* (forma-idea separada de la realidad sensible) y *eidolon* (imagen del mundo sensible sometida al devenir) que Filóstrato el Viejo, por su parte, famoso por habernos legado una antología compuesta exclusivamente de écfrasis, reformula diciendo que “la imitación reproduce lo que ve, la imaginación, lo que no ve” (Panofsky, 1989: 33). Así lo entiende Erwin Panofsky cuando establece una oposición entre *mimesis* en tanto teoría de la imitación y *heuresis* en tanto teoría de la invención (1989: 46) y declara que la significación más profunda de una obra de arte es de tipo conceptual y que la imagen debe ser como la solución de un enigma [*auflösung eines Bilderrätsels*] (1989: xxi).

Para volver con Macedonio, su Belarte se puede asimilar a las vanguardias de comienzo de siglo con sus propuestas de procedimientos y automatizaciones frente a un tipo de arte social o comprometido que se basa en claros parámetros imitativos. Si la vista es el elemento que permite en primera instancia desarrollar una obra literaria o plástica imitativa, se trata entonces de limitar los alcances del ojo, “el más despótico de los sentidos” (Wordsworth en Abrams, 1971: 109).

Ya se ha trazado en numerosas ocasiones el paralelismo entre Marcel Duchamp y Macedonio Fernández (Prieto, 2002; Speranza, 2006) como para detenernos en él; nos limitaremos a repasar los puntos esenciales que nos permitan avanzar con nuestra argumentación. Al igual que Macedonio, Duchamp también se embarcó en una batalla contra la por él llamada “expresión animal” (2012: 223)¹, lo que Macedonio habría descrito despectivamente como “el asunto bonito, el paisajito de agüita con barquito, la carita” (1989: 243). La búsqueda de Duchamp aspiraba a una “belleza de indiferencia”, es decir, un tipo de arte que permitiera concentrarse en los aspectos formales sin —o con la mínima— interferencia de factores humanos, a fin de establecer el arte más allá de una ilusoria perfección y de la trampa del buen o mal gusto.

El gusto es un hábito y se produce por repetición. Es la repetición de cualquier cosa ya aceptada. El buen gusto es la repetición de lo que aprueba la sociedad y el mal gusto la misma repetición de lo que no aprueba. Se escapa de la “trampa” del buen o mal gusto mediante el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no sobreentiende ningún gusto (Duchamp, 2012: 229-230).

La imitación necesariamente lleva la atención al grado de semejanza con que se imita (la búsqueda de una simetría, digamos, entre el original y la copia), relegando la perfección formal a un plano secundario. Duchamp llamó a esta búsqueda suya “arte antirretiniano”, una forma de quitarle protagonismo al ojo desde el lugar del artista.

¹ “Esa es la dirección que ha de tomar el arte: la expresión intelectual, antes que la expresión animal. Ya estoy harto de la expresión ‘pintamonas’” (Duchamp, 2012: 223).

Considero la pintura como un medio de expresión, y no como un fin. Un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida. Eso es lo que ocurre con el color que solo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. En otros términos, la pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión (Duchamp, 2012: 231).

Si bien Duchamp exhortaba a los jóvenes a romper con la tradición, a no reanudar lo ya hecho (Duchamp, 2012: 219), su actitud no fue sino una continuación de la batalla sostenida por la cultura francesa contra el “oculocentrismo”, que había asomado con Bergson y los impresionistas —reflejados ambos en la escritura de Proust—, continuó con Bataille y los surrealistas y se afirmó con el giro lingüístico que Lacan impuso al psicoanálisis (Jay, 1993). En efecto, el tema de los ojos en Freud (la ceguera equiparada a la castración en Edipo, “El hombre de arena” de Hoffmann y la mirada de Medusa, así como el papel clave de la vista en el desarrollo del narcisismo) es continuado por el tema de la visión en Lacan en el famoso estadio del espejo pero también en su análisis de la mirada y las anamorfosis en el seminario XI (*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*) con una valoración poco alentadora de la mirada, cuando no decididamente negativa². Según le responde a François Wahl en la sección final de preguntas de uno de los seminarios:

Car c’est en tant que tout désir humain est basé sur la castration que l’œil prend sa fonction virulente, agressive et non pas simplement leurrante comme dans la nature [...]. L’œil peut être prophylactique, mais en tout cas, il n’est pas bénéfique, il est maléfique. Dans la Bible, et même dans le Nouveau Testament, de bon œil il n’y en a pas, de mauvais il y en a dans tous les coins³ (Lacan, 1973: 134).

No parece casual, en consecuencia, la actitud de Duchamp en semejante marco de pensamiento, aunque sí resulta más extraña en Macedonio Fernández, que reservaba toda su simpatía e interés a la cultura estadounidense pero muy poca a la cultura gala⁴. Una posible explicación la dé acaso un apunte inédito de Macedonio de 1932 incluido en el libro *Memorias errantes* de su hijo Adolfo de Obieta:

El horror a la luz comenzó apenas en 1910, pero solo sufrí molestias frecuentes desde hace tres años; tengo todos los meses ataque de fotofobia, dolor en el globo del ojo y arco frontal, y apenas a los 57 años cierta náusea con estos ataques, que duran unas veinte horas (incluso sueño) (Obieta, 1999: 21).

² Para Freud, la importancia de la vista en la evolución humana, que obliga a la postura erecta, se produce en desmedro de otros sentidos como el tacto y el olfato, y a su vez genera el problema de exponer los órganos genitales, con las consabidas consecuencias “morales” para el ser humano. Lo que todavía es ambiguo en Freud se vuelve negativo en Lacan, para quien la psicosis parece estar conectada con una perturbación en la vista —que él llama escotoma—: el reino lingüístico o Simbólico, al verse asaltado por el orden visual o Imaginario, causa el daño psicológico (Jay, 1993: 332-356).

³ “Pues es en la medida que todo deseo humano se basa en la castración que el ojo asume su función virulenta, agresiva, y no simplemente engañadora como en la naturaleza. [...] El ojo puede ser profiláctico, pero en todo caso no es benéfico, es maléfico. En la Biblia, e incluso en el Nuevo Testamento, buen ojo no hay, malo lo hay en todas partes.”

⁴ Borges recuerda que Macedonio podía recordar a los retratos de Mark Twain o Paul Valéry y que la primera comparación le habría gustado pero la segunda disgustado, “ya que sospecho que Valéry, para él, era una especie de charlatán de lo escrupuloso. Su simpatía por lo francés era hartamente imperfecta” (Borges, 1975: 53).

Si bien se destaca en ambos un interés paralelo en la metafísica, la alegoría y la no finalidad del arte, es a través de sus propuestas antimiméticas donde con mayor evidencia se equiparan los vanguardismos de Duchamp y Macedonio Fernández⁵. Duchamp en buena medida inaugura el arte moderno con obras donde importa más la idea que el soporte, en tanto que Macedonio establece un precedente para cierto tipo de literatura metafísico-fantástica que desarrolla en primer lugar su discípulo directo, Jorge Luis Borges.

Si las poéticas del realismo parten de los elementos que brinda la así llamada realidad, las poéticas vanguardistas suelen tener como punto de partida una idea asociada a procedimientos formales, automáticos (y en tal sentido superadores del fetiche romántico de la inspiración), pero en muchos casos sostenidas sobre la base de una ideología que busca la liberación o redención humana a través de obras o de actos que pretenden subvertir las condiciones sociales y que aspiran a una revolución o superación de la burguesía, el orden capitalista, el logos occidental, etc.: “una protesta contra la racionalidad de mente estrecha, la comercialización de la vida, el pensamiento mezquino y el tedioso realismo de nuestra sociedad industrial dominada por el dinero [...] la aspiración utópica y revolucionaria a transformar la vida” (Löwy, 2009: 1). En tal sentido no nos extraña enterarnos del anarquismo spenceriano de Macedonio y del padre de Borges, del proyecto utópico de Macedonio en una isla del Paraguay, o del fervor comunista del joven Borges. La utopía no solo es una proyección de ideales sociales, sino que es una construcción mental que para poder existir necesita contraponerse a los datos de la realidad (Mannheim, 2004: 229)⁶.

En uno de sus manifiestos ultraístas, “Anatomía de mi ultra”, Borges habló de la “estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas” (1997: 57). El arte realista, con su robusto humanitarismo y sentido común, copia pasivamente la realidad como un espejo, en tanto que un arte vanguardista la deforma activamente como un prisma y es capaz de ofrecer una lectura política que va más allá de la apoyatura en lo real: puede postular una utopía. Eso no quiere decir que la utopía, al menos en literatura, quede a salvo de un tratamiento realista. Muchos títulos del género no son sino proyecciones de mejora social apenas disfrazadas y es sabido que el surgimiento de esa protovanguardia que fue el arte por el arte de Théophile Gautier fue suscitado como reacción a la literatura didáctica y utópica de corte realista que proliferaba en torno al círculo de Saint-Simon (Wellek, 1972: 55). Sin embargo, otros ofrecen un tipo de representación gestada antes en ideas que en datos de la realidad, y en consecuencia más cerca de la alegoría en su realización clásica, al estilo de la *Psicomaquia* de Prudencio y textos similares.

⁵ Es necesario aclarar que Duchamp elabora una parte importante de su obra en Nueva York, y que pasó incluso unos meses en Buenos Aires, muy cerca de Macedonio Fernández pero sin contacto con él ni con el grupo de jóvenes martinfierristas a su alrededor. Establezco de todos modos un paralelismo porque considero que al menos en el caso de Duchamp, como francés, hay una tradición antivisual de la que él es un representante más o menos consciente.

⁶ “Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre. La incongruencia es siempre evidente por el hecho de que semejante estado de espíritu, en la experiencia, en el pensamiento y en la práctica, se orienta hacia objetos que no existen en una situación real. [...] Solo se designarán con el nombre de utopías aquellas orientaciones que trascienden la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época” (Mannheim, 2004: 229).

Volviendo a Borges, entonces, todos conocemos el papel que juega en su mito personal y en su figura de autor el espejo, puesto que él mismo se ha encargado de ponerlo en primer plano en numerosas ocasiones (Cruz Duarte, 2019). Pero más allá de su función literal/narrativa, puede considerarse el espejo 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. De este modo, y aun cuando su escritura se aleje paulatinamente de los inicios vanguardistas, Borges seguirá elaborando de manera sistemática una serie de temas y problemas planteados por las vanguardias.

La famosa frase sobre los espejos y la cópula en el inicio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, ya presente en un texto relativamente temprano como *Historia universal de la infamia* (1935)⁷, da cuenta de que, en pleno aprendizaje de los mecanismos narrativos, tras sus inicios como poeta y ensayista, se presenta ante Borges el problema de la imitación. Sin duda la presencia tutelar de Macedonio habrá influido en tales prevenciones, pero es evidente que Borges ya buscaba conjugar un tipo de escritura que lo apartara del realismo servil a la vez que produjera resultados más aceptablemente narrativos que los de las “locuras” vanguardistas, de circulación limitada y entre las que se podía contar la propia escritura macedoniana, hermética y de difícil lectura. El ejemplo de cierta literatura de género como la literatura fantástica, la novela policial y la de aventuras (no así la literatura sentimental, que nunca le interesó) le demostraba a Borges que era posible crear una literatura-mónada, por decirlo de algún modo, con unas pocas y estratégicas ventanas a la realidad, donde lo importante eran cuestiones como la verosimilitud interna (y no en su aspecto referencial), la correcta caracterización de los personajes y una trama bien ideada. En términos del formalismo kantiano, una literatura sin finalidad extraliteraria, donde lo que prevalece es el rigor de la invención y la alegría de la forma (Giehlow, 1915: 46)⁸. En esta búsqueda, una de sus guías sería el arte narrativo de R. L. Stevenson que, sobre todo en las primeras etapas de su obra, había declarado una “guerra al nervio óptico” (Balderston, 1982: 52). La adaptación que hace Borges de los consejos de Stevenson derivará en el uso de su famoso “detalle circunstancial” (opuesto cualitativo del denostado detalle realista y verosimilizador, v.g. los camellos del Corán), el cual no renuncia totalmente a la representación visual pero debe transmitir una serie de ideas más allá de la imagen en sí, un poco a la manera de los emblemas barrocos. Este sistema de remisión conecta con el aspecto dual, de raíces platónicas, de la estética borgeana: la obra visible frente a la obra invisible, el soporte material como clave o acceso a una realidad inmaterial⁹. Se trata, pues, de la efectiva combinación de alegoría y detalle realista que Borges recomienda para la ficción en su ensayo “Postulación de la realidad”.

⁷ En “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, sección “Los espejos abominables”, se lee: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman” (Borges, 1974: 327).

⁸ Giehlow (1915: 46) utiliza el término *Formenfreude* para referirse a los grotescos de Pinturicchio en el apartamento Borgia del Vaticano, a los que asocia también con cierta voluptuosidad ornamental [*Zierlust*].

⁹ Geoffrey Hartman (1954: 127-129) habla, a propósito de Wordsworth, Rilke, Hopkins y Valéry, de una visión no mediada por los sentidos, una *pura representación*, en la que la mente sabe sin que su causa sea la percepción, y en donde la visión se produce sin imágenes. Tal sería también la estética macedoniana, que Borges sin embargo vuelve más accesible al ponerla en diálogo con una determinada materialidad, aunque más no sea como punto de partida.

En este texto, como se recordará, Borges opone a la “expresividad” romántica la “prosa invisible” clásica. Esta última confía en el lenguaje y se puede manifestar a través de tres posibilidades: la notificación general de los hechos que importan; el imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos; y por último el de la invención circunstancial, especie de síntesis perfeccionada del punto anterior. En esto puede verse la aspiración de Borges a un modelo transempírico (Abrams, 1971: 36) en el que un detalle u objeto material sirve de soporte y trampolín a un mundo de ideas que serán accesibles solo al ojo de la mente, modelo al que él mismo recurrió varias veces a través de la antigua metáfora que plantea la interacción entre el Libro de la Vida y el Libro Divino (Curtius, 1990: 302-347). De manera análoga, la naturaleza no puede ser entendida mediante la sola percepción sensorial sino a través del pensamiento, esto es, no puede ser sino leída (Blumenberg, 2000: 52). La interacción entre ambos “libros” es circular y paradójica, puesto que el libro a priori se presenta como antinatural pero es el que nos habilita para leer alegóricamente la naturaleza (Blumenberg, 2000: 56-57)¹⁰.

De acuerdo con la trajinada imagen que acabó por quedar asociada a Stendhal, si el realismo consiste en colocar un espejo frente a la realidad, ese espejo, nos aconseja el doctor Johnson, debe ser selectivo, mostrando discriminación en lo que es decoroso imitar. Esto plantea el problema de lo general y lo particular que Borges abordaría en numerosas ocasiones, notablemente en “De las alegorías a las novelas”: si bien el modo clásico exige no apartarse demasiado de la naturaleza, exige asimismo el uso de lo particular y lo circunstancial en la expresión de lo general, de otra forma, el que no expresa particulares no expresa nada (Abrams, 1971: 39). Un contemporáneo del doctor Johnson, Joseph Warton, se acerca bastante a la formulación borgeana del detalle circunstancial: “el uso, la fuerza y la excelencia de lenguaje consiste sin duda en plantear imágenes claras, completas y circunstanciales” (Abrams, 1971: 41). Pero el detalle circunstancial en sí mismo propone un tipo de particularización que suele derivar en el “aislamiento diagramático” propio de emblemas, insignias, estandartes o talismanes que apartándose del realismo adensan las posibilidades alegóricas del relato (Fletcher, 1964: 101), tal como lo demuestra, junto con Kafka, otra figura frecuentada por Borges para pensar lo general y lo particular, lo alegórico y lo fantástico: Nathaniel Hawthorne. Repetimos entonces que los puntos dos y tres de “Postulación de la realidad” son solidarios en el sentido de que el detalle circunstancial en numerosas ocasiones tiende a la eficacia demoníaca y a la cratofanía o revelación de un poder oculto (Fletcher, 1964: 87) que linda con o directamente atraviesa el terreno de lo fantástico. En el propio Borges, el espejo, además de tematizar problemas de mimesis y representación, puede considerarse ese fetiche melancólico, real y a la vez fantasmático que conecta el mundo sensible con otros niveles.

De los espejos deriva también uno de sus aspectos más obvios: el de la simetría. Macedonio ya se había quejado bastante, como dijimos, de la simetría (y también de su sucedáneo musical, el ritmo) como algo artificioso, si bien, en un análisis detenido, la postura de Macedonio frente

¹⁰ Algo de esto puede encontrarse en la manera que tiene el trascendentalismo de Emerson de considerar la naturaleza como tipo (dentro de la teoría de las *figurae*) de algo que pertenece a un reino superior, aunque en su caso esto no está mediado por una noción teológica sino que es la imaginación humana la facultad que lo descubre (Kermode, 1983: 90-91). Esta teoría influyó fuertemente en la concepción de la ficción no realista de Hawthorne, muy apreciada por Borges.

a la simetría resulta contradictoria. Esta contradicción, empero, no es privativa de él, sino que se encuentra en la ciencia y en la psiquiatría. Desde la ciencia, la simetría puede verse asociada al fracaso, la muerte y la esterilidad ya que, según Pierre Curie, “es la disimetría la que crea el fenómeno” (en Barthes, 1963: 52-53). Para la psiquiatría, por su parte, en las deformaciones captadas en la asimetría de ciertos seres vivos “creemos percibir algo extraño, hostil a la vida, destructor de la vida” (Binswanger, 1971: 231). En el terreno de la creación, la simetría organiza prácticamente todas las cosas y seres de este planeta, salvo por las nubes, ciertas esponjas, los tubérculos y rizomas (Caillois, 2008: 910), en tanto que su relación con la proporción permite asociarla a un determinado carácter “clásico” (Curtius, 1990: 268, 562). Un arte anticlásico o manierista renuncia a la simetría en favor de la libertad o incluso del inacabamiento de forma que caracterizó, digamos, al Romanticismo y que retomaron más tarde algunas vanguardias¹¹. Este núcleo indecible que ya se manifestaba en Macedonio vuelve en Borges cargado de síntomas de malestar: la simetría desasosegante de la Biblioteca de Babel remite a esos *glaces à répétition* que nos colocan frente a un simulacro de infinito. La simetría, con su “apariencia de orden”, embelesa y engaña a los hombres (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *OC*, 1974: 442), y la disposición simétrica de la quinta de Triste-le-Roy anuncia el horror de tener “dos ojos, dos manos, dos pulmones” (“La muerte y la brújula”, *OC*, 1974: 506). A la realidad, de manera insidiosa, “le gustan las simetrías” (“El sur”, *OC*, 1974: 526). En general, el tema del doble, tan frecuentado por Borges¹² y llevado al límite de sus posibilidades en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, es a fin de cuentas también un problema de simetría, una simetría en buena medida parásita que guarda relación con el espejo. Vemos entonces que la simetría asume tintes siniestros cuando parece invadir o sobrescribir la realidad, cuando se vuelve autoconsciente y llama la atención sobre sí misma. Pero el aspecto no resuelto de este problema en Borges es que él mismo no renuncia a esa simetría sino que vuelve a ella con la misma fascinación morbosa con que recurre a los espejos¹³. Agotados los excesos barrocos de sus inicios, cuestionados por él mismo en su prólogo de 1954 a *Historia universal de la infamia* (*OC*, 1974: 291), Borges privilegiará un tipo de factura clásica en la que predomina la proporción, la armonía de las

¹¹ “La inclinación del Barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo, lo más estricto por lo más libre, se manifiesta, sin embargo, con la máxima intensidad en la preferencia por la forma ‘abierta’ y atectónica [i.e. sin construcción]. En una composición cerrada, ‘clásica’, lo representado es un fenómeno limitado en sí mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros; en este aspecto nada parece ser superfluo ni tampoco faltar. Las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas” (Hauser, 1992: 95). A partir del Romanticismo se asocia la forma “abierta” o “inacabada” con una mayor inmediatez y espontaneidad, con la sensación de algo recién improvisado (Wind, 1985: 42). Las “antigüedades hechas a la vista del público” de Macedonio (1966: 144) serían una respuesta irónica a esto, si bien en él la forma es en efecto abierta, descentrada, improvisada y sobre todo inacabada: “huyo de asistir al final de mis escritos” (1966: 34). Borges, en cambio, manifestó poco aprecio por la lucha romántica contra la forma así como por el fetiche de la espontaneidad.

¹² Resulta irónico que Borges, en su rechazo más o menos sistemático a todo lo romántico, haya elegido un motivo especialmente favorecido por los autores de esta estética como es el del *Doppelgänger*, presente sobre todo en las extensas novelas de Jean-Paul Richter (autor antikantiano por excelencia), en los cuentos de Achim von Arnim y en los relatos y novelas de E.T.A. Hoffmann.

¹³ No solo en un plano formal, sino también en la manera de presentar los personajes. Ver García, 2009.

partes con el todo (Panofsky, 2012: 395)¹⁴, pero donde la irrupción o conciencia de la simetría produce crisis que van de lo individual (“El Sur”) a lo apocalíptico (“Tlön, Uqbar...”).

Por último, el espejo es el objeto que más claramente remite a la metaficción (Dällenbach, 1991: 199-203). Si por un lado asociamos con él la reflexión (i.e. el reflejo) y la especulación, etimológicamente emparentada con él, también nos lleva al narcisismo y a la larga tradición de la melancolía. En efecto, iconográficamente se ha representado al melancólico con espejos o frente a ellos, ya que el melancólico no necesariamente se admira en el espejo, pero sí cavila frente al desdoblamiento que le plantea su reflejo (Starobinski, 1997: 1989). Ni el narcisismo ni la melancolía consiguen superar la falta de un objeto nunca poseído (Freud, 1914 y 1917; Agamben, 1981: 46-51; Premat, 2018: 67). En nuestro caso podríamos decir que ese objeto es el espejo mismo.

A grandes rasgos son dos las vertientes de metaficción que encontramos en Borges: por un lado, sus híbridos de ensayo y cuento, en los que la especulación metafísica, teológica o filosófica confluye en la ficción o a la inversa, con una tendencia a equiparar vastos sistemas de pensamiento a ingeniosas elucubraciones ficticias. Por otro, aquello que se denomina propiamente “literatura especular” (Dällenbach, 1991) y que es tematizada por el recurso de la puesta en abismo, efecto que producen dos espejos enfrentados (los ya mencionados *glaces à répétition*) y que en literatura Borges ilustra con la obra dentro de la obra en *Hamlet* o con la segunda parte del *Quijote*. Es precisamente este recurso el que recomendaba con énfasis Macedonio como epítome del arte y la literatura: un momento de “mareo del yo” en el que no sabemos si los personajes son reales y nosotros ficticios y que deriva en una “nada del ser concienical” (1974: 258). Esa sensación, destinada a promover un sano descentramiento del Yo, puede sin embargo adquirir tintes tenebrosos en Borges, como aparece planteado por ejemplo en “Las ruinas circulares”¹⁵.

El espejo, en sus derivaciones narrativas y metanarrativas, aparece así cargado de elementos contradictorios, problemáticos, en tensión. A través de esto podemos aventurar que esa tensión en Borges es la de una herencia vanguardista en lucha con esquemas clásicos adoptados más tarde, pero sin duda es solo una lectura superficial de un asunto bastante más complejo. Esa complejidad puede seguir rastreándose en la otra opción propuesta por Borges en su temprano manifiesto ultraísta: la estética activa de los prismas. Esta es la lógica de las anamorfosis y los espejos deformantes barrocos (Baltrusaitis, 1996), la estética expresionista donde el ojo sale al encuentro del mundo y lo deforma (Aira, 1993: 55-56) y también la de una mirada que refleja la realidad corrigiéndola o empeorándola, caso de la utopía y la distopía. Quizá la obra de

¹⁴ Borges habla de “la buena tradición de la claridad” (1988: 27) que encuentra en André Gide. En su prólogo a William James (1988: 126) identifica la claridad con la buena educación; elogiando el estilo de José Bianco como “invisible” (en Bianco 9), da a entender que el buen estilo es el que no se interpone entre el lector y la historia narrada.

¹⁵ “Magias parciales del *Quijote*” es el ensayo de Borges que aborda específicamente el tema de la puesta en abismo y la literatura especular, si bien una nota anterior en *El Hogar*, “Cuando la ficción vive en la ficción”, ya trataba algunos de estos temas, enfocándose en particular en un texto moderno, *At Swim Two Birds*, de Flann O’Brien, novela en la que los niveles metatextuales se imbrican e interconectan de manera vertiginosa (1986: 325-327). Cabe observar que el comienzo de esta nota de Borges, “Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos [...]” es casi idéntico a lo formulado por Michel Leiris sobre el mismo tema en su autobiográfico *L’Âge d’homme*, p. 34. El libro de Leiris y la nota de Borges son del mismo año, 1939.

Borges se apartó de ese programa inicial, ya que, como hemos visto, los espejos prevalecieron y los prismas no. Lo que no se puede negar es que el espejo, como recargado símbolo de su mito personal, mantuvo al menos las connotaciones problemáticas e incluso siniestras que dan cuenta de un proceso no clausurado, valga la palabra, de especulación sobre los modos de representar.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H., 1971, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton.
- AGAMBEN, Giorgio, 1992 [1981], *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Rivages.
- AIRA, César, 1993, "Arlt", *Paradoxa* 7, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 55-71.
- BALDERSTON, Daniel, 1982, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, 1996, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion.
- BARTHES, Roland, 1963, *Sur Racine*, Paris, Seuil.
- BIANCO, José, 1988, *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Ciudad de México, FCE.
- BINSWANGER, Ludwig, 1971, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris: Minuit.
- BLUMENBERG, Hans, 2000, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis, 1974, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1975, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- , 1986, *Textos cautivos. Ensayos y reseñar en "El Hogar" (1936-1939)*, Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets.
- , 1988, *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid, Alianza.
- , 1997, *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé.
- CAILLOIS, Roger, 2008, *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- CRUZ DUARTE, Juan David, 2019, "El horror de la multiplicación: dobles, panteísmo y espejos en 'Los espejos velados' y 'El otro'", *Variaciones Borges* 48, 153-174.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1990, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton UP.
- DÄLLENBACH, Lucien, 1991, *El relato especular*, Madrid, Visor.
- DUCHAMP, Marcel, 2012, *Escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, 1966, *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, CEAL.
- , 1967, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, CEAL.
- , 1974, *Teorías. Obras completas III*, Buenos Aires, Corregidor.
- FLETCHER, Angus, 1964, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- FREUD, Sigmund, 1984 [1914], "Introducción del narcisismo", *Obras completas*, t. 14, Buenos Aires, Amorrortu.
- , 1985 [1917], "Duelo y melancolía", *Obras completas*, t. 14, Buenos Aires, Amorrortu.
- GARCÍA, Mariano, 2009, "Laberintos y metamorfosis: estéticas en tensión en Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges", *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 1, 77-88.

- GIEHLOW, Carl, 1915, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. Besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Wien/Leipzig, F. Tempsky/G. Freytag.
- HARTMAN, Geoffrey H., 1954, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*, New Haven, Yale UP.
- HAUSER, Arnold, 1992, *Historia social de la literatura y del arte*, t. II, Barcelona, Labor.
- JAY, Martin, 1993, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, California University Press.
- KERMODE, Frank, 1983, *The Classic*, Cambridge Mass./London, Harvard UP.
- LACAN, Jacques, 1973. *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire Livre XI*, Paris, Seuil.
- LEIRIS, Michel, 1939, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard.
- LÖWY, Michael, 2009, *Morning Star. Surrealism, Marxism, anarchism, situationism, utopia*, Austin, University of Texas Press.
- MANNHEIM, Karl, 2004, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, Ciudad de México, FCE.
- OBIETA, Adolfo de, 1999, *Memorias errantes*, Buenos Aires, Corregidor.
- PANOFSKY, Erwin, 1989, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard.
- PREMAT, Julio, 2018, *Borges*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- PRIETO, Julio, 2002, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SPERANZA, Graciela, 2006, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- STAROBINSKI, Jean, 1997, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard.
- WELLEK, René, 1972, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Tomo tercero: Los años de transición*, Madrid, Gredos.
- WIND, Edgar, 1985, *Art and Anarchy*, Evanston, Northwestern UP.

Imágenes de la ciudad del futuro: cinco utopías argentinas (1882-1908)

SOLEDAD QUEREILHAC
Universidad de Buenos Aires,
Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
solquerei@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 28 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p75-93> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: El artículo se concentra en el análisis de cinco utopías publicadas en los años de entresiglos en la Argentina: “Mañana City” de Manuel Vázquez Castro; “La ciudad del siglo XXX” de Justo S. López de Gomara; “El Centenario” de Paul Groussac; *La estrella del sur. A través del porvenir* de Enrique Vera y González; y *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista* de Julio Dittrich. En todos los casos, los autores son inmigrantes de diferentes procedencias y formación previa, que dan a conocer sus relatos tanto en libros como en revistas. En estas cinco utopías —ejercicios de imaginación literaria de estatuto estético dispar— es posible rastrear nudos de la cultura del presente que aparecen como síntomas en la construcción del mundo futuro. Entre esos nudos, la proyección de una ciudad futura es uno de los problemas centrales en la medida en que permite la espacialización de la fantasía y su proyección panorámica. Me interesa identificar cuáles son las tensiones históricas que se cifran en la construcción ficcional de estas ciudades.

Palabras clave: Utopías argentinas; Ciudad futura; Temprana ciencia ficción argentina; Escritores inmigrantes.

Images of the City of the Future: Five Argentinean Utopias (1882-1908)

Abstract: The article focuses on the analysis of five utopias published during the turn-of-the-century years in Argentina: “Mañana City” by Manuel Vázquez Castro; “La ciudad del siglo XXX” by Justo S. López de Gomara; “El Centenario” by Paul Groussac; *La estrella del sur. A través del porvenir* by Enrique Vera y González; and *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista* by Julio Dittrich. In all cases, the authors are immigrants from different backgrounds and prior education, who present their stories both in books and in magazines. In these five utopias —exercises of literary imagination with different aesthetic statuses— it is possible to trace nodes of present-day culture that appear as symptoms in the construction of the future world. Among these nodes, the projection of a future city is one of the central problems, as it allows for the spatialization of fantasy and its panoramic projection. I am interested in identifying the historical tensions that are encoded in the fictional construction of these cities.

Keywords: Argentinian Utopias; Cities of the Future; Early Argentinian Science Fiction; Immigrant Writers.

En los años de entresiglos se publicó en la Argentina un conjunto de relatos utópicos que imaginaron el futuro de la ciudad de Buenos Aires y, en menor medida, de todo el país. Publicadas por escritores de diferentes perfiles —periodistas profesionales de origen inmigratorio, intelectuales y/o escritores tanto criollos como extranjeros, miembros de la elite, militantes del socialismo o el anarquismo—, las utopías presentaban, de manera resumida o con gran detalle, el diseño de una sociedad que había superado los problemas más acuciantes del presente gracias a una hipertecnificación de la vida cotidiana, a la organización racionalizada de las formas de gobierno y a diversas formas de control social. En su mayoría, la ciudad es el espacio sobre el cual se proyecta esa temporalidad futura, concretada a través de un diseño urbano que explora el aire (en el transporte y en la edificación), que posee dimensiones colosales y en el cual los avances de la ciencia y la técnica han simplificado —y, a la vez, mejorado— la vida de las personas. La proyección plástica de ese mundo futuro parece ser requisito indispensable para la espacialización y la concreción visual de la fantasía fantástica. Aquello que la vanguardia futurista convertirá en programático a partir de la década de 1910, puede hallarse en clave de proyección utópica en estas narraciones de perspectiva sumamente positiva respecto de los beneficios de la ciencia y la tecnología para la vida humana, que también exploran su potencialidad estética, si bien de manera menos sofisticada que el futurismo.

Muchos fueron los autores que ensayaron la narrativa utópica en la Argentina; desde Domingo Faustino Sarmiento con su pionera *Argirópolis* de 1850, hasta el amplio espectro de firmas de los años de entresiglos, entre quienes se cuentan Eduardo L. Holmberg, Aquiles Sioen, Eduardo de Ezcurra, José María de Alcántara, Pierre Quiroule, Benito Lynch, Manuel Vázquez Castro, Justo S. López de Gomara, Paul Groussac, Enrique Vera y González y Julio Dittrich. En el presente trabajo, me concentraré en las narraciones de estos últimos cinco autores, que abordan la ciudad del futuro desde perspectivas particulares, en las que vale la pena detenerse. Estas son “Mañana City”, temprano relato breve que es, de alguna manera, “modélico” respecto de los temas que reaparecerán una y otra vez en posteriores narraciones, y que fue publicado por el periodista y escritor español Manuel Vázquez Castro en el *Almanaque Sudamericano* de 1882 (con el alias “Manuel Barros”); “La ciudad del siglo XXX”, del periodista, dramaturgo y escritor español Justo S. López de Gomara, dado a conocer en la antología de relatos *Locuras humanas*, publicado en Buenos Aires de 1886; “El Centenario”, relato breve del escritor francés y director de la Biblioteca Nacional, Paul Groussac, publicado en la revista *La Biblioteca* (1897), en reemplazo de un ensayo histórico que no había llegado a terminar; *La estrella del sur. A través del porvenir*, novela del intelectual y periodista español Enrique Vera y González, publicada en 1904 y luego reeditada con ilustraciones en 1907; y finalmente la novela *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista*, del obrero metalúrgico alemán Julio Dittrich, único libro conocido del autor, publicado en 1908. Si bien todos residían en la Argentina al momento de la publicación, se trata de inmigrantes de diferentes procedencias y formación previa, tal como analizaremos más adelante.

En estas cinco utopías, que concibo como ejercicios de imaginación literaria de estatuto estético dispar (desde el relato breve incluido en el periódico hasta la forma culturalmente jerarquizada del libro), es posible rastrear nudos de la cultura del presente que aparecen como síntomas en la construcción del mundo futuro. Entre esos nudos, la proyección de una ciudad

futura es uno de los problemas centrales, en la medida en que se presenta casi como requisito ineludible del ejercicio utópico o, en otro sentido, de la concepción de una sociedad futura y todo su vasto sistema de organización política, económica y espacial. En la medida en que las utopías atienden a la totalidad de sistema de organización social, el diseño del espacio urbano —las calles y vías aéreas, los jardines recreativos, los edificios oficiales o de vivienda, los aspectos ornamentales o decorativos, las comunicaciones— se vuelve tema estructural y condición de posibilidad para el funcionamiento efectivo de ese mundo futuro imaginado. En este sentido, me detendré en el aspecto más plástico y visual de estas narraciones, cuando diseñan y en cierta medida fundan una ciudad ideal, que cumple con todas las expectativas del presente: belleza, movilidad, habitabilidad, hipertecnificación, a las que se suman, en el plano social, cosmopolitismo “armónico”, diversidad e internacionalismo paradójicamente pacificado en sus diferencias.

Cabe destacar que en estas narraciones —salvo en la de López de Gomara, que arma el contrapunto— hay una visión emancipatoria, positiva sin remedos, del avance científico-técnico y de su feliz incorporación a la vida urbana y a la vida cotidiana. Por el contrario, lo que subrepticamente funciona como el mal, lo “otro”, lo que acecha, lo que debe ser controlado es, en cambio, de naturaleza social. Las soluciones, siempre escamoteadoras del conflicto y de la confrontación, producen un extraño efecto contradictorio de la utopía: tras las pretendidas armonía y paz social, se esconden muchas veces soluciones autoritarias que bien podrían constituir auténticas distopías. Sin embargo, son escasísimas en el período de entresiglos las narraciones que parten de la perspectiva negativa de la distopía; es solo a partir de las dos guerras mundiales y la crisis de los Estados liberales que comienzan a proliferar las narraciones distópicas, sobre todo en los países centrales. Nos concentraremos más adelante, entonces, en esta doble faz ideológica de los futuros vislumbrados.

Como objetivo final, me interesa identificar cuáles son las tensiones históricas que se cifran en la particular construcción ficcional de estas ciudades. Sigo de cerca las hipótesis de Fredric Jameson tanto en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989) —en relación con la construcción de ideogramas narrativos en las fantasías literarias y con la representación de la otredad—, como en *Arqueologías de futuro* —en relación con su lectura de las utopías como “collages de experiencia, constructos compuestos de fragmentos y trozos del aquí y ahora” (2005: 9)—. Creo que en este dispar corpus de cinco utopías funcionan, a la manera de cifras sintomatológicas del presente, soluciones solo en apariencia felices que se apoyan, en realidad, en un fuerte disciplinamiento del “otro” social y, en algunos casos, particularmente de las mujeres.

El fin de la historia

A pesar de sus diferencias, las cinco utopías elegidas 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 haberse alcanzado un estado de perfección y equilibrio. Si bien, como sostiene Margarita Gutman, en las utopías de Vera y González y de Dittrich, por ejemplo, se mencionan objetivos a futuro (de ese futuro) aún no alcanzados, y eso presupone la no perfectibilidad del mundo creado sino cierto dinamismo (2011: 624), lo cierto es que, en un sentido profundo y estructural, el mundo ficcional funciona

como una fotografía estática de un sistema que ya ha conjurado todos sus posibles problemas y que vibra en su permanente armonía. La historia como fuerza transformadora, como proceso material de combate entre intereses y actores, está explícitamente borrada de los mundos construidos: prima una detención de las fuerzas sociales y económicas reales ya que el ideal, la felicidad futura, emana de una depuración de todo aquello que molesta en el mundo del presente del autor. En todos estos textos la historia —esto es, el universo contextual de los autores, su marco de producción— solo emana como síntoma de un malestar, como disparador para invertir o distorsionar correctivamente lo que disgusta o resulta disruptivo. Sin embargo, no podríamos jamás decir que se trata de textos carentes de historicidad, en la medida en que la literatura es siempre un hecho social y es el resultado de complejas relaciones sociales (Sapiro, 2016). Lo histórico está allí presente en la *forma* literaria; la historicidad de estos textos se detecta en las elecciones formales, en el particular “cierre” de ese sistema total futuro y, también, paradójicamente, en sus omisiones, en lo que se silencia, en lo que se elimina en tanto otredad perturbadora. Es curioso notar que en las narraciones de este período la distinción utopía/distopía no termina de funcionar, dado que lo que se propone como ideal, muchas veces no parece serlo para una importante porción de los sujetos imaginados, pero esto no se detecta negativamente en la perspectiva narradora.

En este sentido, cabe señalar que, para Jameson, “la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa” (2009: 9). También señala que “nuestra imaginación es rehén de nuestro modo de producción” y que la utopía permite tomar mayor consciencia de “nuestro aprisionamiento mental e ideológico” (Jameson, 2009: 10). El presente de la enunciación está, así, contenido dentro de y, a la vez, condicionando las elecciones constructivas de la utopía, que incluyen la identificación de ese “otro” social así como el mejoramiento del sistema visto en su conjunto. En efecto, la propuesta de Jameson es no solo estudiar los materiales sociales que nutren las utopías sino las relaciones textuales que adquieren: estudiar el cierre, el armado del particular sistema de ese mundo, qué aparece invertido o qué excluido. Es por eso por lo que Jameson reivindica la propuesta de Darko Suvin sobre el “extrañamiento cognitivo” que define a la ciencia ficción y su encuadre del género o modalidad con relación a su función epistemológica. Las utopías se incluyen como un subconjunto dentro de esta definición de la ciencia ficción en la medida en que imaginan formas sociales y económicas alternativas.

Ahora bien, es importante señalar que mi lectura de las utopías no busca la detección de propuestas programáticas, ni la eventual correspondencia de estas narraciones con idearios políticos de época o programas partidarios. No es la historia de las ideas la perspectiva rectora, sino la historia literaria y la lectura crítica. En este sentido, sigo tanto a Suvin (1979) como a Frye (1982) y Williams (1979) cuando enfatizan en que la utopía es un género narrativo, y como tal —esto es, en tanto literatura— debe ser abordado, por más que muchas utopías hayan sido

escritas al calor de las ideas socialistas, anarquistas o liberales¹. No son profecías, no son programas: son ficciones². Pero no por ello carecen de dimensión ideológica.

Darko Suvin, en efecto, incluye las utopías dentro de la ciencia ficción en tanto género o modo narrativo. “Hablando en un sentido estricto y con precisión, la utopía no es un género, sino el subgénero socio-político de la ciencia ficción” (1984: 92). Y agrega: “Toda cognición puede volverse tema de una construcción verbal de extrañamiento, dedicada a una comunidad particular casi humana manejada como una historia alterna. Este ‘extrañamiento cognoscitivo’ es la base del género literario de la ciencia ficción” (1984: 92)³. Esta articulación entre cognición y extrañamiento se verifica en el caso puntual de la concepción de las ciudades. Tal como señalan Suvin y Frye, las utopías del siglo XIX abandonan la proyección del mundo ideal en islas o territorios inexplorados del globo (como el caso fundante y paradigmático de la *Utopía* de Moro, publicada en 1516), y lo localizan, en cambio, en el tiempo futuro. La variable espacial es reemplazada, así, por la variable temporal. Sin embargo, esa necesidad de espacialización aún pervive en la insistencia —de estas cinco utopías y de muchas otras— en desarrollar extensas descripciones y recreaciones de las ciudades del futuro. Ya no son islas inexploradas (contemporáneas) sino espacios radicalmente transformados respecto de sus modelos del presente. La ciudad es el trofeo que los narradores exhiben sobre la conquista de ese futuro, a fuerza de desarrollo científico-técnico, del primado de la razón y el orden por sobre la irracionalidad y la desmesura. En esta línea, para Frye, “el símbolo del proyecto consciente es la ciudad, con su diseño de calles y edificios, y con el complejo ciclo económico de producción, distribución y consumo que aquélla establece. La utopía es, ante todo, una visión de la ciudad ordenada y de una sociedad dominada por la ciudad” (1982: 72). En las utopías argentinas seleccionadas, la ciudad lo abarca todo; el campo es una presencia lejana, apenas mencionada pero no cabalmente representada. Paradojas de una nación paulatinamente volcada a la agroexportación, la ciudad es el espacio exclusivo de ese futuro exitoso, acaso porque les pertenece a todos, mientras que el campo es propiedad de unos pocos. De alguna manera, lo rural queda asociado a lo arcaico, en la medida en que, en la mayoría de las narraciones, los alimentos son producidos en laboratorios que sintetizan artificialmente los nutrientes esenciales. Acaso el origen inmigratorio y la residencia citadina de los escritores seleccionados expliquen en parte ese borramiento o negación de lo rural y su peso simbólico en la tradición; en todo caso, cabe apuntar el desfase entre las formas productivas concretas y lo que se concibe como ideal de progreso en la Argentina de entresiglos. Es interesante confrontar este privilegio de la ciudad con las futuras operaciones del nacionalismo cultural del centenario, sobre todo las

¹ Estos autores toman como corpus de referencia tanto los libros iniciales de Tomás Moro, *Utopía*, y de Francis Bacon, *La Nueva Atlántida*, como las populares novelas del siglo XIX de Edward Bellamy, *Looking Backward*; de William Morris, *News from Nowhere*, y de H. G. Wells, *A Modern Utopia*, de comienzos de siglo XX. Hasta el momento, no abundan los estudios literarios sobre utopías en la Argentina. Cabe destacar que el presente trabajo es parte de una investigación mayor sobre el tema, que abarca el período 1870-1930.

² “Tenemos que ver [la utopía] como una especie de imaginación literaria constructiva y deberíamos esperar encontrarlos con que cuanto más penetrante es la mente del escritor utópico, tanto más claramente comprende que está comunicando a sus lectores una visión, y no compartiendo con ellos un poder o sueño fantástico” (Frye, 1982: 70).

³ Cabe citar también la definición que arriesga Suvin de la utopía como forma literaria: “Utopía es la construcción verbal de una comunidad casi humana particular, en la cual las instituciones socio-políticas, las normas y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo con un principio más perfecto que el de la comunidad del autor, teniendo como base dicha estructura un extrañamiento surgido de una hipótesis histórica alterna” (1984: 78).

apuestas de Leopoldo Lugones (con su obra *El payador* de 1913-1916) y, en menor medida, Ricardo Rojas, que apelaban a una valoración de lo criollo —domesticado— y al espacio del campo como germen de lo genuinamente argentino, en contraste con el cosmopolitismo babélico producto de la inmigración masiva (Terán, 1993; Devoto, 2002).

Ahora bien, ¿qué ciudad real aparece en estas utopías futuristas? Al comienzo señalamos que, por lo general, la ciudad referida es Buenos Aires. Sin embargo, debemos aquí introducir alguna salvedad. En las dos utopías publicadas en la década de 1880, “Mañana City” y “La ciudad del siglo XXX”, se habla de ciudades genéricas, que podrían aludir a Buenos Aires pero también a cualquier otra metrópolis como Nueva York, Londres o París, habituales polos de comparación. En “Mañana City”, todas las diferencias nacionales y regionales parecen haberse licuado en una síntesis abarcativa y superadora: “Los habitantes no pertenecen a ninguna raza de las conocidas: su tipo es el producto de la amalgama de todas ellas. Lo mismo sucede con el idioma, que recuerda vagamente todos los que hoy se hablan” (Vázquez Castro, 2016: 282). Es una ciudad situada *en* el futuro, no en una región particular del globo, y su exitosa civilización incluye, entre muchos puntos que se verán más adelante, una fusión cultural universal. En otro sentido, la ciudad Equis del cuento de López de Gomara, situada en uno de los “Estados del Sur” de la antigua República Argentina (que en ese futuro es la Confederación Argentina, compuesta por cincuenta Estados), es una ciudad nueva, una entre las tantas que surgieron en el futuro “siguiendo el ejemplo de La Plata” (López de Gomara, 1886: 90). Como solución a la “centralización monstruosa” de “una sola capital” (esto es, Buenos Aires), se divide el país en diversas regiones, cada una con su ciudad central; de esta manera, López de Gomara se desvía del porteñocentrismo y elige como modelo de las ciudades de su utopía futurista a la recientemente creada ciudad platense, pensada como nueva capital de la provincia de Buenos Aires, que había cedido su capital a la Nación. La ciudad “Equis” y la ciudad del “Mañana” no son alegorías ni versiones de referentes reales, pero están ambas atravesadas por la articulación entre cognición y extrañamiento; ambas cifran elementos del presente de la escritura que aparecen aquí superados, resueltos en su mejor versión. En cierta medida, la no correspondencia topográfica potencia el contenido crítico —irónico en “Mañana City”, algo satírico en “La ciudad del siglo XXX”— de la sociedad extratextual.

En otra dirección, las narraciones de Paul Groussac, Enrique Vera y González, y Julio Dittrich toman a Buenos Aires como referencia y la proyectan hacia el futuro. En las tres utopías no es menor la inclusión del Centenario o el Bicentenario de la Revolución de Mayo como fecha articuladora de los acontecimientos. La conmemoración del 25 de mayo es un mojón temporal (Gutman, 2011: 585), un momento de balance de lo realizado en una nación joven, que en esos futuros imaginados por los autores —1910, 2010 y 1950 respectivamente— se presenta como la más avanzada del mundo o como aquella que nada tiene que envidiarle a los (otrora) países centrales. Tal como sucedería, en efecto, en los festejos del primer Centenario, en los que la ciudad fue escenario tanto de nuevos monumentos, desfiles y celebraciones, como de represión y prohibiciones de circulación, en estas narraciones la ciudad que conmemora su pasado fundacional es pieza fundamental de la escenificación simbólica. Además, en los tres relatos no es menor el componente nacionalista y el armado, asimismo, del “panteón nacional” y de las figuras ilustres de la historia: Julio Roca en el caso de Groussac, a quien colma de

elogios; Alfredo Palacios en el caso de Julio Ditttrich, recreado como verdadero mártir de los inicios de la revolución socialista; y un amplio espectro de nombres ligados a la tradición unitaria y el ala liberal de la generación del ochenta en Vera y González (y las exclusiones de Rosas y Roca, entre otros).

El componente nacionalista no es menor. Es indicador de que toda pregunta por el futuro es inescindible de la pregunta por la Nación argentina y su destino, su lugar en la geopolítica por venir y, en un sentido más profundo, por su tradición e idiosincrasia nacionales. Hay un imaginario nacional en disputa y por construir en el presente de los autores (1897, 1904 y 1908), marcado por la inserción del país en la economía mundial, la reciente formación del Estado nación y la emergencia de nuevos actores políticos, la inmigración masiva y el explosivo crecimiento demográfico, la paulatina organización sindical de la clase trabajadora, la lucha por la ampliación de derechos y de participación política, la creciente desigualdad social, entre otros factores. La cercanía y la expectativa del primer Centenario revitalizó las discusiones y los ensayos de respuesta en clave de nacionalismo cultural, en tanto aparato ideológico para oponer a las masas de inmigrantes, tal como han trabajado tantos historiadores y críticos culturales (Cattaruzza y Eujenian, 2003; Devoto, 2002, Sarlo y Altamirano, 1983). Estas utopías hacen pie en esa fecha conmemorativa como forma de articular el extrañamiento y la cognición: una historia referencial conocida —la Revolución de Mayo—, por un lado, y una proyección de futuro de una nación que no corta amarras con su relato fundacional. Y a ello se suma la mirada del escritor inmigrante, que hace suyas ciertas líneas de lectura de la elite cultural, desde la plena identificación o con matices y pequeñas resistencias.

Formas del viaje en el tiempo

Por último, antes de analizar en detalle las cinco utopías seleccionadas, cabe mencionar un aspecto en común a tres de ellas. Me refiero a la forma en que los personajes viajan a ese futuro. No existen aquí máquinas del tiempo ni ningún otro prodigio tecnológico que permita alterar el espacio-tiempo. A pesar de que todos los mundos futuros están hipertecnologizados, en un sentido positivo, cuando se trata de explicar la posibilidad del viaje es otro el imaginario convocado, un imaginario que al parecer resulta más verosímil o, aun, narrable: el de las ciencias ocultas y las pseudociencias de la época, vinculadas concretamente en estos casos al viaje del espíritu a través del sueño inducido y la alteración de la conciencia. No viaja el cuerpo al futuro, sino el espíritu, a través de un sueño especial o hipnosis⁴.

En “Mañana City”, el narrador —de origen norteamericano, residente en Buenos Aires— cuenta la historia que le refiere su amigo Nicomedes, un inmigrante español que pasa muchos días sin comer, por causa de su falta de dinero, y en ese estado sueña que visita la ciudad del futuro. Su guía en ese trance onírico no es otro que su amigo norteamericano, ahora interlocutor, que forma parte del sueño. Ambos poseen intereses científicos y una formación de diletantes de la ciencia; el narrador gusta de exponer “mis excursiones por el porvenir en alas de una ciencia de fantasía de mi uso particular y exclusivo” (Vázquez Castro, 2016: 277) cuando se juntan en

⁴ Este recurso no es exclusivo de la literatura argentina. Por el contrario, una de las utopías más leídas en el siglo XIX, *Looking Backward* de Bellamy, presenta también el recurso del sueño hipnótico para el viaje hacia el año 2000. También Eduardo L. Holmberg apela al viaje del espíritu en su novela *Viaje maravilloso del Sr. Nic-Nac al planeta Marte*.

los bares porteños. La frase funciona en el texto como resto diurno que Nicomedes incorpora en su viaje-sueño, pero también como clave de lectura de la propia utopía: una proyección fantástica hecha con usos personales de nociones científicas por parte de Vázquez Castro.

Ahora bien, el amigo-guía aparece en el sueño representado como un “mago egipcio”, vistiendo “un gorro puntiagudo y una rozagante túnica cuajada de dibujos que representaba aparatos de química, desconocidos en nuestros laboratorios” (279). La síntesis de lo esotérico antiguo (mago) y lo científico del futuro (aparatos desconocidos) introduce una variable que reaparecerá una y otra vez en estas narraciones. La asociación de los ocultismos finiseculares y las pseudociencias con el germen de posibles ciencias del futuro, ciencias jóvenes aun no reconocidas como tales pero que en los próximos años o décadas probarían su base empírica y la legitimidad de sus enunciados, reaparece en el amplio corpus de la temprana ciencia ficción argentina de entresiglos (y aun entre otros ámbitos no literarios de la cultura de la época) tal como han estudiado Quereilhac (2016; 2020) y Vallejo (2017; 2019). A este elemento, se agrega la forma en que Nicomedes narra su extraña experiencia, sintetizando de manera oximorónica el acceso a ese tiempo futuro: “he soñado, he viajado y he vivido diez siglos en una noche, puesto que he visto en miniatura el mundo del siglo XXX” (277). La dimensión del sueño adquiere siempre una consistencia material, una densidad fáctica, acorde a la lógica con la que usualmente se fusionan lo ocultista y lo científico en este modo narrativo de entresiglos.

Similar síntesis se exhibe en el relato de Groussac de 1897. Muy cercano al tipo de relatos de temática científico-ocultista que Leopoldo Lugones comenzaría a publicar ese año en diarios y revistas, y que después compilaría en su libro *Las fuerzas extrañas* (1906), el texto de Groussac presenta la experiencia en el marco de la siguiente teoría: “Según él [el célebre doctor Blagowicz (de la universidad de Cracovia)], las novísimas tentativas de sugestión mental, y demás hechos irrefutables del sonambulismo provocado, se encaminan a la demostración científica de muchos hechos sobrenaturales, admitidos por nuestros abuelos, negados por nuestros padres, y en cuya verdad tangible volverán nuestros niños a creer” (Groussac, 1897: 287-288). Este tipo de razonamientos, presente como señalé en los cuentos científico-ocultistas de Lugones, pero también en los de Eduardo L. Holmberg, Horacio Quiroga, Luis V. Varela (alias Raúl Waleis), Atilio Chiappori y tantos otros, acompaña las proyecciones futuristas de la utopía, aunque en un lapso de tiempo menor, medido en generaciones de abuelos, padres e hijos. Se piensa en una ciencia del futuro próximo, una ciencia que logrará incorporar dentro de su campo de incumbencias los fenómenos psíquicos, espiritistas y paranormales, y así emergerá enriquecida, porque no descartará todo su acervo materialista sino que lo fusionará con aquello que el presente descarta o mira con sospecha. En el caso de Groussac, el viaje hacia el futuro cercano, el 25 de mayo de 1910, se realiza a través de la conciencia, tras la inducción de un sueño hipnótico que abre los sentidos y puede atravesar el tiempo. Vuelven a aparecer “los magos egipcios”, los faquires y otros sujetos y fenómenos, para dar volumen y verosimilitud referencial a la experiencia narrada. Es interesante notar que las líneas dedicadas a la forma de este viaje son apenas menores a las dedicadas a la utopía propiamente dicha.

Por último, en *La estrella del sur*, de Vera y González, también asistimos a una combinación de ciencia y ciencias ocultas. Quien lleva al protagonista hacia el futuro es un indio, Haraontis,

“adorador de Brahma”, pero también diplomado en medicina en la universidad⁵. Ferviente espiritualista, conecedor de “todas las prácticas del faquirismo” (Vera y González, 2000: 37), Haraontis guía al protagonista, el escéptico y desencantado Luis Miralta, a un viaje a Buenos Aires en 2010, gracias a la ingesta de un particular licor, de un tabaco verde, y gracias a la inducción de su conciencia hacia otra dimensión temporal, no sin antes atravesar un pasadizo lleno de espejos y sombras. Otra vez, la tríada soñar-viajar-vivir se hace presente: “Yo soy uno de esos hombres [los videntes, los vates]; no induzco, no infiero por analogías, no tanteo por presunciones: veo” (Vera y González, 2000: 42). Gracias al arribo a un estado de conciencia en particular, Miralta presencia el futuro de Buenos Aires como si se tratara de una película, en el que él es solo espectador (y una reconocida celebridad nacional del pasado, auténtico descubrimiento de su destino). Curiosamente, como veremos, ese mundo no se rige por las veleidades del espíritu, sino que se trata de una ciudad en la que la ciencia, si bien reconciliada con el psiquismo, es la gran rectora.

Las restantes dos utopías no apelan a este recurso, si bien Dittrich convoca, a su manera, el sueño del protagonista. López de Gomara opta por un narrador omnisciente, que nunca evidencia cómo accede a ese conocimiento sobre el futuro; el tono jocoso y aun satírico del relato parece justificar este punto de vista. Por su parte, Dittrich propone el siguiente marco: el protagonista, un obrero socialista que ha luchado por sus derechos en el pasado, recibe un fuerte sablazo en la cabeza por parte de la policía en una protesta de principios de siglo XX. Ese golpe lo deja fuera de sí, entre dormido y loco, por más de cuarenta años. En 1950, los avances de la medicina permiten operarlo y devolverle la plena conciencia. Es gracias a esa intervención de la ciencia que el protagonista “despierta” en un mundo en el que el socialismo ha triunfado.

Una utopía modélica de tópicos y formas: “Mañana City”

Manuel Vázquez Castro (1844-1885), que solía firmar como Manuel Barros, fue un emigrado español que, antes de radicarse en Buenos Aires, vivió un tiempo en Cuba, como muchos compatriotas. Periodista de profesión, integró y dirigió periódicos en Cuba, y fue allí también tenedor de libros. A comienzos de la década de 1870 residió en varias ciudades de Estados Unidos. Cuando se trasladó a Buenos Aires, cerca de 1872, “trabaj[ó] como tenedor de libros en el comercio de Carlos Casares, quien fue nombrado gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1875-78”; Vázquez Castro pasó a desempeñarse entonces como su secretario particular (Portela Medraño s/d; s/p). Tras participar en el semanario *Antón Pirulero* y en el *Almanaque Sudamericano*, “editado en Barcelona con destino a los lectores de tierras sudamericanas” (Portela Medraño s/d; s/p), donde publicó “Mañana City”, fundó en 1880 el periódico *La Nación Española*, uno de los más destacados de la prensa gallega en la Argentina.

⁵ “Soy médico, pero el estudio de la medicina no ha sido para mí sino un peldaño que necesitaba remontar en la escuela de mis investigaciones. Si hay algo real en el universo es el espíritu, señor natural de toda la serie de apariencias inferiores a que llamamos mundo. Si hay un sueño, una ilusión, una sombra de sombras, eso es la materia [...]” (Vera y González, 2000: 37).

Su experiencia cosmopolita dejó huellas en su breve pero significativa utopía. “Mañana City” es, paradójicamente, la utopía más igualitarista y, a su manera, socialista de este corpus e, incluso, en relación a varios títulos del período. A pesar de su brevedad y de su inserción en un soporte hebdomadario, a pesar del estilo fugaz al correr de la pluma (y no trabajado, como el de Groussac, por ejemplo), “Mañana City” recorre todos los ítems obligados de ese mundo futuro que se pretende ideal, en el que la historia, por fin, se ha detenido⁶.

El narrador anuncia que “hemos resuelto el problema de la alimentación, redimiendo a la mísera humanidad de la tiranía del hambre” (Vázquez Castro, 2016: 289). Esa resolución consistía en la fabricación casi sin costos de alimentos artificiales, que el propio “viajero” prueba con mucho gusto. “Los ciudadanos pueden dedicar a su instrucción y mejoramiento físico y moral todo el tiempo que antes empleaban en la ruda y a veces desgraciada caza del pan nuestro de cada día, que era la mayor parte de la vida. Con trabajar lo necesario para comprarse una túnica, libros y aparatos científicos, estamos del otro lado” (Vázquez Castro, 2016: 281). El hambre es un tema que reaparece una y otra vez en las narraciones, y ello es ejemplo de cómo las carencias del presente emanan mágicamente resueltas en la utopía. Lo que aquí llama la atención, además, es la compensación por la cultura, la educación y la práctica científica; esto presupone una democratización plena del saber. También se habla del destierro de las enfermedades; las personas solo se mueren de viejas. Pero lo que representa el ejemplo más radical de cómo la utopía razona el mundo futuro borrando todo aquello que molesta y que se identifica (de manera alienada) como causa de la infelicidad, es la ausencia de toda forma de gobierno: “En el deseo de informarme de todo, pregunté a mi *cicerone* qué sistema de gobierno regía en Mañana. –Ninguno, me respondió: siglos hace que la humanidad dejó de ser rebaño y por lo tanto no ha menester pastor” (Vázquez Castro, 2016: 282). Solo la razón individual, “cuya suma forma la razón común”, gobierna a los seres humanos. Y esto también incluye la desaparición de la religión, un tema que reaparecerá en otras utopías. Tampoco hay ya cárceles, ni policía, ni herencia, ni matrimonio obligatorio. Todo ello está ligado al pasado, bajo el nombre de “barbarie”. Cabe señalar por último que “Mañana City” es la única narración de este tipo (exceptuando algunas anarquistas) que reconoce la plena igualdad entre las mujeres y los hombres en la sociedad del futuro. Para ello, disuelve también la familia tal como se la conoce en el presente de la escritura: “Los hijos pertenecen a la sociedad, que se encarga de su sustento y los educa, hasta colocarlos en aptitud de subvenir a sus necesidades y ser útiles a la comunidad” (Vázquez Castro, 2016: 283).

Vemos entonces cómo funciona la proyección utópica: se toman los elementos a los cuales se les atribuyen defectos constitutivos y se los suprime de la sociedad ideal. No hay conflictividad posible en la medida en que se extirpan las identificadas como causas del mal. Pero lo cierto es que, en un sentido profundo, lo que se elimina es justamente la diferencia y la otredad. La felicidad está superpuesta a una homogeneidad social indiscutible. El otro movimiento constructivo de la sociedad de “Mañana City” es la fusión. Como vimos

⁶ En su estudio sobre las proyecciones del futuro en los semanarios ilustrados porteños, Margarita Gutman señala que entre “Mañana City” de 1882 y “Buenos Aires en el año 2177” de 1927, publicado sin firma en el diario *Crítica*, se traza un arco de continuidades en torno al imaginario de la ciudad del porvenir, con su proyección “vertical” y su hipertecnificación. Los temas se reiteran, así como la perspectiva positiva sobre el progreso de las ciencias y el mejoramiento de la vida humana (Gutman, 2011: 239-246).

anteriormente, todas las “razas” y todos los idiomas aparecen felizmente mixturados. No solo se suprime el tiempo de la Historia; también la posibilidad de la emergencia del disenso.

Ahora bien, este mundo se proyecta visualmente sobre una ciudad fantástica. Sin esa espacialización, el aura de felicidad y plenitud se perdería en abstracciones. Es la ciudad la que garantiza la asequibilidad de ese futuro entrevisto en la ficción. Así, Nicomedes toma contacto con Mañana City desde un globo aerostático, tripulado por su amigo-mago, que se eleva casi a la estratósfera para esperar ver pasar la ciudad misma, gracias a la rotación de la tierra. Se entera allí mismo de que están en el siglo XXX y la carta de presentación es, como no podía ser de otra manera, la conquista del aire: la aviación es ya un descubrimiento tan naturalizado como la “sopa de ajo” española o la navegación marítima a vapor descubierta por Fulton. Los pisos de la casa del anfitrión “bajan” a recibirlos y lo mismo sucederá en la ciudad con las calles, que son móviles. El imperio de la electricidad garantiza el confort y toda la vida parece fluir como en círculos perfectos, emulando la nueva forma de las manzanas circulares:

La ciudad era extensísima, de calles de 50 metros de anchura, tiradas a cordel, y con magníficos edificios, cuya arquitectura ecléctica recordaba las de todas las épocas, desde la titánica hasta la churrigueresca. Los medios de locomoción eran numerosos y fáciles: la electricidad servía de motor a todos ellos. Había sonado la hora de la emancipación para la raza caballar y la vacuna, y ni el noble corcel tascaba el freno ni el pacífico buey sufría el duro yugo: la libertad lucía para todos los seres. Las aceras giratorias que, movidas por un ingenioso mecanismo subterráneo, daban vuelta constantemente en torno de las manzanas, que eran circulares, evitaban la añeja molestia de andar a pie. No había más que detenerse en el arroyo los segundos necesarios para que la vereda o acera pasase en la dirección deseada, subir, dejarse llevar hasta la inmediata bocacalle, repetir allí la misma operación, y así sucesivamente. Los bulliciosos carros del tráfico, que aquí son tu tormento y el mío, no existían allí. Había ciertas vías subterráneas dedicadas a este objeto, a que se atiende con vehículos a propósito, movidos por la electricidad como todos los demás (Vázquez Castro, 2016: 282).

La ciudad es una colmena diversa y ordenada: reúne todos los estilos arquitectónicos de todas las épocas; permite el desplazamiento por el aire, por la superficie y por debajo de la tierra; hay amplitud, anchura de las calles, pero a la vez hiperconexión y accesibilidad a los lugares; se ha prohibido la explotación de los animales, tal como se ha prohibido también la explotación de los humanos por los humanos. Como se afirma más adelante —“bendigamos a la Ciencia, nuestra amada, nuestra única redentora” (Vázquez Castro, 2016: 284)—, en este mundo del mañana no son responsables de la plenitud de la vida social los gobiernos, ni la práctica política, ni la religión, ni el sistema económico, sino la ciencia y la tecnología, esto es, el resultado del trabajo racional de ciertos individuos que buscan beneficiar a toda la humanidad, y que no mantienen nunca un vínculo con lo económico⁷. Esta plenitud, esta detención del tiempo histórico, contrasta con la “barbarie” del pasado, de la que se guardan exhaustivos recuerdos en los museos; el viajero puede ver allí el acervo de libros, diarios y revistas en el que se conservan las injusticias y la brutalidad del pasado, que es en realidad el presente contextual del autor. También asiste a un museo frenológico, en el que verifica cuánto

⁷ En esta utopía, no hay mención del dinero. En otras narraciones del periodo, se dice explícitamente que el dinero ha sido abolido. Esta abolición es el ejemplo paradigmático del simplismo de la mirada utópica sobre la totalidad del sistema social.

han crecido los cráneos de los habitantes de Mañana City, hartos más inteligentes que los más sabios del siglo XIX, como Cuvier, Haeckel, Darwin o Huxley.

“El Centenario” de Groussac, a la luz del modelo universalista francés

Publicada en una revista dirigida a la elite ilustrada (a diferencia del *Almanaque Sudamericano*), la utopía de Paul Groussac (1848-1929) combina el imaginario nacionalista de una joven nación con el modelo cientificista de la Exposición Universal de París de 1889. El viaje en el tiempo que realiza el protagonista, gracias a —como ya se vio— el sueño hipnótico producido por el Dr. Bragowicz, es una especie de proyección onírica a contraluz de las fotografías de la exposición parisina que el sabio ofrece al hipnotizado. Se logra así la imagen de una ciudad de Buenos Aires no tan lejana en el tiempo (1910), pero que festeja un momento simbólico crucial y se ha convertido en un centro urbano de referencia internacional. La recreación de la ciudad futurista es la primera panorámica a la que asiste el viajero:

Es la vasta plaza de una ciudad populosa y activa, con soberbios edificios por todos lados; se abren delante de mí, hacia el oeste, norte y sud, tres anchas avenidas divergentes, cuajadas de transeúntes, cruzadas por alambres, ferrocarriles elevados, coches automóviles... todo ello nuevo para mí. Doy media vuelta para orientarme, y reconozco sin asombro el palacio nacional, la antigua Casa Rosada: ¡estoy en Buenos Aires, en la Plaza de Mayo! Pero otra Buenos Aires, embellecida, rejuvenecida, como si hubieran transcurrido muchos años desde mi ausencia: una Buenos Aires que me trae encontrados y lejanos recuerdos de Chicago y París. Fijo la vista en enormes carteles de colores pegados en los kioscos, y leo en casi todos ellos los mismos rótulos cien veces repetidos: EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1910 – FIESTAS DEL CENTENARIO (Groussac, 1897: 295).

Cuando describe la exposición universal, habla de la “colmena ciclópea” y menciona los avances ecológicos en materia energética: no hay contaminación del aire por humos, ni ruidos de calderas, sino que todo se mueve por la “invisible” energía eléctrica, que llega directo de las cataratas del Iguazú. Las fotografías se transmiten por “estaciones telegráficas de América y de Europa” (Groussac, 1897: 301), como una intuida internet, y los stands muestran los más prodigiosos inventos. “A cada instante vemos bajar de las nubes viajeros aéreos que vienen de Montevideo” (Groussac, 1897: 301), se ven submarinos que llegan del polo sur y trenes que unen Buenos Aires con Estados Unidos en solo cinco días. El estilo de Groussac tiene el registro de la escritura culta, ajena a la fugacidad del periodismo y afecta a figuras trabajadas; en sus panorámicas, “los trenes y vehículos siguen derramando el gentío por las bullentes avenidas; cruzan la atmósfera naves extrañas, cargadas de pasajeros, aves monstruosas, cometas y aeroplanos que describen curvas sinuosas hasta rasar el suelo y detenerse un momento para volver a subir” (Groussac, 1897: 298). Sin embargo, no solo el estilo es diferente; en “El Centenario” Groussac incorpora una dimensión explícitamente política, tanto del pasado como del presente. Lejos de la ausencia de gobierno de “Mañana City”, asistimos aquí a una ciudad enorme, de un millón y medio de habitantes, que le rinde tributo a Julio A. Roca, en agradecimiento de sus dos presidencias⁸, y que se enorgullece de haber erigido sus Campos Elíseos sobre “el histórico sitio de Rosas” en Palermo, “de quien quizás conserven todavía

⁸ Julio A. Roca fue presidente de la Argentina en dos periodos: 1880-1886 y 1898-1904. Hay aquí una anticipación de su segunda presidencia.

memoria algunos octogenarios”. Es en ese mismo terreno donde se erige ahora, en 1910, “el palacio central de la Exposición Universal” (Groussac, 1897: 297). La gran panorámica de Buenos Aires se interrumpe, en efecto, por “un estruendo distante [que] ha dominado el tumulto: es la primera salva de los acorazados argentinos fondeados en el puerto Madero, a la que responden las escuadras extranjeras” (Groussac, 1897: 298). Acto seguido, comienza el discurso del presidente de la Argentina, supervisado por la figura de Roca cual estatua viviente y la de otros mandatarios internacionales. El narrador afirma que rige una nueva “Constitución unitaria”, aprobada en 1903, “que ponía término a los bajalatos provinciales” (Groussac, 1897: 296), mientras que unos conflictos con Chile, en 1904, se habían resuelto favorablemente para la Argentina. Lejos de la ausencia de gobierno de Vázquez Castro —y aún más lejos de su ideario socialista o comunista—, Groussac idealiza un futuro en el que Buenos Aires es una nación avanzada en el plano científico-tecnológico (sede de una Exposición Universal), pero también es la concreción del proyecto de nación roquista, con Rosas sepultado bajo los parques de estilo parisino y todo vestigio de federalismo ahogado con la nueva Constitución. La felicidad, asociada en la superficie a la civilización, radica verdaderamente en el aniquilamiento del federalismo y de cualquier otra forma política. Esa fuerte unidad y homogeneización nacional aparece representada, como puesta en abismo, en “el plano en relieve del país en un trapecio de quinientos metros, una República Argentina en miniatura que se despliega a nuestra vista maravillada” (Groussac, 1897: 302). Estamos ante una sinécdoque de aquello que el narrador quiere transmitir, de aquello que en efecto ve en su viaje-sueño: una Argentina unitaria, ordenada. Hacia el final, la Exposición Universal cierra con su más brillante descubrimiento: la iluminación de todo el globo, gracias a la electrificación a través de fosforescencias en cada molécula existente.

Ciencia y espiritualismo en el año 2010

Tal como reconstruye Hebe Clementi, el escritor español Enrique Vera y González (1861-1914) llegó a Buenos Aires en 1896, proveniente de Cuba, país al que había emigrado desde España en 1891. Al igual que su hermano Emilio —también emigrado, profesor de letras del Colegio Nacional de Buenos Aires—, Enrique poseía formación en humanidades y en ciencias, simpatizaba con el krausismo español y, siendo muy joven, publicó dos ensayos de orientación radical, uno “en contra de los que repudian el abolicionismo y a favor de la revolución, el otro” (Clementi, 1994: 14). Ya más morigerado en sus planteos, publica su novela *La estrella del sur. A través del provenir* por la imprenta de Juan Canter en 1904 y la reedita con ilustraciones en 1907⁹. La edición de 1904 está dedicada a Juan Canter, presentado como quien incentivó la escritura y aun proveyó ciertas ideas; el editor era muy cercano a Bartolomé Mitre y no es casual que este aparezca idealizado en esta utopía, como gran prócer nacional.

A diferencia de los relatos anteriores, al ser *La estrella del sur* una novela, ofrece una construcción más compleja y completa de la ciudad del futuro. En este caso, se trata de la ciudad de Buenos Aires del año 2010, en las vísperas de la celebración del Bicentenario de la revolución. El país se ha colocado en la primera línea de los adelantos tecnológicos, la densidad

⁹ El autor publicará más tarde, en el número especial sobre el 25 de mayo de 1910 de la revista *PBT*, el artículo ilustrado “Buenos Aires en el año 2010”, en el que retoma y amplía la proyección futurista urbana de su novela.

demográfica y el poderío geopolítico, y ha superado así a los Estados Unidos. La ciencia es la gran protagonista de esta utopía, en su particular articulación con ciertas aristas del ocultismo y el psiquismo; no hay oposición, sino integración del materialismo y el espiritualismo en esta ciencia del futuro. No será posible analizar la utopía en todas sus dimensiones; no obstante, sí busco señalar al menos algunos aspectos que se vinculan con el ejercicio comparativo propuesto en este trabajo. En primer lugar, *La estrella del sur* enuncia explícitamente un ideograma que subyace en varias narraciones de entresiglos: aquel que resuelve el borramiento del conflicto y la diferencia. El narrador afirma, tras la enumeración de notables transformaciones —avances científicos, la desaparición de la pobreza y el hambre, la abolición del dinero, la reducción de la vigencia de los cargos públicos (presidentes y ministros rotaban cada año)—, que “se vivía en permanente revolución pacífica” (Vera y González, 2000: 74). La felicidad y la plenitud en la vida social no se obtienen mediante disputas ni conflictos; los cambios revolucionarios se van dando pacíficamente, como por decantación racional. Pero cuando se avanza en la descripción de este mundo, queda en evidencia que esa supuesta felicidad se obtiene a costa de un férreo control social, desde arriba, y justificado por la legitimidad absoluta del saber científico. Toda la población es sometida a *tests* de inteligencia, a cargo de la “corporación de psicólogos”. De acuerdo a las aptitudes de cada uno, se van distribuyendo los puestos. Ahora bien, entre los descubrimientos atribuidos a uno de los protagonistas, Augusto (un científico destacado en 2010), se menciona el “acumulador psíquico”, esto es, “un condensador de energías mentales y morales, altruistas y benéficas, que pudieran ser infundidas en los centros nerviosos a modo de sugerencias irresistibles. Las aplicaciones de este aparato serían no sólo curativas, sino principalmente higiénicas, fortificantes y aun modificadoras de los caracteres, en un grado notable” (Vera y González, 2000: 130). Con adjetivos positivos, se presenta un invento que podría modificar la mente de las personas, alterarla acorde a un fin o plan último. Asimismo, si bien el narrador afirma que “no hay sistema socialista que con tanta verdad y eficacia redima a los hombres como esta serie de progresos realizados y obstáculos vencidos” (Vera y González, 2000: 92), al mismo tiempo presenta un mundo dividido entre personas de escasos recursos (que usan automóviles de peor calidad o se llenan de joyas, acorde a su mal gusto) y personas ricas. A este elitismo se suma la reducción a la domesticidad de las mujeres; si bien existen androides sirvientes que llevan a cabo tareas domésticas, las mujeres se dedican a trabajos menores, no estudian y no tienen otro destino más que el matrimonio y la crianza.

En otro plano, la ciudad de esta novela adquiere dimensiones colosales. Todo se convierte en ciudad, en territorio urbano. El campo no tiene cabida en esta utopía del bicentenario:

La capital se ha desbordado sobre las tierras circundantes, que no han podido ni querido resistir esa benéfica invasión. Hace un siglo el término municipal apenas llegaba a 200 kilómetros cuadrados; hoy, sin contar las ciudades lineales, verdaderas expansiones o tentáculos del adorable monstruo, que se prolonga por el oriente hasta Montevideo, por el norte hasta el Rosario, por el sur hasta Bahía Blanca y por el oeste hasta San Luis y Córdoba, formando una estrella gigantesca (los primeros hilos de la tela de araña, las primeras vías de la formidable ciudad argentina del porvenir) la Estrella del Sur, propiamente dicha, pasa de cien mil kilómetros cuadrados y se aproxima a los 80 millones de habitantes (Vera y González, 2000: 109).

El “adorable monstruo” lejos está de representar una pesadilla en este relato, sino todo lo contrario: las comunicaciones son plenas, los traslados también; hay barridas elevadas,

suspendidas en el aire, que a su vez pueden desplazarse, mientras que todos los estilos arquitectónicos tienen su lugar: “Hay, pues, distrito chino, indio, egipcio, persa, caldeo, griego, romano, bizantino, gótico, árabe, plateresco [...]” (Vera y González, 2000: 116). En *La estrella del sur*, la ciencia funciona como el ascético motor de la transformación histórica. La dimensión social, con toda su complejidad y su diversidad, está conjurada bajo el escamoteado disciplinamiento y el control social a través de los mecanismos de selección eugenésica. La “permanente revolución pacífica” revela así el profundo mecanismo de corrección del presente contextual de las utopías de entresiglos.

La patria socialista y sus islas

Autor de esta única obra, Julio Dittrich (1872-1950) ha contribuido como pocos a la tradición utópica argentina. Su novela *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista*, publicada como edición de autor en 1908, traza un mundo original que incorpora elementos comunes a otras utopías pero que también sorprende. Dittrich nació en Alsacia, en ese entonces parte de Alemania. Llegó a la Argentina en su adolescencia; “trabajó como mecánico en fábricas metalúrgicas y durante años estuvo enganchado en la marina de guerra en carácter de ingeniero maquinista. Más tarde llegó a ser propietario de un establecimiento fabril” (Weinberg, 1976: 29). Fue miembro del Partido Socialista y como tal adscribía a la valoración de la lectura y de la instrucción de la clase obrera. En el “prólogo” a su novela, deja en claro el fin pedagógico o acaso iluminador de su fantasía: “soy un trabajador, he vivido entre obreros y conozco su situación. [...] si yo consigo de [sic] aportar mi grano de arena para el mejoramiento de la clase proletaria me doy por muy satisfecho” (Dittrich, 1908: 3).

Buenos Aires en 1950... presenta un país y un mundo en el que ha triunfado el socialismo. El hijo del trabajador que ha permanecido dormido por más de cuarenta años es el encargado de narrar y describir el nuevo estado de cosas ante su padre. Lo curioso es que ese radical cambio de organización social internacional se había conquistado sin disparar un solo tiro (o casi, con la excepción de Alemania y Rusia). La disuasión y el entendimiento sobre las ventajas del socialismo se presentan como las verdaderas fuerzas motoras del cambio. En este nuevo mundo, a nadie le falta nada: la jornada laboral es de cuatro horas, no existe el dinero, la juventud se ejercita a diario y no cae en vicios; toda la producción está concentrada en la gran industria y no hay comercios, dado que el Estado es el gran regulador de la economía. Hay un gobierno central en Berna, la Sociedad Universal, y en cada país los gobiernos tradicionales fueron reemplazados por consejos de ancianos. Las mujeres gozan de algunas igualaciones con los hombres, pero siguen relegadas al plano de la domesticidad, las tareas de limpieza y de crianza (es curioso que el narrador se jacte de que ya no existan los sirvientes, pero en la novela no se detecta que son las mujeres quienes actúan como tales). Las personas se tratan como iguales, no importan sus tareas ni títulos. Todos pueden educarse, viajar y decidir qué hacer con el tiempo libre. La ciudad no aparece aquí hipertecnificada, sino como un espacio idílico en el que no se imprimen las marcas de las formas de producción. Si bien se habla de grandes industrias y de una división internacional de la producción de bienes, insumos y servicios, no están presentes esas industrias en la construcción visual de la ciudad. Por el contrario, se mencionan siempre las casas con sus respectivos jardines en cada uno de los barrios de Buenos

Aires y se recuerda que buena parte de la población optó por trasladarse al campo. Como en las narraciones de Groussac o Vera y González, las transformaciones de ese futuro en el espacio urbano también están aquí vinculadas con la historia y la tradición: la plaza Once pasa a llamarse Plaza Palacios, en honor al primer diputado socialista; la Plaza de Mayo ahora se divide en dos: la que recuerda el 25 de mayo de 1810 y la que honra el 1 de mayo de 1925, inicio de la revolución socialista. La antigua Catedral de Buenos Aires se transforma en la Casa del Pueblo, dado que la religión ha sido desterrada.

Ahora bien, tras la supuesta plena felicidad de esta sociedad del futuro, se esconde una estigmatización y una política segregacionista respecto a los “otros” de la revolución. En primer lugar, están los “rayos ultra blancos”, técnica que imprime marcas en la frente de las personas que han cometido delitos o faltas. Una “M” en la frente denota mentiras; la letra “S” significa ladrón; y la calavera marca a los asesinos. “Para las mujeres hay una letra más: la letra V, que es equivalente a mujer de mala vida” (Dittrich, 1908: 39); es notable cómo el castigo por determinado comportamiento sexual recae solo en las mujeres y no se contempla un equivalente en los hombres. Es este también un aspecto constante en las utopías del periodo: la invisibilidad de las mujeres como plenos sujetos de derecho. Ahora bien, los estigmas funcionan en tándem con el destierro de los criminales a las Islas Malvinas (que son, finalmente, argentinas); aquel que viola las reglas de la nueva sociedad es expulsado y si reincide, ya no puede integrarse. Asimismo, a los anarquistas —descontentos por el curso de los acontecimientos— se los destierra a Irlanda, país que voluntariamente ha cedido su territorio a cambio de un sector en la Patagonia. Acaso esta invención no esté exenta de cierta ironía humorística por parte de Dittrich, teniendo en cuenta la rivalidad entre socialistas y anarquistas argentinos (Weinberg, 1976). Por otro lado, los aristócratas que se resisten a integrar la Sociedad Universal socialista son encerrados en el Reino Unido, bajo la incómoda circunstancia de que carecen de sirvientes y no logran concretar las más básicas tareas cotidianas. La utopía de Dittrich logra la armonía de su mundo expulsando todo aquello que actúa como disruptivo, como diferencia, como disenso o como problema. La isla ya no es el lugar de la utopía, como lo fue tradicionalmente, sino que ahora funciona como el contrapunto de la ciudad del futuro, como el espacio donde encerrar aquello que no logra integrarse al nuevo mundo idealizado.

Un futuro macabro

Finalmente, el breve relato del inmigrante español Justo López de Gomara (1859-1923), “La ciudad del siglo XXX”, actúa como coda a este recorrido por el corpus. Su apelación a lo macabro lo distingue del resto de las narraciones, si bien presenta elementos comunes. López de Gomara fue un escritor de vasta obra, en la que se incluyen “teatro, novela, legislación, historia, economía política, arte e industrias” (Villegas, 1907: 17), además de un periodista reconocido, fundador y director en Buenos Aires de *El Diario Español*.

En “La ciudad del siglo XXX”, un narrador omnisciente y con cierta perspectiva irónica cuenta la historia de la ciudad Equis, situada en la República Argentina, país que ha dejado atrás el predominio de los Estados Unidos (tema que se reitera, sobre todo en las narraciones de emigrados españoles). El presente de la narración coincide con el del contexto de publicación, 1886, mientras que el futuro vislumbrado es 1920. El siglo XXX presente en el

título es solo una evocación del final. La Argentina era ya un país de cuarenta millones de habitantes; el campo se había distribuido entre varios pequeños propietarios, el país estaba dividido en cincuenta Estados, y los adelantos tecnológicos eran maravillosos. La “revolución moral” fue seguida de una “revolución territorial” (López de Gomara, 1886: 95), y luego de grandes transformaciones en las formas de gobierno: los presidentes se eligen por un año y se respetan los derechos de todos los ciudadanos, incluidos los inmigrantes. Ahora bien, la curiosidad de esta utopía la constituye la forma en que la ciencia y la tecnología se articulan con la muerte, y terminan asociadas a la desmesura, a la búsqueda de igualación con Dios, tema recurrente de la temprana ciencia ficción desde *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary W. Shelley.

El problema que se planteaba la ciudad Equis era qué hacer con los cadáveres; y adscriptos a un utilitarismo que pasa por encima de cualquier ritual, deciden aprovechar los componentes de los cuerpos humanos, reciclándolos: “el cuerpo humano no es, como sabe cualquiera, sino un conjunto de oxígeno, cal, amoníaco, sosa, potasa, fósforo, magnesio, hierro [...]” (López de Gomara, 1886: 97). La reutilización termina siendo tan exitosa que cadáveres de toda la República llegan a Equis para su aprovechamiento. Y la fisionomía de esta ciudad del futuro cambia radicalmente al estar íntegramente construida con los cuerpos de los muertos:

La ciudad que, como hemos dicho, había sido hasta entonces casi toda de madera, empezó a construirse con aquellos materiales que podríamos llamar humanos: ladrillos de hombre, cal de esqueletos, etc., supliendo lo que faltaba en el cuerpo humano con inteligentes combinaciones que daban el resultado apetecido, y era tal la baratura con que podían venderse aquellos originales artículos que no había quien no los empleara.

Nuevas aplicaciones iba encontrando paso a paso aquella atrevida industria; [...]. El aprovechamiento, digámoslo así, de los cadáveres, llegó a proporcionar hasta baratísimo gas de alumbrado; pues fue operación fácil dar dirección, distribuir y acondicionar, en cuanto a combustión y claridad, los que escapaban de los cuerpos al hacer separación y extracción de sus elementos (López de Gomara, 1886: 98).

El narrador apunta que para muchos la empresa era “infernally horrible, repugnante y altamente inmoral”; sin embargo, según su perspectiva, “aquello era conmovedor y grandioso” (López de Gomara, 1886: 98). La ciudad iluminada por sus muertos y sostenida sobre el cuerpo de sus muertos no constituye una alegoría, pero sí alcanzan una imagen de alta densidad simbólica. Hay una visión satírica del utilitarismo, y de los usos de las ciencias por sobre cualquier dimensión moral. Pero también, esta es la única utopía en la que esa opresión a los “otros” —en este caso, los muertos— despierta una resistencia y esa otredad adquiere voz. Porque, en efecto, los muertos se levantan contra la utilización de sus cuerpos como “cosas”, y deciden mover esa ciudad hacia el espacio exterior; van a castigar la “osadía” científicista con la ayuda de Dios y los condenan entonces a vagar por el espacio hasta el año 3000. Se produce aquí también la detención de la historia, pero en un sentido opuesto al resto del corpus: el haberse acercado “demasiado a Dios” (López de Gomara, 1886: 99) a través de la innovación científica los condena a una parálisis y al destierro, literalmente. El pasado, la tradición, los ancestros, que en novelas como la de Vera y González son sentenciadas a la evanescencia (“la palabra tradición iba perdiendo todo prestigio” [2000: 74]), están revigorizadas en el relato de López de Gomara y representan una verdadera pesadilla para la proyección de futuro.

Cierre

Las utopías, en tanto modos narrativos que forman parte de la ciencia ficción (en esta época, en la Argentina, muy solapada aún con lo fantástico), son un terreno fértil donde indagar las formas de una imaginación históricamente fechada y determinada por variables contextuales. Toda obra literaria es producto de un escritor que toma decisiones temáticas y formales, pero su emergencia y su “puesta en forma” (Sapiro, 2016) no se agota en las decisiones de un individuo aislado, sino que en ellas intervienen condicionamientos ligados al campo literario, a los solapamientos con el ámbito de la prensa (sobre todo en los años de entresiglos), a la situación política, económica y social del país, entre otros. Cuando Jameson enfatiza que las formas de la imaginación literaria están indefectiblemente ligadas a las formas de producción, no apunta a un determinismo cerrado y unidireccional, sino a la identificación de cómo los conflictos y tensiones del presente emergen en, pero a la vez limitan, las posibilidades de la ficción. En el caso de las narraciones analizadas, se hacen evidentes las imposibilidades de pensar la totalidad de un sistema social plenamente realizado y feliz sin apelar al férreo control social del otro, de lo diferente, de lo que se presenta como amenazante al proyecto hegemónico. La ciencia del futuro, aquí sí felizmente articulada con su “otro” —el espiritualismo, el ocultismo— es el salvoconducto idealizado para alcanzar la plenitud de la vida humana; pero cuando las utopías escarban en las formas de organización de la sociedad, cuando deben atender a cuestiones económicas, políticas, legales, territoriales que de alguna manera quedan por fuera del accionar propiamente científico, se evidencia la salida autoritaria, no obstante escamoteada y presentada con perspectiva positiva por parte de las voces narradoras. Cabe destacar que, al ser los cinco autores inmigrantes, en estas utopías la inmigración siempre es presentada en un sentido positivo, como recurso indefectiblemente civilizatorio, a diferencia de las obras de otro perfil de escritores, más ligados a la elite nativa (por ejemplo, Eugenio Cambaceres y su novela *En la sangre*). Estos rasgos, junto con otros, son valiosos en tanto representaciones de época: antes que hechos, informan sobre las representaciones sociales, y sobre los límites de “lo decible” y “lo pensable” en un momento determinado (Angenot, 2010). La literatura utópica se ofrece así, en tanto literatura, en tanto ejercicio de imaginación, como un documento de cultura, como un espacio que formula los ideologemas literarios que cifran las tensiones del presente.

Referencias bibliográficas

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, pp. 69-105.
- ANGENOT, Marc, 2010, “El discurso social”, en *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 12-93.
- BRUNO, Paula, 2011, “Paul Groussac”, en *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 107-146.
- CATTARUZZA, Alejandro y Alejandro C. Eujanian, 2003, *Políticas de la historia: Argentina 1860-1960*, Buenos Aires, Alianza.
- CLEMENTI, Hebe, 1994, “Una utopía española para la América”, en Vita Fortunati, Oscar Steimberg y Luigi Volta (comps.), *Utopías*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 195-211.

- DEVOTO, Fernando J., 2002, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DITTRICH, Julio, 1908, *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista*, Buenos Aires, s/d.
- FRYE, Northop, 1982, “Diversidad de utopías literarias”, en Frank E. Manuel (comp.), *Utopía y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 55-80.
- GROUSSAC, Paul, 1897, “El Centenario”, en *La Biblioteca. Historia, Ciencias, Letras. Revista Mensual*, año II, tomo V, pp. 287-305.
- GUTMAN, Margarita, 2011, *Buenos Aires. El poder de la anticipación*, Buenos Aires, Infinito.
- JAMESON, Frederic, 1989, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, pp. 11-119.
- , 2009, *Arqueologías de futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, pp. 7-38.
- LÓPEZ DE GOMARA, Justo S., 1886, “La ciudad del siglo XXX”, en *Locuras humanas*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- PORTELA MEDRAÑO, Xesús, s/f, *Manuel Antonio Bares*. Disponible en: http://bueu.esy.es/Documentos/Autoresbueue/Bares_Manuel/CD_Manuel%20Bares/su_soportela%202.htm.
- QUEREILHAC, Soledad, 2016, *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2021, “Sombras tras la lámpara de gas: la temprana ciencia ficción argentina (1816-1930)”, en T. López-Pellisa y S. Kurlat Ares (comps.) *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana Veuvert, pp. 51-93.
- S/N, 1914, “Enrique Vera y González”, *El País*, Madrid, 14 de julio.
- SAPIRO, Gisèle, 2016, *La sociología de la literatura*, Buenos Aires, FCE.
- SUVIN, Darko, 1979, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, FCE.
- TERÁN, Oscar, 1993, “El payador de Lugones o la mente que mueve las moles”, en *Punto de Vista*, Buenos Aires, (XVI) 47, pp. 43-46.
- VALLEJO, Mauro, 2017, *El conde Das en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblios.
- , 2019, *Onofroff, un telémeta en tiempos de Mitre. Hipnosis y esoterismo en la trama cultural 1890-1910*, Tres de Febrero, Eduntref.
- VÁZQUEZ CASTRO, Manuel, 2016, “Mañana City”, en Carlos Abraham (comp.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*, Tomo 1, Buenos Aires, Ciccus, pp. 277-286.
- VERA Y GONZÁLEZ, Enrique, 2000, *La estrella del sur. A través del porvenir*, Buenos Aires, Instituto Histórico.
- VILLEGAS, Emilio F., 1907, “Bosquejo Histórico de *El Diario Español*. Apuntes biográficos de su director D. Justo S. y López de Gomara”, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico Robles (folleto).
- WEINBERG, Félix, 1975, “Movimiento obrero y literatura utópica en la Argentina”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 25, pp. 7-29.
- , 1976, *Dos utopías argentinas de principios de siglo*, Buenos Aires, Solar / Hachette.
- WILLIAMS, Raymond, 1994, “Teoría política: Utopías en la Ciencia Ficción”, en Daniel Link (comp.), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca, pp. 110-125.

**La mirada exterior:
literatura, fotografía y dibujo
en la Europa del siglo XIX**

Fotografía, retrato y descripción en la correspondencia de Arthur Rimbaud desde Abisinia

ANNICK LOUIS

*Universidad de Franche-Comté,
Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles /
Institut Universitaire de France /
Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS-CNRS)
alouis@noos.fr*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p97-117> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En este artículo analizaremos la relación del poeta Arthur Rimbaud (1854-1891) con la fotografía, comenzando por una interrogación acerca del corpus de fotografías tomadas por él, y las que le son atribuidas. Rimbaud decide la adquisición de un aparato fotográfico para realizar imágenes con las que desea comerciar, en 1881, cuando trabaja y vive en Abisinia, y ha abandonado la poesía. Un segundo propósito consiste en utilizar la cámara de fotos para la exploración geográfica, y convertirse así en explorador profesional, financiado por la Sociedad de Geografía. Sus fotografías plantean el problema del retrato y del autorretrato, así como el de la descripción, problemáticas que aparecen igualmente en sus cartas de la época.

Palabras clave: Rimbaud; fotografía; retrato y autorretrato; descripción; exploración en el siglo XIX.

Photography, Portrait and Description in Arthur Rimbaud's Correspondence from Abyssinia

Abstract: In this paper we analyze the relationship of the poet Arthur Rimbaud (1854-1891) to photography, starting by questioning the corpus of photographs attributed to him and his portraits. Rimbaud decides to acquire an apparatus to make images with which he wishes to trade, in 1881, when he is working and living in Abyssinia, and has abandoned poetry. A second objective is to use it for geographical exploration, and thus become a professional explorer, financed by the Geographical Society of Paris. His photographs raise the problem of portrait and self-portrait, as well as that of description, issues that also appear in his letters of the time.

Keywords: Rimbaud; Photography; Portrait and auto representation; Description; Exploration in XIX Century.

“Ceci est seulement pour rappeler ma figure et vous donner une idée des paysages d’ici”¹, escribe Arthur Rimbaud a su madre y su hermana en una carta del 6 de mayo de 1883, enviada desde Harar, a la cual adjunta dos autorretratos ambientados en paisajes locales que lo muestran vestido de blanco, con la piel oscura y el pelo cortado al ras (Lefrère, 2007: 337)². Dada la apariencia y la puesta en escena de estas imágenes, el comentario que las acompaña sorprende e incluso puede resultar irónico. ¿Qué podía reconocer su familia del joven de aspecto angelical que dejó Europa hacia 1880 en esa figura? Rimbaud presenta las fotos en esa misma carta como “2 photographies de moi-même par moi-même”³, lo cual hace suponer un dispositivo capaz de realizar autorretratos o, por lo menos, que si necesitó recurrir a alguien para que disparara la fotografía, fue él quien concibió el marco, el ángulo, dispuso la luz y el decorado.

Estos retratos no son las únicas fotografías que Rimbaud realiza en Abisinia durante el período en que cuenta con una cámara fotográfica —que manda comprar y cuyo exorbitante costo (en comparación con su sueldo) asume—, porque se inscriben en un proyecto que se va elaborando y modificando con el tiempo. Si los usos que hará del dispositivo son variados, hoy contamos, sin embargo, con escasos ejemplos de su práctica: pocas fotografías realizadas por Rimbaud han llegado hasta nosotros, por lo cual es necesario ante todo plantear la cuestión del corpus “fotografías de Rimbaud”. Por otra parte, la fotografía plantea la relación entre el retrato y la escritura, porque con frecuencia el único rastro que tenemos de las fotografías es la alusión que Rimbaud hace a ellas en sus cartas, a través de una escritura que rechaza la descripción. La fotografía puede haber estado destinada a colmar la descripción ausente en el relato o, tal vez, a mostrar que este nuevo arte posee una dimensión antimimética.

¿Existe un corpus?

La respuesta a la cuestión de si existe un corpus de fotografías de Rimbaud podría ser afirmativa y negativa simultáneamente: si la mayor parte de las fotografías tomadas por él y de él no fue ni conservada ni encontrada (¿aún?), disponemos, sin embargo, de un conjunto, que puede organizarse según diferentes parámetros, que se superponen. Por un lado, las fotos tomadas por Rimbaud; por otro, las fotografías de él y los autorretratos. Un segundo parámetro permite separar los retratos hechos por él de las fotos que muestran grupos o paisajes. Un tercer criterio aplicable es el de la atribución, porque si bien sabemos con certeza que algunas fueron tomadas por Rimbaud, persiste la duda respecto de otras.

¹ “Esto es solamente para recordarles mi figura y darles una idea de los paisajes de aquí”. De ahora en más, salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen.

² El autorretrato muestra a Rimbaud vestido de blanco y con una gorra, los brazos cruzados en un jardín de bananas, y está conservado en el Departamento de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia (Res N 81 f ., formato 18 x 13 cm). Aquel en que se lo ve vestido con un traje blanco colonial, parado en un jardín de café, al borde de un pequeño riachuelo al pie de un pueblo (18 x 13 cm.) se encuentra en el *Museo Biblioteca Arthur Rimbaud* de Charleville-Mézières (AR 277-14). El tercero, puesto que aparentemente envió dos a pesar de lo que dice, lo muestra en la terraza de la casa de Harar, vestido con saco oscuro cuyo revés sostiene con la mano derecha y está también en ese Museo, AR 277-12.

³ “2 fotografías de mí mismo por mí mismo”.

En cuanto a los retratos, generalmente se los suele dividir según un parámetro cronológico y geográfico a la vez: fotos y retratos hechos en Europa, y los de Abisinia. Entre los retratos hechos en Europa, de atribución certera, realizados por otros, contamos con dos fotos de su infancia: una tomada en el Instituto Rossat, del que era alumno, de 1864 (?)⁴, y una de su primera comunión tomada en 1866 (ver Imagen 1). Conocemos también la célebre fotografía de Rimbaud tomada por Étienne Carjat (1828-1906) hacia 1870 o 1871, cuyo original fue destruido por el fotógrafo después de una pelea con Rimbaud (ver Imagen 2)⁵.



Imagen 1. *Rimbaud en comuniant.* Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1866, 1910. N° de inventario: AR 2012.4.2.

⁴ Rimbaud sería el tercero, sentado a la izquierda, al lado de su hermano Frédéric. Aunque el origen de esta foto de clase en formato pequeño no está documentado, su presencia en esta foto no es discutida.

⁵ La copia (realizada hacia 1912) del original de Carjat ha desaparecido, pero se observa la mención del fotógrafo y su dirección; su tamaño corresponde a una tarjeta de visita, de formato 6,3 x 10,5 cm. Se encuentra en la sucesión de Paul Claudel, en la Biblioteca Nacional Francesa.



Imagen 2. Étienne Carjat, *Portrait photographique d'Arthur Rimbaud à 17 ans*.
Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1915. N° de inventario: AR 2012.4.1.

Del período de Abisinia, tenemos dos retratos realizados por otros. Uno de ellos es la foto de grupo tomada en el *Hotel de l'Univers*, de Adén, de agosto de 1880, que proviene de los archivos del dueño del establecimiento, Jules Suel, que Rimbaud frecuentó durante los once años de su estadía en la región. Fue tomada por el explorador Georges Révoil (1852-1894). Rimbaud tenía entonces veintiséis años y acababa de llegar a Adén. La importancia de esta foto, cuya atribución fue discutida durante un tiempo, viene del hecho de que muestra el momento en que comienza su vida de comerciante, aventurero y explorador. Hoy casi todas las personas que figuran en ella fueron identificadas y no se

duda de su autenticidad⁶. La segunda es la foto tomada en Scheick-Otman, cerca de Adén, hacia 1880, descubierta en 1998, donde se ve a Rimbaud con un fusil, acerca de la cual tenemos pocos datos (ver Imagen 3). Revelada por Claude Jeancolas en *L’Afrique de Rimbaud* (1999), contiene una leyenda manuscrita: “Environs d’Aden. Avant le déjeuner à Scheick Otman” (“Alrededores de Adén. Antes del almuerzo en Scheick Otman”)⁷. Fue Arnaud Delas, director de una galería parisina especializada en fotografías antiguas, quien hizo público su descubrimiento, encontrado en un conjunto de 1880 que representa diferentes lugares de Adén y de la región. Hoy se sabe que este conjunto de fotografías fue confeccionado por César Tian, comerciante francés de Adén, con quien Rimbaud colaboró durante los últimos años de su vida. Para este retrato de grupo, seis individuos, cada uno con un fusil, posan en dos filas ante la casa de Hassan Ali, un notable de Adén que poseía una fortuna importante. No figuran nombres, pero se trata, según el comentario manuscrito, de franceses de la colonia inglesa de Adén, que eran entonces poco numerosos. Rimbaud es el único que no lleva la cabeza cubierta.



Imagen 3. Georges Révoil, *Environs d’Aden. Avant le déjeuner à Scheick Otman*. Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1880. N° de inventario: AR 2007.10.1.

⁶ André Gunthert (2012, 2016), especialista del arte fotográfico del siglo XIX, señaló que la fotografía del *Hotel de l’Univers* presenta un ligero borronado debido a un movimiento del aparato, característico de un uso precoz de la nueva técnica ultramoderna que era el gelatino-bromuro de plata, porque las primeras placas tomadas con esta técnica necesitaban un largo tiempo de exposición. Esta foto acumula tal vez los efectos de un movimiento de placa y de ínfimos movimientos de las personas retratadas, es decir, Rimbaud y el hombre parado detrás de él. Otros expertos han confirmado que la foto, que además está marcada por una sobreexposición característica, fue realizada gracias a este procedimiento, desconocido del otro lado del mar. Según ellos, el uso del gelatino-bromuro de plata en la región de Adén en 1880 era altamente improbable. Sin embargo, el 28 de agosto del mismo año, Révoil le escribe a Henri Duveyrier —entonces secretario de la Sociedad de Geografía de París— diciéndole que se felicita del uso que hace M. Rigault de Marsella, y comunica que Révoil fotografía tipos en Adén.

⁷ Scheick-Otman era un pueblo de algunos cientos de habitantes, situado a unos diez kilómetros al norte de Adén, entre Adén-Camp y la pequeña ciudad de Lahedj. El lugar era un oasis de frescura excepcional en esa región particularmente árida.

Volviendo a los tres autorretratos individuales tomados en Harar en 1883, uno de ellos muestra a Rimbaud en un jardín de bananeros, de brazos cruzados, vestido de blanco y con un pequeño *calot*. En un segundo retrato lo vemos con la cabeza descubierta, vestido de traje blanco tipo colonial, parado en un jardín de café, al borde de uno de esos cursos de agua que corren al pie del pueblo. El tercero lo muestra en la terraza de la casa Bardey en Harar, con un saco oscuro que sostiene del revés.

Este conjunto constituye el corpus de retratos fotográficos de atribución certera. Existe, por otra parte, una foto acerca de la cual se ha discutido si representa a Rimbaud, que muestra a un hombre con bigote y que fue encontrada en un álbum de retratos que perteneció a la cortesana Liane de Pougy (1869-1950). Esta fotografía fue adquirida en un primer momento por el coleccionista Jacques Guérin y luego heredada por el compositor Carlos Leresche, quien creyó reconocer en el retrato a Rimbaud. La fecha y el origen de la fotografía son desconocidos. Aunque lleva las iniciales “A. R”, Jacques Bienvenu ha demostrado con suficiente certeza que no puede tratarse de Rimbaud y que quien tomó la foto fue Alexandre Clément Crillon⁸.

En cuanto a las fotografías tomadas por Rimbaud fuera de los autorretratos mencionados, contamos con un retrato de Sotiro (ver Imagen 4), un fabricante de Daboulas (ver Imagen 5), una foto de la cúpula de la tumba del Sheik Abadir en Harar (ver Imagen 6) y una del mercado de Harar (ver Imagen 7), todas de 1883. Pero también existe un conjunto de fotografías atribuidas a Rimbaud acerca de las cuales no existe consenso. Se trata de las tres fotografías descubiertas recientemente en la Colección Philipp Paulitschke (1854-1899), en el *Weltmuseum* de Viena (Austria), acerca de las que Hugues Fontaine, comisario de la exposición “Rimbaud photographe” en el Museo Rimbaud de Charleville-Mézières, sostiene que fueron tomadas en Etiopía por Rimbaud. Estas fotos habrían sido tomadas en 1887 y muestran fortificaciones en el país Galla-Itou en Tchercher, un conjunto de niños de Galla y el lavado de pies en Choa (Fontaine, 2019: 176-187). Provenientes de la colección de Jules Borelli, tienen formato “de cabinet”, es decir que son más grandes que el retrato en formato tarjeta de visita que corresponde a lo usado por Borelli⁹. En 1887, sin embargo, Rimbaud ya había vendido su cámara fotográfica, lo cual puede no ser un argumento definitivo, porque las fotos podrían haber sido tomadas unos años antes, y simplemente estar mal datadas. Lamentablemente, Paulitschke indica el nombre de los coleccionistas, pero no el del fotógrafo.

⁸ Alexandre Clément Crillon, llamado Casajeus, comenzó su actividad en 1864; su taller se encontraba en el 28 Rue du Faubourg Saint Honoré en un comienzo, en la rue D'Argenteuil hacia 1870, en el 11 Rue Radziwill en 1876 y en el 36 Rue Vivienne en 1884 (lo vendió en 1890).

⁹ Explorador y fotógrafo francés, uno de los primeros europeos que recorrió Etiopía, Jules Borelli conoció a Rimbaud el 9 de febrero de 1887; su hermano Octave Borelli era jefe de redacción del diario *Le Bosphore égyptien* (*El Bósforo egipcio*) en *El Cairo*, donde Rimbaud publicó uno de sus informes geográficos, como lo analizo a continuación. Borelli publicó en 1890 su diario de viaje bajo el título de *Éthiopie méridionale* (*Etiopía meridional*), donde expone su análisis de las divisiones, lenguas y razas de los pueblos Amhara, Oromo y Sidama, así como descubrimientos de tipo geográfico. Dio una conferencia en la *Sociedad de Geografía de París* en diciembre de 1889.



Imagen 4. Arthur Rimbaud, *Constantin Sotiro*. Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1883. N° de inventario: AR 277(18).



Imagen 5. Arthur Rimbaud, *Magasin de manutention. Le fabricant de daboulas à l'heure du Kât.* Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1883. N° de inventario: AR 277(17).



Imagen 6. Arthur Rimbaud, *La coupole (Koubba) de Sheikh Ubader*.
Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1883. N° de inventario: AR 277(16).

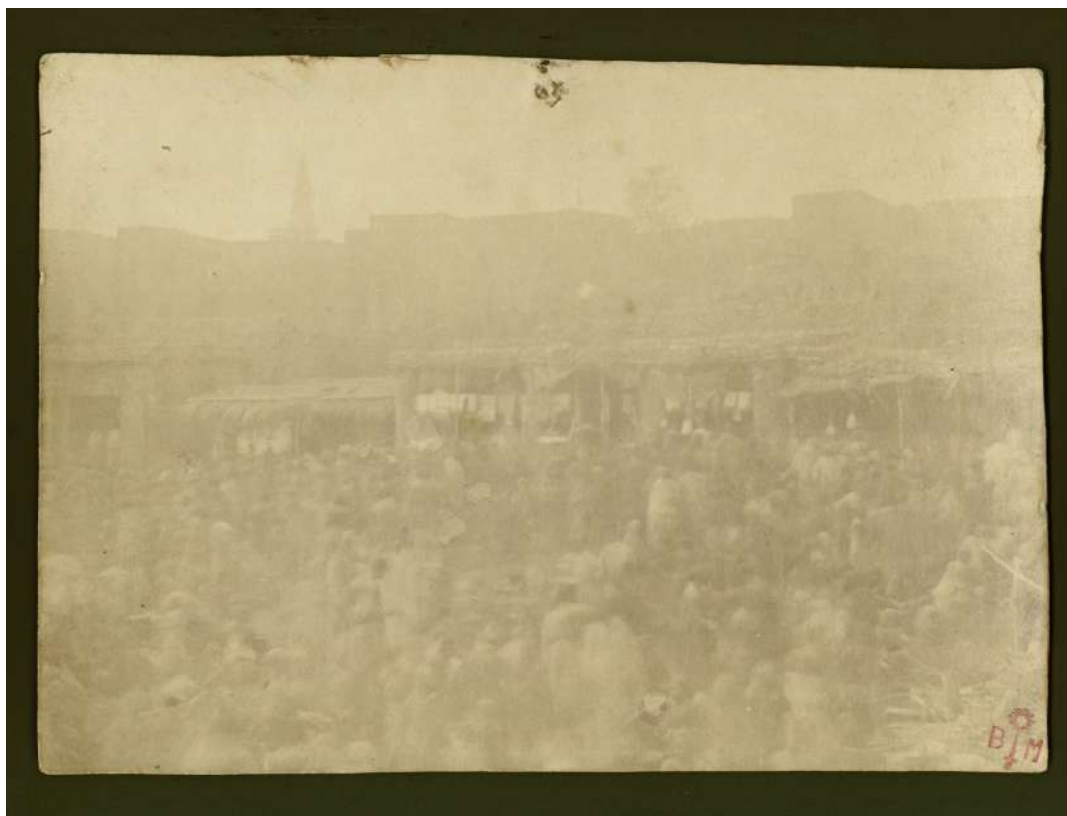


Imagen 7. Arthur Rimbaud, *Le marché de Harar*. Musée Arthur Rimbaud – Ville de Charleville-Mézières. 1883. N° de inventario: AR 277(15).

Además de estos conjuntos mencionados, de capital importancia para nosotros, puede existir un número importante de fotos perdidas. Podemos suponer, por ejemplo, que cuando en 1884 la *Sociedad de Geografía de París* pide a Rimbaud que envíe un retrato suyo junto con sus datos personales (pedido que hace de modo sistemático a sus colaboradores) (Lefrère, 2007: 380), este haya accedido porque aspiraba entonces a convertirse en un explorador profesional. En consecuencia, el retrato puede no haber sido encontrado aún en los fondos de la *Sociedad de Geografía de París*.

Es evidente, por lo tanto, que ignoramos cuántas fotos tomó Rimbaud, el uso y destino de la mayor parte de ellas, así como la cantidad de retratos de él que pueden haber sido realizados en Abisinia. Pero existe efectivamente una serie de retratos y de fotos tomadas con certeza por Rimbaud que, como dijimos, forman parte probablemente de un corpus mayor cuya posible existencia debemos tener en cuenta, porque contribuiría a especificar los usos que Rimbaud hizo de la fotografía y a comprender mejor sus aspiraciones profesionales y comerciales.

El porqué de la fotografía, y sus usos

La cámara fotográfica aparece mencionada por primera vez en una carta del 15 de enero de 1881, enviada por Rimbaud desde Harar a su familia, a quienes encarga su compra y la de otro material, en especial el *Manuel du voyageur* (1879) de David Kaltbrunner (1829-1894) (Lefrère, 2007: 273-274). Este encargo forma parte de un proyecto compartido con algunos de sus colegas del momento, puesto que Rimbaud trabaja entonces en la *Maison Bardey*, con Pierre

Mazeran, el hermano de su asociado, lo que explica el uso de la primera persona del plural: “Nous faisons venir un appareil photographique et je vous enverrai des vues du pays et des gens...”¹⁰ (Lefrère, 2007: 273). Agrega que junto con las fotografías les hará llegar otras curiosidades, lo cual indica que piensa usar el aparato para dar a conocer una región inexplorada aún en Europa.

El proceso para conseguir el aparato es, no obstante, largo y complejo, y su cronología puede reconstruirse gracias a la correspondencia con su familia. Comienza con la mención de enero de 1881 y termina recién en mayo de 1883. El martes 18 de enero de 1882, Rimbaud anuncia que ya ha encargado el aparato (Lefrère, 2007: 301); el viernes 3 de noviembre de 1882, desde Adén, dice que lo ha comprado: “Une lettre de Lyon du 20 octobre m’annonce que mon bagage photographique est acheté. Il doit être en route à présent. On a dû donc s’adresser à vous pour le remboursement des frais”¹¹ (Lefrère, 2007: 318); el sábado 6 de enero de 1883, cuenta a su familia que vuelve a partir a Harar y que el equipo fotográfico está por llegar (Lefrère, 2007: 327); el domingo 6 de mayo de 1883, Rimbaud dice que ha recibido al fin el aparato fotográfico y que ahora debe encargar el material para usarlo, y envía sus tres retratos; el domingo 20 de mayo de 1883, desde Harar, afirma que la fotografía funciona bien (Lefrère, 2007: 341). Un giro se produce en 1885: el jueves 15 de enero, Rimbaud escribe a su familia desde Adén para comunicarles que sus negocios andan mal, que tiene urgencia de partir, para explicitar las sumas reunidas y concluir: “Je ne vous envoie pas ma photographie ; j’évite avec soin tous les frais inutiles...”¹² (Lefrère, 2007: 416); el martes 14 de abril de 1885, en medio del continuo lamento acerca de su mala situación, dice que ha vendido la cámara fotográfica, y que lo lamenta (Lefrère, 2007: 423)¹³.

La conclusión que puede sacarse de esta cronología es que Rimbaud encarga la compra de la cámara de fotos con la ilusión de sacar un doble provecho de ella, pero que finalmente se vuelve un gasto que no puede costear. Aunque es difícil establecerlo con certeza, la cámara es probablemente la llamada “Le Touriste” (“El turista”), inventada en 1880 por Ernest Théophile Enjalbert (inventor también de la foto revolver y de una cámara automática). Hugues Fontaine lo afirma así en *Arthur Rimbaud photographe* (2019). Rimbaud había consultado el catálogo de abastecimientos generales de la casa Rigaut, en Marsella, y su suplemento *La Photographie pratique à l’usage des débutants traitant le procédé au gélatino-bromure d’argent*¹⁴, así como el tratado fotográfico del ya mencionado Georges Révoil, quien había explorado tres veces la costa oriental de África, y el país de Somalia, y había adoptado las nuevas placas al gelatino-bromuro de plata. Gracias a estas placas, no se necesitaba ya preparar vidrios recubriéndolos con colodión, que era necesario mantener húmedo durante toda la toma y hasta el revelado. Eran secas, se preparaban industrialmente, estaban listas para ser usadas y se conservaban sin perder su sensibilidad. El coronel Dubar, cuñado de Suel y responsable de la factoría de Bardey en ausencia de este, ayudó a Rimbaud a obtener el aparato. Una de las dificultades obedeció a que el dinero

¹⁰ “Hemos encargado un aparato fotográfico. Les enviaré imágenes de la región y de la gente...”

¹¹ “Una carta de Lyon del 20 de octubre me anuncia que mi equipo fotográfico está comprado. Debe estar en camino ahora. Seguramente se han dirigido a ustedes para el reembolso”.

¹² “No les envío mi fotografía; evito todos los gastos inútiles...”.

¹³ En Adén, Edouard Joseph Bidault de Glatigné había abierto un taller de fotografía en 1878, lo cual significa que Rimbaud tenía competencia.

¹⁴ “La fotografía práctica para el uso de los debutantes que trata del procedimiento gelatino-bromuro de plata.”

del pago había sido enviado a Vitalie Rimbaud, quien, encontrando que la suma era excesiva, se negó en un comienzo a pagar. Según lo que aparece en la correspondencia con su familia, el aparato fotográfico y los materiales costaban cinco sueldos de Rimbaud de la época.

Identificar los usos que Rimbaud pensaba hacer de la fotografía y los que efectivamente hizo es complejo, porque hay que tener en cuenta la particular relación que tenía con su familia, a quienes escribe acerca de ello. Dos objetivos parecen haberlo llevado a comprar la cámara. Por un lado, un uso comercial, que aparece sobre todo en esta correspondencia con su familia, pero en el que probablemente insiste para justificar su costo. Este uso consistía principalmente en hacer retratos y fotografiar paisajes y venderlos. La cuestión aparece principalmente en dos cartas a su familia: la del 6 de mayo, en la que incluye sus dos retratos mencionados en la apertura de este artículo, y la del 20 de mayo de 1883. En la primera, Rimbaud cuenta que acaba de recibir el aparato: “Tout le monde veut se faire photographier ici, même on offre une guinée par photographie. Je ne suis pas encore bien installé ni au courant, mais je le serai vite, et je vous enverrai des choses curieuses. Ci[-] inclus 2 photographies de moi-même par moi-même”¹⁵ (Lefrère, 2007: 337). Es la carta en la cual hace referencia a su figura, y donde menciona el interés de fotografiar los paisajes de aquella región. El domingo 20 de mayo de 1883, escribe: “La photographie marche bien. C’est une bonne idée que j’ai eue. Je vous enverrai bientôt des choses réussies”¹⁶ (Lefrère, 2007: 341).

Un segundo uso que Rimbaud planea hacer de la fotografía corresponde a sus ambiciones en tanto explorador. En efecto, detrás de los pedidos constantes a su familia para que adquieran y le envíen el material, se halla el deseo de convertirse en explorador profesional. Como lo recordamos, en la misma carta en que aparece la mención del aparato fotográfico encontramos también la primera referencia al *Manuel du voyageur (Manual del viajero)* de David Kaltbrunner, miembro de la *Sociedad de Geografía de Ginebra*, que Rimbaud encarga a su familia varias veces. Su insistencia en la necesidad de obtener este manual demuestra su significativa importancia. Para Rimbaud, contenía “toutes les connaissances nécessaires aux Explorateurs en Topographie, Minéralogie, Hydrographie, Histoire naturelle”¹⁷ (Lefrère, 2007: 273-274).

Se trataba de un manual muy conocido en la época que ofrecía efectivamente la información indispensable para una iniciación a la exploración para quienes no poseían formación académica. El libro proponía, por lo tanto, un método para transformarse de *amateur* en explorador profesional reconocido, sin pasar por formaciones institucionales, porque según el *Manual* todo aquel que viaje puede convertirse en explorador si aprende a observar. El interés que pudo presentar para Rimbaud es evidente, y también la importancia con relación a la fotografía puesto que uno de los consejos principales de Kaltbrunner es utilizar una cámara fotográfica (Lefrère, 2007: 273-274). El vínculo entre la falta de formación especializada de Rimbaud y su interés por la fotografía resulta evidente, porque lo que sugiere el *Manual*, implícitamente, es que esta puede

¹⁵ “Todo el mundo quiere hacerse fotografiar aquí, se llega a ofrecer una guinea por fotografía. Todavía no estoy bien instalado ni del todo al tanto, pero lo estaré pronto, y les enviaré cosas curiosas. Aquí incluyo 2 fotografías que hice de mí mismo.”

¹⁶ “La fotografía anda bien. Es una buena idea que tuve. Les enviaré pronto algunas cosas logradas.”

¹⁷ “todos los conocimientos necesarios para los Exploradores sobre topografía, mineralogía, hidrografía, historia natural”.

reemplazar los relevamientos topográficos científicos, que no podían ser realizados sin el rigor de una formación académica (aunque hoy pueda parecer extraña).

Puede decirse que el *Manual* marca un momento histórico de toma de consciencia de la expansión de la presencia europea en numerosas zonas geográficas a las cuales no se puede enviar (por diversas razones) expediciones científicas, pero, en cambio, puede interesar a los comerciantes como Rimbaud, a los militares y otros viajeros seducidos por la observación científica, dentro y fuera de Europa. En cuanto a Rimbaud, si aspira a formarse en tanto viajero y explorador es porque imagina que puede obtener el apoyo financiero de la *Sociedad de Geografía de París*. En una carta a su familia, de Adén, del 18 de enero de 1882, comunica su proyecto de escribir un libro que le permitiría obtener fondos más adelante, mientras los solicita para que le envíen libros, material y el aparato fotográfico. Dice: “La chose est très facile”¹⁸, y agrega: “C’est une très bonne affaire”¹⁹. También anuncia que tiene la intención de escribir un libro que le permitiría formar parte de la *Sociedad de Geografía de París* y conseguir luego financiación. Cuando su familia le hace llegar una carta de Ernest Delahaye (1853-1930), a quien Rimbaud había conocido en 1865 en el colegio en Charleville y quien le habría presentado a Verlaine, Rimbaud comprende rápidamente el provecho que puede sacar de este antiguo amigo que está en París: “Je suis pour composer un ouvrage, sur le Harar et les Gallas que j’ai explorés, et le soumettre à la Société de Géographie. Je suis resté un an dans ces contrées, en emploi dans un maison de commerce française”²⁰. Y continúa: “Sans autres préambules, je vais t’expliquer comme quoi, si tu restes à Paris, tu peux me rendre un grand service”²¹. Y más adelante: “Tu ne t’imagines pas quel service tu me rendras. Je pourrai achever cet ouvrage et travailler ensuite aux frais de la Société de Géographie”²² (Lefrère, 2007: 303). Subraya luego el interés que presenta la cámara de fotos y le pide que compre y envíe una serie más de instrumentos de exploración geográfica, como un sextante, una brújula, una colección mineralógica, un barómetro de bolsillo, un cordel de geómetra de cáñamo, un estuche de matemáticas que contiene una regla, una escuadra, un transportador, un compás reductor, un decímetro y un tiralíneas... y papel de dibujo. Adjunta una lista de libros sobre la topografía, la geodesia, la trigonometría, la mineralogía, la hidrografía, la meteorología, la química industrial, el *Manual* de Kaltbrunner, *Instructions pour les voyageurs préparateurs (Instrucciones para los viajeros preparadores, 1845)*, así como *Le Ciel. Notions d’astronomie à l’usage des gens du monde et de la jeunesse* de Eugène Guillemin (*El Cielo. Nociones de astronomía para uso de los mundanos y la juventud, 1877*). Rimbaud abandona finalmente la idea de hacer el pedido a Delahaye, no

¹⁸ “La cosa es muy fácil”.

¹⁹ “Es un muy buen negocio”.

Carta de Adén, 18/01/1882, Lefrère, 2007: 301. Según Lefrère, Bardey comunica sus dudas en cuanto a este proyecto, en una carta a un biógrafo, publicada por Jean Bourguignon y Charles Houin en la *Revue d’Ardenne et d’Argonne* de julio de 1901. Sin embargo, señala que cuando le dijo a Rimbaud que Monseñor Taurin-Cahage preparaba un estudio sobre Harar y Gallas, este habría declarado: “Je vais en écrire une et lui couper l’herbe sous le pied.” (“Voy a escribir una y cortarle la hierba bajo los pies”), Lefrère, 2007: 301-302.

²⁰ “Estoy por componer un libro, sobre el Harar y los Gallas que he explorado, y someterlo a la Sociedad de Geografía. He vivido un año en estas regiones como empleado en una casa de comercio francesa.”.

²¹ “Sin otro preámbulo, te voy a explicar cómo, si te quedas en París, puedes hacerme un gran favor.”.

²² “No te imaginas el favor que me harías. Podría terminar este libro y trabajar después a expensas de la Sociedad de Geografía”.

sabemos por qué. Resulta paradójico porque uno de sus principales problemas es que, para conseguir el material que necesita, solo puede recurrir a su madre y a su hermana, con quienes tiene una relación muy difícil. Su cambio de actitud puede resultar del hecho de no desear retomar el contacto con su antigua vida en la bohemia literaria parisina. Simultáneamente, subraya la necesidad de que alguien competente haga las compras: “tous ces instruments ne peuvent être achetés que par quelqu’un de compétent, sinon, gardez l’argent — qu’il est trop pénible d’amasser pour l’employer à acheter de la camelote”²³ (Lefrère, 2007: 304).

La correspondencia entre Rimbaud y su familia muestra que aquello que los opone es la elección de un modo de vida. Mientras su familia está apegada a la tierra y a la vida campesina europea, Rimbaud elige el desplazamiento y la exploración. De esta divergencia resulta una mutua incompreensión que permite entender algunas de sus afirmaciones destinadas a obtener la ayuda de su familia, así como la imagen que da de sí mismo, en la que por momentos aparece como un europeo que ha tenido éxito en África, y en otros como un fracasado.

Retrato y construcción de la obra

La aventura fotográfica y el proyecto de convertirse en explorador profesional de Rimbaud aparecen en el momento en que se inicia la recuperación y la publicación de su obra poética en Francia, llevada a cabo principalmente por Verlaine. Esta recuperación se realiza, por lo tanto, sin participación autorial, en una época en la que quienes la animan ignoran si está vivo o no, y dónde se encuentra, e implica una colecta de manuscritos y de escritos dispersos y un verdadero trabajo de construcción de la obra. Se trata de una cuestión de mucha importancia, porque publicar la obra poética implica presentar un retrato del autor —en relato y en imágenes— en un momento en que en Europa sus antiguos amigos y compañeros de la bohemia parisina desconocen su apariencia actual y solamente disponen de algunos retratos de juventud. Así lo vemos en la presentación que hace Verlaine de Rimbaud en “Les Poètes maudits” (“Los poetas malditos”) en la revista *Lutèce*, número 5 del 10 de noviembre de 1883, que comprende “Les Chercheuses de poux” (“Las buscadoras de piojos”), “Voyelles” (“Vocales”), “Bateau ivre” (“El barco ebrio”), “Oraison du soir” (“Oración nocturna”), “Les Assis” (“Los sentados”), “Les Effarés” (“Los absortos”), una estrofa de “Premières communions” (“Primeras comuniones”), una de “L’Eternité” (“La Eternidad”), y algunos versos de “Paris se repeuple” (“París vuelve a poblarse”). Verlaine describe allí a Rimbaud como un hombre “grand, bien bâti, presque athlétique, au visage parfaitement ovale d’ange en exil, avec des cheveux châtain clair mal en ordre et des yeux d’un bleu pâle inquiétant”²⁴, antes de afirmar “sa fin littéraire”²⁵ (Lefrère, 2007: 354).

Esta publicación va a dar lugar a otra serie de retratos. En *Les Hommes d’aujourd’hui* del 17 de enero de 1888, Verlaine presenta *Une saison en enfer* (*Una temporada en el infierno*) como

²³ “todos esos instrumentos no pueden ser comprados sino por alguien competente, de lo contrario guarden el dinero —que ha sido muy demasiado arduo de conseguir como para usarlo para comprar chatarra”.

²⁴ “grande, bien formado, casi atlético, de rostro perfectamente oval de ángel en el exilio, con cabello castaño desordenado y ojos de un azul pálido inquietante”.

²⁵ “su fin literario”.

una “prodigieuse autobiographie psychologique”²⁶, y aconseja a los lectores que no se fien demasiado de los retratos que unos y otros hacen de Rimbaud (lo que constituye sin duda un modo de mantener la ambigüedad de su identidad)²⁷. Entre ellos podemos mencionar el de Maurice Barrès en *Les Taches d’encre* del 5 noviembre al 5 de diciembre de 1884:

A côté de Verlaine il convient de laisser Arthur Rimbaud, l'étrange jeune homme qu'il nous fit connaître. Le poète du Bateau ivre, âgé de seize ans, fut accueilli à Paris comme un prodige, récita quelques strophes d'un grand mouvement, des vers d'un charme très subtil où l'on sent 'soudre et mourir sans cesse un désir de pleurer', puis il disparut, désespéré de la vie, dédaigneux de l'art, laissant des manuscrits épars, un inquiétant souvenir et une plainte farouche qui mérite de demeurer²⁸.

Como puede verse, en el recuerdo de sus compañeros de andanzas parisinas, Rimbaud es el jovencito de aire angelical del retrato de Carjat, y del célebre cuadro *Un coin de table (Un rincón de mesa)* de Henri Fantin-Latour, presentado en el Salón de 1872. Si la publicación de los poemas de Rimbaud es acompañada por retratos, estos deben ser puestos en relación con una serie de caricaturas y dibujos hechos por sus amigos cuando ignoran su paradero. Estos, en la época de la bohemia, lo representaban como un joven salvaje y disipado, pero ahora lo imaginan en países lejanos y exóticos, en situaciones ridículas o cómicas. Retrato público y retrato privado se entrecruzan en la construcción de una figura poética pública realizada por Verlaine y otros poetas y críticos que conocieron a Rimbaud en el período en que buscaba convertirse en un poeta valorado.

En los años 1880, por todas estas razones, los retratos propuestos no pueden sino ser imaginarios y estar basados en los que se tienen de los años 1870, que Verlaine articula a su proyecto de creación de un grupo de “poetas malditos”: retratos ambivalentes, según los cuales Rimbaud es ángel y demonio a la vez, que recuperan el carácter rebelde del poeta: “Le masque est d'un ange, estime M. Verlaine : il est d'un paysan assassin”²⁹ (Lefrère, 2007: 486). Si los retratos propuestos por Verlaine y sus amigos en el ámbito público conservan esta ambivalencia, evacúan, no obstante, los aspectos más escandalosos de su personalidad, en particular de tipo sexual, que aparecen en el ámbito privado, como en el diario de Edmond de Goncourt, puesto que se trata de una anotación de su diario del 18 de abril de 1886: “Aujourd'hui, Rollinat parlait de Rimbaud, l'amant de Verlaine, ce glorieux de l'abomination, de la dégoûtation, qui arrivait au café et se couchant, la tête sur le marbre d'une table, criait tout

²⁶ “prodigiosa autobiografía psicológica”.

²⁷ *Les Hommes d'aujourd'hui*, “Arthur Rimbaud”, n. 318, 17/01/1888, Lefrère, 2007: 572-573.

²⁸ “Junto a Verlaine conviene situar a Arthur Rimbaud, el extraño joven que nos ha sido dado conocer. El poeta de “Le Bateau ivre” fue recibido en París a los dieciséis años como un prodigio, recitó algunas estrofas de gran movimiento, versos de encanto sutil donde se siente “brotar y morir sin cesar un deseo de llorar”, luego desapareció, desesperado de la vida, despreciativo del arte, dejando manuscritos dispersos, un recuerdo inquietante y una queja feroz que merece permanecer” (“La Sensation en Littérature. La Folie de Charles Baudelaire”, *Les Taches d'encre* de los días 5 de noviembre y 5 de diciembre de 1884, Lefrère, 2007: 406).

²⁹ “La máscara es de un ángel, estima el señor Verlaine: de un campesino asesino”.

haut : ‘Je suis tué, je suis mort. X*** m’a enculé toute la nuit... je ne puis plus retenir ma matière fécale’³⁰. Edmond de Goncourt completa este recuerdo con la imagen siguiente:

Le génie de la perversité que cet homme, qui m’a laissé le souvenir de la main terrible, la main de Dumol[il]ard. Oui, le génie de la perversité : c’était lui qui cassait avec un marteau le nez d’un buste de Cros, pendant son absence ; c’était lui qui, l’hiver, coupait avec un diamant de vitrier les carreaux du misérable et frileux Cabaner, qui enfin, avec une imagination malfaisante de vilain singe, passait sa vie à inventer d’impitoyables méchancetés (Lefrère, 2007: 464)³¹.

El 8 de febrero de 1891, Goncourt anota: “Le nom de Verlaine, prononcé dans le banquet symboliste, fait revenir le nom de Rimbaud et le souvenir de cette heure où la littérature a cru devoir s’originaliser par de la pédérastie”³² (Lefrère, 2007: 863). Sigue, el mismo día: “Darzens nous apprend que Rimbaud est maintenant établi marchand à Aden et que dans des lettres qu’il lui écrivait, il parlait de son passé comme de d’une énorme fumisterie”³³.

Llegados a este punto, conviene recordar que, en diciembre de 1883, Paul Bourde, periodista que había sido condiscípulo de Rimbaud en el colegio en Charleville, conoce a Alfred Bardey, dueño de la empresa para la que trabaja Rimbaud en Adén, en el barco *Saghalien*, gracias a quien se entera de que Rimbaud vive en el Mar Rojo. Bourde, que había leído la célebre plaqueta *Les poètes maudits (Los poetas malditos)*, escribe a Rimbaud y le explica el lugar que tiene en la poesía francesa en 1888 (Lefrère, 2007: 370, 492). Por lo tanto, los dos mundos se cruzan en ese momento: la noticia de la vida que lleva Rimbaud llega a París y Rimbaud se entera, desde Adén, del éxito que tiene su poesía en su país de origen.

Más allá de la descripción

La adquisición de la cámara fotográfica y el uso que Rimbaud hace de la fotografía están por lo tanto vinculados a su deseo de convertirse en explorador. Y también a su rechazo en su escritura de la descripción del mundo donde vive y de lo que ve. Su práctica de la descripción presenta, sin embargo, un doble aspecto porque, a pesar de este rechazo, notamos un uso de lo que hoy llamaríamos descripción antropológica, que busca captar el movimiento, las “escenas vivas”: el mundo en acción. El objeto de la exploración de Rimbaud no es la descripción topográfica o del paisaje sino la de sus habitantes, a partir de la cual construye una posición de observador en tanto sujeto de saber, que aspira a ser digno de la *Sociedad de Geografía* (Louis, 2022).

³⁰ “Hoy, Rollinat hablaba de Rimbaud, el amante de Verlaine, esa gloria de la abominación, del asco, que llegaba al café y acostándose, la cabeza sobre el mármol de una mesa, gritaba fuerte: ‘Me mataron, estoy muerto. X*** me rompió el culo toda la noche... no puedo más retener mi materia fecal’.

³¹ “El genio de la perversidad este hombre, que me ha dejado el recuerdo de la mano terrible, la mano de Dumol[il]ard. Sí, el genio de la perversidad: era él quien rompía con un martillo la nariz de un busto de Cros, durante su ausencia; era él quien, en invierno, cortaba con un diamante de vidriero los vidrios del misérable y friolento Cabaner, que finalmente con una imaginación malintencionada de mono descarado, pasaba su vida inventando implacables maldades”.

³² “El nombre de Verlaine, pronunciado en un banquete simbolista, hizo volver el nombre de Rimbaud y el recuerdo de ese momento en que la literatura creyó deber hacerse original mediante la pederastía”.

³³ “Darzens nos informa que Rimbaud está ahora establecido en Adén y que, en las cartas que le escribía, hablaba de su pasado como de una enorme fumistería”.

En sus primeros desplazamientos, las cartas a su familia contienen una mezcla de relato y descripción, como lo notamos en la del 17 de noviembre de 1878 desde Génova, donde describe el paisaje suizo que atravesó, las cumbres, la ruta, adoptando un modo narrativo que se corresponde al género epistolar o el diario de viaje. Una vez llegado a Harar, propone una fórmula que es descriptiva y, a la vez, escamotea la descripción: “Il ne faut pas croire que ceci soit entièrement sauvage”³⁴ (Lefrère, 2007: 276). A lo cual sigue una enumeración de lo que sí hay: armada, artillería y caballería egipcia y su administración, “todo ello idéntico a lo que existe en Europa, solo que son un montón de perros y de bandidos”. Pasa luego a caracterizar a los Gallas como agricultores y pastores, da detalles sobre el comercio, y describe sus actividades y los habitantes, pero no los paisajes (“Carta de Rimbaud a su familia”, 15/02/1881, citado en Lefrère, 2007: 277). A pesar de ello, encontramos en una carta dirigida a su familia desde Adén este célebre párrafo:

Aden est un roc affreux, sans un seul brin d’herbe ni une goutte d’eau bonne : on boit l’eau de mer distillée. La chaleur y est excessive, surtout en juin et septembre qui sont les deux canicules. La température constante, nuit et jour, d’un bureau très frais et très ventilé est de 35 degrés. Tout est très cher et ainsi de suite³⁵. (Carta de Rimbaud a su familia, 25/08/1880, citado en Lefrère, 2007: 261)³⁶.

Como puede verse, describir consiste aquí en afirmar que no hay nada para describir, y en subrayar aquello que contrasta con su país de origen, con lo que su familia conoce, y lleva a Rimbaud a presentarse como un prisionero de la región. El 4 de agosto de 1888 les cuenta que Zeilah “c’est le désert habité par des tribus errantes. Ici c’est la montagne, la suite de plateaux abyssins, la température ne s’y élève jamais à plus de 25 degrés...”³⁷ (Lefrère, 2007: 626). En varias otras cartas puede observarse este rechazo de la descripción, así como el de una mirada exótica, como lo vemos en este párrafo a menudo citado:

Des déserts peuplés de nègres stupides, sans routes, sans courriers, sans voyageurs : que voulez-vous qu’on vous écrive de là ? Qu’on s’ennuie, qu’on s’embête, qu’on s’abrutit ; qu’on en a assez, mais qu’on ne peut pas en finir, etc. ? Voilà tout, tout ce qu’on peut dire, par conséquent ; et, comme ça n’amuse pas non plus les autres, il faut se taire³⁸ (25/02/1890, Harar, Rimbaud a su familia, Lefrère, 2007: 810).

Describir es, por lo tanto, enumerar lo que no hay, es decir: *no* describir lo que se ve, como si se lo quisiera escamotear. Lo cual se opone a la práctica del género de la época, como lo constatamos al comparar, por ejemplo, las cartas de Rimbaud con las de su hermana Vitalie

³⁴ “No hay que pensar que esto sea enteramente salvaje”.

³⁵ “Adén es una roca espantosa, sin ni una brizna de hierba ni una gota de agua pura: se bebe el agua de mar destilada. El calor es excesivo, sobre todo en junio y septiembre que son las dos canículas. La temperatura constante, noche y día, de una oficina muy fresca y ventilada es de 35 grados. Todo es tan caro, y así sucesivamente”.

³⁶ Ver también la descripción que da de Harar cuando se instala, en la carta del 13 de diciembre de 1880 a los suyos, Lefrère, 2007: 267.

³⁷ “es el desierto habitado por tribus errantes. Aquí está la montaña, la serie de mesetas abisinias, la temperatura no sube nunca más de 25 grados”.

³⁸ Desiertos poblados de negros estúpidos, sin rutas, sin correos, sin viajeros: ¿qué quieren que les escriba de allí? ¿Que uno se aburre, que se irrita, se embrutece? ¿Que se está harto, pero no puede terminar con esto, etc.? He aquí todo, todo lo que se puede decir, en consecuencia; y, como esto tampoco divierte a los demás, hay que callarse.

cuando lo visita en Londres en 1874, y con los esfuerzos realizados por su hermana Isabelle después de la muerte de Rimbaud para inscribir cierta forma de exotismo en los relatos de su hermano a partir de lo que supuestamente este le habría contado³⁹. Tal vez la descripción más larga sea la que Rimbaud hace a su madre el 30 de abril de 1891, desde Adén, donde narra su estado de salud lamentable y su viaje a Zeilah enfermo, y le anuncia su próxima llegada, lo que podemos atribuir a la necesidad de explicar a su familia por qué vuelve a Roche, lugar y modo de vida por el cual manifiesta el más violento rechazo, después de tantos años (y de haber repetido hasta el cansancio que nunca volvería). Pero no estamos confrontados a lo que ve, sino a una síntesis de elementos puntuales, comparados, que desarticulan los modos narrativos que adopta, los despoja de lo que se puede considerar la clave de su funcionamiento —la novela, la descripción, la mirada exótica—. Por supuesto, en aquella época eran muchos los viajeros para quienes la exploración servía de excusa para la escritura y para quienes la escritura conducía a la exploración (Jitrik, 1969). Pero el *Bulletin et les Comptes rendus de la Société de Géographie de Paris (Informe de la Sociedad de Geografía de París)* prueba que explorar y contar los propios viajes como forma de sobrepasar el informe geográfico y de emanciparse de él (aunque esta disciplina apasionara al público de la época) son dos cosas diferentes. Porque escribir más allá del informe geográfico, más allá del diario de viaje, implica identificar previamente a los enemigos retóricos —es decir, para Rimbaud, el exotismo, el relato lineal (cronológico) y cotidiano, el orientalismo—. Y también significa rescatar una vertiente de la geografía que, en el siglo XIX, implicaba también el conocimiento etnográfico.

En cuanto a sus dos célebres informes, “Rapport sur l’Ogadine, par M. Arthur Rimbaud, agent de MM. Mazeran, Viannay et Bardey, à Harar (Afrique orientale)” (1883) y “Rimbaud au directeur du ‘Bosphore égyptien’” (1887), presentan distintas prácticas de la descripción. En el primero, la noción de descripción resulta relativa, porque Rimbaud no participó de la expedición, y redactó el informe a partir de las notas de Constantin Chryseus Sotiro⁴⁰. Sin embargo, en su informe precisa las rutas que permiten acceder al territorio y sus características; especifica qué tribus corresponden al nombre Hawaïa, describe la geografía de la meseta de Ogadine, su clima, las fuentes de agua, los fenómenos climáticos, el aspecto geográfico de la estepa, sus relaciones con los vecinos, sus tradiciones y costumbres, la organización social y política. En su escritura describir es narrar, porque lo que se explica es la dinámica y el modo de vida de los Ogadines: describe su físico, las tareas diarias de los hombres, las mujeres y los niños; se detiene también en su desconocimiento de los minerales, su religión, ritos y ceremonias, su organización familiar, los animales domésticos y el uso que hacen de ellos, cómo cazan. Otros elementos presentados son los animales salvajes, la raza inferior de los Mitganes, su lugar en la sociedad y organización, las costumbres y fiestas, el modo en que hacen justicia. Lo que Rimbaud subraya en este “informe ficción” traduce un movimiento antropológico de observación, que realiza en la escritura —y exclusivamente en la escritura: no obedece en este caso a un desplazamiento geográfico (Louis, 2022)—.

³⁹ “Vitalie Rimbaud à sa sœur Isabelle” (“Vitalie Rimbaud a su hermana Isabel”), Londres, 24/07/1874, *Rimbaud Œuvres Complètes*, 1972: 285-286, 294-296; en cuanto a Isabelle, ver sus cartas a Paternie Berrichon, Lefrère, 2010: 750-781.

⁴⁰ Alias Adji-Abdallah, empleado griego al servicio de Bardey y adjunto de Rimbaud en Harar, cuyas fechas de nacimiento y de muerte son inciertas.

En cuanto a “Rimbaud au directeur du ‘Bosphore égyptien’”, está escrito tres años después del “Rapport sur l’Ogadine”, cuando Rimbaud ya ha adquirido cierto reconocimiento como comerciante-explorador, puesto que se lo presenta como “le voyageur français bien connu, dont nous avons annoncé l’arrivée au Caire” (“el viajero francés muy conocido cuya llegada al Cairo hemos anunciado”)⁴¹. Más que una descripción, se trata de un relato de la compleja situación en la región, en la cual las relaciones entre Menelik⁴² y el Emir adquieren un matiz rocambolesco, por no decir folletinesco. Si, desde un comienzo, el narrador adopta una primera persona del singular y una escritura que pone de relieve el relato, Rimbaud especifica la composición de su caravana, y da una larga lista de posibilidades de explotación de la sal en la región. Retomando el relato de su recorrido y sus vicisitudes, a la descripción de los pastoreos y puestos armados establecidos por Menelik, y de las armas y municiones a disposición del rey en Harar, con su historia, se agrega el relato de los proyectos de canalización de otros viajeros, (521). La conclusión es que la ruta es desastrosa, y Rimbaud explica que Menelik tiene la intención de apoderarse de Harar porque cree que había allí un arsenal formidable acerca del cual había advertido a los franceses e ingleses de la región. Una vez vencidos los abisinios, Menelik, irritado, se pone en marcha hacia Entoto con unos treinta mil guerreros, lo que da lugar a la batalla de Shlanko, que Rimbaud describe como un “rencontre” (“encuentro”), y acerca de la cual dice con ironía que duró “à peine un quart d’heure” (“apenas un cuarto de hora”). Da luego el detalle de sus consecuencias: “trois mille guerriers furent sabrés et écrasés en un clin d’œil par ceux du roi du Choa”⁴³. El Emir se escapa a Harar, Menelik no encuentra ya resistencia alguna, las tropas permanecen fuera de la ciudad, y si no hubo saqueo es porque, según Rimbaud, Menelik “se borna” (“se limitó”) a imponer un impuesto y a confiscar muebles e inmuebles de los vencidos muertos en la batalla, llevándose él mismo los de las casas de los europeos. Para concluir, hace que le entreguen todas las armas y nombra a Ali Abou Béker administrador. La segunda carta, “M. Rimbaud au Harrar et au Choa. (suite et fin)”⁴⁴, retoma el relato donde lo había dejado y narra el conflicto que se produce entre Mékounène y Béker, mientras los abisinios tiranizan a la población, imponen impuestos por *razzia* y saquean los pueblos.

Adoptando la forma de cartas públicas, Rimbaud propone descripciones breves y compactas, que ponen el acento en la desolación y afirma el terrible aspecto de esas comarcas, pero no da detalles al respecto. El relato extremadamente complicado y detallado que hace de los asuntos políticos recuerda la ficción novelesca, un efecto debido en parte a la elección de los términos y en parte al hecho de que los movimientos políticos no son, en general, identificados con países o instituciones, sino con individuos, que son los protagonistas de una situación que nos parece caótica por sus detalles, e incluso rocambolesca, puesto que adopta a menudo un tono irónico; los personajes llevan adelante sus acciones en función de sentimientos y deseos personales, mientras el narrador se atribuye los razonamientos estratégicos.

⁴¹ *Le Bosphore égyptien, journal quotidien politique et littéraire* era un periódico francófono y francófilo que aparecía desde 1881 en Port-Saïd, y luego en el Cairo. El redactor en jefe era Emile Barrière Bey; las posiciones políticas del diario eran fuertes y crearon conflictos con las autoridades británicas. Lefrère, 2007: 519.

⁴² Ménélik II (1844-1913) fue emperador de Etiopía entre 1889 y 1913.

⁴³ “tres mil guerreros fueron muertos a sablazos y aplastados en un pestaño por los del rey de Choa”.

⁴⁴ “El señor Rimbaud en Harar y en Choa, continuación y fin”.

A estas observaciones podemos agregar que en estos dos informes de Rimbaud encontramos un borramiento del sujeto, que recuerda la correspondencia de su juventud, como la carta llamada “du voyant” (“del vidente”); y que quien relata parece ignorar la distancia cultural y geográfica que existe entre los lectores y el mundo sobre el que proyecta su mirada. En esta Rimbaud sostiene que si “les vieux imbéciles n’avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n’aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s’en clamant les auteurs!”⁴⁵ (15/05/1871, Lefrère, 2007: 66-73).

De la fotografía en la construcción autorial

Podemos concluir que, si Rimbaud no cuenta su vida cotidiana, si no describe el mundo que ve, lo fotografía, aunque tengamos hoy pocos rastros de ello. La fotografía se vincula con la especulación acerca de las posibilidades de rentabilizar los recursos de estas regiones, y de acumular capital para poder realizar nuevos desplazamientos, aunque, en verdad, la mirada y el relato se concentren en las dinámicas que marcan los espacios más que en su carácter rentable. El objetivo parece ser hacer otra cosa con el mundo que ve que aquello que los otros comerciantes europeos y los indígenas hacen, y comprender lo que se puede hacer (lo que *él* puede hacer) en términos de explotación, lo que implica incorporarlo a los circuitos comerciales —y a los de la letra—.

El modo adoptado en sus informes y cartas intenta construir un espacio que marca la distancia entre los lectores y el mundo conocido que se mira. En este marco, aunque nos cueste comprender su especificidad, la fotografía parece haber jugado un papel y constituiría un espacio de ficcionalidad y una marca de modernidad (de Cabo, 2022). Esta especificidad se juega en la superposición entre un uso comercial de la fotografía y su contribución posible a la profesionalización de Rimbaud en tanto explorador. La fotografía, de este modo, no es referencial. Las imágenes muestran la mirada particular de Rimbaud, en vez de ocultarla en favor de un supuesto registro de lo real. Como en la escritura, en la fotografía inscribe su exuberante personalidad, mientras se la presenta como objetiva, en el sentido de que construye un saber posible. En verdad aquello que vuelve confiables las imágenes que ofrece el explorador-autor al lector es esta confrontación con su individualidad aleatoria, es decir, con los detalles y los desvíos que garantizan el interés de sus observaciones en términos cognitivos. Porque en el rechazo de la descripción se inscribe la distancia entre la función cognitiva y la función epistemológica de lo que el viajero ve: la primera es un movimiento del pensamiento, un proceso por el cual se adquiere un conocimiento; la segunda implica la posibilidad de crear un discurso a partir de lo que es conocido, y de escribir. El saber no se produce entonces por la cognición sino por un gesto epistemológico. Se halla contenido en un discurso que plantea sus rasgos específicos y la singularidad del que lo crea como fundamentos de su proyección hacia lo real. A la manera de una antinovela de lo observado: sin objetividad, sin aspirar a la totalidad, sin detener el movimiento para captar lo presente.

⁴⁵ “si los viejos imbéciles no hubieran encontrado del yo más que la significación falsa, no tendríamos que barrer estos millones de esqueletos que, desde hace un tiempo infinito, han acumulado los productos de su inteligencia medio ciega, al proclamarse sus autores”.

Referencias bibliográficas

- DE CABO, Mariana, 2022, “El original de esta copia no sabe cómo es ni siquiera por fuera, aunque no se le crea”: Mansilla, Baudelaire y el régimen fotográfico, Thèse de Troisième cycle, Université de Bourgogne Franche-Comté. Faculté Sciences du Langage de l’Homme et de la Société. LECLA, Defendida el 27/09/2022.
- FONTAINE, Hugues, 2019, *Arthur Rimbaud photographe*, Paris, Textuel, 2019.
- GUILLEMIN, Eugène, 1877, *Le Ciel. Notions d’astronomie à l’usage des gens du monde et de la jeunesse*, Paris, Librairie Hachette.
- GUNTHER, André, 2016, “Toujours pas de Rimbaud”, *Revue Image sociale*, 30 janvier.
- , 15 de mayo 2012, “Rimbaud, la photo infidèle à l’icône”, *L’Atelier des icônes*.
- JITRIK, Noé, 1969, *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- KALTBRUNNER, David, 1879, *Manuel du voyageur*, Zurich, J. Wurster & Cie Editeurs.
- LEFRERE, Jean-Jacques y Pierre Leroy, 2001, *Rimbaud à Aden*, Paris, Fayard.
- LEFRERE, Jean-Jacques, 2001, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard.
- , 2002, *Rimbaud au Harar*, Paris, Fayard.
- , 2004, *Rimbaud ailleurs*, Paris, Fayard. *Photographies contemporaines et entretiens par Jean-Hugues Berrou*.
- LOUIS, Annick, 2022, *Homo explorator. L’écriture ‘non littéraire’ d’Arthur Rimbaud*, Lucio V. Mansilla et Heinrich Schliemann, Paris, Classiques Garnier.
- RIMBAUD, Arthur, 1972, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. NRF, La Pléiade. Édition établie par Antoine Adam.
- , 1884, “Rapport sur l’Ogadine, par M. Arthur Rimbaud, agent de MM. Mazeran, Viannay et Bardey, à Harar (Afrique orientale) (1) – Harar, 10 décembre 1883”, *Compte rendu des Séances de la Société de Géographie et de la Commission Centrale paraissant deux fois par mois*, Paris, Société de Géographie, pp. 99-103.
- , [20]/08/1887, “Rimbaud au directeur du ‘Bosphore égyptien’”, *Bosphore égyptien*, Le Caire, pp. 430-440.
- , *Œuvres complètes*, 1972, Paris, Gallimard, col. NRF, La Pléiade. Édition établie par Antoine Adam.
- , 2007, *Correspondance. 1854-1891*, Paris, Fayard. Présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère.
- , 2010, *Correspondance posthume. 1891-1900*, Paris, Fayard. Présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère.

C'est ça / Ce n'est jamais ça: fotografía, literatura y memoria en la obra de Gustave Flaubert

JORGE LUIS CAPUTO

*Universidad de Buenos Aires / Universidad Católica Argentina /
Universidad del Salvador /
jorgeluiscaputo@gmail.com*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p119-134> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En varias de sus cartas, Flaubert deja asentado el desprecio que siente hacia la fotografía como técnica de la imagen. Pero esta posición, que *a priori* parece incluir a Flaubert en las filas de un antimodernismo reaccionario, dista de ser simple: en primer lugar porque, si es cierto que Flaubert cuestiona la fotografía en tanto forma legítima de reproducción del mundo, en ocasiones también se sirve de ella como instrumento para su escritura; en segundo lugar porque, detrás de la desconfianza hacia las nuevas tecnologías visuales, se encuentra una aguda reflexión acerca de los vínculos entre literatura, imagen y memoria, en un momento histórico en que dicha relación comenzaba a sufrir una metamorfosis irreversible. Esa reflexión se plasma esencialmente como una contraposición (o competencia) entre literatura y fotografía. En efecto, la fotografía es para Flaubert un modo ejemplar de cristalización del instante y, por eso mismo, lleva en sí el signo de la caducidad y lo provisorio. En cambio, cuando es eficaz, la literatura produce una anamnesis o reconocimiento, una epifanía del referente.

Palabras clave: Flaubert; Fotografía; Literatura; Imagen; Memoria.

***C'est ça / Ce n'est jamais ça:* Photography, Literature and Memory in the Work of Gustave Flaubert**

Abstract: In his letters, Flaubert makes clear his contempt for photography as a technique of the image. But this position, which at first sight seems to include Flaubert in the ranks of a reactionary anti-modernism, is far from simple: firstly because, if it is true that Flaubert questions photography as a legitimate form of reproduction of the world, he sometimes also uses it as an instrument for his writing; secondly because, behind his mistrust of the new visual technologies, there is an acute reflection on the links between literature, image and memory, at a historical moment when this relationship was beginning to undergo an irreversible metamorphosis. This reflection essentially takes the form of a contrast (or competition) between literature and photography. For Flaubert, photography is an exemplary way of crystallising the instant and, for that very reason, it carries within itself the sign of expiration and temporariness. On the other hand, when it is effective, literature produces an anamnesis or recognition, an epiphany of the referent.

Keywords: Flaubert; Photography; Literature; Image; Memory.

I. Tanto en su voluminosa correspondencia como en su obra novelística, Flaubert deja constancia del rechazo que experimenta hacia la fotografía como técnica de la imagen. En una carta dirigida a Louise Colet, por ejemplo, escribe de manera taxativa:

Ne m'envoie pas ton portrait photographié. Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela *vrai* [...]. Ce procédé *mécanique*, appliqué à toi surtout, m'irriterait plus qu'il ne me ferait plaisir. Comprends-tu ? Je porte cette délicatesse loin, car moi je ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie (14 de agosto de 1853; Flaubert, 1980: 394)¹.

La afirmación es un poco exagerada y esa *délicatesse* no va tan lejos: Flaubert se había ya dejado fotografiar por su amigo Maxime Du Camp durante su viaje por Oriente y volverá a ser fotografiado más adelante. Pero el fragmento citado indica con claridad el punto de vista ético (y estético) desde el cual Flaubert se aproxima al problema de la fotografía. Se trata de una posición que, *a priori*, parece incluirlo en el bando de un antimodernismo reaccionario (entre cuyas filas podría contarse también, por ejemplo, a Baudelaire). Pero, como ocurre con este último, el pensamiento de Flaubert es bastante más complejo: en primer lugar porque, si es cierto que cuestiona la fotografía en tanto forma legítima de reproducción (estética o no) del mundo, en ocasiones también se sirve de ella como instrumento para su escritura; en segundo lugar porque, detrás de la desconfianza hacia las nuevas tecnologías visuales, se encuentra una aguda (y muy moderna) reflexión acerca de los vínculos entre literatura, imagen y memoria, en un momento histórico en que dicha relación comenzaba a sufrir una metamorfosis irreversible.

Esa reflexión se plasma esencialmente como una contraposición o competencia entre literatura y fotografía. En efecto, la fotografía es para Flaubert un modo ejemplar de cristalización del instante (el *cliché*) y, por eso mismo, lleva en sí el signo de la caducidad y lo provisorio: paradójicamente, la foto deviene un instrumento no del reconocimiento sino de la alienación y la pérdida (es decir, del olvido). En cambio, cuando es eficaz, la literatura aparece como una fuerza dinámica y móvil, capaz de producir una anamnesis o reconocimiento, una epifanía del referente. Este artículo se propone indagar las vías específicas de esa contraposición para delimitar, a partir de allí, algunos vínculos posibles entre literatura y memoria.

En primer lugar, se indicará sucintamente, mediante una serie de casos representativos, el modo en que puede articularse, para el siglo XIX francés, la dialéctica entre repetición e instante (o, también, entre eternidad y fugacidad); es allí, en el seno de esas polaridades, que debe integrarse la reflexión en torno a la fotografía. En efecto (y es este el segundo momento del trabajo), la fotografía aparece pronto como metáfora o símil (en todo caso, como técnica ejemplar) para pensar la posibilidad de una recuperación del pasado perdido. En un tercer momento, se analizará en qué medida esa imagen o símil resulta improductiva, para Flaubert, cuando se la aplica al trabajo literario.

¹ No me envíes tu retrato fotografiado. Odio las fotografías tanto como amo los originales. Nunca me parecen verdaderas [...]. Este procedimiento mecánico, aplicado a ti en particular, me irritaría más de lo que me complacería. ¿Comprendes? Llevo esta delicadeza al extremo, porque nunca consentiría en que hicieran un retrato fotográfico de mí (nuestra traducción).

II. Una de las características sobresalientes del siglo XIX, considerado como unidad histórica, social y cultural, es la insistencia casi obsesiva con la que aparece, en diversas esferas del pensamiento, las ciencias y las artes, el problema de la *repetición*. Lo dicho podría resultar paradójico en un siglo que hace de la noción de progreso histórico una auténtica ideología²: en efecto, la expectativa por el futuro y el valor asignado a lo nuevo (lo inédito o lo único) que esa expectativa provoca (donde lo nuevo pasa a estar cargado, implícitamente, con el sentido de *mejor*) parecen ir en contra de la idea (experiencia o sentimiento, concepto o intuición) de que, en realidad, la recurrencia de lo idéntico es norma en el mundo moderno. Sin embargo, el *ennui* baudeleriano, la repetición según Kierkegaard o el eterno retorno de Nietzsche (por citar solo algunos ejemplos) están allí para indicar el espacio posible de la experiencia de lo repetitivo en el siglo XIX.

La contradicción es solo aparente; el siglo XIX —siglo del progreso— es el siglo de la repetición. Desde perspectivas diferentes, Walter Benjamin o Reinhart Koselleck (entre otros) han sostenido que la experiencia decimonónica del tiempo es la de una aceleración pero, también, la del vaciamiento del contenido temporal, la pérdida de su orientación histórica: el tiempo se vuelve instantáneo, puntual e inaprehensible; por lo tanto, idéntico, repetitivo en su mutabilidad. Giorgio Agamben avanza una hipótesis en el mismo sentido:

La concepción del tiempo de la edad moderna es una laicización del tiempo cristiano rectilíneo e irreversible, al que sin embargo se le ha sustraído toda idea de un fin y se lo ha vaciado de cualquier otro sentido que no sea el de un proceso estructurado conforme al antes y el después. Esa representación del tiempo como homogéneo, rectilíneo y vacío surge de la experiencia del trabajo industrial [...]. La experiencia del tiempo muerto y sustraído de la experiencia, que caracteriza la vida en las grandes ciudades modernas y en las fábricas, parece confirmar la idea de que el instante puntual en fuga sería el único tiempo humano. El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo sólo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora en sí y por sí mismas el *sentido*, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico. [...] Como ya lo había intuido Nietzsche [...], la noción que preside la concepción decimonónica de la historia es la de 'proceso'. El sentido pertenece sólo al proceso en su conjunto y nunca al *ahora* puntual e inasible; pero dado que ese proceso en realidad no es más que una sucesión de *ahoras* conforme al antes y el después, y mientras tanto la historia de la salvación se ha tornado una simple cronología, la única manera de salvar una apariencia de sentido es introduciendo la idea, privada en sí misma de todo fundamento racional, de un progreso continuo e infinito. Bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza, 'desarrollo' y 'progreso', que simplemente traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente, se vuelven categorías rectoras del conocimiento histórico (2004: 139-141).

En Francia, incluso la revolución (es decir, el acontecimiento que se presenta explícitamente como interrupción y comienzo de un tiempo nuevo, encarnado en la creación del calendario republicano) pasa a integrarse al flujo de la historia como evento cíclico (1830, 1832, 1848, 1870) abriendo así la “era de las revoluciones”³.

² Al respecto, cf. los trabajos clásicos de Bury (1971), Löwith (2007), Blumenberg (2008), Koselleck (1993 y 2003) o Marramao (1998).

³ Flaubert deja constancia de esa recursividad en una entrada del *Dictionnaire des Idées Reçues*: “ERA (DE LAS REVOLUCIONES) Siempre abierta, puesto que cada nuevo gobierno promete cerrarla” (Flaubert, 2021b: 1235; nuestra traducción). También en *L'Éducation sentimentale* de 1869; en esa novela, durante la revolución de febrero

Paradójicamente, esa compulsión a la repetición o *ciclomanía*⁴ tendría su causa en el hecho de que, como señala Roberto Calasso, “nunca antes como en Occidente se había hecho notar la irrepetibilidad absoluta de cada elemento, *la vida precaria pero irreductible de cada detalle*” (2000: 196; nuestras cursivas). Así, la repetición se plantea como anhelo o intento de recuperación o revivificación de aquello que, de otro modo, se perdería para siempre: la fotografía debe incluirse en este impulso.

La historia natural, encarnada en la figura y trabajos de Georges Cuvier, constituye uno de los modelos privilegiados de dicha revivificación. En esa línea, Jules Michelet propone que la tarea del historiador (social o natural) y, más en general, de toda la ciencia consiste en evocar (o invocar) una forma de vida perdida a partir de una huella, un resto o un registro; en suma, provocar un volver a ser de lo que ha sido:

Rien ne serait mort tout à fait. Ce qui a vécu peut dormir et garder la vie latente, une aptitude à revivre. Qui est vraiment mort ? Personne. Ce mot a enflé d’un souffle immense les voiles du dix-neuvième siècle. [...] Nous nous sommes mis en quête, demandant à chaque chose, histoire ou histoire naturelle : “Qui es-tu ? -Je suis la vie.” La mort a été fuyant sous le regard des sciences⁵ (Michelet, 1861: 152).

Este modelo puede aplicarse también a la literatura: en medio de la polémica suscitada por la publicación de *Salammbô*, a la que se acusaba (en la pluma de un Sainte-Beuve, por ejemplo) de estar regada de inexactitudes históricas y ser poco más que un producto de la fantasía sádica de Flaubert, Théophile Gautier salía en defensa de la novela argumentando que su autor había reconstruido escrupulosamente, a la manera de un historiador natural, una totalidad a partir de la huella y los fragmentos de la historia:

Comme Cuvier qui recomposait un monstre antédiluvien d’après une dent, un fragment d’os, moins que cela, une trace de pas figée sur le limon des créations disparues, et à qui plus tard la découverte du squelette complet donnait raison, l’auteur de *Salammbô* restitue un édifice d’après une pierre, d’après une ligne de texte, d’après une analogie⁶ (Gautier, 1862)⁷.

de 1848, un republicano grita a su mujer: “¡Cumplí con mi deber en cada oportunidad: en 1830, en el 32, en el 34, en el 39! ¡Hoy peleamos! ¡Es necesario que pelee!” (Flaubert, 2021a: 421; nuestra traducción).

⁴ El término es de Paul Valéry (1973: 313).

⁵ Nada estaría muerto del todo. Lo que ha vivido puede dormir y conservar la vida latente, la capacidad de volver a vivir. ¿Quién está realmente muerto? Nadie. Esta palabra llenó las velas del siglo XIX con un aliento inmenso. [...] Nos hemos puesto en marcha, preguntando a todo, historia o historia natural: “¿Quién eres? -Yo soy la vida”. La muerte huyó bajo la mirada de la ciencia (nuestra traducción).

⁶ Como Cuvier, que reconstruía un monstruo antediluviano a partir de un diente, de un fragmento de hueso, o incluso menos que eso, a partir de una huella fijada en el limo de creaciones desaparecidas, y a quien posteriormente el descubrimiento del esqueleto completo le daba la razón, el autor de *Salammbô* restituye un edificio a partir de una piedra, de una línea de texto, de una analogía (nuestra traducción).

⁷ En *La Peau de chagrin*, Balzac presenta a Cuvier como un nigromante, un poeta-mago capaz de operar una auténtica resurrección de la vida muerta: “Lector, ¿te has sumergido alguna vez en la inmensidad del espacio y del tiempo leyendo las obras de Cuvier? [...] ¿Acaso no es Cuvier el más grande poeta de nuestro siglo? [...] Ante esa terrible resurrección debida a la voz de un solo hombre [...], solo podemos sentir piedad por este minuto de vida que nos toca” (Balzac, 1995, 85-86; nuestra traducción).

En el prólogo a su traducción del *Fausto* de Goethe, Gérard de Nerval da un paso desde la historia hacia la metafísica⁸ al considerar que las almas son eternos “moldes inmateriales” (huellas, en definitiva), pasibles de completarse con materia y hacerse visibles nuevamente, así sea de manera circunstancial:

S'il est vrai, comme la religion nous l'enseigne, qu'une partie immortelle survive à l'être humain décomposé, si elle se conserve indépendante et distincte, et ne va pas se fondre au sein de l'âme universelle, il doit exister dans l'immensité des régions ou des planètes, où ces âmes conservent une forme perceptible aux regards des autres âmes, et de celles mêmes qui ne se dégagent des liens terrestres que pour un instant, par le rêve, par le magnétisme ou par la contemplation ascétique. Maintenant serait-il possible d'attirer de nouveau ces âmes dans le domaine de la matière créée, ou du moins formulée par Dieu, théâtre éclatant où elles sont venues jouer chacune un rôle de quelques années et ont donné des preuves de leur force et de leur amour? Serait-il possible de condenser dans leur moule immatériel et insaisissable quelques éléments purs de la matière, qui lui fassent reprendre une existence visible plus ou moins longue, se réunissant et s'éclairant tout-à-coup comme les atomes légers qui tourbillonnent dans un rayon de soleil? Voilà ce que des rêveurs ont cherché à expliquer, ce que des religions ont jugé possible, et ce qu'assurément le poète de Faust avait le droit de supposer⁹ (Nerval, 1840, xii-xiii).

De tal modo, las formas puras de las cosas subsisten más allá del tiempo y quien puede captarlas y revivirlas en el presente es el poeta-mago, convertido en una antena de recepción y registro de una imagen que puede ser reconstituida y llenada con átomos de materia o (si lo anterior resultara imposible) con lenguaje¹⁰.

En *Les paradis artificiels*, también Baudelaire desarrolla (a partir de una idea de Thomas de Quincey) la noción de que la memoria humana es una suerte de palimpsesto en el que ninguna huella se pierde, donde todo recuerdo queda latente a la espera de una nueva lectura. En esta línea, llega a postular la existencia de una memoria o archivo universal que guardaría el registro de todo hecho acontecido en la historia y, también, de cada idea pensada por el hombre:

Un homme de génie, mélancolique, misanthrope, et voulant se venger de l'injustice de son siècle, jette un jour au feu toutes ses œuvres encore manuscrites. Et comme on lui reprochait cet effroyable holocauste fait à la haine, qui, d'ailleurs, était le sacrifice de toutes ses propres espérances, il répondit: « Qu'importe? ce qui était important, c'était que ces choses fussent

⁸ Dimensión también implícita en Michelet.

⁹ Si es cierto, como nos enseña la religión, que una parte inmortal sobrevive a la descomposición del ser humano, y si esa parte se conserva independiente y distinta y no va a fundirse al seno del alma universal, entonces debe haber, en la inmensidad del universo, regiones o planetas en los que esas almas conserven una forma perceptible a las miradas de las otras almas y a las de aquellas que, solo por un instante, se separan del plano terrestre mediante el sueño, el magnetismo o la contemplación ascética. Ahora, ¿sería posible atraer de nuevo esas almas al dominio de la materia creada (o, al menos, formada) por Dios, teatro luminoso al que llegaron para jugar cada una un rol durante algunos años y en el que dieron testimonio de su fuerza y de su amor? ¿Sería posible condensar en su molde inmaterial e inaprehensible algunos elementos puros de la materia, que le hagan recuperar una existencia visible más o menos larga, reuniéndose e iluminándose de pronto como los átomos ligeros que se agitan en un rayo de sol? He ahí lo que los soñadores [rêveurs] han querido explicar, lo que las religiones han juzgado posible y lo que seguramente el poeta del Fausto tenía el derecho de suponer (nuestra traducción).

¹⁰ En *Arria Marcella*, relato de Gautier, se plantea la misma hipótesis: “En efecto, nada muere, todo existe siempre; ninguna fuerza puede destruir lo que alguna vez fue. Cada acción, cada palabra, cada forma, cada pensamiento que cae en el océano universal de las cosas produce círculos que se ensanchan hasta los confines de la eternidad” (1986: 225; nuestra traducción).

créées ; elles ont été créées, donc elles sont. » Il prêtait à toute chose créée un caractère indestructible. Combien cette idée s'applique plus évidemment encore à toutes nos pensées, à toutes nos actions, bonnes ou mauvaises !¹¹ (Baudelaire, 1961: 452).

Ahora bien, conforme se desarrolla y se populariza su uso en el siglo XIX, la fotografía pasa a ocupar un lugar privilegiado como metáfora o símil de esta captación o registro completo de lo efímero. Esto se debe, en principio, a la capacidad de producir una imagen exacta que se asigna tempranamente al dispositivo: tanto el daguerrotipo como la fotografía aparecen definidos rápidamente por la precisión de la imagen que producen, independientemente de los resultados concretos a los que dan lugar en una primera etapa¹². Un artículo pionero de Jules Janin sobre el daguerrotipo evidencia esta fascinación por la captación del detalle mínimo y efímero:

[Daguerre] a composé un certain vernis noir; ce vernis s'étend sur une planche quelconque; la planche est exposée au grand jour, et aussitôt, et quelle que soit l'ombre qui se projette sur cette planche, la terre ou le ciel, ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans le nuage, ou bien la pierre, le pavé, le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface ; toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil, se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes. [...] Si la masse est admirable, les détails sont infinis¹³ (*L'Artiste*, enero de 1839: 146)¹⁴.

Desde otra vertiente, el daguerrotipo y la fotografía aparecen no tanto como registro de lo visible sino de lo invisible, como técnica que permite percibir nuevas zonas de lo real: así, por ejemplo, para Balzac el daguerrotipo permitiría descubrir “un pan de la réalité jusque-là voilé, imperceptible : ses plaques de métal ne saisissent pas du visible, mais bel et bien de l'invisible”¹⁵ (Chelebourg, 1999: 57)¹⁶. En cualquier caso, es esta capacidad de registro (ya sea

¹¹ Un hombre de genio, melancólico, misántropo y deseoso de vengarse de la injusticia de su siglo, arrojó un día al fuego todas sus obras aún manuscritas. Y cuando se le reprochó este espantoso holocausto de odio, que, además, suponía el sacrificio de todas sus propias esperanzas, respondió: “¿Qué importa? Lo que importaba era que estas cosas fueran creadas; fueron creadas, por lo tanto son”. Les daba un carácter indestructible a todas las cosas creadas. ¡Cuánto más evidente es que esta idea se aplica a todos nuestros pensamientos, a todas nuestras acciones, buenas o malas! (nuestra traducción).

¹² Como señala Pallas (2022), los primeros resultados del daguerrotipo y la fotografía fueron más bien decepcionantes en cuanto a su nivel de detalle y exactitud. Con todo, esos productos demostraban la posibilidad de fijar en una placa las sombras de la naturaleza y garantizaban el perfeccionamiento futuro de la técnica: “Por eso hay que leer los numerosos discursos de anuncio [de la nueva tecnología] sobre todo como proyecciones de realizaciones futuras, o incluso, para algunos de ellos, como puros fantasmas, que sin embargo inscriben en la conciencia, de manera perdurable, una definición de la representación fotográfica como copia” (Pallas, 2022, 59-60; nuestra traducción).

¹³ [Daguerre] ha compuesto un cierto barniz negro; este barniz se extiende sobre una especie de plancha; la plancha se expone a la luz, e inmediatamente, y cualquiera que sea la sombra que se proyecta sobre esta plancha, la tierra o el cielo, o el agua en movimiento, la catedral que se pierde en las nubes, o la piedra, el pavimento, el imperceptible grano de arena que flota en la superficie; todas estas cosas, grandes o pequeñas, que son iguales ante el sol, se graban en el mismo instante en esta especie de cámara oscura que conserva todas las huellas. [...] Si la masa es admirable, los detalles son infinitos (nuestra traducción).

¹⁴ Janin tampoco olvida el carácter de documento o memoria que comporta el daguerrotipo (o, luego, la fotografía): “Es un espejo que guarda todas las huellas; es la memoria fiel de todos los monumentos y paisajes del universo” (*L'Artiste*, enero de 1839: 146).

¹⁵ “una parte hasta entonces velada e imperceptible de la realidad: sus placas metálicas no captan lo visible, sino lo invisible” (nuestra traducción).

¹⁶ De acuerdo con Nadar (citado por Chelebourg, 1999: 58), la teoría balzaciana (que hace del daguerrotipo un proceso de captura de una imagen espectral) influencia a Nerval y Gautier. François Brunet define estas dos

de lo visible o de lo invisible) lo que, en palabras de Barthes, convierte a la fotografía en “lo Nuevo Absoluto”: “la Foto: su nóema es ser siempre una *sorpresa* de la conciencia: la sorpresa (la pensatividad) del ‘Seguro, esto ha sido’” (Barthes, 2005: 119). Si la fotografía provoca una auténtica transformación antropológica (tal la tesis de Barthes) es porque cristaliza, en una práctica y un objeto radicalmente novedosos, una forma específica de experiencia temporal reconocible desde mediados del siglo XVIII y expandida en el XIX, cuyos síntomas eran, como hemos dicho, la aceleración (por ende, la fugacidad) y la repetición. Como sostiene Hamon, “la chambre noire tend même à devenir, à côté de la machine à vapeur [...], l'autre machine, l'autre structure, et l'autre métaphore du siècle”¹⁷ (Hamon, 2001: 50-51).

La fotografía aparece así como una técnica emblemática que podría expandirse al campo de la historia universal, si se pudiera contar con el dispositivo adecuado. Y el siglo XIX puso su capacidad científico-tecnológica al servicio de fantasear melancólicamente con tal dispositivo: una entrada del *journal* de los hermanos Goncourt (auténtico catálogo de los fantasmas decimonónicos) registra la presencia del tópico. La escena tiene lugar en uno de los *diners de Magny* que reúnen regularmente a Renan, Flaubert, Taine, Sainte-Beuve, además de los propios Goncourt; la atención, en este caso, se posa sobre Marcellin Berthelot, químico de profesión:

Grande causerie sur l'abstraction de l'espace et du temps, qui nous jette dans les folies et les hallucinations et l'hypothèse, au bout desquelles j'entends la parole de Berthelot dire : “Tout corps, tout mouvement exerçant une action chimique sur les corps organiques avec lesquels il s'est trouvé une seconde en contact, *peut-être que tout, depuis que le monde est, a été conservé en photographie*. C'est peut-être la seule marque de notre passage dans l'éternité. Pourquoi la science ne retrouverait-elle pas un jour, avec ses progrès, avec sa magie, le portrait d'Alexandre sur le Rocher où a passé son ombre ?”¹⁸ (entrada del 24 de abril de 1865; Goncourt, 1956: 75; nuestras cursivas).

Esta captación fotográfica de la historia humana podría extenderse a la historia del universo, hasta llegar al origen de la creación misma. En su libro *Lumen, récits de l'infini*, Camille Flammarion formula esa hipótesis, al considerar el espacio sideral como un inmenso vacío recorrido por rayos lumínicos cuyos puntos son, cada uno de ellos, fotografías que capturan el instante de la materia que lo emite. Así, de instante en instante (de fotografía en fotografía) podría rastrearse el origen de la Tierra y de todo el universo:

concepciones de la imagen fotográfica a la manera de modos o fases en la evolución de la fotografía como idea: el “modo clásico”, en el que la fotografía es tratada como la invención de un tipo de imagen definida por su exactitud; y el “modo moderno”, que predomina a partir de 1850, en el que “la noción de imagen es reemplazada por el paradigma del dispositivo o el proceso de producción” (Brunet, 2012: 270).

¹⁷ “la cámara oscura tiende incluso a convertirse, junto a la máquina de vapor [...], en la otra máquina, la otra estructura y la otra metáfora del siglo” (nuestra traducción).

¹⁸ Larga conversación sobre la abstracción del espacio y del tiempo, que nos arroja en los delirios y las alucinaciones y la hipótesis, al cabo de la cual escucho la palabra de Berthelot, que dice: “Dado que todo cuerpo, todo movimiento, ejerce una acción química sobre los cuerpos orgánicos con los cuales ha entrado en contacto así sea por un segundo, *es posible pues que todo, desde que el mundo existe, haya sido conservado en una fotografía*. Acaso sea la única marca de nuestro pasaje a la eternidad. ¿Por qué la ciencia no podría hallar algún día, con sus progresos, con su magia, el retrato de Alejandro sobre la roca en la que alguna vez se posó su sombra?” (nuestra traducción).

Voilà, dis-je, une série de photographies terrestres échelonnées dans l'espace à ces intervalles réciproques. [...] le tout se succédant suivant les distances respectives de chacune d'elles nous aurons dans un rayon de lumière, ou pour mieux dire dans un jet de lumière composé d'une série d'images distinctes juxtaposées, l'inscription fluidique de l'histoire de la Terre¹⁹ (Flammarion, 1887: 78).

En este diálogo filosófico, Lumen, la luz o espíritu cósmico que instruye a Quærens, el buscador de conocimiento, formula incluso la hipótesis de una proyección de esas imágenes sobre superficies o astros *oscuros*:

Il y a dans l'espace de vastes régions sans étoiles, pays décimés par le temps, d'où les mondes se sont successivement éloignés par l'attraction de foyers extérieurs. Or, l'image d'un astre, en traversant ces noirs abîmes, se trouve dans une condition analogue à l'image d'une personne ou d'un objet que le photographe obtient dans sa *chambre obscure*. Il n'est pas impossible que ces images rencontrent dans ces vastes espaces, un astre obscur (la mécanique céleste a constaté l'existence de plusieurs), de condition particulière, dont la surface [...] serait sensibilisée et capable de fixer sur elle-même l'image du monde lointain²⁰ (Flammarion, 1887: 97-98).

Como se ve, en el siglo XIX ciencia y literatura construyen el fantasma de un registro total de la historia del universo, que solo espera la técnica adecuada para revelarse al ojo humano. Esa técnica es incluso, en ocasiones, la literatura misma. En este contexto, el vínculo de Flaubert con la fotografía puede ser analizado bajo una nueva luz: contemporáneo de esta revolución de la imagen, su escritura podría revelar las transformaciones que la fotografía opera en el campo de las artes y de las diversas formas de reproducción.

III. Evidentemente, la crítica especializada ha reflexionado sobre el problema²¹, indicando en primer término el rechazo declarado y casi sistemático de Flaubert hacia la fotografía (opinión que puede rastrearse, por ejemplo, en su correspondencia). Sin embargo, como esa misma crítica sugiere también, la posición es bastante más compleja. Señalemos primeramente, como dato biográfico, que Flaubert participa (si bien lateralmente) de un momento relevante en la historia de la fotografía: entre 1849 y 1851 realiza un viaje por Oriente con su amigo Maxime du Camp, quien tenía la misión oficial, encargada por el gobierno francés, de realizar un relevamiento fotográfico de Egipto y Siria. Los resultados de esa empresa culminaron en lo que

¹⁹ He aquí, digo, una serie de fotografías terrestres escalonadas en el espacio a intervalos recíprocos. [...] sucediéndose el conjunto según las distancias respectivas de cada una de ellas, tendremos en un rayo de luz, o mejor dicho en un chorro de luz compuesto de una serie de imágenes distintas yuxtapuestas, la inscripción fluidica de la historia de la Tierra (nuestra traducción).

²⁰ Existen en el espacio vastas regiones sin estrellas, regiones diezmadas por el tiempo, de las que los mundos se han alejado sucesivamente por la atracción de núcleos exteriores. Ahora bien, la imagen de un astro, al atravesar estos negros abismos, se encuentra en una condición análoga a la imagen de una persona o de un objeto que el fotógrafo obtiene en su cámara oscura. No es imposible que, en estos vastos espacios, estas imágenes encuentren un astro oscuro (la mecánica celeste ha establecido la existencia de varias), de condición particular, cuya superficie [...] estaría sensibilizada y sería capaz de fijar sobre sí la imagen del mundo lejano. (nuestra traducción).

²¹ Cf. Leclerc (1999), Caraion (2003), Green (2005), Jurt (2010), entre otros. Más en general, sobre el problema de la imagen y los diversos dispositivos ópticos en Flaubert, cf. Bem (2014), Reed (2014), Vouilloux (2014), De Biasi (2015).

fue el primer libro publicado de fotografías sobre Oriente²². Flaubert, aunque crítico respecto de esa tarea, ayuda a su amigo con esas fotos.

Importa más destacar la naturaleza profundamente visual de la escritura flaubertiana: como escribe Arden Reed (2014), “Flaubert était un artiste extraordinairement visuel”; Pierre-Marc de Biasi, igualmente citado por Reed, apunta en el mismo sentido: “l’imaginaire flaubertien paraît se développer et prendre assise sur une représentation d’origine visuelle des situations narratives [...]. Flaubert a besoin de ‘voir’, comme en rêve, ce qu’il veut évoquer”²³ (De Biasi, 1986: 37). Como es obvio, lo visual no implica necesariamente *lo fotográfico*; sin embargo, en ocasiones Flaubert parece haber utilizado fotografías como instrumentos de su composición literaria²⁴.

En todo caso, un fragmento tomado de los *carnets de travail* de Flaubert (cuadernos en los que el novelista inscribe notas bibliográficas, proyectos de escritura, observaciones, etc.) puede aportar, más allá de lo desarrollado en su correspondencia, un poco de luz al problema. El texto en cuestión es una nota de lectura incluida en el *carnet* 15, fechable entre 1869 y 1874, aproximadamente: Flaubert se encuentra realizando la investigación documental para la nueva versión de *La tentation de Saint Antoine* y lee *Les hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l’extase, du somnambulisme et du magnétisme* (1845), obra principal del médico especializado en enfermedades mentales Brière de Boismont. En ese texto, Flaubert encuentra la descripción de un caso clínico, que anota:

Des Hallucinations , Brière de Boismont (relu en juillet 1869). Un peintre anglais qui peut se représenter intégralement son modèle. “Toutes les fois que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l’homme.” (p. 39) Ce peintre devint fou. Ses portraits ne devaient pas être ressemblants. La mémoire trop exacte, agissant comme un appareil photographique, nuit à l’idéalisation qui seule fait vrai”²⁵ (Flaubert, 1988: 478)²⁶.

El pasaje resulta particularmente relevante porque, en un material que podría calificarse de secundario o menor (un fichaje bibliográfico), se presentan, como anudados, todos los elementos que conforman el tema (o el problema) de la fotografía de acuerdo con Flaubert. Ordenados, podrían enumerarse del siguiente modo:

1) En primer lugar, está presente la cuestión de la relación o competencia (en el campo de la imagen específicamente visual) entre el arte pictórico en su acepción más tradicional y la

²² *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, publicado en 1852. Previamente había sido editado un libro de daguerrotipos tomados en Egipto, a cargo de Horace Vernet.

²³ “el imaginario flaubertiano parece desarrollarse y arraigarse en una representación de las situaciones narrativas que es de origen visual [...] Flaubert necesita ‘ver’, como en un sueño, lo que quiere evocar” (nuestra traducción).

²⁴ Es el caso del cuento *Hérodias*, para cuyo “decorado” narrativo Flaubert habría utilizado (es la hipótesis de De Biasi [Flaubert, 1988, 752, nota 24]) algunas fotografías del Cercano Oriente incluidas en la obra *Voyage d’exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain* (1871-1875), del duque de Luynes.

²⁵ “*Des Hallucinations*, Brière de Boismont (releído en julio de 1869). Un pintor inglés que puede representarse íntegramente a su modelo. “Cada vez que posaba los ojos sobre la silla, veía al hombre” (p. 39). Ese pintor se volvió loco. Sus retratos no debían de ser parecidos [al modelo]. La memoria demasiado exacta, al actuar como un aparato fotográfico, arruina la idealización, que es la única que produce verdad” (nuestra traducción).

²⁶ Cabe señalar que este mismo caso es estudiado también por Hippolite Taine en *De l’Intelligence* (1870).

fotografía como nueva técnica reproductiva. Esta *querelle* entre imagen antigua e imagen moderna es un lugar común en el siglo XIX y aquí está encarnada en la figura de un pintor que, por un trastorno en su aparato perceptivo y mental, *deviene* fotógrafo y que, por lo tanto, fracasa, *deja de ser pintor*, es expulsado del terreno del arte y enloquece²⁷.

2) Pero, en seguida, puede leerse un deslizamiento sutil desde el campo específico de la imagen visual hacia una concepción artística más general: “Ses portraits ne devaient pas être ressemblants”²⁸. En esa deducción²⁹ se formula algo así como un principio de estética, que excede el campo de la pintura: *todo retrato* (podría pensarse, también, en un retrato literario) es falso si se basa en una forma de reproducción fotográfica. Este desplazamiento implica entonces que, para Flaubert, la fotografía no tiene tanto que ver con una tecnología material y concreta de la imagen sino más bien con una *eidética*, con una “idea” o forma *foto* (un protocolo de captación) que va más allá del objeto en sí y que admitiría diferentes soportes (incluso uno mental).

3) Esa eidética o forma se construye a partir de una articulación específica entre percepción y recuerdo, es decir, como registro y conservación total de los estímulos: en otras palabras, hay un vínculo entre la fotografía y la facultad de la memoria. Esto parece obvio (la fotografía es una captación, una huella) pero lo que importa destacar es que, en Flaubert, ese vínculo es del orden de lo mórbido. Cabe aquí sugerir apenas una relación de carácter epocal: es sintomático que Flaubert lea y anote un libro cuyo asunto son las enfermedades mentales y las alteraciones de la percepción y que, en ese contexto, introduzca la fotografía como término de comparación. El siglo XIX, siglo de la fotografía, es también el siglo que estudia obsesivamente (en un vasto campo que va desde la ciencia a las artes, pasando por la política y el derecho) los tópicos de la alucinación, la locura, la naturaleza de la percepción, la memoria, la amnesia, etc³⁰.

4) La morbidez mental que estaría emblemáticamente expresada en la fotografía es, en lo esencial, del orden de la repetición (es una compulsión a repetir). Como hemos visto, esto también es un indicio de época: la invención de un dispositivo que captura el instante en una imagen (*esto ha sido*)³¹ pero que, a diferencia del daguerrotipo, permite repetirlo de una manera potencialmente infinita, es sintomática de esa nueva relación con el tiempo. Para Flaubert, pues, la fotografía habilita la repetición eterna de lo que ya no es: la marca de una presencia alucinatoria del pasado, un fantasma, una pervivencia del detalle muerto³².

²⁷ La historia no deja de recordar la trayectoria vital de Pellerin *L'Éducation sentimentale*: como se recordará, también este artista mediocre abandona la pintura para entregarse a la fotografía (aunque, en su caso, se trata de un cambio económicamente redituable, no de la caída en la locura).

²⁸ “Sus retratos no debían de parecerse” (nuestra traducción).

²⁹ “Deducción” por cuanto Flaubert no ha visto ni los cuadros del artista ni sus modelos.

³⁰ Barthes subraya la relación entre fotografía y alienación: “la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad. Algo aún más curioso: es *antes* de la Fotografía cuando los hombres hablaron más de la visión del doble. Se compara la heautoscopia a una alucinosis; durante siglos fue un gran tema mítico. Pero hoy ocurre como si desechásemos la locura profunda de la Fotografía” (2012: 40).

³¹ Nóema de la fotografía, de acuerdo con Roland Barthes (2005: 119).

³² En su *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), Romano Alberti establecía la misma relación entre enfermedad (“melancolía”, en su caso) y la repetición obsesiva de la imagen: “Los pintores se vuelven

5) El quinto punto destacable del pasaje es, precisamente, la insistencia en la cuestión del detalle. Todo parece sugerir que el interés de Flaubert por el caso referido por Boismont, así como la interpretación que hace de él, responde menos a un reaccionario rechazo de la fotografía como técnica antiartística que a la intuición de que existe una afinidad profunda entre ese pintor y él mismo; en otras palabras, que también él posee (o padece) esta memoria hipertrofiada y que, en conclusión, opera como una máquina fotográfica. En su correspondencia, Flaubert reconoce esta capacidad de su memoria, donde cada percepción se imprime como una huella indeleble: “Je suis d’argile pour recevoir les impressions et de bronze pour les garder. Chez moi, rien ne s’efface, tout s’accumule”³³ (carta a Amélie Bosquet, 20 de agosto de 1866; Flaubert, 1991: 517)³⁴.

6) El último aspecto destacable del fragmento constituye una declaración estética: se trata de la inclinación flaubertiana hacia la *idealización* que, contraria al registro y representación del detalle, sería la característica determinante del arte, lo que marca su *verdad*. Vale detenerse en esta oposición por cuanto es allí que reside el núcleo de la problemática relación entre fotografía y literatura en Flaubert.

III. En principio, podría resultar sorprendente leer, precisamente en Flaubert, un rechazo de la representación del detalle material y una apuesta por la “idealización”. Se recordará que, en su clásico texto “El efecto de realidad” (1968), Barthes había llamado la atención sobre el uso flaubertiano del detalle superfluo e insignificante como marca definitoria de representación de “lo real”. Por otra parte, ya la crítica contemporánea a Flaubert había señalado de manera recurrente su tendencia a detenerse en el registro moroso de cada elemento, incluso de lo mínimo. Edmond Duranty, por caso, publica en su revista *Réalisme* (entrega del 15 de marzo de 1857) una reseña de *Madame Bovary* en la que fustiga el modo en que, en esa novela, “les détails y sont comptés un à un, avec la même valeur ; chaque rue, chaque maison, chaque chambre, chaque ruisseau, chaque brin d’herbe est décrit en entier”³⁵ (citado en Philippot, 2006: 137). Aunque Duranty comparaba ese estilo con el dibujo lineal, lo que critica en Flaubert es la ausencia de toda impresión *personal* en el registro, es decir, la transformación de la mirada del novelista en una forma de inscripción objetiva y minuciosa que podría aproximarse a la captación fotográfica. En una entrada de su *journal*, los hermanos Goncourt establecen también

melancólicos porque, queriendo ellos imitar, es necesario que retengan los fantasmas fijos en el intelecto, de modo que después lo expresen de la manera que primeramente los habían visto en presencia; y esto no sólo una vez, sino continuamente, siendo éste su ejercicio; por lo cual de tal modo mantienen la mente abstracta y separada de la materia, que consiguientemente les viene la melancolía” (citado en Agamben, 2006: 61).

³³ “Soy de arcilla para recibir las impresiones, y de bronce para conservarlas. En mí, nada se borra, todo se acumula” (nuestra traducción).

³⁴ Repite la fórmula en otra carta, dirigida a su sobrina, en la que manifiesta el poder de ensoñación que ejercen sobre él los objetos que alguna vez pertenecieron a sus muertos amados: “Me gusta, cada tanto, volver a ver esos objetos y soñar con ellos. En mí, nada se borra” (carta a Caroline Commanville, 9 de diciembre de 1876; Flaubert, 2007: 140; nuestra traducción). De acuerdo con Hamon, la identificación entre la figura del escritor y la fotografía es recurrente en el siglo XIX: “El escritor como ‘placa sensible’, ‘impresionable’” (2001: 49; nuestra traducción).

³⁵ “Los detalles se cuentan uno a uno, con el mismo valor. Cada calle, cada casa, cada habitación, cada riacho, cada brizna de hierba es descrita por completo” (nuestra traducción).

una analogía entre la densidad de los pasajes descriptivos de *Madame Bovary* y el efecto de inmersión realista logrado mediante una de las variantes técnicas de la fotografía, el estereoscopio³⁶. Por último, Hippolyte Taine refuerza esta afinidad electiva entre Flaubert y la foto: “Sa tête est une photographie”³⁷ (1904: 231).

De hecho, es el propio Flaubert quien reconoce, en diferentes instancias, esta propensión personal al registro del detalle. En una carta dirigida a Louise Colet mientras redacta *Madame Bovary*, escribe: “Quand on écrit [...] une chose imaginée, comme tout doit alors découler de la conception & que la moindre virgule dépend du plan général, l’attention se bifurque. Il faut à la fois ne pas perdre l’horizon de vue & regarder à ses pieds. Le détail est atroce, surtout lorsqu’on aime le détail comme moi”³⁸ (26 de agosto de 1853; Flaubert, 1980: 416-417).

La captación fotográfica, detallada, del mundo no es condenada en nombre de una cierta verdad abstracta o conceptual sino que constituye una inclinación de la que el artista debe precaverse justamente porque es seductora, porque absorbe al creador en una hipnosis fascinada y hace peligrar la unidad de la obra (literaria, en este caso). Y lo que salva tanto la unidad general como la posibilidad del detalle, lo que permite mantener bajo control la tensión de estos polos, es aquello que Flaubert denomina “idealización”, concepto cuyos alcances conviene delimitar.

En una importante carta dirigida a Hippolyte Taine, Flaubert reflexionaba acerca de las relaciones entre literatura, alucinación e imagen mental, en términos que vale la pena citar *in extenso*; cuando escribe, dice Flaubert,

Il y a bien des détails que je n’écris pas. Ainsi, pour moi, M. Homais [uno de los personajes de *Madame Bovary*] est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que j’écris immédiatement je vois tout un mobilier (y compris des taches des sur les meubles) dont il ne sera pas dit un mot. [...] Je crois que généralement le souvenir idéalise, c’est-à-dire choisit ? Mais peut-être l’œil idéalise-t-il aussi ? observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n’est jamais ça qu’on a vu³⁹ (20 de noviembre de 1866; Flaubert, 1991: 562; cursivas del autor).

Nunca es *eso*, *ce n’est jamais ça*, lo que se ha visto. Y, para Flaubert, la literatura (el arte *tout court*) tiene como misión producir un reconocimiento, una vuelta a la vida de la imagen que se expresa en un grito contrario, “es eso”, *c’est ça !*: en un libro, “La vie, le mouvement,

³⁶ “En él, el ambiente de las cosas tiene tanto relieve, junto con los sentimientos y las pasiones, que casi los asfixia [...] es el estereoscopio llevado a su última ilusión.” (entrada del 10 de diciembre de 1860; nuestra traducción).

³⁷ “Su cabeza es una fotografía” (nuestra traducción).

³⁸ “Cuando uno escribe [...] algo imaginado, dado que todo debe fluir entonces de la concepción y como la más mínima coma depende del plan general, la atención se bifurca. No se puede perder de vista el horizonte y, al mismo tiempo, hay que mirarse los pies. El detalle es atroz, sobre todo cuando se ama el detalle (como es mi caso).” (nuestra traducción).

³⁹ Hay muchos detalles que no incorporo. Por ejemplo, para mí, M. Homais [uno de los personajes de *Madame Bovary*] está ligeramente marcado por la viruela. – En el pasaje que escribo inmediatamente veo todo un mobiliario (incluso veo las manchas en los muebles) del que no se dirá ni una palabra. [...] Creo que el recuerdo generalmente idealiza, es decir, elige. Pero quizás el ojo también idealiza... observe nuestro asombro ante una impresión fotográfica. Nunca es eso lo que hemos visto (nuestra traducción).

sont ce qui fait qu'on s'écrit : 'C'est cela', bien qu'on n'ait jamais vu les modèles"⁴⁰ (carta a Leroyer de Chantepie, 12 de diciembre de 1857; Flaubert, 1980, 784)⁴¹. *Idealización*, como lo propio del arte y lo opuesto de la fotografía, no significa entonces abstracción conceptual o metafísica sino que debe ser entendida en el sentido griego de *idéa*, como *forma* o *imagen*: es una visión, pero una visión de lo viviente material en el instante mismo de su aparecer (y, por lo tanto, en su desaparecer). Calasso, lo hemos visto, sostenía que tal era la experiencia fundamental que impulsaba la ciclomanía del siglo XIX, esto es, la percepción de lo que vive y está en vías de extinguirse. Henri Focillon, en su *La vie des formes*, llamaba a esto el “estado clásico” de las formas, “le miracle de cette immobilité hésitante, le tremblement léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle [i.e., la forma] vit”⁴² (1934: 18). Roland Barthes, por su parte, concebía dicho estado como *gesto*: un movimiento en suspenso, “el momento más fugaz, el más improbable y el más verdadero de una acción” (2005, 92).

Así pues, para Flaubert la imagen percibida permanece siempre viva en la memoria: es dinámica y no estática, se transforma (el olvido es apenas una de las estaciones de esa evolución) y es “invocada” por el arte para producir el reconocimiento (la epifanía del *c'est ça*). En esto, el detalle cumple una función primordial: no cualquier detalle, sin embargo, sino aquel que *se elige* (acaso involuntariamente, parece sugerir el novelista) para medir esa vibración y dar cuenta del temblor de la imagen viviente; un detalle que, paradójicamente, señala la inmensidad de lo no visto o lo olvidado y garantiza así, para la imagen, un espacio en blanco donde continuar su transformación⁴³.

En cambio, en sus usos habituales la fotografía congela o detiene esa evolución mental de la imagen, acumula los detalles de manera tal que, al ser contrastada con la imagen siempre viva, no puede sino resultar falsa: registro de lo muerto, imagen de lo que ha sido y ya no es. Si la literatura posibilita una repetición sin origen (re-conocer una imagen –*¡es eso!*– aunque nunca se haya visto el modelo), la fotografía es el origen de la repetición: fija un fantasma del pasado (*eso ha sido*) y lo reproduce, sin posibilidad de alteración, vaciada de toda potencia, *ad eternum*.

IV. Vale recordar, para concluir, que Roland Barthes identificaba en ese “haber sido” el *nóema*, la esencia de la Fotografía, que justamente recorta o separa al objeto fotografiado de la memoria de quien percibe: “La Fotografía no rememora el pasado —no hay nada de proustiano en una foto—. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido [...] sino el testimonio de que lo que veo ha sido” (2012, 128). Se trata, en suma, de una constatación, la

⁴⁰ “La vida, el movimiento, son eso que hace que uno exclame ‘¡Es eso!’, aunque jamás se haya visto los modelos”. (nuestra traducción).

⁴¹ Para Gautier, por el contrario, la fotografía no se reconoce por otra divisa que el *c'est ça*. A diferencia del arte (con el que no puede competir), marca apenas lo que es, sin poder acceder a ninguna significación, resumen o idea: “La fotografía es al arte lo que el famulus Wagner es a Fausto. Recopila, comenta, proporciona los textos, atiborra de documentos las paredes del estudio, pero no concluye y espera la decisión del maestro. ¿Qué significa todo eso? Ella no lo sabe. – Eso es, simplemente” (1857: 195; nuestra traducción)

⁴² “el milagro de esa inmovilidad titubeante, el temblor ligero, imperceptible, que me indica que ella [i.e., la forma] vive” (nuestra traducción).

⁴³ En este sentido, los famosos silencios, “blancos” o vacíos flaubertianos, así como la parataxis de su prosa, cumplen una función esencial como indicadores de ese olvido (cf. Proust [1978] y Genette [1972]). Sobre la influencia de los procesos de la memoria en la creación literaria flaubertiana, cf. Green (2010).

llana afirmación de la *realidad* de la imagen. La foto (toda foto) introduce una distancia temporal insalvable que es la de la muerte misma, un pasado absoluto (un aoristo, en términos de categoría temporal). Y, sin embargo, hay ocasiones en que esa foto, ubicada en la distancia de lo real pasado, resulta atravesada por el reconocimiento no solo de una realidad sino de una *verdad* del objeto (si se quiere, una iluminación de la memoria —mi memoria— de ese objeto), reconocimiento que se expresa, de nuevo, con una exclamación pero, esta vez, *en presente*: no solo “eso ha sido” sino también “eso es”, “es eso”, “ahí está”. En el paso de la imagen / muerte a la imagen / memoria (forma de vida precaria pero posible), de la realidad a la verdad, del *çela a été* al *c’est cela*, Fotografía y Literatura podrían reunirse. Porque, de hecho, para Barthes (como para Flaubert), ese pasaje de animación de la imagen es cumplido ejemplarmente por la literatura. En efecto, en términos idénticos a los de Flaubert, Barthes señala en su curso sobre *La preparación de la novela* que “la literatura, en sus momentos perfectos, tiende a hacer decir: ‘¡Es eso, es exactamente eso!’” (2005, 129). De nuevo: *c’est cela*. Así pues, literatura y fotografía podrían coincidir en la manifestación de una *verdad* que acontece y se reconoce en el instante, epifanía del referente (visual o literario) que permite reencontrarlo tal como era en su relación con una memoria que lo evoca.

¿Encuentra Flaubert un territorio común entre fotografía y literatura, entre fotografía y arte? De lo dicho hasta ahora se desprende que no. Sin embargo, pocos meses antes de morir, Flaubert vuelve a reflexionar sobre el problema en una interesante carta que envía a Léon Hennique; allí, en medio de una disquisición sobre la escuela naturalista, dictamina: “*Il n’y a pas de vrai. Il n’y a que des manières de voir. Est-ce que la Photographie est ressemblante ? Pas plus que la Peinture à l’huile, ou tout autant !*”⁴⁴ (Flaubert, 2007: 811). Al alterar la noción de una verdad o realidad esencial, inmutable, de las cosas del mundo, y reemplazarla por una verdad relativa y cambiante de la imagen, Flaubert plantea la posibilidad de que, liberada de su función ancilar, también la fotografía participe del juego siempre lábil de las formas estéticas: es decir, que pueda volverse un arte puro, absoluto, en pie de igualdad con la literatura o la pintura. Y al hacerlo, ya en los últimos días de su vida, parece anticipar algunos de los desarrollos que la fotografía ha experimentado en el siglo XX.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2004, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2006, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid, Pre-Textos.
- BALZAC, Honoré de, 1995, *La Peau de chagrin*, Paris, Le livre de poche.
- BARTHES, Roland, 2005, *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2011, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, pp. 211-221.
- , 2012, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles, 1961, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.

⁴⁴ “No existe lo verdadero. Solo hay maneras de ver. ¿La fotografía es semejante? No más que la Pintura [sic] al óleo, o en igual medida” (nuestra traducción).

- BEM, Jeanne, 2014, “Les dispositifs optiques au XIX^e siècle et la production des images dans Madame Bovary”, en Flaubert : Revue critique et génétique, n° 11. Disponible en: <https://journals.openedition.org/flaubert/2270>.
- BLUMENBERG, Hans, 2008, La legitimación de la Edad Moderna, Valencia, Pre-Textos.
- BRUNET, François, 2012, La naissance de l'idée de photographie, Paris, Presses Universitaires de France.
- BURY, John, 1971, La idea del progreso, Madrid, Alianza Editorial.
- CALASSO, Roberto, 2000, La ruina de Kasch, Barcelona, Anagrama.
- CARAION, Marta, Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle, Ginebra, Droz.
- CHELEBOURG, Christian, 1999, “Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo”, en Romantisme, n° 105, pp. 55-70.
- DE BIASI, Pierre-Marc, 1986, “Introduction”, en Gustave Flaubert, Trois Contes, Paris, Flammarion, pp. 7-39.
- , “Flaubert: une théorie de l'image”, en Pierre-Marc De Biasi, Anne Herschberg Pierrot y Barbara Vinken (eds.), 2015, Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert, Berlin, De Gruyter, pp. 3-30.
- FLAMMARION, Camille, 1887, Lumen, Paris, Marpon & Flammarion éditeurs.
- FLAUBERT, Gustave, 1988, Carnets de travail, edición crítica y genética de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland.
- , 1980, Correspondance, Tomo II, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 1991, Correspondance, Tomo III, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 2007, Correspondance, Tomo V, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 2021a, Oeuvres Complètes, Tomo IV, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- , 2021b, Oeuvres Complètes, Tomo V, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- FOCILLON, Henri, 1934, La vie des formes, Paris, Librairie Ernest Leroux.
- GAUTIER, Théophile, 1857, “Exposition photographique”, en L'Artiste, Sixième série, Tomo III, Paris, Aux Bureaux de L'Artiste, pp. 193-195.
- , 1862, “Salammbô par Gustave Flaubert”, en Le Moniteur universel, 22 de diciembre.
- , 1986, Contes fantastiques, Paris, Librairie José Corti.
- GENETTE, Gérard, 1966, “Silences de Flaubert”, en Figures I, Paris, Éditions du Seuil.
- GONCOURT, Jules y Edmond de, 1957, Journal. Mémoires de la vie littéraire, Tomo VII, Monaco, Imprimerie Nationale.
- GREEN, Anne, 2005, “Ce n'est jamais ça... Écriture et photographie chez Flaubert”, en Tanguy Logé y Marie France Renard(eds.), Flaubert et la théorie littéraire, Bruselas, Facultés Universitaires Saint-Louis, pp. 97-205.
- , 2010, “Flaubert: remembering, forgetting, creating”, en Nineteenth-Century French Studies, 39 (1-2), pp. 119-130.
- HAMON, Philippe, 2001, Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle, Paris, José Corti.
- JANIN, Jules, 1839, “Le daguérotype”, en L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts, edición de enero, pp. 145-148.
- JURT, Joseph, 2010, “L'intermédialité chez Flaubert”, en Site Flaubert Janvier 2011. Disponible en https://www.academia.edu/11778406/Linterm%C3%A9dialit%C3%A9_chez_Flaubert_in_Site_Flaubert_Janvier_2011_http_flaubert_univ_rouen_fr_article_php_id_14.
- KOSELLECK, Reinhart, 1993, Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos, Barcelona, Paidós.
- , 2003, Aceleración, prognosis, secularización, Valencia, Pre-textos.
- LECLERC, Yvan, 1999, “Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes”, en Romantisme, n°105, pp. 97-106.

- LÖWITH, Karl, 2007, *Historia del mundo y salvación*, Buenos Aires, Katz Editores.
- MARRAMAO, Giacomo, 1998, *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*, Barcelona, Paidós.
- MICHELET, Jules, 1861, *La mer*, Paris, Hachette.
- NERVAL, Gérard de, 1840, *Faust ; suivi du Second Faust*, de Goethe. *Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller, Burger, Klopstock, Schubart, Koerner*, trad. par Gérard de Nerval, Paris, Librairie de Charles Gosselin.
- PALLAS, Basile, 2022, *Le miroir abérrant. Littérature et photographies au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- PHILIPPOT, Didier (ed.), 2006, *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- PROUST, Marcel, 1978, *Flaubert y Baudelaire*, Buenos Aires, Galerna.
- REED, Arden, 2014, "Flaubert et la stéréographie française, 1850-1880", en *Flaubert : Revue critique et génétique*, n° 12. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/flaubert/2348>.
- TAINÉ, Hippolyte, 1904, *Sa vie et sa correspondance*, Tomo II, Paris, Hachette.
- VALÉRY, Paul, 1973, *Cahiers*, Tomo I, Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- VOUILLOUX, Bernard, 2014, "Flaubert et Taine devant l'image", en *Flaubert : Revue critique et génétique*, n° 11. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/flaubert/2311>.

Escribir la caricatura.

Balzac, Dickens y la formación de las poéticas realistas

EMILIO BERNINI

Universidad de Buenos Aires / Universidad del Cine
eber@filo.uba.ar; emilio.bernini@ucine.edu.ar

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p135-149> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este trabajo se propone demostrar que las literaturas de Honoré de Balzac y Charles Dickens, casi hacia los mismos años, en la década de 1830, definieron sus poéticas en una relación constitutiva con la ilustración caricaturesca, una modalidad de representación visual de gran productividad comercial en los mercados literarios francés e inglés. Esa relación permite considerar de otro modo los “realismos” —como se los denominó *a posteriori*— de esas poéticas, en la medida en que presuponen diversas negociaciones de la escritura y de los proyectos literarios de cada uno de los autores con las demandas de los mercados literarios, que suelen implicar ciertas tensiones con los artistas dibujantes, cuyas ideas en torno a la representación mimética no siempre acuerdan con las de los escritores. Con ese objetivo, este artículo estudia las diferentes dinámicas de los dispositivos literario-visuales en Balzac y en Dickens y la constitución de una nueva novela, “realista”. Está dividido en dos grandes partes: la primera indaga la presencia de la caricatura, en el sentido epistémico, en uno de los primeros textos Balzac, la *Fisiología del matrimonio* (*Physiologie du mariage*, 1829), y en el conjunto del sistema de *La Comedia humana* (*La Comédie humaine*, 1842), así como sus colaboraciones en revistas ilustradas, en particular *La Caricatura* (*La Caricature*, 1830). La segunda revisa el lazo constitutivo de la imagen con la literatura de Dickens en sus dos primeros textos: los *Esbozos de Boz* (*Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, 1836) y las caricaturas de George Cruikshank; y *Los documentos póstumos del Club Pickwick* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1837) y los dibujos de Robert Seymour y Phiz.

Palabras clave: Honoré de Balzac; Charles Dickens; caricatura; novela realista.

To Write the Caricature. Balzac, Dickens, and the Formation of Realist Poetics

Abstract: This paper aims to demonstrate that the literatures of Honoré de Balzac and Charles Dickens, around the same time, in the 1830s, defined their poetics in a constitutive relationship with caricature illustration, a modality of visual representation of great commercial productivity in the French and English literary markets. This relationship allows us to consider the “realisms” —as they were later called— of these poetics in another way, insofar as they presuppose various negotiations of the writing and literary projects of each of the authors with the demands of the literary markets, which often involve certain tensions with the artists, whose ideas about mimetic representation do not always agree with those of the writers. To this end, this article studies the different dynamics of literary-visual devices in Balzac and Dickens and the constitution of a new novel, “realist”. It is divided into two main parts: the first part

investigates the presence of caricature, in the epistemological sense, in one of Balzac's first texts, the *Physiology of Marriage* (*Physiologie du mariage*, 1829), and in the whole system of *The Human Comedy* (*La Comédie humaine*, 1842), as well as his collaborations in illustrated magazines, in particular, *The Caricature* (*La Caricature*, 1830). The second one reviews the constitutive link of the image with literature in Dickens, in his first two texts: the *Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Everyday People* (1836) and the caricatures of George Cruikshank; and *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1837) and the drawings of Robert Seymour and Phiz.

Keywords: Honoré de Balzac; Charles Dickens; Caricature; Realist novel.

Balzac: la fisiología, la caricatura y los “Estudios analíticos”

En Balzac, el pensamiento de la literatura es también un pensamiento de la imagen. Pensar lo literario implica pensar la imagen pictórica, ya que tanto la imagen como la palabra literaria, incluida la música, pueden, para el autor, “tal vez infructuosamente acercarnos a la verdad por la analogía” (citado por Farrant, 2011: 251). La búsqueda de la “verdad” del mundo en la representación es una de las propuestas de su realismo: la de “lo verdadero en el arte” (Davin, 1835: 32) contra el bello ideal romántico. Ahora bien, ese interés por la pintura supone consecuentemente el interés por el dibujo. Olivier Bonard estudió el vínculo de la literatura balzaciana con la imagen pictórica como constitutivo de la propia imaginación novelesca del autor: ya en los primeros relatos de las *Escenas de la vida privada*, publicados en 1830, Balzac buscó una “pictoralización del lenguaje novelesco” (Bonard, 1969: 10). Para el crítico, la imagen pictórica tiene así una “función generadora” de lo literario (Bonard, 1969: 11) y se manifiesta especialmente en los retratos de los personajes (Bonard, 1969: 13), al punto de que la representación de estos en las novelas ha dependido del referente estético antes que de la realidad misma (empírica) del individuo retratado (Bonard, 1969: 68-69). Pero cuando el estudio de Bonard se ocupa de la relación con la caricatura, se centra en esta como una tradición menor y que Balzac tendería a no reconocer. Bonard considera la caricatura en Balzac siempre en relación con la gran tradición pictórica y en el mismo sentido de su uso en la creación literaria (1969: 124-128). Mi propuesta es que el interés balzaciano por la imagen caricaturesca se diferencia formal y estéticamente de la imagen pictórica constitutiva de lo literario, en la medida en que, en principio, su función es otra. Si en la tesis de Bonard la pintura es un imaginario de formas estáticas cuyas historias *in nuce* se ponen en movimiento, se temporalizan cuando en efecto se narran¹, las caricaturas, en cambio, poseen una especificidad que no es propia de esa relación con la pintura. A diferencia de esta, que implica diversas tradiciones pictóricas, las caricaturas constituyen el presente mismo de la literatura, el imaginario de lo actual. En esto, las caricaturas comparten con las fisiologías un objetivo semejante de observación y estudio de las costumbres, así como de narración de pequeñas anécdotas, legibles en la imagen, de tono

¹ En esto, Bonard parece seguir implícitamente la tesis clásica de Lessing de la pintura como mimesis estática (espacial) y la literatura como mimesis temporal: “la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquellos de los que se sirve la poesía: a saber, aquella, de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta, de sonidos articulados que van sucediéndose en el tiempo” (Lessing, 2022: XVI, 250-252). De ahora en más, salvo indicación contraria, todas las traducciones me pertenecen. Sigo aquí, ligeramente modificada, la traducción de Lessing, 1977: 165.

satírico, tanto político como moralizante, que ya están en uno de los primeros textos de Balzac, la *Fisiología del matrimonio* (*Physiologie du mariage*, 1829).

El punto, pues, en que la literatura de Balzac se encuentra con la ilustración caricaturesca está vinculado a las fisiologías, esto es, a un género literario que busca, de modo siempre irónico, la observación y el conocimiento de la sociedad y las costumbres contemporáneas (Sténion, 2012: 21-60). Ese vínculo fisiología-caricatura es propio de los intereses económicos del mercado de la edición parisina de las décadas de 1820 y de 1830 —tanto como de los intereses estéticos y políticos de los escritores y los artistas— que tendrá su apogeo entre los años 1840 y 1842, un momento de extraordinario crecimiento de la imagen. Como estudió Kery Ann Berg, en esas décadas hubo una invasión en el mercado de “caricaturas, grabados, litografías, diarios y libros ilustrados”, que para el crítico desestabilizó “el dominio comercial de la palabra” y amenazó así la “hegemonía estética del escritor”, por la “serie de tensiones estéticas y comerciales, entre el escritor y el ilustrador, cuando el primero busca defender su posición artística y el último lucha por establecer la propia” (2003: 18). La pintura, en cambio, excede ampliamente ese recorte temporal, esos intereses y ese conflicto, y en esto mismo no constituye una amenaza para el escritor sino, por el contrario, un imaginario pleno de potencialidades para la literatura. La caricatura tiene que ver menos con esa potencia y con el proyecto de la escritura que con el acto, estético y político, de escribir en el presente.

La *Fisiología del matrimonio* es un texto que no ha dependido de la imagen pictórica, como los que formarán parte de las *Escenas de la vida privada*, que estudia Bonard (1969). Por el contrario, aquello que lo constituye es el imaginario caricaturesco, humorístico, tanto como la observación fisiológica de las costumbres de las parejas varón-mujer *more* científico. Balzac sabe que la fisiología, cuyo objetivo es el estudio de las funciones de los órganos de los cuerpos, y los modos en que los cuerpos interactúan con su ambiente, aplicada a un objeto moral, el matrimonio, no puede sino obtener un efecto cómico. La moda de las fisiologías que inaugura este texto se debe, en gran parte, a ese pasaje del objeto científico al objeto moral, por motivos comerciales, vinculados al éxito de la fisiología de Brillat-Savarin, la *Fisiología del gusto* (*Physiologie du goût*, 1825), que realizó ese mismo pasaje hacia uno de los elementos más volátiles de las costumbres: el gusto. El efecto cómico de las fisiologías reside en eso, en estudiar con perspectiva “científica” lo moral, pero ya no en el sentido de la tradición moralista clásica, jansenista, sino de modo material y pragmático, en sus implicaciones en la vida cotidiana.

Balzac aclara, ya en la Introducción a la *Fisiología del matrimonio*, que todo el texto surge de una broma (*plaisanterie*), un divertimento:

[El autor] se divirtió con este pequeño panfleto conyugal y pasó deliciosamente una semana entera en agrupar alrededor de ese inocente epigrama² la multitud de ideas que había adquirido sin darse cuenta y que se sorprendió de encontrar en él [...]. Sin embargo, *este ligero principio de ciencia y de broma* se perfeccionó solo en los campos del pensamiento: cada frase de la obra condenada tomó raíz, se fortificó, como una pequeña rama de árbol que, abandonada en la arena una tarde de invierno, se encuentra cubierta al otro día con esas blancas y bizarras cristalizaciones que dibujan las heladas caprichosas de la noche. Así el esbozo vivió y se convirtió en el punto de partida de

² Se refiere a la primera idea para el libro, un chiste: “dos esposos se aman por primera vez, después de veintisiete años de matrimonio” (Balzac, 1846: 338).

una multitud de ramificaciones morales. Fue como un pólipo que se engendró a sí mismo (Balzac, 1846: 339-340 [el énfasis es mío]).

El primer texto de Balzac depende constitutivamente de una *plaisanterie* y de las multiplicaciones de esa modalidad discursiva que forman el texto mismo, que imita, con conciencia de ello, la retórica de la fisiología (lo que Balzac denomina “ciencia”) del texto de Brillat-Savarin: como este, la *Fisiología* de Balzac se compone de “Meditaciones”, pero en la primera hay un objetivo aun explícitamente científico vinculado al lugar que da a la anatomía, a la histología de la alimentación así como al rol de los órganos sensoriales y de la digestión; mientras que la segunda se desplaza a la filosofía, como indica su subtítulo: *Fisiología del matrimonio o meditaciones de filosofía ecléctica sobre la felicidad y la desgracia conyugal*. Aun así, todo el texto de Balzac parece estar ya contenido en la Meditación XI de Brillat-Savarin: “Efectos de la gula (*gourmandise*) sobre la sociabilidad. Influencia de la gula sobre la felicidad conyugal”. El enunciado de la meditación misma puede leerse como una *plaisanterie*.

Ahora bien, es importante notar que la *Fisiología del matrimonio* constituye un vector doble en Balzac, en el inicio y en el final de la obra. Por un lado, es el comienzo de su literatura, puesto que de ese texto crecen (como un pólipo que se autoengendra) las seis novelas de la primera edición de 1830 de *Escenas de la vida privada* (*La vendetta*, *Gobseck*, *El baile de Sceaux*, *La casa del gato que juega a la pelota*, *Una doble familia*, *La paz del hogar*), con los rasgos propios de las fisiologías que configuran la narración realista. Como observó Sténion, la fisiología “ha contribuido”, en la literatura y en el dibujo, “a enriquecer la descripción, a mejorar el arte del retrato y a agudizar el rasgo ya incisivo de la caricatura. Procuró recursos a la elaboración de personajes novelescos, por la búsqueda del detalle significativo o pintoresco y la propensión a esencializar los tipos humanos” (2012: 25). Por otro lado, *a posteriori*, en 1842, con la articulación del sistema de *La comedia humana*, la *Fisiología* se posiciona como primer texto de la categoría de los *Estudios analíticos* que, en tanto tales, constituyen los “principios” de toda la obra. A diferencia de las otras dos grandes categorías del sistema, los *Estudios filosóficos*, que narran las “causas” de aquello que se relata en los *Estudios de costumbres* como “efectos”, los *Analíticos*, en cambio, plantean el fundamento epistemológico (Davin, 1835: 75-76; Barel-Moisán, Coleau, 2009: 5-13). Tienen en esto un estatuto superior, diferenciado, ya que no se sitúan en el plano de las diégesis, sino en el de los principios de la mimesis. En esto, toda *La comedia humana* se asienta en ese “principio de ciencia y de broma”, como declara el autor en el texto de 1829. El realismo balzaciano debe comprenderse, pues, en ese principio burlesco, cómico.

Politicidad y tipología de la caricatura

La broma misma forma parte de la episteme de la caricatura, aunque las primeras ediciones de las fisiologías de Brillat-Savarin y de Balzac no contuvieran aún dibujos. Estos se incorporan en las reediciones de ambos textos; y, en ambos, las imágenes tienen sobre todo el propósito de representar los tipos sociales, esto es, las fisonomías, uno de los saberes que integran las fisiologías (Sténion, 2012: 25). En la edición Furne (1846) de la *Fisiología del matrimonio*, se incorporan dos dibujos de Bertall (Charles D’Arnoux), grabados por Baulant, que buscan, con trazos finos, *ilustrar* el tipo de la “mujer honrada” y el del varón “fuera del celibato y del matrimonio”. En el texto, ni la mujer ni el varón tienen estatuto de personajes, sino de *exempla*, por eso los dibujos de Bertall los imaginan de modo tipológico. Esa misma exterioridad ilustrativa

puede notarse en la mayoría de los dibujos en la obra balzaciana, precisamente porque siempre constituyen un *a posteriori* de los textos³, aunque epistemológicamente estén ya definidos por la caricatura. Un caso notable de esa exterioridad es la fisonomía de Mme. Vauquer, la dueña de la pensión de *Papá Goriot* (*Le Père Goriot*), que realiza el mismo Bertall (ver Imagen 1).



Imagen 1. Bertall (Charles D'Arnoux), *Madame Vauquer* (Honoré de Balzac, *Papá Goriot*).

En este caso, a diferencia de los dibujos de la *Fisiología del matrimonio*, se trata de ilustraciones sobre la base de la descripción fisonómica que hace el narrador del personaje de

³ Incluso las ediciones ilustradas de sus textos, como el proyecto de *Balzac ilustrado* (*Balzac illustré*, 1838), del que se publicó un solo tomo, que incluyó *La piel de zapa* (*La Peau de chagrin*), o como las sátiras de sus *Escenas de la vida privada*, en las *Escenas de la vida pública y privada de los animales* (*Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1841-1842), de P.-J. Hetzel, ilustrada por J.-J. Grandville.

Mme. Vauquer. La modalidad ilustrativa se lee ya en el epígrafe del dibujo, que cita al narrador de la novela: “En fin, toda su persona explica la pensión, como la pensión implica su persona”, y cuya fuente se explicita. Bertall no sigue en su dibujo ninguna escena o episodio de la novela. Toma de la descripción el relato del comienzo de un día en la vida de la dueña:

el gato de Madame Vauquer se adelanta a su dueña [...]. Enseguida aparece la viuda ataviada con su cofia de tul, bajo la que cuelga un rodete postizo torcido [...]. Del medio de su cara envejecida y grasienta asoma una nariz como un pico de loro [...]. Su cara fría como la primera helada otoñal, sus ojos arrugados, cuya expresión pasa de la sonrisa impuesta a las bailarinas a la hosquedad amarga del usurero (Balzac, 1843: 309; sigo la traducción de Balzac, 2010: 196).

El artista dibuja esa fisonomía, se diría, estáticamente, por fuera del tiempo diegético de la novela; asume la implicación del medio por el tipo que enuncia el narrador (“la pensión implica su persona”), y no representa el espacio sino apenas en contornos neutros. Su objetivo es representar, y no narrar, concentrado en algunos rasgos, el tipo.

Aun cuando los dibujos son exteriores y *a posteriori* de la publicación, Balzac propuso, con toda deliberación, otro vínculo entre la imagen y la literatura. A diferencia del modo en el que las imágenes se ubican en las diversas ediciones de sus propios textos, Balzac promueve una relación de horizontalidad entre la imagen y el texto en la que la literatura no sea el anclaje del dibujo. Busca así un tipo de sinergia (Fierro, 2013: 1), en la que la interacción imagen-texto represente de otro modo —a diferencia de la literatura, que es solo texto— la realidad social y política. Balzac promueve para la literatura francesa aquello que ya estaba presente en los primeros textos de Dickens (como estudio en el siguiente apartado) por la propia dinámica del mercado editorial inglés, que es, de hecho, en esto, el modelo de Balzac. El planteo explícito de esa modalidad puede leerse en la revista semanal ilustrada, *La Caricature*, cuyo primer número se publica casi al mismo tiempo que el de *La Silhouette*, otro semanario satírico de ilustraciones⁴. Ambas publicaciones desarticulan la relación de subordinación de la imagen respecto del texto, para dar centralidad al dibujo con láminas de página entera, de modo de establecer así una continuidad con los textos, para que el vínculo entre ambos produzca “de la realidad una imagen nueva” (Chollet, 2016: 186). Su objetivo es que la mirada del artista agudice la del escritor, así como realizar la unión de los dos “géneros” (*ibid.*) —la literatura y la imagen—, sin distinción jerárquica entre la literatura y el dibujo, en el ideal romántico de la fraternidad de las artes (Fierro, 2013: 1).

Balzac colabora en ambas revistas, pero escribe, sin firma, el “Prospectus”, la declaración de principios editoriales, de *La Caricature*. El texto es una formulación de la politicidad estética de la caricatura, como la de la caricatura inglesa:

En Francia, como en Inglaterra, la caricatura se ha convertido en un poder. Pero así como nuestros vecinos son fríos y alegóricos en sus composiciones, así nosotros somos francos en nuestros ataques y claros en nuestras alusiones. Nuestra última revolución ha demostrado toda

⁴ En el año mismo de publicación de la *Fisiología del matrimonio*, el 31 de octubre de 1829, dos impresores litógrafos (Charles Ratier y Sylvestre-Nicolas Durier), junto con Benjamin-Louis Bellet y el dibujante Charles Philipon, editan *La Silhouette, album lithographique: Beaux-arts, dessins, moeurs, caricatures*, que se presenta a la vez como *journal artiste* y como *journal comique*. Asimismo, al año siguiente, el 4 de noviembre de 1830, el mismo Charles Philipon funda *La Caricature, morale, religieuse, littéraire et scénique*, semanario también ilustrado.

la importancia del lápiz de nuestros dibujantes. [...] desde 1789, la caricatura ha sido para nuestro país una necesidad. [...] La oposición de los artistas, al tener algo más incisivo que la broma escrita, puesto que *habla a la vez a los ojos y al espíritu*, no debe obtener una aprobación menor. [...] ¿No es una idea feliz haber adivinado que había en París una *literatura especial* cuyas creaciones podían corresponderse con las locuras de nuestros dibujantes? [...] las pinturas de costumbres parisinas, de arabescos delicados con que a menudo están adornados los diarios, nos han sugerido *reunir caricaturas escritas a caricaturas litografiadas* (Balzac, 1830: 1-2 [los énfasis son míos]).

Por un lado, Balzac plantea que la caricatura es un poder político, en la línea de la caricatura política de *Le Nain jaune ou Journal des arts, des sciences et de la littérature* (1814-1815), crítico del “oscurantismo” de la Restauración borbónica (Lo Feudo, 2016: 3). Como poder político, la caricatura francesa se diferencia de su modelo inglés, precisamente por la explicitación de sus objetivos, propios de una demanda de su historia política: en Francia, la revolución de 1789 vuelve la caricatura un arma política. La caricatura es, para Balzac, pues, un arma del presente político y es parte misma en las discusiones políticas del presente. En su percepción directa sobre la mirada (“habla a los ojos”), la caricatura es más eficaz (más incisiva) para los objetivos políticos que la palabra literaria, que demanda una elaboración mayor y cuya intelección es indirecta. Pero, por otro lado, esa relación con el dibujo humorístico se postula a la vez como una nueva literatura (una “literatura especial”), que es aquella que se concibe como caricatura (escrita) en una relación de continuidad con la caricatura “litografiada”. En el editorial de Balzac, el aspecto político de la caricatura queda así integrado en la actividad artística. La caricatura, a diferencia del dibujo satírico político de *Le Nain jaune*, forma parte ahora del ámbito estético (Lo Feudo, 2016: 4).

En esa relación horizontal entre la escritura y la imagen, ambas entendidas como arma satírica, se define en gran medida el realismo balzaciano, en una “hibridación” de lo visual y lo verbal que debería reconocerse también en aquello que la caricatura ofrece para una literatura tipológica. La tipificación de los personajes en la literatura balzaciana no procede solo —de modo diacrónico— de la tradición moralista clásica (los *caracteres* de La Bruyère), en la que el personaje es representado como tipo moral, sino también, sincrónicamente, de la exigencia de la fisiología en la representación que demanda de los tipos sociales, cada uno de los cuales constituye una síntesis de ciertos aspectos de las costumbres (Berg, 2003: 30). Pero esa misma demanda es aquella a la que responde la caricatura: mi proposición es que la visualidad de la caricatura realimenta la descripción tipológica de la literatura. La caricatura representa tipos sociales que la literatura incorpora, *en tanto modo de representar*, como imaginario para la tipología escrita. Cuando Balzac pone en relación la “caricatura escrita” con la “caricatura litografiada”, no solo postula la nueva literatura sobre la base de la caricatura, sino que afirma la reciprocidad de esas artes en la constitución de los tipos.

Por ejemplo, en “El Ministro”, texto que Balzac escribe para el primer número de *La Caricature* —y firma como Alfred Coudreux—, ya la primera línea opera como escritura de la caricatura —no de un dibujo preexistente—, es decir, como caricatura escrita: “Era un pequeño hombre —de otro modo no habría sido nombrado ministro. Al entrar no lo vi, porque parecía enterrado en su sillón por los papeles que estaban en el escritorio” (Balzac, 2014: 85). Incluso en el final del texto, de una brevedad que busca una lectura cuya rapidez remita a la

instantaneidad de la mirada sobre la imagen, el ministro es despojado por sus opositores políticos, en una narración propia del imaginario caricaturesco: “Esas cuatro personas tomaron al pobre hombre una tras otra, y lo sacudieron tan fuertemente que el primero le arrancó un volumen de sus cursos; el segundo, la billetera; el tercero, una manga de su saco; y el último, su popularidad” (Balzac, 2014: 86). Esa relación directa entre la fisonomía (la altura del individuo) y el cargo político, sin mediación argumentativa, así como el espacio atiborrado de papeles que lo tapan, sin explicaciones de sus tareas, y el despojamiento de la popularidad del personaje tipo (es “el ministro” y no posee nombre), como si se le quitara un objeto, plantea en muy pocos rasgos, como las líneas del dibujo, “un carácter y una verdad” (Farrant, 2011: 248), propias de la caricatura dibujada.

Dickens: modalidades de la caricatura

A diferencia de la de Balzac, la poética de Dickens se constituye no tanto con un programa previo, una promoción de sinergia entre las artes, sino más bien en la práctica misma de la escritura y el dibujo en la dinámica editorial del mercado londinense, en que esa interacción ya está dada. El primer libro de Dickens, los *Esbozos de Boz* (1836), cuyo título y subtítulos forman parte decididamente de la semántica del dibujo (*sketch*, esbozo, boceto; *illustrative of every-day life and every-day people*; esbozos que ilustran la vida común de todos los días), está compuesto de dos series de materiales añadidos: por un lado, los textos de representación de las costumbres, de observación fisiológica, publicados, desde 1833, en diversos semanarios y revistas (*The Morning Chronicle*, *The Evening Chronicle*, *The Monthly Magazine*, *The Carlton Chronicle*, *Bell's Life in London*) sin que formaran un todo en sí mismos; por otro, los dibujos de George Cruikshank, realizados para la edición en libro, por el editor John Macrone, de esos textos dispersos. En el libro, los textos están organizados en una estructura en tres grandes partes (“Escenas”, “Caracteres”, “Relatos”) que va de la descripción a la narración, que busca en ese movimiento borrar la disparidad de los textos. Mi lectura es que ese borramiento de la heterogeneidad de los textos de que se compone es posible, en gran medida, no tanto por la estructura (Coriale, 2008: 807-808) como por las caricaturas de Cruikshank. En efecto, estas tienen en los *Esbozos* dos modalidades: la primera, las caricaturas, dibujadas expresamente para la inclusión en la edición en libro de esos artículos breves y aislados, producen un plus de continuidad visual que los textos no poseen: los dibujos tienen una presencia que escande el libro y orienta en gran medida la lectura de los textos discontinuos. Esa continuidad está dada por la observación fisonómica que Cruikshank produce y que sin dudas encuentra en los artículos. El artista conoce bien la frenología —otro de los saberes que forman parte de las fisiologías, junto con la fisonomía (Sténion, 2012: 25) — de Franz Joseph Gall y la divulgación de esa “ciencia” por Johann Spurzheim. Cruikshank publicó, en 1826, en una edición de autor, las *Ilustraciones frenológicas* (*Phrenological Illustrations*), cuyo subtítulo, *Una visión del artista del sistema craneológico de los doctores Gall y Spurzheim* (*An Artist's View of the Craniological System of Doctors Gall and Spurzheim*), plantea ya una relación inescindible entre ese saber científico y la caricatura, y permite comprender su divulgación en la prensa

popular —que en Inglaterra constituyó, en las décadas de 1820 y 1830, una llamada “manía frenológica” (*a phrenological craze*)—, así como su recepción satírica (Russell, 2019: 3-4)⁵.

En consecuencia, cuando Cruikshank trabaja con los artículos de Dickens elabora un saber satírico fisiológico (fisonómico y frenológico) que pone visualmente en relación de continuidad. A ese plus visual hay que agregar, como segunda modalidad de la caricatura en Dickens-Cruikshank, la ampliación de lo descrito en los textos y el esbozo de escenas que no están en ellos, de modo que las caricaturas mismas también son parte de los *sketches* del título. Si la mayoría de los artículos, al menos los de “Escenas” y “Caracteres” describen, y no poseen trama narrativa, las caricaturas amplían, en cambio, aquello mismo que está solo descrito, agregando elementos y figuras que operan como tramas *in nuce*. Componen escenas visuales que no forman parte de la textualidad, pero que, no obstante, la amplían. Precisamente por esta modalidad, las caricaturas de Cruikshank no constituyen aquí ilustraciones ya que imaginan las escenas que los artículos *no* narran (aunque dependan de ellos para la visualidad). Las caricaturas no plantean entonces una relación de exterioridad ni de subordinación respecto de lo literario, para ejemplificar lo escrito (como ocurre, en cambio, con las ilustraciones de la edición Furne de *La comedia humana*). Los dibujos componen una continuidad de orden visual que escande los textos y a la vez imaginan los relatos que estos no elaboran pero contienen como pura potencialidad. Me detengo en un ejemplo.

En una de las “Escenas”, titulada “Scotland Yard”, el observador hace referencia a “el lugar más selecto”, “la vieja taberna de la esquina” y describe así el espacio y sus asistentes:

Allí, en un salón oscuro y artesonado de aspecto anticuado, reconfortado con el resplandor de un gran fuego, y adornado con un reloj enorme de esfera de fondo blanco con los números en negro, se sentaban los vigorosos carboneros, bebiendo grandes tragos de la mejor cerveza Barclay [...]. En las noches de invierno podían oírse sus voces, que llegaban hasta la orilla misma del río, cuando cantaban a voz en cuello alguna vigorosa canción a coro o bramaban la carga de algún canto popular (Dickens, 1895: 48; *siglo*, modificada, la traducción de Dickens, 2003: 234-235).

⁵ Incluso el tratado de Johann Kaspar Lavater sobre fisonomía, *Essays on Physiognomy*, circulaba ya con las ilustraciones de Daniel Nikolaus Chodowiecki —en las ediciones de Stockdale de 1789-98 y 1810, traducidas del francés—, de modo que, para la recepción popular, las pseudociencias estaban ya asociadas al dibujo. Sobre el mismo Lavater, el caricaturista Kenny Meadows publicó *Sketches from Lavater* en la sección “Gallery of Comicalities”, de *Bell’s Life in London* (Hollington, 1990: 251-252), cuyo título remite a las modalidades de las publicaciones satíricas que llegan al primer libro de Dickens.



Imagen 2. George Cruikshank, *Scotland Yard* (Charles Dickens, *Sketches by Boz*).

Cruikshank transpone (ver Imagen 2) esa descripción de una reunión popular siguiendo las indicaciones del texto en cuanto al espacio y la escena: el “gran fuego” de la chimenea, el reloj “de esfera de fondo blanco”, y la escena del canto a coro y a toda voz de los obreros del carbón, mientras beben cerveza. Pero agrega varios elementos en el cuadro que lo amplían respecto de lo descrito en el texto: un segundo reloj sobre la pared izquierda, encima de la mesa de los carboneros; seis trabajadores del carbón —cuatro en la mesa de la izquierda y dos frente a ellos (el último está de espaldas)— en lugar de un grupo indeterminado (“los vigorosos carboneros” como, sin precisar la cantidad, dice el texto) y, del lado derecho, el “sastre”, que el observador

menciona más adelante (“el sastre se quitaba solemnemente la pipa de la boca” [*ibid.*]), que en el dibujo se distingue porque no lleva la gorra de los carboneros, por su figura notoriamente más esbelta que la robustez de los trabajadores y por sentarse con las piernas juntas y no abiertas como los otros, con una mano entre sus rodillas y no un puño sobre el muslo como en el carbonero que está de espaldas. Esas distinciones de clase (trabajadores / clase media), por sus cuerpos, sus modales y sus modos de vestir, no se encuentran en el texto, pero están contenidas en el hecho de que el sastre sea el único que en la reunión, como plantea el texto, tiene un discurso sobre los cambios arquitectónicos y sociales que los trabajadores temen traerá la construcción de un puente en Scotland Yard. Además de esa ampliación fisiológica de la escena, otros detalles sugieren historias allí contenidas, ajenas por completo al texto: el perro que, sentado, mira de frente el fuego de la chimenea, que da domesticidad al espacio; así como la escoba caída y el cajón abierto, ambos a la derecha, casi en primer plano, que dibuja otra escena, interrumpida, de alguien que ha dejado así el cajón y la escoba, agregada a la escena del canto a coro de los varones, y que es solo invención del artista visual.

La escena-espectáculo

La relación texto-imagen en *Los documentos póstumos del Club Pickwick* (1836-1837) depende en su origen de la idea de invertir, en términos de su procedimiento editorial, el primer libro de Dickens. No se trata ahora de textos discontinuos escritos previamente a los que se añaden las imágenes para darles continuidad visual y ampliarlos narrativamente, sino de dibujos encargados en principio por los editores (Chapman and Hall) al artista Robert Seymour, a partir de una idea de este (luego reemplazado por el dibujante Phiz) que debían ser acompañadas por textos, para darles continuidad narrativa, en entregas mensuales. El éxito de mercado de los *Esbozos* llevó al propio Seymour y a los editores Chapman y Hall a proyectar un producto semejante con la colaboración del mismo escritor. En ese relanzamiento de una fórmula visual-textual comercialmente exitosa, predomina la idea de que la literatura puede constituirse en la narración de aquello que los dibujos muestran (es el proyecto inicial de Seymour), así como se constituyó en los *Esbozos* en la organización de su estructura *con* las imágenes. Independientemente de los detalles de la negociación siempre conflictiva entre el escritor, Dickens, los editores, Chapman y Hall, y los artistas, Seymour, Cruikshank y Phiz (Kitton, 1899: 33-34, 39-40), la literatura se piensa aquí en relación directa con el dibujo, aun cuando Dickens impone finalmente el relato al dibujo (Everitt, 1893: 231), lo cual explica la modalidad mayormente ilustrativa de las caricaturas en *Pickwick*.

Aun así, en esta novela Dickens *escribe* la caricatura, en la modalidad narrativa de la comedia, y hace de la fisiología de la ciudad y de la observación fisonómica de los *Esbozos* el tema mismo de la novela, para ridiculizar esos saberes, ya satirizados en los dibujos, desde la década de 1820. *Pickwick* narra los viajes, “para diversión e instrucción” (Dickens, 2000: 124), de Samuel Pickwick, un científico diletante, de descubrimientos irrisorios, y filántropo que promueve la “benevolencia universal” (Dickens, 2000: 72) y es “la personificación misma de la amabilidad y la humanidad” (Dickens, 2000: 128). Funda su propio club con su nombre, cuyas actas son la base de la narración, y viaja con cuatro pickwickianos (Tupman, Snodgrass, Winkle y el criado Sam Weller), sus discípulos. La comedia que se plantea aquí como un

análogo textual de la caricatura, se basa, principalmente, en la equívocidad de las situaciones. El objetivo de la comedia es satirizar al científico cuando lo pone en situaciones de riesgo, vergüenza o humillación y en ello cuestiona su estatuto de “gran hombre” (Dickens, 2000: 56), en varios episodios de la novela.

Algunos casos: en el capítulo 2, en que Pickwick toma notas en su libreta de algunos comentarios que hace el cochero que lo lleva, y este cree, equívocamente, que es un espía (*informer*), y lo golpea en un enfrentamiento (Dickens, 2000: 61-63); en el capítulo 4, en que pierde su sombrero y es objeto de la burla de los otros cuando intenta recuperarlo; en el 19, cuando es llevado a un corral de aves perdidas, borracho en una carretilla; y en el 29, cuando está a punto de hundirse en el agua helada. En todos los casos, la humillación es pública: las caricaturas muestran la presencia del grupo espontáneamente reunido en torno a la escena (Ver Imágenes 3 a 6).



Imagen 3. Robert Seymour, *The Pugnacious Cabman* (*El cochero belicoso*) (Charles Dickens, *Pickwick papers*, cap. 2).

Imagen 4. Robert Seymour, *Mr Pickwick in chase of his Hat* (*Mr. Pickwick a la caza de su sombrero*) (Charles Dickens, *Pickwick Papers*, cap. 4).



Imagen 5. Phiz, *Mr. Pickwick in the Pound* (*Mr. Pickwick en el corral de ganado extraviado* (Charles Dickens, *Pickwick papers*, cap. 19).



Imagen 6. Phiz, *Mr. Pickwick slides* (*Mr. Pickwick se resbala* (Charles Dickens, *Pickwick papers*, cap. 29).

Las cuatro caricaturas representan la situación narrada cuando esta está teniendo lugar (como *Scotland Yard* de Cruikshank, en los *Esbozos*) y son su culminación. En todas, las personas que se reúnen alrededor de la escena, cuyo centro es Mr. Pickwick, se vuelven espectadores, que incluso buscan la mejor perspectiva: en un poste de farol (Imagen 3), un árbol (Imagen 4) o en el centro (Imagen 5). La escena, pues, se vuelve un pequeño espectáculo popular, que hace a su vez del lector mismo un participante. En esto, las caricaturas tienen la función de enfatizar el espectáculo que constituye la escena narrada, precisamente porque se centran en ella, y al duplicarla en el dibujo revelan que el referente de la narración realista dickensiana es el espectáculo cómico, satírico (y no, claro está, el mundo objetivo). J. Hillis Miller planteó que esa representación de la realidad como ilusión ficticia ya se despliega en los *Esbozos*, cuyo espectador es el propio narrador, “Boz”, que observa las escenas cómicas del mundo social londinense (1971: 108-111). Esa narración que incluye escenas-espectáculo, define, en parte, la estructura de las novelas posteriores de Dickens⁶.

En conclusión, ambas poéticas realistas se configuran como imaginaciones caricaturescas: una, en tanto fundamento epistémico de la representación del mundo social y político (Balzac); la otra, como constitución *con* el dibujo mismo, inescindible de él (Dickens). En Dickens, la caricatura y la literatura se piensan en conjunto, se planean con los editores, se escriben y

⁶ Sin dudas en *Oliver Twist*, donde la escena-espectáculo se constituye como problema respecto de la apreciación “correcta” o “errónea” de la fisonomía (Hollington, 1990: 243), y, por ejemplo, en el caso de *Tiempos difíciles* (*Hard Times for These Times*, 1854), en que la escena-espectáculo articula una reposición de justicia popular ante la falta de justicia institucional.

dibujan como proyectos comunes. Ambas poéticas, también, se reconocen como nuevas literaturas y como literaturas del presente: las caricaturas son ese arte del presente inmediato, de circulación y consumo popular efímeros; y es ese presente social, político y moral el objeto de la imaginación visual-literaria. En Balzac, ese objeto define una posición en el campo literario parisino, crítica de los autores románticos coetáneos —que escriben novelas históricas relativas a un pasado (medieval o de la época clásica), por completo ajeno a la vida del presente—, en alianza con los artistas visuales (Berg, 2004: 43); en Dickens, la nueva literatura (textual-visual) se percibe aún como una “máquina muy frágil” (*so frail a machine*; citado por Kitton, 1899: 4), en un espacio del campo literario abierto por sus publicaciones.

Referencias bibliográficas

- BALZAC, Honoré de, 2014, *Balzac journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Flammarion, ed. Marie-Éve Thérenty.
- , 2010, *Pápa Goriot. Eugenia Grandet*, Buenos Aires, Losada, traducción de Cristina Piña y Mariano Fiszman.
- , 1843, *Le Père Goriot*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Disponible en: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/42/1/>.
- , 1846, *Physiologie du mariage*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Disponible en: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/85/1/>.
- , 1830 [anónimo], “Prospectus”, *La Caricature*, número modèle. Disponible en: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/caricature1830/0006/image,info>.
- BAREL-MOISAN, Claire y Christèle Couleau (dirs.), 2009, “Introduction”, *Balzac, l’aventure analytique*, Paris, Christian Pirot, pp. 5-13.
- BERG, Keri Ann, 2003, *Fighting for the Page: Balzac, Grandville and the Power of Images, 1830-1848*, Austin, University of Texas, mimeo.
- BONARD, Olivier, 1969, *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturales de La Maison du Chat-qui-pelote au Père Goriot*, Ginebra, Droz.
- CORIALE, Danielle, 2008, “Sketches by Boz, “So Frail a Machine”, *SEL* 48, 4, pp. 801-812. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40071366>.
- CHOLLET, Roland, 2016, “La silhouette: un journal artiste au service des artistes”, en *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Classiques Garnier, pp. 175-220.
- DAVIN, Félix, 1835, “Introduction aux Études Philosophiques”, en H. de Balzac, *Études philosophiques*, I, Paris, Werdet, pp. 3-76.
- DICKENS, Charles, 1895, *Sketches by Boz. Illustrative of Every-day Life and Every-day People*, London, Chapman and Hall.
- , 2000, *The Pickwick Papers*, New York, Penguin Random House.
- , 2003, *Obras completas*, XII, Madrid, Santillana-Aguilar, trad. José Mendez Herrera.
- EVERITT, Graham, 1893, *English Caricaturists and Graphic Humourists of the Nineteenth Century. How then Interpreted and Illustrated their Times. A contribution to the History of Caricature from the Time of the First Napoleon down to the Death of John Leech, in 1864*, London, Swan Sonnenschein and Co. Disponible en: https://en.wikisource.org/wiki/English_Caricaturists_and_Graphic_Humourists_of_the_Nineteenth_Century.
- FARRANT, Tim, 2011, “La vie d’en face. Balzac et l’illustration”, *L’Année balzacienne*, 2011/1 (12), pp. 249-271.
- FIERRO, Ann, 2013, “Illustrer Balzac. Sinergie(s) texte et image au XIX^e siècle », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 24. Disponible en: <http://journals.openedition.org/bcrfj/7190>

- HILLIS MILLER, J., 1971, “The Fiction of Realism: *Sketches by Boz, Olivert Twist* and Cruikshank’s Illustrations”, en Ada Nisbet y Blake Nevius, *Dickens Centennial Essays*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, pp. 85-154.
- HOLLINGTON, Michael, 1990, “Dickens and Cruikshank as physiognomers in ‘Oliver Twist’”, *Dickens Quarterly*, vol. 7, n° 2, pp. 234-254. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/45291302>.
- KITTON, Frederic G., 1899, *Dickens and His Illustrators*, London, George Redway.
- LESSING, G. Ephrain, 1977, *Laocoonte*, Madrid, Editora Nacional, traducción de Eustaquio Barjau.
- LESSING, G. Ephrain, 2022 [1766], *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung / De Gruyter, ed. Hugo Blümer.
- LO FEUDO, Michela, 2016, “Balzac à la charge: écriture journalistique et théorie de la caricature en marge de la *Comédie humaine*”, en E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri (eds.), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi, Between*, vol. VI., no. 12. Disponible en: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2659/3651>.
- RUSSELL, Gül A., 2020, “The phrenological illustrations of George Cruickshank (1792–1878): A satire on phrenology or human nature?”, *Journal of the History of the Neurosciences*, vol 29, no. 1, pp. 119-149.
- STENION, Valérie, 2012, *La littérature de Physiologies. Sociopoétique d’un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier.
- THÉRENTY, Marie-Ève (ed), 2014, *Balzac journaliste. Articles et chroniques*, Paris, Flammarion.

Poesía e imagen

Girondo: la materialización del ritmo

JORGE MONTELEONE

*Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Tres de Febrero /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
jorgejmonteleone@yahoo.com.ar*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 28 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p153-166> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Es un lugar común de la crítica señalar que Oliverio Girondo es un poeta visual. Sin duda es una conclusión irrefutable y puede comprobarse en las pinturas del poeta y en la composición misma del libro-objeto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sin embargo, en este artículo exploramos un aspecto suplementario, que se hace evidente en el análisis del célebre caligrama “Espantapájaros”. Se trata de una espacialización del ritmo. El caligrama de Girondo simula un cuerpo unificado en su figuración icónica, pero desmembrado al decirlo como poema. Como señala Henri Meschonnic, los caligramas son “vectorizaciones dinámicas que *actualizan gráficamente el decir*”. El sentido de “Espantapájaros” en la tipografía consta de una espacialización evidente a simple vista, pero además consta de una rítmica material, ideogramática, situada entre el ritmo oral y el ritmo tipográfico. La lectura de los poemas de *En la másmedula* y la consiguiente oralización en la grabación discográfica del propio Girondo en los años sesenta, refuerzan esta dimensión rítmica de su poética. La oralización de *En la másmedula* no supone una mera versión sonora, sino un acto culminante: la final materialización del ritmo oral en la voz, derivada de una espacialización del ritmo. No hay significado en esa dicción materialista del ritmo, sino significancia: el sentido en su despliegue sensorial y el espacio en su profundidad prosódica. El poema como unidad del sentido, y no el verso. Esa sería la finalidad del proyecto poético de Girondo: concretar la materialización del ritmo en la doble dimensión espacial y temporal.

Palabras clave: Oliverio Girondo; Vanguardia; Poesía visual; Ritmo.

Girondo: the Materialisation of Rhythm

Abstract: It is a commonplace of criticism to point out that Oliverio Girondo is a visual poet. This is undoubtedly an irrefutable conclusion, which can be seen in the poet's paintings and in the very composition of the book-object *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (*Twenty Poems to be Read on the Tram*). However, in this article we explore a supplementary aspect, which becomes evident in the analysis of the famous calligram “Espantapájaros” (“Scarecrow”). It is a spatialisation of rhythm. Girondo’s calligram simulates a unified body in iconic figuration, but dismembered when expressed as a poem. As Henri Meschonnic points out, calligrams are “dynamic vectorisations that graphically actualise the saying”. The meaning of “Scarecrow” in typography consists of a spatialisation that is evident to the naked eye, but it also has a material, ideogrammatic rhythmicity, situated between oral rhythm and typographic rhythm. The reading of the poems of *En la másmedula* and the subsequent oralisation in Girondo’s own recordings in the 1960s reinforce this rhythmic dimension of his poetics. The oralisation of *En la másmedula* is not a mere sound version, but a culminating act: the final materialisation of the oral rhythm in the voice, derived from

a spatialisation of rhythm. here is no meaning in this materialistic diction of rhythm but significance: meaning in its sensory unfolding and space in its prosodic depth. The poem as a unity of meaning, and not the verse. That would be the aim of Girondo's poetic project: to concretise the materialisation of rhythm in the double spatial and temporal dimension.

Keywords: Oliverio Girondo; Avant-garde; Visual poetry; Rhythm.

Hubiera bastado ser uno de los afortunados mil lectores que pudo tener aquel libro de 1922, impreso en Argenteuil, Francia, llamado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, para notar de inmediato que se trataba de una irrupción, algo nuevo e inesperado. Las instrucciones de uso eran imposibles: ¿cómo leer este libro de arte *en un tranvía*? Ramón Gómez de la Serna lo simula en su reseña del libro, “La vida en el tranvía”, publicada en *El Sol* de Madrid, el 4 de mayo de 1923. Decía que lo había leído en el tranvía 8 de Madrid camino a la Puerta del Sol, que el libro era tan grande que “toda la antesala de hospital o de dentista que es el tranvía leía el título que se destacaba en opulentas letras de peluquería”, y que tuvo que pagar dos billetes hasta llegar al último poema porque con una vuelta no alcanzaba a terminarlo —sin contar las relecturas (Schwartz, 2007: 461-462)—. El volumen en cuarto, de treinta y dos centímetros de alto por veinticuatro centímetros de ancho, tenía una presencia material contundente. El ejemplar numerado impreso en papel Velin puro hilo Lafuma con sus clarísimos tipos de imprenta y las ilustraciones de su autor (había diez dibujos para veinte poemas), coloreadas por Ch. Keller, era un libro-objeto, un libro de artista que el tiempo volvió aurático: no solo era un volumen para leer con los ojos, sobre todo era un libro para ser visto como una cosa.

Quienes miraran con detenimiento el detalle de uno de sus dibujos, un farol, por ejemplo, en el poema “Pedestre”, verían reflejados en él un tranvía verde y una calesa, como si se superpusieran dos tiempos (ver Imágenes 1 y 2):



Imagen 1. Poema “Pedestre” (detalle).

Eso significaba también que ese reflejo fuera percibido por el transeúnte urbano, el paseante, el *flâneur*, como sujeto perceptor en el poema: cuando lo inventó Baldomero Fernández Moreno pocos años antes en sus poemas urbanos (sobre todo en *Ciudad*, de 1917), los objetos percibidos eran exteriores al sujeto y se volvían íntimos en la evocación.

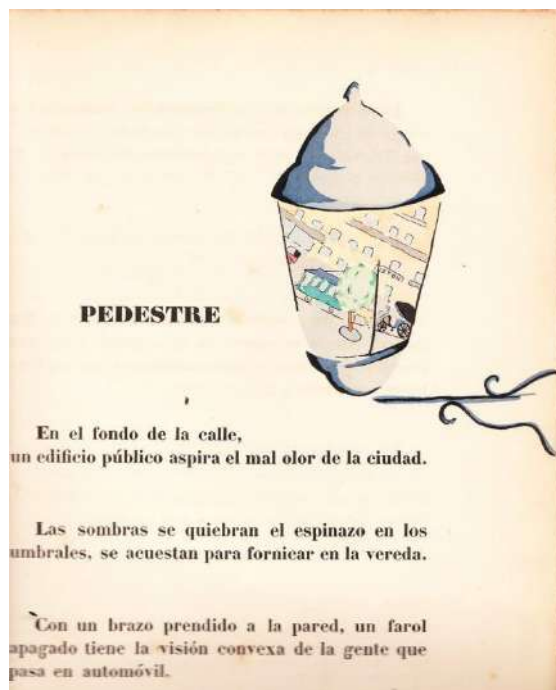


Imagen 2. Poema “Pedestre”.

En la vanguardia, en cambio, sujeto y ciudad son osmóticos, los objetos percibidos entran por las pupilas y podrían hacer estallar el yo y fragmentarlo al tomar su “Apunte callejero”: “Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar...” (Girondo, 1999: 12). Un año después Borges escribiría en el primer poema de *Fervor de Buenos Aires*: “Las calles de Buenos Aires / ya son la entraña de mi alma” (1923). Pero Girondo iba incluso más allá: lo que se ve se materializa en el libro mismo — como si la poesía tomara cuerpo con el cuerpo de quien lee el cuerpo tipográfico del texto, junto a aquellos objetos que cobraban cuerpo en las imágenes y formaban un solo cuerpo con el texto del poema—. Y aunque aquel libro se volvió aurático no perdió jamás su condición de mercancía, porque el propio Girondo estaba interesado en *venderlo*: “Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón”, escribió en uno sus *Membretes* (2014: 77). Por ello Girondo no se privó de bajarlo a la calle y hacerlo circular *efectivamente* en el tranvía: sacó un ejemplar pequeño, maleable y barato que cualquiera podía comprar como un periódico y leerlo en el transporte público. Fue editado por la revista *Martín Fierro* en 1924 y en la tapa decía: “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Edición tranviaria a veinte centavos”. Era una edición popular. La revista, que era quincenal, costaba diez centavos el ejemplar y, por entonces, un obrero podía ganar cuatro pesos por día. La tapa de su libro siguiente, *Calcomanías*, de 1925, la dibujó el propio Girondo otra vez (ver Imagen 3):

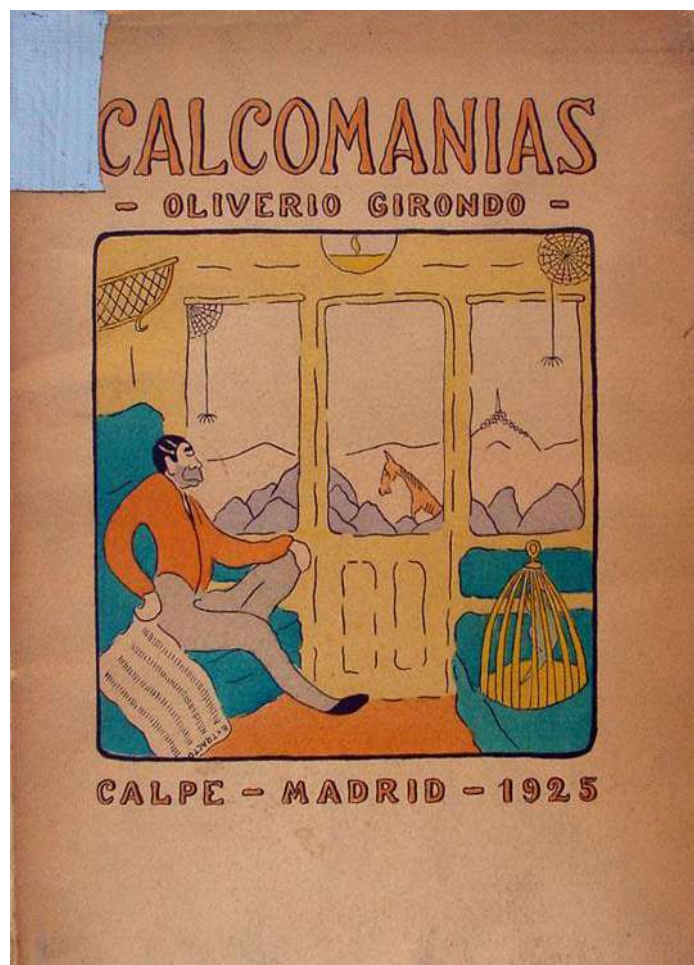


Imagen 3. *Calcomanías* (tapa)¹.

Borges no pudo evitar iniciar su reseña en la revista *Martín Fierro* (nº 18, junio de 1925) escribiendo: “Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta”. Y luego: “Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón”. Borges no se equivocaba, incluso cuando está en contra, y se siente en la prosa su incomodidad: “Girondo impone a las pasiones del alma una manifestación visual e inmediata”. Otra vez la mirada, otra vez lo visual. Y luego una intuición perfecta que anima sin duda el poema de Girondo como objeto, unido a su carácter de poeta plástico: “Los antecedentes de ese método —escribe Borges— parecen estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo. Copiaré un par de ejemplos: ‘El cantaor tartamudea una copla que lo desinfla siete kilos’. ‘A vista de ojo los hoteleros engordan ante la perspectiva de doblar la tarifa’” (Schwartz, 2007: 473-474).

Borges percibía el dinamismo animado de las imágenes, pero en aquel primer libro de 1922 el efecto semántico de las ilustraciones de Girondo producía el mismo resultado. Esos mismos dibujos también serían pasibles de animación. Es inevitable percibir, entonces, que Girondo es un poeta visual. Rose Corral habla de la “voracidad visual del primer Girondo, permeable en el vocabulario mismo que muestra una fijación obsesiva por las ‘pupilas’” (Corral, 1989: 556). Raúl Antelo, en el imprescindible estudio filológico preliminar de su edición crítica de Girondo

¹ Esta y el resto de las imágenes facsimilares de Oliverio Girondo incluidas en este trabajo provienen de las que se hallan en la sección “Imágenes” (fotografías, portadas, ilustraciones, dedicatorias y materiales valiosos) que ofrece la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dedicada al autor: https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/imagenes/.

para la colección Archivos, habla del “paseo de la pupila” (Girondo, 1999: XXVII-XC). Jorge Schwartz habla del “ver/leer” como el “júbilo de la mirada” y de cuatro formas de expresión visual en Girondo: sus manifestaciones explícitas sobre el arte; el carácter visual de su palabra; el papel que ocupan los dibujos propiamente dichos en su obra; y, finalmente, su trabajo como editor, ya que era un verdadero artesano de libros (Schwartz, 2007: 125-147).

Pero a estas evidencias quiero agregar otro aspecto de la poética visual de Girondo partiendo incluso de una de las más elementales muestras de la dimensión espacial en el poema: el caligrama. Girondo compuso uno solo, pero fue emblemático, “Espantapájaros”, publicado en el libro homónimo —*Espantapájaros (al alcance de todos)*— de 1932. El carácter icónico del dibujo con los signos produce el diseño visual del objeto referido. El espantapájaros se ve de un golpe de vista y el recorrido del ojo lector es instantáneo como la visión de una pintura. Acaso por eso mismo durante cierto tiempo la lectura de “Espantapájaros” fue un poco automática y al servicio de su iconicidad. Podía leérselo como un texto cómico basado en la repetición, el *calembour* y el absurdo, pero subsidiario del dibujo. El “riguroso humor poético”, como lo llamó Olga Orozco, no estaba ausente, por cierto, como no lo está en toda la obra de Girondo —es otro aspecto que valdría la pena explorar: la comicidad en sus textos, que prefigura, por ejemplo, la antipoesía de Nicanor Parra—. Pero la propia Orozco, en el ensayo “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”, lee en el no saber manifiesto y conjugado en las líneas que dibujan el sombrero del espantapájaros (“Yo no sé nada / Tú no sabes nada / Ud. no sabe nada...”), junto a los versos sobre la creencia (“creo que creo lo que creo que no creo...”), lo que llamó “el testimonio exuberante de un esencial disconformismo” (Orozco 1978: 235). Fue Jorge Schwartz, en su ensayo “¿A quién espanta el espantapájaros?” de ese extraordinario número que le dedicó a Girondo la revista *XUL*, en el n° 6 de mayo de 1984, el que advirtió la dimensión discursiva en el dinamismo de la imagen del poema “Espantapájaros”. A medio siglo de la publicación del libro, señalaba de paso que tantas décadas después, con pocas excepciones, el poema había sido relegado a su mero valor anecdótico en desmedro de su fuerza poética. Veamos la imagen del volumen original, que estaba hecha a dos colores (ver Imagen 4):

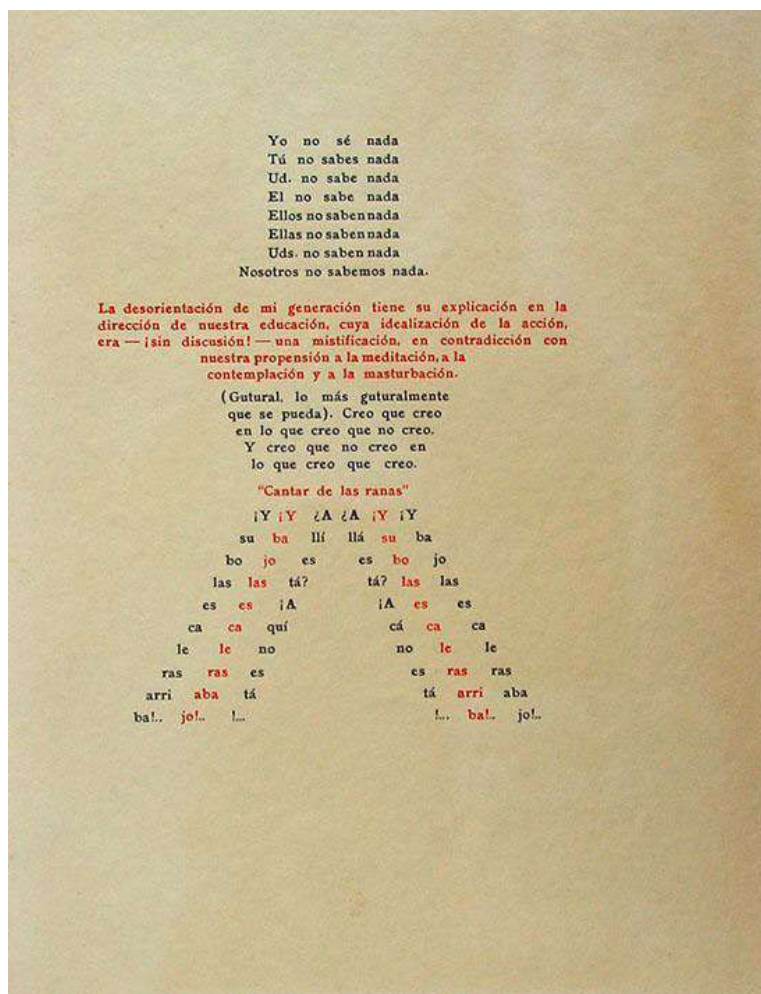


Imagen 4. Poema “Espantapájaros”.

Schwartz, viendo en el espantapájaros otro “Golem invertido” hecho de palabras, lo desmembra para interpretar el texto en el plano del sentido, pero en su doble acepción: la hermenéutica del significado textual y la orientación del signo —ya que el caligrama obliga al ojo a deslizarse sobre un cuerpo tipográfico—. Llama “viñetas” a cada una de esas partes. No resumiré el análisis, baste observar que acaso por primera vez repara en la lengua que involucra el ícono. Habla de la cabeza —que es también un sombrero de copa, una chistera— y de la apología de la negación; habla de los brazos abiertos y la contradictoria existencia; habla del tórax y la oscilación entre la fe y el nihilismo atravesados por un apunte cómico en el croar de las ranas; habla de la verticalidad de las piernas como una final ausencia de respuesta abismada en el absurdo. Pero lo que más me interesa destacar del texto inaugural de Schwartz es su lucidez al advertir lo que parece evidente y sin embargo se escamotea en la visualidad misma, eso que Idea Vilariño llamaba “la masa sonora del poema” (2016). ¿Cómo es posible que el caligrama *suene*? ¿Cuál es *el ritmo del caligrama*, el despliegue en el tiempo de su proyección espacial? Schwartz lo insinúa con agudeza en aquel texto de los años ochenta, incluido años después en su *Fervor de las vanguardias*:

Es como si el sinsentido de la existencia resonara en el juego paronomástico de los significantes que, contaminados por efectos aliterativos, abren campos semánticos imprevisibles e insospechados. Tras la racionalidad de la explicación, y con un cómico aparte entre paréntesis

—una especie de *stage direction*—, el espantapájaros emite desde su tórax un discurso basado en la oposición “creo / no creo” (Schwartz, 2016: 156).

La clave está en esa intuición acerca del cómico aparte entre paréntesis, cuando Schwartz apunta al pasar “una especie de *stage direction*”, que es el término referido a las indicaciones dadas a las actrices y actores en una dramaturgia. Hay allí, me parece, algo más complejo y de mayor alcance.

Demos un breve rodeo por los ensayos de crítica de arte de Girondo, como “Pintura moderna”, publicado en 1936 por el Museo Nacional de Bellas Artes. Dice de Cézanne que “con una dicción a veces tartamuda, siempre difícil, desentraña lo que hay de esencial en el color” o bien que “la voz de Cézanne es demasiado grave, demasiado profunda” (Girondo, 1999: 280), en tanto “Vlaminck evita que su voz se confunda con el rugido de los “*Fauves*” y se echa al hombro su caja de pinturas, como si fuese una mochila” (Girondo, 1999: 289). Se refiere a las pinturas. Afirmar que una pintura *tiene voz* no parece, en este caso, una metáfora común —como lo sería hablar de un “rojo estridente”, ni siquiera una sinestesia modernista del tipo “las consonantes que hacen un color”, de Lugones—, sino una dimensión que la autoconsciencia poética de Girondo, que era vastísima, ejecuta. En la edición crítica de la obra completa de Girondo, Raúl Antelo describe un documento que no integra ninguna publicación hasta la fecha: el dactiloscrito del poema “Espantapájaros” que integra el archivo al cuidado de Susana Lange. Antelo lo describe como una formación mixta entre el diálogo del poeta con el tipógrafo, dado que en el dactiloscrito la secuencia textual se distancia de la disposición visual del célebre poema finalmente impreso. Antelo afirma que en ese original “encontramos, bien escondidas, las cuatro partes ya señaladas” (se refiere a cabeza/sombrero de copa, brazos, tórax y piernas). Podríamos conjeturar, entonces, que el caligrama impreso fue “dibujado” y compuesto por el tipógrafo junto al poeta. He tenido ocasión de ver este dactiloscrito preparado para dar el libro a la imprenta, compuesto por Girondo con su máquina de escribir, reproducido en la extraordinaria y exhaustiva tesis de doctorado de Martín Greco (2021), aún inédita. Por cuestiones de derechos no se autoriza la reproducción del material de archivo estudiado en esas páginas. Pero podemos describir y recrear aquí dicho dactiloscrito, cuya disposición es bastante simple de reproducir, para reforzar este argumento.

El dibujo de la declinación de “no saber” está dispuesto aproximadamente como se verá en el caligrama impreso en el libro, considerando que al tipearlo Girondo tuvo que reponer algunos espacios para aproximarse a la forma deseada:

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Vd. no sabe nada
 Él no sabe nada
 Ellos no saben nada
 Vds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada

Sigue un espacio y en un párrafo justificado de seis líneas se lee todo el fragmento con los vocablos repetidos en *-ción*:

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era —¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

Interesa detenernos en el párrafo que sigue. En la línea siguiente aparece un breve guion en el centro (que luego, por supuesto, no se conservará en el libro), cuya función es dividir con claridad lo que continúa: la frase, centrada, “(Gutural, lo más guturalmente que se pueda)” y, luego de otro espacio, dos líneas con la frase del juego entre creer y no creer que comienza “Creo que creo en lo que creo que no creo”. En la tercera línea, centrada, se lee la frase “Cantar de las ranas”. Y luego, un nuevo guion cierra este fragmento. Esta distinción tipográfica, *entre guiones*, señala una marca especial en el conjunto, que se subraya en el dibujo caligramático con la diferencia de colores. En el dactiloscrito de Gironde se ve aproximadamente así:

—
(Gutural lo más guturalmente
que se pueda.) Creo que creo
en lo que creo que no creo.
Y creo que no creo en
lo que creo que creo.
“Cantar de las ranas”
—

Finalmente, las piernas del espantapájaros se distribuyen en un párrafo regular convencional, con márgenes más reducidos, que se reproduce así:

¡Y subo las escaleras arriba!...
¡Y bajo las escaleras abajo!...
¡Allí está?... ¿Aquí no está!...
¡Allá está?... ¿Acá no está!...
¡Y subo las escaleras arriba!...
¡Y bajo las escaleras abajo!...

Como se ve en el texto de la primera edición, los colores rojo y negro dividen y matizan la disección del cuerpo, pero esto no corresponde puntual y exclusivamente al cuerpo del espantapájaros, es decir, a su esquema corporal. Conviene destacar que cada color marca menos una parte de la figura del espantapájaros que un ritmo, y que este no depende por completo del significado ni depende por completo de la figura: se trata de un ritmo que es *a la vez* visual y oral. O, para decirlo con Henri Meschonnic en su *Critique du rythme*, lo oral está ligado a lo visual (1982: 299), no hay heterogeneidad entre ambos, sino una continuidad y un pasaje. Lo que suelen omitir los análisis de “Espantapájaros” es el hecho de que la tipografía indica una *oralización de lo visual* y que esa tipografía está elegida a dos colores. ¿Está a dos colores tan sólo para repetir los colores de la tapa con el dibujo de José Bonomi (ver Imagen 5)?



Imagen 5. *Espantapájaros* (tapa).

Si cada color representara solo una parte del cuerpo del espantapájaros sería un dibujo del referente. Pero en tal caso ¿por qué la línea “cantar de las ranas” no es de color negro sino rojo? ¿Qué es? ¿Acaso el “cinturón” del espantapájaros, como también podría sugerirse? Y además ¿por qué las piernas no son completamente negras o completamente rojas? Propongo completar la conjetura que Schwartz atisbó cuando habló de *stage direction*. La parentética, antes de la frase acerca de la creencia, dice “(Gutural, lo más guturalmente que se pueda)”. Es lo que en los textos teatrales se denomina “acotación” y forma parte de la didascalia: se trata de la indicación de un tono, una intensidad, un modo para que cada intérprete *diga* su texto. Pero no es un significado, es decir, no hay nada que interpretar, porque sólo se trata de una forma del decir, de un aspecto performático. El poema es allí el *teatro de una voz*. Lo que tenemos que leer es una modalidad, y en este caso se trata de decirlo *lo más guturalmente posible*, con el sonido más bajo de la garganta; decirlo, en fin, como si estuviéramos *croando*: “creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo”. Y lo que dice entre comillas la línea en rojo es a la vez un chiste y una metáfora: lo que haremos de un modo gutural, con la voz mental o en voz alta, sonará *como* un “cantar de las ranas”. A diferencia de los mimetismos de poemas oralizados, es la escritura la que crea la voz, y no a la inversa. Del mismo modo que la desinencia en *-ción* es la irrisión de la rima al ser vocalizada, así como cada línea ascendente y descendente de las piernas conforman un ritmo espacial. Se trata de una espacialización del ritmo, tal como la página simula un cuerpo unificado en la figuración y desmembrado al decirlo. Como señala Meschonnic, los caligramas son “vectorizaciones dinámicas que actualizan gráficamente el decir” (1982: 313). Los poetas concretos del Brasil no hablaban de una poesía visual sino de una poesía *verbivocovisual* (Campos, 2012: 111). Caetano Veloso lo comprendió cuando se propuso “cantar” un poema concreto de Augusto de Campos, “O Pulsar” (incluido en *Caixa Preta Invenções*, São Paulo, 1975). El sentido de

“Espantapájaros” en la tipografía consta de una espacialización evidente, también consta de una significación que podemos conjeturar, pero sobre todo consta de una rítmica material, ideogramática, situada *entre* el ritmo oral y el ritmo tipográfico. Gironde le ha dado voz al color, como lo predicaba de Cézanne. Alcanzó el ideal del caligrama, donde lo fónico pasa a lo óptico y produce su tipografía (Meschonnic, 1982: 296).

Con una experimentación superlativa que comprende este aspecto, Gironde va hasta el fondo hasta llegar a *En la másmédula*. Para comprenderlo hagamos otro rodeo, ahora por Mallarmé y el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Una tirada de dados nunca abolirá el azar*). El despliegue de aquel poema-constelación en el espacio de sus once páginas, que quebraba los márgenes y daba sentido a los blancos, contaba también con la inclusión de la tipografía de los carteles y de los periódicos. O, como dijo Walter Benjamin, Mallarmé había “incorporado por primera vez en *Un coup de dés* las tensiones gráficas de las publicidades en la tipografía” (Benjamin, 2014: 65). Si miramos los manuscritos del poema, Mallarmé se vio obligado a dibujar la tipografía de mayúsculas de imprenta porque no había máquina disponible para hacerlo. “Una palabra tal, en un grueso tipo de imprenta, domina, sola, toda una página en blanco —le contó Mallarmé a Gide en una carta del 14 de mayo de 1897— y creo estar seguro de ese efecto” (Mallarmé, 1995: 632). Pero cuando el poema se publica en la revista *Cosmopolis*, Mallarmé escribe una nota de presentación donde dice que los blancos obran respecto de los vocablos “como silencio en derredor” y además que “la diferencia de los tipos de imprenta, entre el motivo preponderante, uno secundario y el resto de los adyacentes, dicta su importancia para la emisión oral y su alcance: su disposición en medio, arriba o al pie de la página indicará que la entonación suba o baje” (Mallarmé, 1965: 455). Pero entonces ¿es posible oralizar *Una tirada de dados*, que es el modelo precursor de la poesía moderna proyectada en el espacio? El testimonio de Paul Valéry es contundente. Se llamó a sí mismo el primer hombre que vio esta obra extraordinaria. Apenas la terminó, Mallarmé le pidió que fuera a su casa de la calle Roma, extendió el manuscrito del poema sobre su mesa cuadrada de madera oscura y se puso a leerle el poema con voz grave, monótona, sin el menor “efecto”, casi como para sí mismo, sin artificio alguno. Y sólo *después* de leerle, del modo más uniforme del mundo, *Una tirada de dados*, le hizo examinar la disposición del poema en la página (Valéry, 1959)².

Oliverio Gironde también leyó en una grabación de 1960, de treinta y siete minutos, veintitrés poemas de *En la másmédula*, para la colección “Palabra en el tiempo”, dirigida por Arturo Cuadrado y Carlos Mazzani³. En aquel número 6 de la revista *XUL*, Arturo Cuadrado evoca el empeño de Gironde en la grabación, no menor al cuidado que ponía en la composición de sus libros. Él le había pedido grabar su voz. La primera vez comenzó a hacerlo y desistió, porque no estaba conforme con su tono. Pero regresó hasta completar el disco. “Arturo —le dijo—, yo me temo que voy a morir pronto. Pero antes voy a dejar mi voz, voy a dejar esta grabación para que quede como ejemplo a los poetas jóvenes de cómo hay que trabajar”. Cuando salió el disco lo llevó a su casa para escucharlo junto con Norah Lange, Cuadrado y Olga Orozco. Al finalizar el lado A se paró, exultante, y comenzó a aplaudir. No quiso escuchar

² Todas las traducciones del francés de los textos originales de Mallarmé y de Valéry citados son mías.

³ Puede escucharse la grabación de Gironde de *En la másmédula* en la fonoteca dedicada al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_gironde/fonoteca/.

más. “Traé vino, Norah”, dijo (Cuadrado, 1984: 10-11). No hace mucho la crítica reparó en este hecho. En la edición de Archivos antes citada se fijan todas las ediciones del libro y, con mucho criterio, Antelo señala que la edición corregida por el autor de 1956 probablemente haya sido “el soporte de la grabación en disco, última variante, oral aunque no escrita, al trabajo de Girondo con su poema” (Girondo, 1999)⁴.

Si observamos una página de la edición corregida por Girondo de *En la masmédula*, veremos apuntes con correcciones en tinta azul y algunas débiles acotaciones a lápiz. Esta es, por ejemplo, una página del poema “La mezcla” (ver Imagen 6):

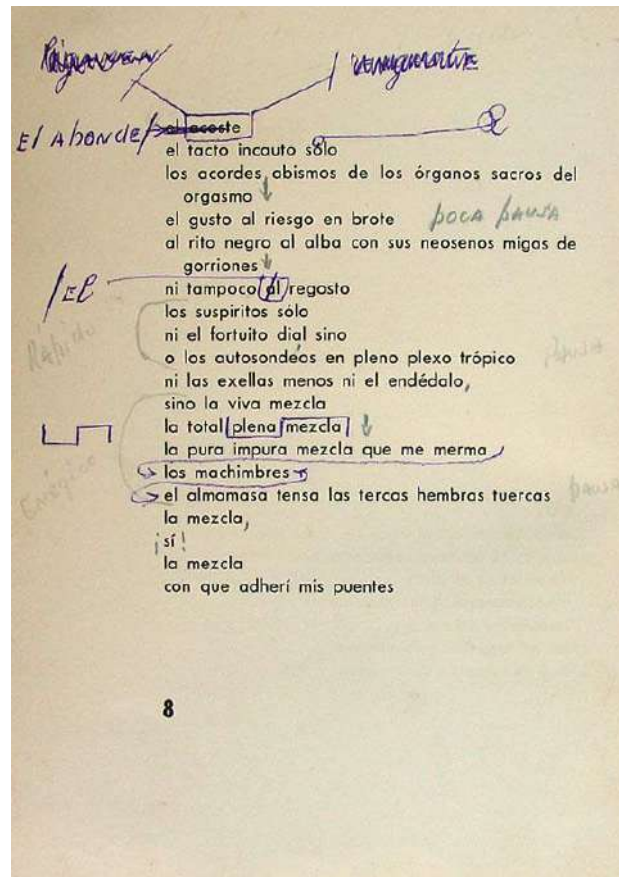


Imagen 6. Poema “La mezcla”.

⁴ En su tesis de doctorado, aún inédita, como antes señalé, y a la que tuve el privilegio de acceder como jurado, Martín Greco anotó estas valiosas precisiones: “La cronología de las *Obras completas* de 1968 afirma que el disco apareció en 1960. En rigor, no se sabe con exactitud cuándo se grabó y cuándo se publicó. Puede conjeturarse que ello ocurrió entre finales de 1960 y principios de 1961, con más probabilidad en esta última fecha, por la rendición de derechos y por la reseña de Linares en el periódico *Del Arte*, en agosto de 1961. Schwartz escribe: ‘Cuenta Lila Mora y Araujo que Girondo pasó horas infinitas en el estudio, repitiendo hasta el vértigo la grabación, a fin de conseguir el efecto deseado’ (1987, *Homenaje a Girondo*, Buenos Aires, Corregidor, p. 35). Según el testimonio de Arturo Cuadrado, recogido casi un cuarto de siglo después por los redactores de la revista *Xul* y no demasiado fiable, hubo un primer intento fallido de grabación, que el poeta interrumpió porque ‘no estaba contento ese día él mismo de su voz’. Entre los papeles inéditos de Girondo hay un manuscrito con indicaciones para el técnico de grabación. Revela el interés y el cuidado con que el poeta se abocó al proyecto, la vigilancia activa de Norah Lange durante el recitado y la previsión de retomar el texto unos versos antes, después de cometido un error (...). Así sabemos que el texto no se grabó de una sola tirada, sino que fue editado eligiendo los segmentos más satisfactorios” (Greco, 2021: 714-715). La entrevista a Arturo Cuadrado (1984) mencionada por Greco data de 1983. El número puede consultarse en la plataforma del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA): <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-6/>.

Si recorremos las variantes, que la edición crítica de Antelo registra con detalle, comprobaremos que nunca alteran el ritmo desplegado en el libro y que se enmarcan en una dimensión que Martín Greco estudió en un artículo precursor (2004), donde señala que los poemas de *En la masmédula* esconden tras su apariencia caótica una minuciosa configuración rítmica, basada en dos metros de la poesía tradicional: el heptasílabo y el endecasílabo. Me interesa recordar que Greco retoma a Schwartz cuando dice que en la lectura oral de 1960 esa voz, que parece “salida de las tinieblas”, esconde el heptasílabo y sugiere un enmascaramiento o camuflaje de los patrones rítmicos del metro cuya rigurosidad es casi total. Pero Greco analiza además las aliteraciones, los juegos vocálicos y anafóricos, la eufonía del poema, y concluye que Girondo produce un vértigo rítmico nuevo. Martín Prieto retoma la lectura del libro desde la métrica, sobre todo a partir del heptasílabo como hemistiquio del alejandrino, “uno de los metros clave del modernismo que convierte a *En la masmédula* en una extraordinaria especulación teórica sobre el programa modernista” (Prieto, 2006). Y fue Ana Porrúa (2011), que destaca esa lectura, la primera que describió con arte y minucia la voz de Girondo en su lectura de *En la masmédula*. Prieto decía que “el ritmo machacante del libro” se subraya de manera elocuente por la lectura que hace Girondo en el disco de 1960, apoyado en la omnipresencia del módulo heptasilábico. Porrúa, a pesar de los matices que describe, señala que Girondo a la vez descompone la gramática pero produce un fraseo monocorde que pronuncia cada palabra como si fuera un vocablo común cuando, en paralelo, está construyendo “un nuevo idioma” (Porrúa, 2011).

Pero la oralización de *En la masmédula* no supone una mera versión sonora, sino un acto culminante: la *final materialización del ritmo oral en la voz*, equivalente al descubrimiento de Mallarmé registrado por Valéry. Lo que hace Girondo cuando solicita a Arturo Cuadrado la grabación es proseguir la construcción de esa lengua. Y acaso no se trataría, a mi juicio, de un ritmo que “machaca” ni de un “fraseo monocorde”, y mucho menos de que cierto metro se vea “oculto” en la voz, porque el ritmo no se reduce al metro, ni la dicción del poeta a una oralización interpretativa. Cuando examinamos las tenues acotaciones a lápiz en el ejemplar corregido de *En la masmédula*, vemos que Girondo indica tonalidades. Pueden verse, aunque con dificultad, algunas de esas acotaciones en la página del poema “La mezcla” que transcribimos antes (ver Imagen 6). Al lado del verso “el gusto al riesgo en brote”, Girondo escribe la indicación “*poca pausa*”. Marca luego, al lado de un conjunto de tres versos, la indicación “*rápido*” y, junto al último de ellos (el verso “a los autosondeos en pleno plexo trópico”) indica “*pausa*”. En el conjunto de cinco versos siguientes acota “*enérgico*” y luego, al lado del último verso de dicho conjunto, señala, otra vez, “*pausa*”. En otra página de aquel ejemplar, al lado del verso “canes pluslagrimales”, acotaba entre paréntesis, como aquella didascalía de “Espantapájaros”, “(*poca pausa*)”. Cuando escuchamos todos los poemas, la serie tiene en la voz de Girondo una especie de música concreta que podemos reconocer, donde ni siquiera es cierto que se oculta la métrica, porque el poeta lee a menudo dos versos sin pausa y así suenan como si fuera un heptasílabo. Por ejemplo, en la grabación se advierte que los versos “No sólo / el fofo fondo” del primer poema del libro, “La mezcla”, son leídos muy claramente como un heptasílabo: “No sólo el fofo fondo” (en “La mezcla”; Girondo, 1999: 219). No obstante, la cuestión métrica no parece lo más relevante en su vocalización: lo que escuchamos no es la métrica enmascarada sino la entonación, que generalmente asciende y a la vez se ahonda

en la gravedad de la voz de Girondo, como se ahonda en la hondonada significativa de su propio nombre —Oliverio Girondo, Oliverio Girondo—, que se repite en las oes que “noan noan noan y noan” (Girondo, 1999: 231) y en las oes del “Yolleo” (Girondo, 1999: 246)⁵.

No solo el fofo fondo: aquello que la voz realiza es justamente la *mezcla*, “la total plena mezcla” (Girondo, 1999: 219). Escuchamos la mezcla y la discernimos en la lectura que a su vez resuena, dice el verso, en “la pura impura mezcla que me merma” (Girondo, 1999: 219). La mezcla *me* merma, dice, acaso porque no es un individuo el que nombra, no es un yo, sino que es el poema mismo el que historiza el ritmo en la vida material y retorna como si la escritura espacializara su propio cinetismo en la voz que lo dispara en cada escucha. Y no olvidemos que es la voz de un muerto, porque el autor ocupa el lugar de un muerto y debe escribir apartado, lo dijo Kafka, “como si fuese un muerto” (Kafka, 2018: 601).

No hay significado en esa dicción materialista del ritmo sino significancia: el sentido en su despliegue sensorial y el espacio en su profundidad prosódica. El poema como unidad del sentido, y no el verso. El final del proyecto poético de Girondo, con la materialización del ritmo en la doble dimensión espacial y temporal, realiza e historiza, radicalmente incrementada, aquella remota performance individual de Mallarmé cuando llegaba el siglo XX sobre aquella oscura mesa de madera ante un solo testigo. Ahora Oliverio Girondo, todavía, ha regresado al poema “en toda boca lo tanto”. Y seguirá siendo revolucionario mientras nos ayude, como ahora en este mundo postpandémico, también él, a *respirar*.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter, 2014, *Calle de mano única*, Edición de Jorge Monteleone, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- BORGES, Jorge Luis, 1923, *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, [Edición del autor] Imprenta Serantes.
- CAMPOS, Augusto de, 2012, “Poesía concreta”, en *Poemas*, Edición crítica de Gonzalo Aguilar, Buenos Aires, Gog y Magog, pp. 110-111.
- CORRAL, Rose, 1992, “Aproximación a un texto de vanguardia: *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 555-562.
- CUADRADO, Arturo, 1984, “Testimonio de Arturo Cuadrado”, *XUL. Signo viejo y nuevo*, n° 6 (mayo 1984), pp. 10-11.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero, 2019, *Ciudad*, Edición de Jorge Monteleone (Serie de los dos siglos, 31), Buenos Aires, Eudeba.
- GIRONDO, Oliverio, 1999, *Obra completa*, Edición crítica de Raúl Antelo (coord.), Colección Archivos 38, Madrid, ALLCA XX, Universidad de Costa Rica / Université Paris X.
- , 2014, *Membretes. Aforismos y otros textos*, Edición de Martín Greco, Buenos Aires, Losada.
- GRECO, Martín, 2004, “El ‘intrafondo eufónico’. Estudio de la métrica de Oliverio Girondo”, en Carlos García y Dieter Reichardt (comps.), *Las vanguardias literarias en Argentina*,

⁵ Puede escucharse la grabación de Oliverio Girondo de *En la masedula* en la fonoteca dedicada al autor en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/portales/oliverio_girondo/fonoteca/.

- Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, pp. 387-414.
- , 2021, *La poesía siempre es lo otro. La trayectoria intelectual de Oliverio Girondo*, Tesis doctoral inédita. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16260?show=full>.
- KAFKA, Franz, 2018, *Cartas (1900-1914). Obras completas, IV*, Edición dirigida por Jordi Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MALLARME, Stéphane, 1995, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard.
- , 1965, “Préface à un *Coup de Dés*”, en *Oeuvres complètes*, Édition de Henri Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 455-456.
- MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme. Antropologie historique du langage*, Paris, Verdier.
- OROZCO, Olga, 1978, “Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 335 (mayo 1978), pp. 226-250.
- PORRÚA, Ana María, 2011, “La puesta en voz de la poesía”, en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía, pp. 147-206.
- PRIETO, Martín, 2006, “Libertad y método en los poemas de Oliverio Girondo”, en *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, pp. 232-236.
- SCHWARTZ, Jorge (comp.), 2007, *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- VALERY, Paul, 1959, “*Le Coup de Dés*, lettre au directeur des *Marges*”, en *Oeuvres*, I, Edition de Jean Hythier, Paris, Gallimard, pp. 491-498.
- VILARIÑO, Idea, 2016, *La masa sonora del poema*, Edición de Ignacio Bajter, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay

Girondo: la materialización del ritmo

JORGE MONTELEONE

*Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Tres de Febrero /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
jorgejmonteleone@yahoo.com.ar*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 28 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p153-166> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Es un lugar común de la crítica señalar que Oliverio Girondo es un poeta visual. Sin duda es una conclusión irrefutable y puede comprobarse en las pinturas del poeta y en la composición misma del libro-objeto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Sin embargo, en este artículo exploramos un aspecto suplementario, que se hace evidente en el análisis del célebre caligrama “Espantapájaros”. Se trata de una espacialización del ritmo. El caligrama de Girondo simula un cuerpo unificado en su figuración icónica, pero desmembrado al decirlo como poema. Como señala Henri Meschonnic, los caligramas son “vectorizaciones dinámicas que *actualizan gráficamente el decir*”. El sentido de “Espantapájaros” en la tipografía consta de una espacialización evidente a simple vista, pero además consta de una rítmica material, ideogramática, situada entre el ritmo oral y el ritmo tipográfico. La lectura de los poemas de *En la másmedula* y la consiguiente oralización en la grabación discográfica del propio Girondo en los años sesenta, refuerzan esta dimensión rítmica de su poética. La oralización de *En la másmedula* no supone una mera versión sonora, sino un acto culminante: la final materialización del ritmo oral en la voz, derivada de una espacialización del ritmo. No hay significado en esa dicción materialista del ritmo, sino significancia: el sentido en su despliegue sensorial y el espacio en su profundidad prosódica. El poema como unidad del sentido, y no el verso. Esa sería la finalidad del proyecto poético de Girondo: concretar la materialización del ritmo en la doble dimensión espacial y temporal.

Palabras clave: Oliverio Girondo; Vanguardia; Poesía visual; Ritmo.

Girondo: the Materialisation of Rhythm

Abstract: It is a commonplace of criticism to point out that Oliverio Girondo is a visual poet. This is undoubtedly an irrefutable conclusion, which can be seen in the poet's paintings and in the very composition of the book-object *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (*Twenty Poems to be Read on the Tram*). However, in this article we explore a supplementary aspect, which becomes evident in the analysis of the famous calligram “Espantapájaros” (“Scarecrow”). It is a spatialisation of rhythm. Girondo’s calligram simulates a unified body in iconic figuration, but dismembered when expressed as a poem. As Henri Meschonnic points out, calligrams are “dynamic vectorisations that graphically actualise the saying”. The meaning of “Scarecrow” in typography consists of a spatialisation that is evident to the naked eye, but it also has a material, ideogrammatic rhythmicity, situated between oral rhythm and typographic rhythm. The reading of the poems of *En la másmedula* and the subsequent oralisation in Girondo’s own recordings in the 1960s reinforce this rhythmic dimension of his poetics. The oralisation of *En la másmedula* is not a mere sound version, but a culminating act: the final materialisation of the oral rhythm in the voice, derived from

Introducción

En este artículo planteamos la hipótesis principal de que en la obra *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), último libro publicado del argentino Miguel Ángel Bustos¹ (1933-1976), el relato, entendido en los tres sentidos que propone Genette ([1972] 1989) de historia presentada, discurso narrativo y acto mismo de narrar en su enunciación, se construye mediante dos códigos combinados: el verbal y el visual o plástico. Con anterioridad ya analizamos² esta doble vertiente en el primer libro de nuestro autor, *Cuatro murales* (1957) (cfr. capítulo 2, “Diseños cabalísticos”: Arancet Ruda, 2018), lo cual fundamenta el continuar indagando en la misma doble vía para producir sentido. Aquí, por razones de espacio, recorreremos *El Himalaya...* para detenernos solo en algunos de sus dibujos y en algunos fragmentos de cita textual, con el objetivo principal de estudiar cómo se corresponden y/o se complementan estos dos lenguajes.

Para llevar adelante el trabajo, además de indicar algunas conexiones con los contextos del autor, específicamente vínculos con el campo plástico (Pellegrini, 1967; 1970) y el literario de la época (Salas, 1971; Espejo, 2009), vincularemos la producción en uno y otro código con una estructura que les otorga sentido: la puesta en abismo (Grupo M, [1982] 1987; Beristáin, 1993-1994; Tena Morillo, 2019). Más aún, propondremos la *mise en abyme* como caracterizadora de su poética general. Esta manera de definirla está en armonía con la consideración del momento histórico a la luz de las reflexiones de la última conferencia dictada por Rodolfo Kusch ([1978] 2012).

De los dos códigos en *El Himalaya o la moral de los pájaros*: santo y seña para su poética

Primero nos referiremos a la puesta en abismo. Como señala concisamente Helena Beristáin, el nombre en francés de esta estructura, *mise en abyme*, parece proceder de Claude-Edmonde Magny en relación con la novela de la década de 1950; la idea viene de antes, de los simbolistas franceses; de André Gide; y de Jean Paul, es decir, del siglo XIX (1993-1994: 236). Sin embargo, más adelante se ocupa de señalar lo que sospechamos: “Estamos ante una veta retórica difícilmente agotable” (Beristáin 1993-1994: 241) y “Es una tradición milenaria” (1993-1994: 248); baste pensar en *Las mil y una noches* o, más cerca, en Boccaccio.

El Grupo M o grupo de Lieja toma la puesta en abismo entre las figuras de la narración, específicamente como de “supresión-adjunción negativa”, que “contesta la significación del relato” ([1982] 1987: 300). Para Genette ([1972] 1989) la *mise en abyme* es un relato en segundo grado. En *El Himalaya...* lo es, sin dudas, incluso se da antes, en su obra previa. Sus funciones decisivas aquí son: 1/ la reproducción *ad infinitum*; 2/ el efecto de que unas cosas se engendran en otras, al estilo “matriochka” (Grupo M, [1982] 1987: 299); 3/ la correlación espejada en la que no se sabe qué refleja qué.

Tomamos la definición de *mise en abyme* por la que opta Lucía Tena Morillo, quien la entiende como “toda obra en segundo grado que mantiene con la básica una relación temática según la cual la primera puede considerarse señal de aquella en la que se integra por recordarla, explicarla, establecer un contraste o adelantarla” (2019: 483). Coincidimos con esta manera de verla, pero

¹ En adelante nos referiremos a él como MAB.

² Anteriormente ya hemos estudiado esta vinculación entre dos códigos en otros artistas, como Beatriz Vallejos, poeta y laquista, y Kiwi, poeta y alfarero.

con el acento añadido de que en MAB la mayor importancia reside en la difuminación de los límites entre tiempos y entre espacios que habilita la proyección *ad infinitum* de lo visto, pensado, vivido, escrito o dibujado, por tanto, siempre es inquietante, cuestionador y, muchas veces, escalofriante, porque retira toda certeza acerca de lo supuestamente manejable para el humano.

Dentro de la obra que nos ocupa, identificamos esta figura en el aspecto plástico especialmente en la sibila y en la montaña, aunque representen dos maneras de *mise en abyme* distintas. La primera presenta el juego de espejos enfrentados, que multiplican las imágenes *ad infinitum*. La segunda principalmente se presenta a Aldo Pellegrini, que la detecta en el catálogo de la única muestra plástica en vida de nuestro autor, aunque no la llame de este modo. Es evidente cuando señala que MAB no ofrece un mundo en disolución “sino en perpetuo nacimiento” (1970: s.p.). Luego lo desarrolla con precisión: “Nacen proyectos ardientes, renacen los mitos primordiales, chisporroteo de visiones, las cosas se abren para mostrar su interior; la mirada de la nieve, el ojo sin párpado del vacío; los sueños crecen con la arborescencia vertiginosa de las madréporas” (1970: s.p.).

Se trata, entonces, de una estructura, que en el caso de MAB consideramos que figurativiza — al decir de Greimas— su íntima visión del mundo. Estructura ya presente antes en la obra de MAB, en *Fragmentos fantásticos* (1965), donde a menudo se genera una espacialidad sin límites y/o un tiempo que no acaba. La reiteración irradia, se refleja, repercute y se proyecta extendiéndose siempre más allá. Por ejemplo, “Yo sueño que sueño que yo sueño que yo sueño...” (versículo 71, Bustos, 1965: 28). Otras veces, la puesta en abismo está más sugerida, como en el versículo 2: “Inscripción al pie de la mujer de Loth hecha sal. Los muros son infinitos. Detrás de este cielo aparente comienzan los Cielos y los Infiernos” (Bustos, 1965: 15). Donde parece que algo termina, vuelve a comenzar exactamente igual, como en los versículos 10, 20 y 33: “En el último árbol del bosque, comienza el bosque” (v. 10, 1965: 16); “En el centro del Infierno hay una puerta. Ahí comienza el Infierno” (v. 20, 1965: 17); “Una flor refleja otra que está en otra Parte” (v. 33, 1965: 19). Alguna vez la puesta en abismo está un poco más desarrollada discursivamente, como en este caso: “Subí varios pisos de la torre del / mar. Entonces cansado pregunté por el último para dormir. // —Estás aún en los subsuelos —me dijeron” (v. 8, 1965: 17-16). Son imágenes paradójicas, pues, por un lado, hay inmovilidad, ya que no es posible salir ni ingresar; por otro, la movilidad es interminable. Como fuere, escapan al control de la razón. Estas *mise en abyme* en particular se asemejan a algunas pesadillas. Tal onirismo, incluso, es reconocido por este sujeto poético como el único ámbito hacia el cual el pasaje es viable: “Abre la puerta, la única puerta. La puerta del Sueño” (Bustos, 1967: 31).

Una de las mayores dificultades que esta obra ofrece al lector radica en que no cumple con ningún horizonte de expectativas, por lo pronto architextuales (Genette, [1972] 1989), como para saber si lo que se va a leer es poesía, novela, historia, crónica, o qué. Este salirse de toda categoría cerrada es deliberado. Para una mentalidad occidental muy rígida posiblemente cabría hablar de hibridez genérica. Pero, para alguien que, como MAB, está acechando una realización comunicativa verbal y visual nueva y antigua a la vez, además de estar atravesado por el surrealismo hispanoamericano, es lo más adecuado. Desasosiego y desconcierto primero, fascinación o rechazo después: mínimamente, son los efectos inmediatos de *El Himalaya*... en

quien lo recibe. Respecto de su complejidad³, aspecto en el que no indagaremos *per se* ahora, traemos a colación una de las harto lúcidas observaciones de Enrique Pezzoni, quien lo presenta como un “poema seductor, exasperante (porque no es posible respirar mucho tiempo seguido su atmósfera), luminoso y caótico” (1970: s.p.).

Es tal la multiplicidad de hipotextos que, como se apreciará fácilmente, hace falta una edición crítica. En verdad, la intertextualidad es múltiple, abundante y se conjuga de maneras salvajes, si nos dejamos contagiar por sus campos semánticos, que no pueden ser determinados del todo. A veces las relaciones son evidentes y directas; otras, debemos atenernos a identificar alusiones tan veladas, que frecuentemente se torna casi imposible reconocer el origen.

Efectivamente, *El Himalaya...* está creado por símbolos, algunos rastreables, y la mayoría quizá conocidos solo por el inconsciente colectivo, del que esta obra es una suerte de catalizador. En su universo, urdido por medio de palabras y de dibujos, se cruzan de manera diversa los dos mundos puestos en contacto por vez primera entre los siglos XV y XVI, cuando el llamado descubrimiento de América y su Conquista. Si bien el referente histórico más llamativo y extendido está anclado en aquella época de choque de culturas, de aculturación y de transculturación, también apunta a otros momentos del pasado, personal y comunitario. Pero no solamente, porque, asimismo, se adelanta el futuro, como mucha de la mejor escritura poética, signada por lo supra racional. En *El Himalaya...* asistimos a la destrucción de un mundo y a la instauración de otro, una y otra vez, desde la sintaxis hasta la historia; desde la implícita alusión a la Atlántida platónica del *Timeo*, o Heliópolis (Bustos, 1970: 30⁴), hasta el inicio de la Modernidad en las fechas antes mentadas, llegando hasta nuestros días, cuando la masa anula al individuo y es el planeta el que colapsa con nosotros adentro. Esta es la crisis que desde la filosofía y la antropología venía delatando largamente Rodolfo Kusch (1978).

Así, en ese mundo móvil, el protagonista se abre paso hacia la cima del Himalaya sin saber qué le espera. Es el sujeto que enuncia y también el del enunciado. No tiene nombre, apenas posee unos fuertes recuerdos —primer juguete, Primera Comuni3n, el colegio, el jardín zoológico—. Es un solitario casi sin rasgos personales. Solo sabemos que es var3n, que posee un cristal a modo de talismán y brújula que lo guía (Pérez Martin, 1985; Stoppelman, 1999) y que se mueve por un espacio-tiempo que conjuga edades y lugares, cuya apariencia es laberíntica. Este “Everyman” —representante de la humanidad toda— sale en busca de una región o reino, para acceder al cual debe ir por un d3dalo cuyo trazado es la totalidad del libro. Hay indicaciones descriptivas muy precisas y, a la par, imposibles de identificar, como —otra vez— en el *Timeo* de Plat3n, a quien Bustos menciona. En la cima del Himalaya est3 el reino al que aspira, pareciera que de índole espiritual, del que casi nada puede decir, porque al acceder a él se acaban las palabras y la obra. Este laberinto, plagado de dificultades, no define límites entre la espacialidad exterior y la interior, y su tiempo es pasado, presente y futuro en simultáneo. Podría decirse que la geografía compartida, el mundo de aspecto onírico y las imágenes de una fantasía desbordada son una sola cosa, que delinea un viaje en una temporalidad paralela.

³ Junto con la insistencia en la complejidad, es menester destacar el logro de MAB al componer un todo orgánico, a pesar de los muchos niveles superpuestos, referenciales y simbólicos.

⁴ En adelante, cuando citemos de *El Himalaya o la moral de los pájaros* lo haremos solamente con el número de página.

En relación con el innominado protagonista que trabajosamente avanza por el laberinto hallamos que especialmente uno de los dibujos podría representarlo (ver Imagen 1). La imagen aporta características que el discurso verbal escamotea. Vemos a un caminante que, por la cabeza y las garras, es un guerrero águila (ver Imagen 2):



Imagen 1. Hombre pájaro, segunda imagen dentro del libro.



Imagen 2. Escultura de guerrero águila (Templo Mayor, México).

Este caminante, “errante” (33) como el protagonista del enunciado, avanza. Como todo guerrero águila entre los aztecas proviene de la nobleza y debe ser un héroe entrenado y probado, listo para el combate. Marcha de derecha a izquierda, tal como se lee un códice mesoamericano, en la dirección contraria al libro occidental. En el fondo vemos la montaña, dispuesta en un nivel más arriba aparte, aunque conectada por tres vías o emanaciones, que horizontalmente se unen con un marlo y unas flores: los frutos de la tierra. Acaso sea la montaña central que se encuentra en la tapa del libro (ver Imagen 3):

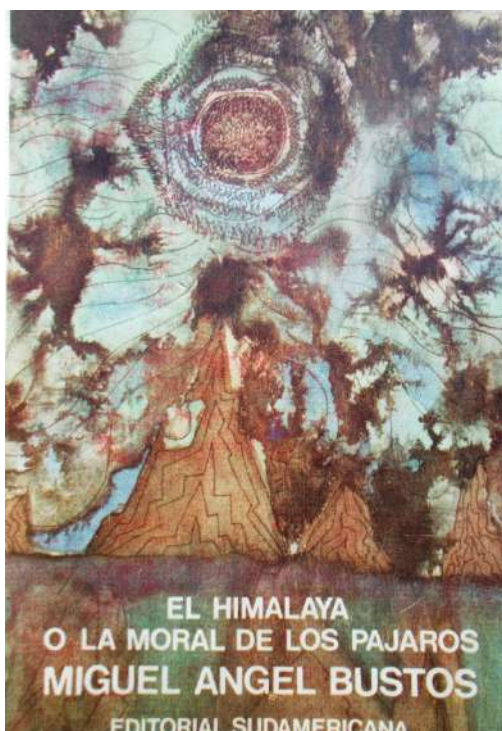


Imagen 3. MAB, *El Himalaya...* (tapa).

Aquí se distinguen cuatro picos que podrían emular el Himalaya como sistema montañoso, el más alto del mundo en el este asiático. Uno de ellos, quizás el central, podría ser en simultáneo el cerro Coatepec, donde se desarrolla el mito de origen de la cultura azteca. En él Huitzilopochtli nace de Coatlicue. Este hijo, que nace en la cima del monte completamente armado para defender a su madre de quienes querían asesinarla, los mata primero. Desde la cumbre hace rodar el cuerpo desmembrado de la líder del ataque. Por tanto, la pirámide copia el cerro en cuestión. Así, desde la tapa, la montaña / pirámide informa que el significado cosmogónico es inseparable del sacrificial. Los Himalayas constituyen una región, que simbólicamente son el reino, si tomamos la etimología de la palabra, al que el protagonista quiere acceder, aunque sea muy afanoso. Plásticamente el motivo de la montaña ocupa el eje central del encuadre, está representado como una serie de cajas chinas, un diseño dentro de otro y se duplica a modo de reflejo en el plano inferior. En este juego de reflejos, de imágenes enfrentadas que se reproducen a sí mismas, puede perseguirse la unión con lo sagrado.

Respecto del diseño lineal de una montaña sobre otra, en distintas capas, sabemos por arqueólogos que objetivamente así es como se construyeron muchas pirámides en distintos lugares del mundo, como señalaremos respecto de Pakal, más adelante. A su vez, las distintas capas connotan las eras geológicas superpuestas. Además, el diseño intrincado de estas montañas (ver Imágenes 1 y 3) se corresponde con la diégesis verbal (Genette, [1972] 1989), en que el yo del protagonista tiene que recorrer espacios alambicados, entrar, subir, bajar, cruzar.

Tal correspondencia entre lo verbal, lo plástico y el simbolismo referido es acrecentada, si sumamos algunos detalles. La montaña / pirámide es el camino que ha de recorrerse para acceder al más allá de esta vida: primero, el inframundo (*xibalbá* entre los mayas; *mictlán* entre los aztecas; *averno* para los romanos; *hades* para los griegos; *infierno* para el catolicismo; *sheol* para los hebreos);

y, después, el mundo superior, que exige un proceso sutilizador de lo corpóreo hacia lo espiritual. Así, el monte no pide solo subir, sino primero pasar por una cierta muerte para ser purificado y trasmutado.

Aparte del pájaro caminante (ver Imagen 1), las imágenes de “Huehuetéotl, el dios viejo” (ver Imagen 4) y de la “Cabeza de dignatario maya (Palenque)” (ver Imagen 5) también ofrecen algunos aspectos del sujeto protagonista que en lo verbal no son claros: su poder y su sabiduría, si hace el camino indicado. Estos dibujos representan, respectivamente, al dios del fuego y a Pakal el Grande⁵, que fuera gobernante hacia el siglo VI d.C. en Palenque, en el actual estado de Chiapas (ver Imagen 6):



Imagen 4. Huehuetéotl, dios viejo.



Imagen 5. Cabeza de dignatario maya (Palenque).



Imagen 6. Cabeza de Pakal el Grande, K'inich Janaab' Pakal.

⁵ Su tumba fue encontrada por Alberto Russ en 1952, de manera que es un conocimiento muy reciente para el momento en que MAB compone *El Himalaya...* Sabemos que en su biblioteca había un ejemplar de *Palenque. Una ciudad maya* (1952), de Laurette Séjourné.

El dibujo “Cabeza de dignatario maya (Palenque)” está evidentemente basado en la escultura realizada en estuco de Pakal el Grande⁶, hallada 1952 en una cripta subterránea, debajo de su sarcófago en la pirámide⁷ llamada Templo de las Inscripciones. En el lugar del libro donde se ubica este dibujo (58) se suceden numerosas visiones; hay una serie de seis bloques encabezados por el sintagma “ya vi” (59-60). Entonces, el llamado gran Pakal, o “escudo solar resplandeciente”, entre otros nombres, trae iluminaciones.

Gracias al hallazgo de la tumba de Pakal queda en claro que la pirámide en Centroamérica no solo tenía fines sacrificiales, sino que también era monumento funerario, como en Egipto. Así, primero se construyó el sepulcro y encima de él, en este caso, el Templo de las Inscripciones, de manera que el descenso inicial promovió un ascenso, físicamente hablando; y, más tarde, hubo que ascender para descender. Esta aparente confusión, representa casi literalmente los múltiples movimientos en el derrotero del protagonista de *El Himalaya...*

A esta altura, mediante la vinculación entre texto verbal y texto plástico conocemos mejor al protagonista sin nombre. Sabemos que el yo que camina, que ve, que orienta el derrotero hacia la cima de los Himalaya cuenta con los recursos necesarios: además de estar asistido por su cristal, es poderoso y es sabio. Es el mismo que recuerda, que dice, que habla y/o escribe como un sujeto mestizo, según sus figuraciones, pues aúna en sí lo precolombino y lo novohispano. Caminar, escribir, leer y escribir resultan aquí acciones equivalentes, en tanto todas ellas denotan las de desplazarse y avanzar, en alguna dirección. Asimismo, es sustentado por el poder del fuego —que forja, cuece, calienta, depura— y del gobierno —autoridad, direccionalidad, control—.

El castellano como lenguaje verbal y el dibujo como lenguaje visual están profusamente atravesados por citas, los intertextos aludidos. Además de la complementación entre los códigos, que MAB ya había practicado antes (Bustos, 1957), es necesario tener muy presente que los códices, que son su modelo, estaban escritos mediante dibujo y pintura. Así lo indica explícitamente en dos entrevistas. La primera, en la revista *Análisis*, donde afirma:

Busqué construir una especie de códice, apoyado en un texto y en dibujos. Lograr lo equivalente a un ideograma chino o japonés. Pintar el verbo es mi obsesión. Obedecemos a un idioma abstracto, como en todo el Occidente, no tenemos jeroglíficos, como los mayas. Yo quise que este libro se abriera y se leyera como los sacerdotes mayas o aztecas cuando abrían a pleno sol sus códices y leían las figuras o jeroglíficos trasmutados así: el dibujo era verbo, y el verbo dibujo (S.W., 1970: 50).

En la segunda, realizada por Alicia Dujovne Ortiz, Bustos asevera querer lograr “[...] la palabra dibujada, escribir en imágenes, tratar el verbo como algo manual, visible, como lo hacían los códices aztecas y con la misma adoración por la palabra de la mística judía, de la Cábala” ([1971] 1993: 485).

Aparte del prehispanismo y del surrealismo como categorías estéticas y visiones de mundo, en *El Himalaya...* hay otras tradiciones que, aunque aquí no las analizaremos, modulan la

⁶ Este rey fue hijo de Sak Kuk, una de las pocas mujeres gobernantes en Mesoamérica, al menos conocidas.

⁷ Es decir que además de lugar de sacrificios, la pirámide mesoamericana también sirvió como monumento funerario.

combinación de lo precolombino y lo surreal. Dos muy importantes son el romanticismo en su faz de malditismo y el barroco, incluso manierismo. En un orden menos ceñido a lo estético, son muy importantes varios acervos espirituales, como el hermetismo, especialmente el de la alquimia y el de la cábala, el budismo hindú y el taoísmo. por ejemplo. Naturalmente, frente a tamaña complejidad, pondremos el foco solo en algunos pequeños recortes, para no desbordar la extensión del artículo.

El libro. El libro como objeto. El libro al infinito. Siempre ‘el libro’

El Himalaya o la moral de los pájaros (1970) es un libro polifacético y ajeno a las discursividades literarias predominantes en su época, como el coloquialismo, el relato de personajes de corte existencialista y la protesta social y política explícita. Sin embargo, Enrique Pezzoni lo enfila en la continuidad del *Adán Buenosayres* (1949), de Leopoldo Marechal, por sus “sentencias crípticas con densas marejadas de símbolos” (Pezzoni, 1970: s.p.); y, luego, en la de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, como “alegoría del desgarramiento que es el argentino, un desterrado de la perfección y la unidad (Pezzoni, 1970: s.p.). Según este crítico, “Miguel Ángel Bustos prolonga esa fuga de interpretaciones y creaciones” (1970: s.p.). En ese terreno, que algunos llamaron *post boom*, por estética y peculiaridad architextual se emparenta con la narrativa histórica cuando no se separa de la poesía. El ejemplo argentino más conocido de tal peculiaridad es *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), de Enrique Molina. Salvo que Bustos se extiende sobre lo latinoamericano, además de emplear claves simbólicas mucho más complejas.

En ese mismo año, 1970, se publicaron también los poemarios *Los poemas de Sidney West*, de Juan Gelman; *Valores diarios*, de Alberto Girri; y *Puntos luminosos*, de Alfredo Veiravé. Asimismo, *Megafón o la guerra*, de Leopoldo Marechal —apenas unos días después de su muerte—, que tematizó la imperiosa necesidad del diálogo en el país; *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges; y *Los días de la noche*, quinto volumen de cuentos de Silvina Ocampo (Salas, 1971: 48-49). Además, fue el año en que murió Jacobo Fijman, el 1 de diciembre, un día antes de inaugurada la exposición de MAB, que mentamos más adelante.

Bustos construye una obra genéricamente inclasificable. Alguna vez él mismo la llamó novela; en otra ocasión dijo que quería emular los códices, como ya vimos; por otro lado, la discursividad es innegablemente poética. Por nuestra parte, hemos hallado que, entre otras cosas, puede vérsela como épica utópica (Arancet Ruda, 2018), en los términos de György Lucáks en su *Teoría de la novela* ([1916] 2010).

La conexión con el saber indígena prehispánico, que al decir de Laurette Séjourné (1962) continúa vivo, se hace evidente en el libro más conocido de un poeta cordobés de culto, Romilio Ribero (1933-1974), cuya producción está en el aura de la de MAB, en cuanto a acercarse a la cultura prehispánica. Por ejemplo, en su libro más conocido⁸, *Libro de bodas, plantas y*

⁸ En algún momento fue una suerte de protegido de Manuel Mujica Láinez. La tapa de su primer libro, el mencionado, la realizó Xul Solar. También producía obra plástica. Actualmente, la editorial Alción se encarga de

amuletos (editado por Losada en 1963). No sabemos si se conocieron, pero no dudamos de que habrían coincidido en varios puntos.

Para seguir situando la obra en su momento propio⁹ añadimos que asume el latinoamericanismo revisionista y defensor de la propia identidad, especialmente combativo en los años 60 y 70 del siglo XX (Devés Valdés, 1997). De esta manera, indirecta, *El Himalaya...* reviste fuertes implicancias éticas y políticas, pero de modo sesgado. Primero, Bustos toma los siglos XV y XVI sin mencionarlos. Esta “novela histórica” —permitámonos un rótulo, provisoriamente— explora el momento de encuentro y choque de culturas, lo precolombino y algo de lo que florecía por la misma época en Europa. Por un lado, lo conocido de las cosmogonías de los pueblos originarios más grandes. Por otro, la cultura europea renacentista de aquel siglo de viajeros, que ampliaron su orbe de acción al descubrir las Indias Occidentales y al hacer más frecuentes los viajes al Oriente Medio y Lejano. La introducción en el libro de diversas maneras de la intertextualidad, aparte de ser demostración de la enorme erudición de Bustos, cumple la función de representar el contacto entre cosmogonías diferentes.

Aparte de este mínimo contexto elegimos abordar lo verbal de *El Himalaya...* centrándonos en el libro como objeto significativo en sí mismo. Desde lo simbólico general, el libro es sabiduría y conocimiento. De distintas maneras, como objeto es situado en primer plano constantemente. ¿Por qué ‘el libro’?

La obra escrita de MAB se compone de cinco libros, a saber: *Cuatro murales* (1957), *Corazón de piel afuera* (1959), *Fragmentos fantásticos* (1965), *Visión de los hijos del mal* (1967) y *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). En este último retoma partes de los anteriores, incluso los continúa¹⁰. Esta idea de un único libro que incluye a los demás está dicha dos veces en *El Himalaya...* de manera muy diferente, pero en lugares clave: al principio y sobre el cierre. La primera frase, en la “Obertura” señala: “*Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único*¹¹ [...]” (15); y dos párrafos antes de terminar la obra inserta una cita en francés de una carta de Stéphane Mallarmé a Paul Verlaine donde aparece esta misma idea: “...le Livre, persuadé qu’au fonde il n’y en a qu’un...” (122).

Por otra parte, internamente *El Himalaya...* se divide en ‘libros’, según la usanza, del siglo XVI, en obras integradas en la composición, como la crónica de *Historia general de las cosas de Nueva España* ([1540-1585] 1981), de Sahagún, conocido asimismo como código florentino y, antes, laurentino. Tales divisiones son cuatro libros: “Libro primero: El Sol Antiverbal”; “Libro segundo: Mare Tenebrarum”; “Libro tercero: Polifemo”; y “Libro cuarto: Monte silencio del Verbo”.

publicar la mayor parte de su obra, inédita. Se han dedicado a estudiarlo María del Carmen Marengo y Aldo Parfeniuk.

⁹ Es elocuente el testimonio de Ana María Shúa respecto de sus inicios en la lectura de poesía en su adolescencia: “Pero de todos los poetas del mundo que estaba empezando a descubrir, si debo ser sincera conmigo misma, en esos años ninguno me gustaba tanto como el argentino Miguel Ángel Bustos, en su libro *Visión de los hijos del mal*” (2003: 186).

¹⁰ A partir de esta modalidad acuñamos para él y para otros autores la categoría de “libro final” (Arancet Ruda, 2024); es un estudio que habrá de continuarse.

¹¹ MAB en *El Himalaya...* constantemente alterna entre bastardilla y redonda. Respetaremos esa elección.

A esto se suma que en la historia misma se menciona varias veces un manuscrito —códice, tal vez— que irá mostrando diversas cosas, como si estuviera vivo: “[...] el Sol Antiverbal, el sol anterior y enemigo del Verbo, en la agonía, hizo nacer en el centro enfurecido de mi cristal el rayado silencioso de un manuscrito de siglos” (24). En su mutación “el trazo surgido *parece* un signo hecho por mí [el protagonista], un signo luminoso *detenido* sobre una hoja o plan-/cha de ópalo o cuarzo *frío*” (24-25). El ‘trazo’ se refiere a una línea o raya, independientemente de que sea dibujo o grafía preestablecida como escritura. Así, la discursividad verbal ha de ser considerada también en su trazo, aunque inevitablemente en un libro impreso esto revista carácter principalmente metafórico. Quizá la manera más precisa de sopesar este aspecto tan escurridizo en páginas de imprenta sea considerar la sintaxis, es decir el cómo se va hilando el discurso para avanzar, así como una figura es definida en un alto porcentaje por su trazo, grueso, fino, firme, trémulo, continuo, entrecortado, rectilíneo o curvilíneo, entre otras posibilidades. En consecuencia, podemos observar que la sintaxis de esta obra es temblorosa, vibrátil, entrecortada a veces, de calidades variables pero siempre abigarrada, puesto que generalmente no sigue la lógica gramatical. Las mismas características posee el trazo de sus dibujos.

Respecto del manuscrito, el sujeto que lo encuentra cuenta que aparecen “notas marginales [...] *literalmente*, satélites del escrito mayor” (25), donde entendemos por yuxtaposición que ve “Dibujos a pluma de cuevas, ventanales, puertas, ojos de buey y pozos u orificios alzados en muros de esmalte y maderas terriblemente brillantes” (25), todo lo cual anticipa el paisaje que recorrerá poco más adelante.

Este sistema de cajas chinas se hace presente, también, por medio de la mención de otros libros dentro de estos libros. Así, por ejemplo, la que inserta el mundo de Alicia construido por Lewis Carroll, sea el de *Alicia en el país de las maravillas*, el de *A través del espejo* o el de *La caza del Snark*, mediante alusiones y citas en el “Libro segundo” (54-55). También la mención en el “Libro cuarto” del personaje Diótima, que, además, se multiplica, ya que en MAB puede ser a la vez la de Hölderlin y la de Platón en “El banquete” (109). Los libros mentados y citados —aquí hay apenas dos ejemplos— son, a su vez, espacios enclavados, siempre abriéndose a otro espacio más allá del evidente: otra forma de puesta en abismo.

Aparte, tenemos la “Biblioteca del MANICOMIO DE LOS MURALES” (53), con “libros”, “manuales, “grandes / Atlas” (53-54) y lo único que el protagonista elige leer: “los manuscritos anónimos de los errantes prisioneros del Asilo. Cuadernos sucios, casi deshechos, con la historia de un solo llamado” (54).

El/los libros se presentan como motivos, como referentes y como símbolos. Uno está dentro de otro, sin término, sea en lo paratextual de los títulos o en las inserciones de libros, manuscritos y sus posibles variantes en la diégesis (Genette, [1972] 1989). Vemos que mientras se va urdiendo la obra a la par está enteramente ocupada en señalarse como texto, lo que es propio de la estructura abismada. Mientras leemos asistimos a la lectura / escritura del texto por parte del autor, que es también lector.

Lo visual en diálogo entonces y ahora

Afuera oigo la lluvia, adentro siento la lluvia. Mi cuerpo de barro se deshace.
Miguel Ángel Bustos, *Visión de los hijos del mal*.

Este es uno de los “Fragmentos fantásticos” de *Visión de los hijos del mal* que, por gusto, elige Ana María Shúa (2003: 187). Lo citamos porque es elocuente respecto de la continuidad del adentro en el afuera y viceversa, con el borramiento de límites ya mencionado, que se da asimismo en lo visual, e incluso en la relación entre lo verbal y lo plástico.

Las imágenes del libro son ocho, en general con título y con fecha, excepto dos: 1º en la tapa: paisaje con montaña, dibujo y óleo —el único; los demás son dibujos en blanco y negro—; 2º “Huehuetéotl (El Dios Viejo), 20/2/69¹²”, en la guarda externa, antes de la portadilla; 3º Dibujo de un pájaro caminante, sin título, aparentemente de 1968 (13); 4º “Coatlícue. Dama de la falda de serpientes (guerrero azteca con el traje de la dama) 21/2/69” (32); 5º “Cabeza de dignatario maya (Palenque) enero/1969” (58); 6º “Gestación de Quetzalcóatl 27.feb.69” (73); 7º “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán 13/febrero/69” (111); 8º “Caída de Tenochtitlán 5.febrero.69” (119). Diríamos que junto con el texto verbal siguen un orden secuencial, aunque no transparente.

Respecto de la producción plástica de MAB es importante considerar algunos hechos. Por un lado, incluye lo visual en su primer libro (1957), por lo que es claro que el diálogo entre ambas formas ya estaba presente como parte de su proceso creativo. Volvemos a encontrarlo en *Fragmentos fantásticos* (1965), con dos dibujos, y en *Visión de los hijos del mal* (1967), con uno.

Por otro lado, es relevante que MAB hace taller con Juan Batlle Planas¹³ (Girona, España¹⁴, 1911-Buenos Aires, Argentina, 1966), brevemente porque el maestro muere el 8 de octubre ese año, a la edad de 55¹⁵. Según Emiliano Bustos, ese es el momento en que “el dibujo comienza a ocupar un espacio definitivo, fundamental” (2008: 456). Batlle en sus clases, acorde con el nutrido universo cultural de MAB, junto con lo puramente técnico hace alusiones “a Freud, Jung, al budismo, al hinduismo, a Gurdjieff, a W. Reich, a Merleau Ponty, al yoga y a la cábala” (Francone, 2019: 98). En consonancia, MAB en *El Himalaya...* va urdiendo un personal mito del origen y del destino humanos, fundado en tradiciones varias: Platón; neoplatonismo particularmente en su aspecto más hermético y místico; alquimia; cristianismo; judaísmo cabalístico; cosmovisiones precolombinas, en forma directa —*Pop Vuj*, cantos en náhuatl, *Códice Borgia*— o indirecta, como la *Historia general de las cosas de Nueva España*. También se cruzan textos de la ya configurada literatura occidental, por ejemplo, la *Divina comedia*, de

¹² Indicamos título y fechas en el formato con que están consignados en cada dibujo.

¹³ Posiblemente en el Instituto Privado de Investigación de la Forma creado por el artista plástico en 1960, en la calle Vicente López 2236, de la ciudad de Buenos Aires.

¹⁴ Este catalán afincado en Buenos Aires —nunca abandonó su nacionalidad, incluso cuando se le propuso ser miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, para lo cual la nacionalidad era un requisito— quizá ha sido menos reconocido que Antonio Berni como representante del surrealismo en la Argentina. Sin embargo, repararon en él críticos como Juan Eduardo Cirlot y Juan Manuel Bonet. Recientemente, en 2018, la Fundación Juan March realizó la muestra *Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista*, en el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca.

¹⁵ Véase <https://batlleplanas.net.ar/bio.html>.

Dante Alighieri; las diversas Alicias de Lewis Carroll; poesía de Gérard de Nerval; poemas y cartas de Stéphane Mallarmé; cuentos de Edgar Allan Poe; asimismo se insertan, en menor medida, tradiciones orientales, como la del *Bhagavad-Gita*, el yoga del Tíbet y algunos referentes de literatura china antigua¹⁶.

Junto con las curiosidades afines entre maestro y discípulo, encontramos un posible parentesco de los dibujos de Miguel Ángel con algunos de los del joven Batlle Planas y con la serie de sus “Radiografías paranoicas” (ver Imágenes 7 a 10):

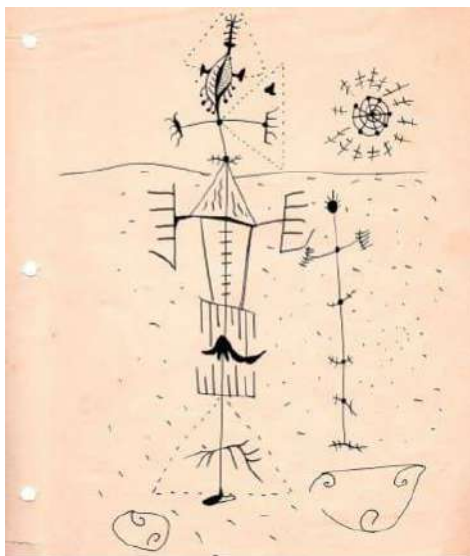


Imagen 7. Batlle Planas, *Composición* (tinta), 1935.



Imagen 8. Batlle Planas, *Radiografía paranoica* (témpera), 1936.

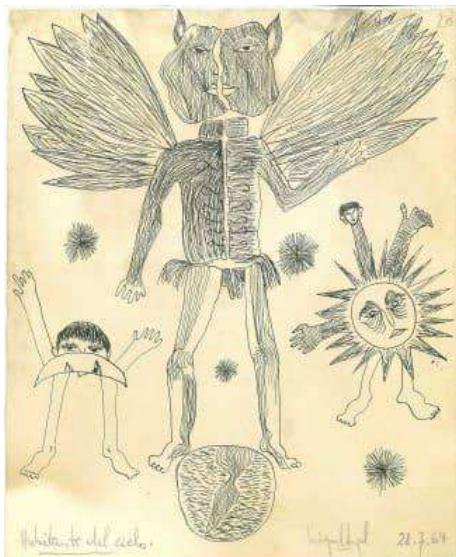


Imagen 9. Bustos, “Habitante del cielo”, 28.7.64.



Imagen 10. Bustos, “Regreso a Ítaca”, sin fecha.

¹⁶ En verdad, hay muchos hipotextos más, que ameritan un desarrollo por separado.

No nos detenemos en el análisis de estas obras, que sería riquísimo, para no salirnos de nuestro eje de trabajo. Pero hallamos que basta una ligera apreciación para encontrar proximidad, especialmente en el trazo y en la composición que conjuga varios planos; y, también, en el tratamiento de motivos que, sin ser del todo arte abstracto, construyen una visión enfocada en lo interior, que indaga en la propia psiquis hasta llegar a lo colectivo.

Juan Batlle Planas¹⁷ desarrolla una notable variedad de formas creativas. De ellas nos consta que MAB resuena con los cuadernos, pues después de haber asistido al taller elabora, como hacía su maestro, “dos diarios gráficos titulados *Memorias de otra parte*” (Bustos, 2008: 456). Y sospechamos que algo similar ocurre con las cajas realizadas por el catalán, de la década del 30 y del 60, de las que solo quedan fotografías¹⁸. Es factible que teniéndolas en mente MAB las introdujera desarrollándolas como motivo en el “Salón de los Retablos o de las Cajas-Milagro” (46), al que se refiere en el apartado 3 de la “Primera parte (*La partida*)”. De ellas se predica: “[...] si parecen cajas, al mirar por orificios (cortados al modo de flores diminutas o rostros) se convierten en maravillas: orbes autónomos e inagotables, sucesión irrepetible de fábulas” (46). Las escenas que transcurren dentro de las Cajas-Milagro son historias enmarcadas, esto es: puestas en abismo del enunciado.

La práctica plástica de MAB adquirió creció y fue valorada. Tanto, que el 2 de diciembre de 1970 se inauguró su única exposición en vida¹⁹. En el local de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, en calle Florida 846, MAB expuso dibujos y pinturas, cuyo catálogo fue escrito por Aldo Pellegrini (Bustos, 2008: 457), con quien coincidimos completamente cuando afirma que “lo verbal y lo visual no se superponen, sino que se complementan. Por cada uno de esos canales el poeta transmite una parte de su verdad” (1970: s.p.). Asimismo, cuando señala rasgos del estilo que ya hemos encontrado en su arte verbal. Tal es el caso de su línea, trémula —“de características temblorosas y palpitantes” (Pellegrini, 1970: s.p.)—, que se corresponde no solo con la mención y la tematización del ‘temblor’ a lo largo de sus cinco obras literarias, sino con una discursividad escurridiza, que por instantes se presenta nítida, para inmediatamente disgregarse en múltiples posibilidades, desde lo sintáctico hasta lo semántico. “Sus imágenes no están estructuradas sino [que] fluyen. Lo remoto se aproxima, lo próximo se vuelve lejano” (Pellegrini, 1970: s.p.). Lo que Pellegrini predica de la obra plástica de MAB es perfectamente aplicable a su obra verbal, sobre todo a *El Himalaya...*:

Llueve sobre el jardín, llueven manzanas de oro aéreas en las iluminadas aguas, en las iluminadas sedas arco-puente de la tierra contra el cielo: cae

de nubes esmalte sobre esmalte, vitral de soles líquidos

cae en el Jardín Final. [...] las raíces *son* en la noche y en su transmutación del agua un vientre de claridad engendra cuerpos de temblor, como el tigre en su círculo imita el trazado de sus

¹⁷ Batlle Planas, además de ser un artista plástico muy relevante internacionalmente, desempeñó una función de convocador cultural. En su momento colaboró en la revista *A partir de cero*, incluso con poemas; fue amigo de Enrique Molina; impartió clases de taller también a Alejandra Pizarnik y a Roberto Aizenberg, entre otros.

¹⁸ Véase <https://tochocho.blogspot.com/2018/05/juan-batlle-planas-1911-1966-el.html>.

¹⁹ Póstumamente se realizó otra, conjuntamente con dibujos de Emiliano, en el *Centro Cultural Borges*, planificada para permanecer entre diciembre de 2013 y febrero de 2014. Lamentablemente, alguien robó un dibujo de Miguel Ángel y la muestra se levantó antes de lo previsto.

entrañas atado a su fulgor y *yerra*, *yerra* la flor en su azul de espumas muerto ante el violeta-sangre de mi corazón (56).

De los dibujos que integran *El Himalaya...* resulta especialmente significativo, por su condensación, la “Gestación de Quetzalcóatl” (73). En ella se cruzan dos intertextos visuales muy evidentes. Uno es harto conocido: la sibila délfica, de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), en la cúpula de la Capilla Sixtina, pintada entre 1509 y 1512 (ver Imágenes 11 y 12). El otro estimamos que es el *Códice Borgia*, del que se desconoce la fecha exacta; se supone que fue realizado entre el 1000 y el 1500²⁰, del cual había en la biblioteca de MAB un ejemplar con comentarios de Eduard Seler²¹:



Imagen 11. Sibila Délfica.



Imagen 12. Gestación de Quetzalcóatl.

Este Códice era mántico o *tonolamatl*. Trataba de adivinación, festines y rituales en relación con la cuenta de los años, por lo que fue considerado peligroso en la época de la primera evangelización. Dice

²⁰ En relación con los códices adivinatorios, “El gran avance llegó en 1887, con la investigación del americanista alemán Eduard Seler, quien reconoció la directa afiliación de varios códices adivinatorios y, en un artículo que hizo historia, definió lo que llamó el Grupo del Códice Borgia y explicó su naturaleza religiosa y adivinatoria. Este artículo estableció una base firme para los análisis de las dos décadas siguientes. Seler también contribuyó con un extenso artículo en el que explicaba el Tonalámatl Aubin y los otros manuscritos calendáricos, de 260 días, del centro de México” (Hill Boone, 2014: 29). Seler, antropólogo alemán (1849-1922), y su esposa, Caecilie Seler-Sachs, son tomados por muchos como los fundadores de los estudios académicos de la cultura precolombina mesoamericana (Dolinski, 2018).

²¹ “Después del descubrimiento y conquista de América por los españoles, el desarrollo propio de los pueblos indígenas y los logros civilizatorios que habían alcanzado, permanecieron desconocidos en Europa por casi trescientos años. Fue apenas en 1806 cuando, gracias a los códices y objetos de arte adquiridos por Alexander von Humboldt en México en 1803 y 1804, y que llevó a Berlín, surgieron los primeros debates científicos sobre la cosmovisión de las altas culturas de Mesoamérica. A Eduard Seler le corresponde el mérito de haber dado al estudio de esta ciencia en México bases profesionales, al dotar a este campo de estudio de las secciones que se avocan [sic] al análisis de las lenguas, de la etnología y de la historia antigua, ya que esta área se encontraba plagada de especulaciones. Entre las consecuencias más notables de sus logros, se encuentra el desciframiento casi total de los más importantes códices mexicanos, con lo que pudo reconocer la estructura del panteón mesoamericano, y así equiparar la construcción astrológica del sistema calendárico de los mayas y aztecas con el sistema europeo” (Dolinski, 2018: 33).

Elizabeth Hill Boone que presentaban “ciclos del tiempo adivinatorio como armaduras entrelazadas a las que se asignaban significados” (2014: 19), de los que, además, explicaban cuáles fuerzas sobrenaturales influían sobre ellos²². En tanto adivinatorios, estos libros son radicalmente distintos de las historias pintadas, pues señalan el futuro, y no el pasado, lo mismo que las sibilas. Se concentran en un presente que continúa, de manera que muestran potenciales peligros y triunfos. No se refieren a un solo lugar ni a una persona, sino a energías generales fastas o nefastas para tal o cual tipo de actividad. MAB en el “Monólogo de Marina en el día de Malinal” introduce una cita de la *Relación de la conquista*, de 1528, escrita por informantes anónimos para señalar la fecha de la caída de Tenochtitlán según este tipo de precisiones temporales: “«En un año 3-Casa (1521), fue conquistada la ciudad. La fecha en / que nos esparcimos fue en Tlaxochimaco, un día 1-Serpiente...»” (103-104).

Una primera lectura del dibujo “Gestación de Quetzalcoatl²³” (73) es, evidentemente, la de la unión de lo europeo y lo americano. Como es natural, en la asociación se destacan similitudes y diferencias. En el plano verbal esta confrontación y asimilación encuentra su equivalente en los personajes femeninos de Aquelarre y Marina, la Malinche. Encuentro y separación, vínculo y choque que culmina en el sacrificio de Marina a manos de Aquelarre, cuando le arranca el corazón y, al mismo tiempo, la libera (105). Este dibujo está en el tramo de *El Himalaya...* en que hay una tripulación a bordo de un barco en el océano, el punto moralmente más bajo del libro, pues en la oscuridad y desesperación totales los marineros cometen autofagia.

La dicha lectura del encontronazo es la primera que se hizo en el momento de publicación, con clara inclinación hacia el latinoamericanismo de la época. Así se ve, por ejemplo, en el comentario de esta obra por parte de Horacio Salas, donde MAB es “el encargado de rescatar la inocencia de las palabras en un continente aún no invadido para narrar la ruptura entre una América indígena y los conquistadores llegados para contaminar el asombro y destruir la ingenuidad” (1971: 49).

La Sibila Déléfica²⁴ de Michelangelo, proveniente de la mitología grecorromana, aquí es ornamentada como un personaje mesoamericano, posiblemente azteca. La sibila es una mujer sabia con dones proféticos, ella ve lo que está por venir, lo mismo que Aquelarre, la “ungida del País de Ta-Ts’in” (72). En la versión de Bustos esta mujer que ve el futuro será madre — está gestando— de quien proveerá la salvación: Quetzalcóatl.

²² Añade Hill Boone: “Los hijos de los señores aztecas que ayudaron a fray Bernardino de Sahagún en su gran proyecto etnográfico describieron estos y otros libros pintados como guías, reglas, modelos, normas y hasta como antorchas que iluminaban el camino del pueblo azteca” (2014: 19).

²³ “Quetzalcóatl, ‘Serpiente con Plumas de Quetzal’: dios creador y héroe de la cultura, trajo el maíz a la humanidad, patrón de la enseñanza y la curación; patrón del número 9, signo del día Viento y segunda trecena / Jaguar. Atributos: rostro pintado de rojo, negro y amarillo; a menudo con barba; collar de conchas; pendiente de una concha partida; adornos de concha en las orejas; tocado cónico, de piel de jaguar, y flor con un colibrí” (Hill Boone, 2014: 103). Es fundamental la lectura que MAB hizo de *El universo de Quetzalcóatl*, de Laurette Séjourné. No nos extendemos en este aspecto porque nos desviaríamos y extenderíamos en exceso.

²⁴ En la Capilla Sixtina, la pintura de cuya bóveda fue encargada por el Papa Julio II a Michelangelo, hay un nivel dedicado a los profetas del Antiguo Testamento y a las sibilas o profetisas de la Antigüedad griega, a saber: la de Delfos, la de Cumas, la de Eritrea, la de Persia y la de Libia.

Esta deidad es quien trae, por ejemplo, el saber de la agricultura. Sin embargo, a causa de que una de sus representaciones es la de un hombre barbado, cuando llega Hernán Cortés algunos pueblos lo identifican con Quetzalcóatl²⁵, cuya segunda venida estaba profetizada. Esta sibila mesoamericana gestante será, entonces, madre de vida y de muerte, lo cual está en armonía con Quetzalcóatl, que era una divinidad dual.

Desde el ángulo de la estética prehispánica, deducimos que se trata de una princesa y/o deidad por el adorno. Esta imagen se puede asociar, remotamente, con Tezcatlipoca, ser divino que reúne lo masculino y lo femenino. Su tocado es muy elaborado y la pintura facial, abundante: en los ojos y en líneas ornamentales horizontales que atraviesan el rostro enriqueciéndolo en tres zonas: a la altura de la frente, de los pómulos y del tabique nasal y del maxilar inferior. Este tipo de pintura tiene referentes en el *Códice Borgia*, aunque no sea absolutamente claro.

Es indiscutible que este dibujo combina culturas. El *cinquecento* italiano, cúspide del Renacimiento nada menos que en el epicentro del mundo católico, y una de las estéticas prehispánicas mesoamericanas dominantes, proveniente de un libro de adivinación. En esta mujer hay dos, como fueron Aquelarre y Marina antes del sacrificio. ¿Qué hace? Dice tanto la colisión cultural, cuanto el mestizaje como sello de lo hispanoamericano. Indica alarma, miedo, prevención y, fundamentalmente, que lleva en su seno vida por nacer, según indica el lenguaje verbal. ¿Horror o esperanza? Esta Sibila Borgia, si se nos permite el nombre, mira hacia el futuro, como su función indicaba, como di fuera presente, varios presentes: el de la profecía; el de la Conquista; el de Latinoamérica en las décadas del 60 y el 70; el de lo que acontece a MAB en su final; incluso, el de hoy. El dibujo muestra, también, que estas dos mujeres en una, además, se miran entre sí y se espejan, sin fin.

Angélica Baena Ramírez (2018) estudia las láminas del *Códice Borgia* —señala que pueden tener varios significados— y opta por interpretar que en las centrales los sacrificios rituales se perpetran para acceder al poder y para consolidarlo. En esa secuencia se conjugan dos mujeres -como Aquelarre y Marina- que acompañan a la deidad que ejecuta el acto sacrificial. Esto nos lleva a leer “Gestación de Quetzalcóatl”, asimismo, como un índice que apunta a la necesidad de constituir un sujeto americano que se conozca a sí mismo y que reconozca al otro, con conciencia de su corto alcance.

Más adelante encontramos el séptimo dibujo, “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán” (111; ver Imagen 13). Parte de la historia de este personaje histórico se introduce por su propia boca en la conmovedora escena del “Monólogo de Marina en el Día de Malinal” (99-105). Se presenta como la mujer tres veces esclava, enamorada, ilusionada y desengañada, usada, abandonada y devastada. De hecho, aparece en el piso acurrucada y sin reacción: “*Vale que sí*, que reste así en cuclillas mirando el *lento* suelo gris del vasto patio, mirando un único punto sucio y gris, que graba sin límites la fuga del Sol” (101). Hacia el final da cuenta de su sentimiento de irrelevancia: “[...] vi, en mi alma, que no era yo la que hablaba ni traducía palabras: soy un resplandor fugitivo de algún fuego central que refleja el paso de los soles ocultos” (103). Poco

²⁵ Aparte de que esta afirmación proviene de las *Cartas de Relación* que Cortés preparó para el rey español Carlos V, para cumplir y quizá como una estrategia legal, la repite Marina en su monólogo: “Eres Quetzalcóatl; dominador de los infiernos; que vuelves a restaurar la antigua inocencia del ‘rostro y el corazón’ soberanos en el País de la Dualidad? // ¿Lo eres, vencedor de las ‘Aguas divinas sin fin’?” (103).

después, apenas iniciado el libro siguiente, está la única representación visual directa de Marina, camuflada en medio de los soldados españoles, como una más, pero no del todo, pues se destaca por el borde inferior de la falda, *cueítl*, que lleva una greca característica; y por la boca delineada, redondeada y más oscura, como labios pintados, estereotipadamente femeninos:



Imagen 13. “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán”.

En este dibujo se ven además los supuestos cascos de los conquistadores españoles, que no son en verdad tales, sino copiados del “Pickelhaube”: famoso casco prusiano creado en el siglo XIX, usado solo durante los dos primeros años de la Primera Guerra Mundial —porque para una guerra de trincheras era un blanco fácil— y al menos en las dos primeras décadas del XX por los cadetes del Colegio Militar de la Nación, en la Argentina. En la composición total, mayormente vertical, se adivina la figura de un caballo, que fue un elemento extravagante para los nativos. Está esbozada de manera que tiene dentro de sí al “ejército español”, evocando el famoso caballo de Troya, decisivo también para el triunfo, o la derrota, depende del punto de vista, lo cual vuelve a espejar la escena. A la izquierda están la cola, un anca, el cuerpo insinuado mediante los escudos de los soldados, las patas y, a la derecha, el pecho y la cabeza, que coincide con la de un infante. La evocación intertextual de *La Iliada* más el *cueítl* que se deja ver claramente, muestran que la victoria / caída se produce porque hay elementos que actúan desde adentro. ¿Qué más encierra este dibujo? “En todo reflejo hay, en algún grado, un fenómeno de mimetismo” (Beristáin, 1993-1994: 242). Lo hay dentro del dibujo mismo, hacia afuera y hacia nosotros lectores. Todo lo que el texto en segundo grado evoca (Beristáin, 1993-

1994: 239) es una nueva expansión, incluso aunque sea antitética respecto del sentido primero. Este retrato es, entonces, un relato magistralmente condensado. Es analéptico, en tanto explica el pasado; y, también, proléptico, puesto que por los personajes implicados es profético.

Separadas o superpuestas las temporalidades de los relatos en primero y en segundo grado se ven severamente afectadas. Beristáin señala que, a veces, el relato interno o de segundo grado reorienta al primero (1993-1994: 239). Creemos que esto ocurre, para empezar con “Gestación de Quetzalcóatl”, donde se espía al otro y se entrevén secretos o factores ignorados. Lo mismo que en “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán”, donde vencedores y vencidos, se miran, se miden y se mezclan, lo cual aumenta la tensión. En estos dibujos son harto elocuentes las miradas. En el caso de la sibila de Michelangelo es horizontal; en el de MAB, está dirigida hacia arriba, unos cuarenta y cinco grados, como quien contempla algo que excede la inmediatez. En las del ejército, hay una diversidad de miradas: dos vacías —las de los extremos—; tres con un único ojo, que anticipan el libro que sigue “Polifemo”; una sola de contacto visual pleno, con dos ojos, aunque embozado.

El cruce o yuxtaposición de miradas cambia el efecto de sentido (Beristáin, 1993-1994: 240). Estos dos dibujos ofrecen un primer efecto que, si se atiende a la superposición de temporalidades, muda para continuar haciéndolo, quizás indefinidamente.

Leemos la dominación española. Luego, la complicidad de algunos pueblos que acompañaron la Conquista. Más adelante, la opresión. Luego, la fascinación. Después, el miedo al que sigue la identificación, para pasar en algún momento al rechazo por abyección, todo en una estructura circular. En algún punto, la mirada se fuga hacia el lector y le pregunta de qué lado está, o si está integrado por distintas partes que reconoce, o no. En ambos hallamos la mirada que mira la mirada que la mira mirar. Así, la lectura puede variar de un extremo al otro, depende de nosotros como lectores refractantes, ya claramente implicados en el funcionamiento de este enorme mecanismo que es *El Himalaya...*, donde los dibujos no son un paratexto (Genette, [1987] 2001). No ilustran lo presentado en palabras, sino que conforman la urdimbre del tejido.

Conclusiones. “Y el jardín engendraba al infinito” (50)

Al cabo del análisis la principal conclusión es que la poética de MAB solo queda verdaderamente en claro, si cabe, cuando se considera el tejido que incluye lo verbal y lo visual. A partir de tal consideración integral y habiendo visitado largamente su obra, aunque quede mucho por hacer, podemos afirmar dos certezas. La primera: MAB es un creador visionario, que responde a una problemática que comenzó en tiempos remotos y que continúa, más allá de lo que su conciencia tenía inmediatamente delante. La segunda: la puesta en abismo es la figura que mejor representa su poética. Desarrollamos a continuación, a partir de lo previamente analizado.

En primer lugar, en el presente trabajo indagamos en el diálogo entre código verbal y código visual generado por un mismo creador, en este caso MAB en su último libro publicado, *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). Mediante la introducción de registros de las dos principales corrientes culturales puestas en relación por primera vez oficialmente en 1492 *El Himalaya...* da cuenta de lo que parecía inconciliable. El choque es escenificado mediante

menciones, alusiones y citas verbales y visuales de personajes históricos, de obras literarias y plásticas, y de autores, en forma explícita o implícita.

Pero no se trata solamente del choque histórico durante el período de la Conquista de América, sino que MAB representa la caída de un mundo a manos de otro, que a su vez está caído. Tanto las grandes civilizaciones como los pueblos precolombinos menores o sojuzgados quedaron, antes o después, doblegados por los conquistadores. Y, además, Bustos escribe esta obra en la década del 60, cuando la supuestamente civilizada Europa llevaba adelante junto con los EEUU la Guerra Fría después de haber realizado la más atroz de las barbaridades en la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué se podía esperar de esa Europa y de esos EEUU, al cabo de la demostración de degradación, codicia y afán de poder a cualquier precio? Frente a tal cuadro degradado, MAB encuentra vitalidad en las raíces de los pueblos americanos, lo percibe, lo estudia, hace de este tema un aspecto recurrente en su obra, hasta llegar a su elaboración más compleja en *El Himalaya...* Por la misma época, aproximadamente, se dan los estudios que indagan en la profunda América de Rodolfo Kusch, en la misma dirección.

Ante la caída de la civilización en que vivimos, *El Himalaya...* revisita imaginaria y mitos de tradiciones antiguas con el fin de hallar un basamento nuevo en lo que antes fuera doblegado, dejado de lado y, en muchos casos, destruido. De ese bagaje mucho perduró en monumentos, desde arquitectónicos hasta literarios, y en la vida callada de la gente del pueblo, en su cultura silenciosamente conservada en la cotidianidad., la que también conoció MAB en su viaje a pie por el norte de la Argentina, Brasil, Bolivia y Perú.

MAB en y con su obra está contestando vitalmente a su época, a la violencia en la Argentina en particular y en Hispanoamérica en general. Pero su época es también la nuestra, signada por el arrasamiento de las culturas locales —en sus distintos niveles— y por la destrucción del planeta Tierra, la casa común que nos alberga. Frente al asolamiento, como elaborada reacción, *El Himalaya...* plantea la constitución de un sujeto, cuando parece que ya le fue arrancado todo espíritu. Para hacerlo acude a los tres grandes ejes de una cosmogonía: creación, caída y redención (Kusch [1978] 2012: 12). Todo ello por medio de un relato que gracias a la anécdota del viaje mantiene un plano lineal de avance, pero que en la discursividad parece disgregarse por la multiplicidad de niveles espaciotemporales y simbólicos superpuestos. En este punto podríamos decir que esta obra es barroca, lo cual la inscribe aún más fuertemente en la más acendrada tradición hispanoamericana.

En segundo lugar, no planteamos la comparación de artes, sino el investigar acerca de la construcción conjunta, entre dos disciplinas, de una única poética. En el caso de MAB dicha poética está marcada, por ejemplo, por la mezcla a veces confusa, por el encimar capas de sentido y por la afición al detalle sin fondo, tanto, que se le adjudica fuerza transformadora. En su discurrir heteróclito *El Himalaya...* reúne preponderantemente dos modalidades discursivas

que terminan siendo afines, por no responder al logos occidental, uno espontánea y el otro deliberadamente: lo precolombino y el surrealismo, que, en este punto, se tocan²⁶.

Hemos sopesado cómo y cuánto lo plasmado plástica y verbalmente coincide o genera tensión para crear un mundo, región o reino al que, indefectiblemente, el innominado y solitario sujeto protagonista anhela volver. Aquí se instala recurrentemente como respuesta la *mise en abyme*, que en sus diversas formas es característica de MAB, ya no solo como un ocasional metaplasmo, sino como figurativización que condensa y explica su poética. En sus diversas versiones, “con o sin enclave, encastre, traslape o dilatación” (Beristáin, 1993-1994: 241), este mecanismo es casi constante en *El Himalaya...*, por eso la impresión de cascada vertiginosa del tejido discursivo. Según Beristáin la estructura en abismo atrapa e hipnotiza (1993-1994: 248); o repele, añadimos. Por eso, *El Himalaya...* se lee todo de corrido, o uno se queda afuera.

El rasgo común de las variantes de estructura abismada consiste en que todas crean la ilusión de generar otro espacio. En ese espacio hay “explícita o implícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectivas, [...] la actualización de contextos extrasistémicos que se introducen en pos de una expresión alusiva, o de una figurada [...] conformando así series escalonadas de expresiones acunadas unas en otras” (Beristáin, 1993-1994: 241).

Esta estructura retórica produce efectos de sentido que operan desde lo micro hasta lo macro. En MAB la detectamos en lo mínimo sintagmático, en Aquelarre como “niña de las niñas”; hasta la tapa que es presentación de toda una obra, con montañas reflejadas en el plano inferior del encuadre —una base tal vez líquida, espejo de agua, si queremos encontrar un referente figurativo—, de manera que no se sabe cuál es el original, si es que lo hay. Acaso lo original, o más bien lo que puede aprehenderse, sea el refractarse²⁷ mismo, al modo platónico. Es posible explicar esta manera de concebir el conocimiento desde el mito de la caverna de Platón. En MAB hay un vivo interés epistemológico, pero no solamente. Le interesa, además, el problema del ser humano en su “domicilio existencial” (Kusch, [1978] 2012: 18).

El hecho de que MAB retome numerosísimos elementos de sus obras anteriores —sintagmas, sean vocablos o frases; motivos, literalmente o con variantes; historias que continúa; personajes; escenas— crea una variante de la puesta en abismo que es el endentar, según el *Diccionario de la lengua española*, de la RAE: “Encajar algo en otra cosa, como los dientes y los piñones de las ruedas” (Real Academia Española, 2014). Es decir que su obra toda funciona como una mega estructura en abismo, con sus engranajes. O como un gran rompecabezas que varía según dónde se ponga el mosaico mágico o milagroso, según narra en el primero de sus *Cuatro murales* (1957).

²⁶ El surrealismo en Francia había querido reaccionar contra la razón cartesiana liberando la imaginación, siguiendo un campo de posibilidades prohibidas para la civilización occidental. Lo encontró desplegado en la América originaria.

²⁷ Según en el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 2014), “refractar: Fís. Hacer que cambie de dirección un rayo de luz u otra radiación electromagnética al pasar oblicuamente de un medio a otro de diferente velocidad de propagación”. Por cierto, una de las peculiares insistencias semánticas en *El Himalaya...* es la de los campos electromagnéticos, de manera que todo funciona como un irradiar y espejarse.

En las alusiones al objeto libro identificamos al escritor que se mira escribir y es modificado por su propio accionar, como al lector que se mira leer (Beristáin, 1994-1993: 249). Desde este enfoque el inicio de *El Himalaya...* muestra claramente el acto re-flexivo del escritor que sopesa, considera, evalúa y reorienta su acto escriturario, tanto el verbal como el visual; quiere que el trazo sea “la historia de un juguete, de un resplandor, de la primera visión de algo que unió la imagen de milenios del hombre y los cielos en mi corazón” (15). Desde el comienzo instala la difuminación de límites, por lo que el sujeto se ubica siempre en el umbral, entre vigilia y sueño, lugar dilecto de los surrealistas —cuando verdaderamente pueden hacerlo— y cantado por la poesía náhuatl: “Solo venimos a soñar” (103).

En *El Himalaya...* MAB construye con lenguaje poético verbal y visual un relato que regresa al drama original del humano, individual y comunitario: el de separación en términos de creación, caída y salvación. Y pone en evidencia que no es posible armar una vida ni montar una sociedad sin tener en cuenta las raíces y el entorno propio para la constitución del sujeto (Kusch, [1978] 2012: 19). MB vuelve a recorrer como propio ese relato de formación. Para hacerlo toma la estructura del mito, pero no al modo occidental, sino precolombino, donde orden y caos coexisten, abismadamente.

Referencias bibliográficas

- ARANCET RUDA, María Amelia, 2018, *Miguel Ángel Bustos. En el filo de todo*, Buenos Aires, TeseoPress. Disponible en: <https://www.teseopress.com/bustosmiguelangel/>.
- , 2024, “La muerte o el revés de la trama en *Los conjurados*, libro final de Borges”, en Lucas Adur y Edna Goldman (eds.), *Borges, poeta*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges / Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 215-230. Disponible en: <http://publicaciones.filo.uba.ar/borges-poeta>.
- BAENA RAMÍREZ, Angélica, 2018, “Las láminas centrales del llamado Códice Borgia. Una secuencia ritual de acceso al poder (láminas 35 a 43)”, en Juan José Batalla Rosado, José Luis de Rojas y Lisardo Pérez Lugones (coords.), *Códices y cultura indígena en México. Homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Madrid, BRF Servicios Editoriales, pp. 11-44.
- BERISTÁIN, Helena, 1993-1994, “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, *Acta poética*, 14-15, pp. 235-276.
- BUSTOS, Miguel Ángel, 1957, *Cuatro murales*, Buenos Aires, Edición del autor.
- , 1959, *Corazón de piel afuera*, Buenos Aires, Nueva Expresión.
- , 1965, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo.
- , 1967, *Visión de los hijos del mal*, Prólogo de Leopoldo Marechal, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1970, *El Himalaya o la moral de los pájaros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo, 1997, “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad”, *Anuario de Filosofía Argentina y Americana, Uncuyo*, no. 14, pp. 11-75.
- DOLINSKI, Eckehard, 2018, “Eduard Seler y Caecilie Seler-Sachs, fundadores alemanes de los estudios científicos precolombinos”, Cecilia Tercero (trad.), México D.F., Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/seler/409.html>.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia, [1971] 1993, “Reportaje a Miguel Ángel Bustos (fragmento)”, *Cantos australes. Poesía argentina (1940-1980)*, Selección y prólogo: Manuel Ruano, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, p. 487.

- ESPEJO, Miguel, 2009, “Los meandros surrealistas”, *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. VII, *Rupturas*, Celina Manzoni (dir.), Buenos Aires, Emecé, pp. 13-47.
- ESPINOSA RAMOS, Jaime, 1965, *Códice Borgia*. T. I., Eduard Seler (comentarios), *Anales de Antropología*, vol. 2, no. 1. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/37676>.
- FRANCONE, Gabriela, 2019, *Argentina surreal: redes, obras y artistas para una historia posible*, San Martín, UNSAM EDITA.
- GENETTE, Gérard, [1972] 1989, *Figuras III*, Carlos Manzano (trad.), Buenos Aires, Lumen.
- , Gérard, [1987] 2001, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GRUPO M, [1982] 1987, *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós.
- HILL BOONE, Elizabeth, 2014, *Ciclos de tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- KUSCH, Rodolfo, [1978] 2012, “Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico-filosófico”²⁸, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fundación Ross, pp. 7-19.
- LUKÁCS, György, [1916] 2010, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Micaela Ortelli (trad.), Buenos Aires, Ediciones Godot [Col. Exhumaciones].
- PELLEGRINI, Aldo, 1967, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 9 al 28 de junio.
- , 1970, “[Un poeta que pinta...]”, texto del catálogo de la muestra de dibujos de Miguel Ángel Bustos, inaugurada el 2 de diciembre de 1970 en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.
- PÉREZ MARTÍN, Norma, 1985, *Aproximación a la poética de Miguel Ángel Bustos*, Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, pp. 5-25.
- PEZZONI, Enrique, 1970, “La invención del principio”, *Panorama*, no. 185, 10 de noviembre de 1970, s.p.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.7. Disponible en: <https://dle.rae.es>.
- “Relación de la conquista (1528) por informantes anónimos de Tlatelolco”, *Guaraguao*, a. 7, no. 17, 2003, pp. 189-205.
- SALAS, Horacio, 1971, “70: memoria y balance”, *Análisis*, no. 512, 5 al 11 de enero, 48-49.
- S. W., 1970, “América: antes de la violación”, en *Análisis*, no. 508, del 8 al 14 de diciembre, pp. 50-51.
- SAHAGÚN, Bernardino de, [1540-1585] 1981, *El México antiguo (Selección y reordenación de la Historia general de las cosas de Nueva España, de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas)*, ed., prólogo y cronología: José Luis Martínez, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Código disponible en: <https://www.bmlonline.it/il-codice-fiorentino-della-biblioteca-medicea-laurenziana/> o <https://florentinecodex.getty.edu/es>.
- SÉJOURNÉ, Laurette, 1952, *Palenque. Una ciudad maya*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 1962, *El universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SHÚA, Ana María, 2003, “La poesía: compromiso y misterio”, *Libros prohibidos*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 183-192.
- TENA MORILLO, Lucía, 2019, “Sobre la mise en abyme y su relación con la éfrasis y la intertextualidad. Aproximación a una tipología”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 3, pp. 481-505. Disponible en: <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2019.3.020>.
- STOPPELMAN, Gabriela, 1999, “Miguel Ángel Bustos: poética del cristal”, *Tamaño oficio*, a. 14, no. 22, Buenos Aires, junio.

²⁸ Conferencia dictada en Buenos Aires el 6 de octubre de 1978. Mientras estaba en prensa falleció el autor, el 30 de septiembre de 1979.

Poemas plásticos: literatura e imagen en la obra de dos poetas latinoamericanos contemporáneos de inspiración asiática

ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
aferbravo@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p191-203> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este artículo explora la relación entre poesía e imagen en la obra de dos poetas argentinos, Hugo Padeletti y Liliana Ponce. La obra de ambos poetas permite examinar el diálogo entre lenguaje verbal y arte visual y abre un conjunto de preguntas en torno a la transcripción de formas visuales en poemas, como una operación que se diferencia de la traducción. Resulta posible reconocer aspectos de la dimensión temporal y la cosmogonía budistas en los textos e imágenes abordados.

Palabras clave: Poesía latinoamericana; Artes visuales; Budismo.

Plastic poems: literature and image in the work of two contemporary Latin American poets of Asian inspiration

Abstract: This article explores the relationship between poetry and image in the work of two Argentine poets, Hugo Padeletti and Liliana Ponce. The work of both poets allows us to examine the dialogue between verbal language and visual art and opens a set of questions around the transcription of visual forms in poems, as an operation that differs from translation. It is possible to recognize aspects of the temporal dimension of the Buddhist cosmogony in the texts and images addressed.

Keywords: Latin American Poetry; Visual Arts; Buddhism.

¿Qué relación postular entre poesía e imagen plástica y qué tipo de vínculos se reconocen entre palabra y formas visuales en la poesía latinoamericana contemporánea? ¿De qué modo pensar la traducción de imágenes en las formas verbales de un poema? Este ensayo propone explorar la relación entre lenguaje verbal y lenguaje visual en la obra de dos poetas argentinos, Hugo Padeletti (Alcorta [Santa Fe], 1928 - Buenos Aires, 2018) y Liliana Ponce (Buenos Aires, 1950). Padeletti inició su actividad creativa como artista plástico y su obra comprende poesía y formas visuales (dibujos, pinturas, *collages*). En su poesía, textos poéticos y “poemas plásticos”, como él mismo los denomina (1999), se integran como superficies entre las cuales se advierten continuidades, ecos, intercambios, disonancias y también algo que podemos pensar como la acción de transcribir imágenes o tópicos visuales en textos verbales.

La transcripción se diferencia de la traducción en que no persigue una equivalencia con un texto original, sino que atraviesa una deriva marcada por el desvío. Como lo investigaron Barbara Cassin en su *Dictionnaire des intraduisibles* y Haroldo de Campos en *Da transcrição*, la compleja operación de transportar signos entre lenguas o incluso entre códigos, como la imagen y la palabra, es una empresa compleja o imposible donde sin embargo los desvíos —la tarea siempre inacabada del traductor— ofrece núcleos conceptuales válidos en sí mismos. Sabemos que, como ocurrió en la poesía modernista angloamericana con la literatura asiática, cuenta más el proceso que el resultado. En este artículo, nos interesan los materiales empleados en la escritura poética y los ecos de las imágenes plásticas de los dos poetas estudiados. Porque la poesía de Padeletti dialoga, del mismo modo que la obra de Liliana Ponce, con fuentes visuales que comprenden la línea, la pincelada, el signo y el *collage* con elementos de la cosmogonía budista.

Fudekara (2008), de Liliana Ponce, es un volumen donde elementos de las poéticas china y nipona revelan una relación con el arte caligráfico. En la estética asiática la caligrafía encuentra correspondencia directa con la producción poética. El título que da nombre al libro es un neologismo inventado por Ponce. Dice la poeta en una nota al final de la primera parte del libro: “El término *fudekara* (fudékará) es una libre asociación que realicé relacionando los términos en japonés *fude* y *kara*, ‘pincel’ y ‘desde’ respectivamente, con el orden sintáctico habitual en esa lengua” (Ponce, 2008: 39).

Este ensayo propone explorar los modos en que dos poetas latinoamericanos indagan caminos de transcripción, trabajan una dimensión de lo intraducible y elaboran la contemplación y la subjetividad valiéndose de formas estéticas donde poesía, caligrafía y pintura conviven y expresan una relación con el tiempo.

Poesía y pincel: itinerarios de la transcripción

La poesía moderna norteamericana y noratlántica, desde que Ezra Pound conoció y editó las traducciones de poesía china y japonesa de Ernest Fenollosa en el polémico volumen *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, en 1919, guarda una relación potente con poéticas de origen asiático, en particular con la dimensión iconográfica que Pound y Fenollosa atribuyeron al ideograma (Lavery, 2012; Pérez Villalón, 2015; Shu, 1998). El contacto con el universo asiático impulsó en la producción lírica occidental una renovación y exploración de nuevos procedimientos en la escritura poética. En América Latina se reconocen huellas de esa relación, un vínculo que funciona sobre todo entre las cosmogonías budistas y la producción estética generada durante el siglo XX, pero asimismo en los rasgos atribuidos al ideograma como signo que desafía la arbitrariedad de la relación entre significado y significante postulada por Ferdinand de Saussure en el *Curso de lingüística general* de 1916.

El modernismo hispanoamericano, en los mismos años en que Pound publicó a Fenollosa, tuvo un primer acercamiento a la poesía oriental, mediada por el interés que despertó en Francia la publicación de las primeras antologías de poesía china. José Juan Tablada no solo tradujo y comenzó a estudiar poesía japonesa, sino que también escribió poemas de estructura visual y realizó trabajos en papel, objetos y elementos tomados de la cultura popular china. Para los

modernistas hispanoamericanos el mundo asiático emergió como una cantera de tópicos, a través de las *chinoiseries*, formas de cultura material, plástica y popular que llegaron al continente con los *coolies* y la expansión del comercio internacional o por la lectura de traducciones inglesas y francesas de literatura oriental publicadas entonces (Hubert, 2024; Siskind, 2014). La visita de Rabindranath Tagore a la Argentina en 1924, hospedado por Victoria Ocampo en su casa de San Isidro, ofrece un registro de esta relación. En la década de 1930 ese interés continuó, junto a la difusión de la obra de Oswald Spengler y una mirada que se interesó en proyectarse más allá de Occidente (Bergel, 2015).

Este proceso se extendió a la segunda posguerra. Durante el siglo XX figuras como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy o Haroldo de Campos tradujeron, leyeron y escribieron poemas y textos donde la literatura china, india, japonesa y de otras lenguas asiáticas ocupa un lugar destacado. La huella de este interés y conocimiento fue materia de reflexión, comentario y procesos de apropiación de ciertos procedimientos y poéticas. Los procesos de traducción de literatura asiática interesan menos por sus resultados —en general, como observa la crítica especializada, son una empresa de difícil realización y aportan poco al conocimiento genuino de la poesía china— que por el impacto que produjo en la creación literaria. Del mismo modo que Pound se valió de las notas elaboradas por Fenollosa, los modernistas latinoamericanos de comienzos de siglo tradujeron, reescribieron y aprovecharon el lugar que ocupa en la sensibilidad china y japonesa la imagen visual, el espesor del signo y sus ecos gráficos en la escritura poética. Me interesa un término que acaso resulta más preciso para describir esta relación: la transcripción, que también se aplica al diálogo de la poesía con la imagen¹. Transcribir es una práctica paralela y diferente de la traducción. Se trata de un procedimiento que no persigue la equivalencia, sino que celebra el desvío, cierto grado de distorsión, y asume la potencia y riqueza de lo intraducible en el proceso creativo a partir del tránsito entre lenguas y códigos.

La poesía asiática prestó una voz inspiradora capaz de dejar huellas en la producción poética latinoamericana. Esa relación se presenta antes como una búsqueda de entendimiento y un impulso despertado por el universo cultural chino, japonés o indio, que como el fruto de una comprensión precisa, integral de un discurso estético y filosófico lejano y frente al cual los poetas y escritores latinoamericanos tenían pocas herramientas como la lengua o un conocimiento exhaustivo de tradiciones culturales remotas y con escasos puentes de acceso. El elemento budista unifica y permite relacionar cosmovisiones que se expandieron desde la India a China y Japón, como veremos en los poemas de Padeletti y Ponce. El diálogo entre esos dos universos fue lento y poblado de equívocos². Por el momento dejamos en suspenso el entendimiento preciso de la escritura china (de ciertos conceptos budistas) para detenernos en

¹ Abordé este problema en un artículo anterior (Fernández Bravo, 2018). En lingüística se trabaja la teoría de la transcripción del soporte verbal oral al código escrito. Las operaciones de “traducción” de poesía asiática a lenguas occidentales se valen de un código intermedio, el *romaji*, donde juegan variables fónicas, espaciales (la escritura vertical) y sonoras imposibles de capturar en la transposición de textos escritos en ideogramas a las lenguas alfabéticas occidentales.

² Aunque los estudios contemporáneos han puesto en duda y debatido el conocimiento y la comprensión que tuvo Ernest Fenollosa de elementos líricos chinos —con algunas intervenciones recientes que matizan las críticas iniciales de sinólogos especializados (Saussy, Stalling y Klein, 2009)—, lo que cuenta en este artículo no es revisar la exactitud de esa comprensión.

el peso del significante visual, despojado de una relación arbitraria con el significado, como postuló Ferdinand de Saussure, y en cómo se yuxtapusieron escritura, creación, transcripción y traducción hasta volverse indistinguibles y articular ese proceso que los poetas concretos denominaron “transcreación” (de Campos, 2011).

Una de las huellas más importantes de esa relación está en la materialidad gráfica del ideograma y en el espesor de la imagen compuesta con un pincel, como lo veremos en la publicación de Liliana Ponce, pero también en formas y procedimientos empleados por Padeletti en sus poemas plásticos. Poesía y pincel funcionan como dispositivos complementarios y, hasta cierto punto, resulta posible reconocer una voluntad de transcribir el poema plástico o el signo caligráfico a un formato verbal en el que la poesía transcribe (o transcrea) en el código verbal una imagen visual. Tanto Padeletti como Ponce recorren el camino de la transcreación. El primero por la relación entre obras plásticas y poemas, la segunda por la práctica de caligrafía chino-japonesa (“pintar signos”). La dimensión visual tiene un lugar relevante en ambos casos. El eje de mi contribución se encuentra en la relación entre poesía y plástica a partir de dos categorías: la contemplación y la transcripción de lo visual en lo verbal, un aspecto donde la poesía de estos dos autores muestra puntos de contacto.

Contemplación y suspensión

Voy a continuar con un poema de Padeletti que trabaja en la dimensión temporal de la creación poética. Como sabemos, el poeta comenzó a publicar tardíamente su obra, recibida con aclamación por la crítica en la Argentina, en particular a partir del artículo que le dedicó el primer número de *Diario de Poesía* en 1986 (Vignoli, 2001; Monteleone, 2007; Prieto, 2007). Hasta entonces Padeletti era un poeta casi secreto. Su obra se había publicado en ediciones de baja tirada y escasa circulación. Sus comienzos ocurrieron como artista visual y los libros recogen esa trayectoria. Los tres volúmenes de *La atención* (1999) recuperan una selección de su producción poética ordenada cronológicamente junto a algunas imágenes de su obra plástica.

Los poemas y la obra plástica elegidos interesan por su relación con dos elementos característicos de la cosmogonía budista presentes en la obra de Padeletti y también en la de Ponce: la contemplación y la suspensión de la sucesión temporal cronológica. Trabajaré entonces, en esta primera parte del artículo, sobre cómo resulta posible advertir modos de integración de estos dos ejes, contemplación y suspensión temporal, en obras poéticas y formas plásticas³.

Quiero detenerme en un poema y en un *collage* incluidos en el segundo tomo de *La atención* que reúne, como dijimos antes, poemas verbales y poemas plásticos, y textos críticos referidos a su obra. Este poema también integra la *Antología Poética* publicada en Valencia por Pre-textos en 2006. Comencemos con el poema:

³ Jorge Monteleone elabora sobre lo que denomina “la dialéctica entre forma y vacío, repetida también en la obra plástica”, que identifica como una huella del modelo budista, donde *nirvana* ‘fondo, mundo sensible’ y *samsara* ‘figura, objeto que resalta sobre el fondo’ interactúan. La disposición gráfica del poema en la página se articula en “una especie de supraobjetividad: formas en el espacio desierto, epifanías verbales inscriptas en el esplendor de la página en blanco, como si se alzaran en un vacío” (Monteleone, 2007: 36). La disposición del poema sobre la superficie blanca evoca la figura del ideograma.

Un pájaro se puede detener
en la punta de un árbol y abarcar
la inmensidad del cielo. Yo también
sentado frente a un muro,

me detengo en la punta
del álamo y contemplo
la inmensidad. La surcan pensamientos
involuntarios. ¡Cuántas nubes
fugaces, cuántas aves
sucesivas!

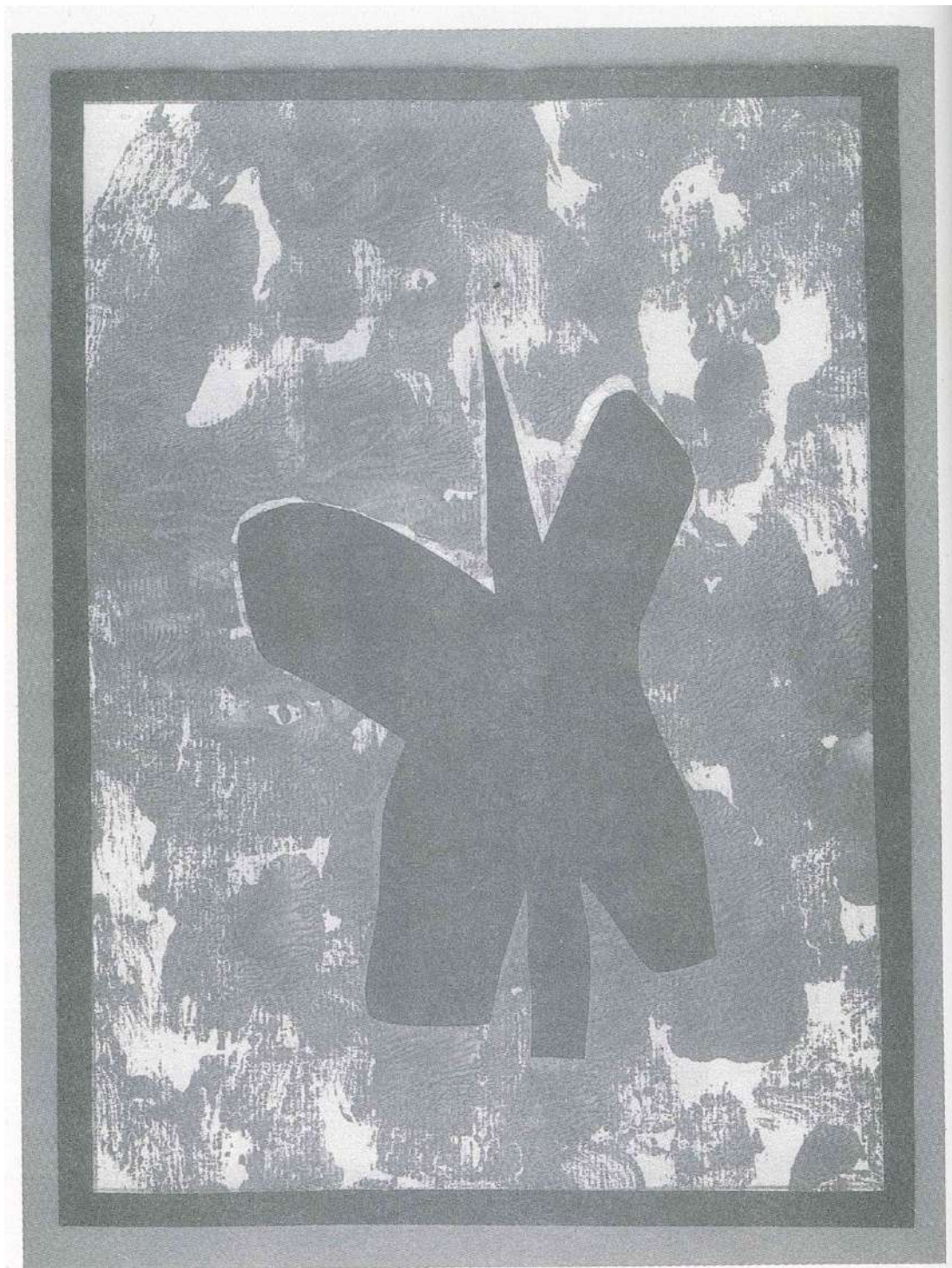
Y las dejo pasar... y son tragadas
por este espacio inmenso
que soy yo:

sereno, transparente, luminoso
¿quién soy
yo?
(1999: II, 70).

En este poema se presenta un tiempo dinámico y detenido a la vez. El poema captura una imagen simple: un paisaje cotidiano con árboles, un cielo surcado por nubes y pájaros que vuelan: el *nirvana*, sobre el que se recortan el pájaro y el ojo humano. Todos estos elementos en movimiento (“aves sucesivas”) se encuentran también detenidos en el instante, fijados en una imagen visual que captura un segundo fugaz y lo inmoviliza para contemplarlo.

El verso que da título al poema enuncia la paradoja: “un pájaro se puede detener”. ¿Se detiene un pájaro cuando vuela, o al posarse en la punta de un árbol? El verso sugiere varias formas de detenimiento. El que ocurre cuando el pájaro, como en la pintura *collage* ubicada pocas páginas antes del poema (“Ave de paso”, pintura y *collage*, 20 x 26, Rosario, 1970; 1999: II, 68; ver Imagen 1), extiende sus alas y planea suspendido en el aire, algo que la mirada humana puede confundir con “detenimiento”, y puede significar también la suspensión del paso cronológico del tiempo. El efecto óptico sugiere que, aunque se encuentre en movimiento, el pájaro parezca inmóvil para el ojo humano. El ave también puede detenerse posada en la punta de un árbol, como enuncia el primer verso, simplemente fijar su cuerpo en una rama y contemplar el paisaje como lo contempla el ojo de la voz que enuncia el poema.

Los pensamientos “surcan la inmensidad” como los pájaros. La voz poética se mimetiza así con las “aves sucesivas” y se desplaza impulsada por una fuerza que no controla: los “pensamientos / involuntarios”, que se mueven como pájaros. No obstante, el acto poético, al inscribirlos en la página, los fija e interrumpe su movimiento, los congela. Escribir es detener la sucesión temporal, apresar una fuerza inquieta y capturarla en la tinta impresa.



→
Ave de paso
Pintura y collage, Rosario, 1970 (20 x 26)

68

Imagen 1. *Ave de paso*. Pintura y collage.

Volvamos ahora a la primera estrofa del poema, donde el yo poético también se encuentra detenido, “sentado frente a un muro”⁴. Cielo y muro funcionan como referentes fijos contra los que pájaro/yo, que interrumpe su desplazamiento, se detiene a contemplar el paisaje. Pájaro y humano se recortan contra el fondo (vacío), emplean la vista, el ojo, para entregarse al entorno que a su vez los absorbe y en el que se disuelven, vacían la existencia de subjetividad. Puede reconocerse aquí la dialéctica entre forma y vacío mencionada por Monteleone. El poema habla también de una relación dinámica entre el ojo y el paisaje contemplado, donde este último no es una materia pasiva, sino que es “activado” e intervenido por el ojo que lo contempla. Así el pájaro, como todos los componentes del poema, puede “abarcarse / la inmensidad del cielo”, es decir, expandir su presencia y quedar integrado a la inmensidad que lo contiene y en la que se disuelve. Aunque pájaro y sujeto comparten una posición de observación contemplativa, solo el último ejecuta una acción. El pájaro “puede detenerse”, y “abarcarse”, pero no sabemos si en efecto lo hace. Se trata solo de una posibilidad⁵. El poeta señala en el ensayo “Cómo escribí el poema ‘Atención’” que la contemplación “es detener la atención sobre un objeto, imagen, símbolo o, en su forma más extrema, como ocurre en el ‘shikan-taza’, en la pura conciencia sin objeto” (1999: III, 259).

¿Cómo entender la expresión “pura conciencia sin objeto”? En la experiencia del budismo zen recorrida por Padeletti a lo largo de toda su obra, incluso antes de haber viajado a la India en 1966, la contemplación resulta asociada con el vaciamiento de la subjetividad, operación que se realiza, no obstante, siempre desde una perspectiva. Hay una posición que tiene espesor propio, aunque termine por integrarse en “la inmensidad del cielo”. *Shikantaza*, vocablo japonés de inspiración budista, significa “contemplar sentado”, una contemplación desprovista de objeto.

Aunque en el poema el árbol, el pájaro y las nubes proveen lugares donde la atención se deposita, se produce al mismo tiempo un fenómeno de disolución de la subjetividad de quien la ejerce. El observador resulta integrado a la inmensidad vacía, objeto de su contemplación. El poema marca así dos episodios de migración de la subjetividad: en el primero el yo poético se funde con el pájaro al que contempla detenido en la punta de un árbol (aunque esa posición sea una posibilidad antes que un hecho consumado). El texto manifiesta este desplazamiento en el paso de la tercera persona (“un pájaro se puede detener”, el título y primer verso del poema) a la primera singular, “me detengo en la punta”, en el primer verso de la segunda estrofa. Pájaro y yo realizan una misma acción potencial (detenerse en la punta del árbol) y desde esa ubicación privilegiada para contemplar el entorno, despliegan su canto. “Pájaro” comprende al sujeto

⁴ La posición *zazen* (expresión japonesa), como recuerda el autor, significa “meditar sentado” y es característica de la contemplación en el budismo zen. Padeletti evoca el conocimiento del *zazen* en una ocasión en su infancia en que “había descubierto mi primer lugar sagrado: había encontrado, al mismo tiempo, el ombligo del mundo, el eje del mundo o el árbol de la vida, el paraíso terrenal que lo incluye y la técnica simple de la contemplación (en japonés, *zazen*) que ya nunca, de uno u otro modo, me abandonó. Esta anécdota no parece venir al caso pero ocurre que, cuando entro en estado de escribir poesía, dibujar, hacer collage, hacer objetos o pintar, siento, cómodamente, que estoy sentado en el centro” (Padeletti 2004: 38).

⁵ Vale aquí citar el concepto de “contingencia” que Fernando Tola y Carmen Dragonetti señalan como rasgo central de la doctrina budista, cuando dicen: “La condicionalidad, la relatividad, la dependencia, el ser algo compuesto, la impermanencia, la contingencia en una palabra, constituye la verdadera naturaleza, el verdadero modo de ser de la realidad empírica y la forma bajo la cual aparece ante nosotros es solo una irrealidad, una creación ilusoria” (Tola y Dragonetti, 2013: 23).

humano que enuncia el poema y se detiene “en la punta del álamo” para contemplar, como el ave, desde lo alto la inmensidad compuesta de cielo, nubes y seres vivos (pájaros, árboles).

El segundo episodio está relacionado con el término “inmensidad”, que aparece dos veces y termina por fundirse con “este espacio inmenso / que soy yo”. Es decir, la contemplación de la pura conciencia sin objeto reconstruye un recorrido con escalas de progresiva disolución del yo inmerso en una inmensidad que lo abarca y lo absorbe. Primero el pájaro se funde con el yo, luego el yo se funde con la inmensidad y la percepción se integra en una totalidad indiferenciada que comprende todo lo visible. La duración, que es sustancia del tiempo, queda abolida por la intensidad del instante: el poema intercepta y congela un momento en que la individuación se disuelve y se integra al vacío budista. Veamos ahora cómo opera este procedimiento en el libro de Liliana Ponce.

Caligrafía poética diaria (pintura y tiempo)

Fudekara, como vimos, responde a un neologismo formado por las palabras *fude* ‘pincel’ y *kara* ‘desde’. El libro comparte con los poemas de Padeletti varios elementos⁶. La relación del verso con la imagen es la primera afinidad, ya que el libro registra un diario de aprendizaje y práctica de caligrafía de ideogramas chinos y japoneses; es decir, como algunas de las pinturas de Padeletti, la imagen precede al poema y el poema transcribe (o transcree, en términos de Haroldo de Campos) la dimensión visual en el código verbal⁷. En segundo lugar, opera un régimen temporal de suspensión de la duración y de hegemonía del instante, que veremos a continuación. Aunque los días registrados en el diario se suceden, la actividad está enmarcada en el aprendizaje y la guía del sensei, término de origen japonés que designa al maestro o maestra que guía al discípulo, en un régimen repetitivo sin indicación de progreso: “repito y repite ideograma o rasgo” (2008: 27). El tiempo, antes que acumularse y progresar, se divide y multiplica: “Cierro los ojos porque el tiempo se ha dividido en tantos hilos...” (2008: 28). Se trata de una duración extendida pero fragmentada en instantes. Cada día recupera instantes puntuales, momentos dotados de intensidad propia, alejados del régimen de sucesión, avance y duración.

El diario registra el aprendizaje de la “escritura” como un arte desprovisto de todo sentido alegórico: el acto de “pintar” con un pincel los caracteres (ideogramas) orientales es una práctica paralela a la escritura del diario. Escribir es “pintar signos con un pincel sobre un papel blanco”, semejante al formato físico, material del libro donde el texto se inscribe. Algunos de los ideogramas resultan semánticamente vacíos para la aprendiz (quien escribe el diario desconoce el significado, son “significantes vacíos” cuyo único espesor es la forma). Escritura y pintura se vuelven por lo tanto actividades indistinguibles, son prácticas homólogas donde, como ocurre en la cultura china, la caligrafía tiene el status de un “arte” (ver Imagen 2).

Dice el “Día 7”: “Ejercitación sobre el trazo aunque los signos son / desconocidos” (2008: 23). El diario acompaña ese recorrido organizado en los catorce días que dura el aprendizaje, ocurrido en los

⁶ Monteleone señala una afinidad entre las obras de Padeletti y Ponce (Monteleone, 2004: 368).

⁷ Como veremos en breve, *Fudekara* recupera el entrenamiento en el arte caligráfico chino japonés y narra la actividad de pintar ideogramas, por momentos sin reconocer su significado. No obstante, en el postfacio elabora algunas ideas sobre el ideograma, incluye caracteres pintados por Ponce e identifica signos que designan términos empleados en la primera parte del libro, por ejemplo, “madera” (2008: 48).

meses de septiembre y octubre de 1993, en la Sección Estudios Interdisciplinarios de Asia y África de la Universidad de Buenos Aires (Ponce, 2008: 39).

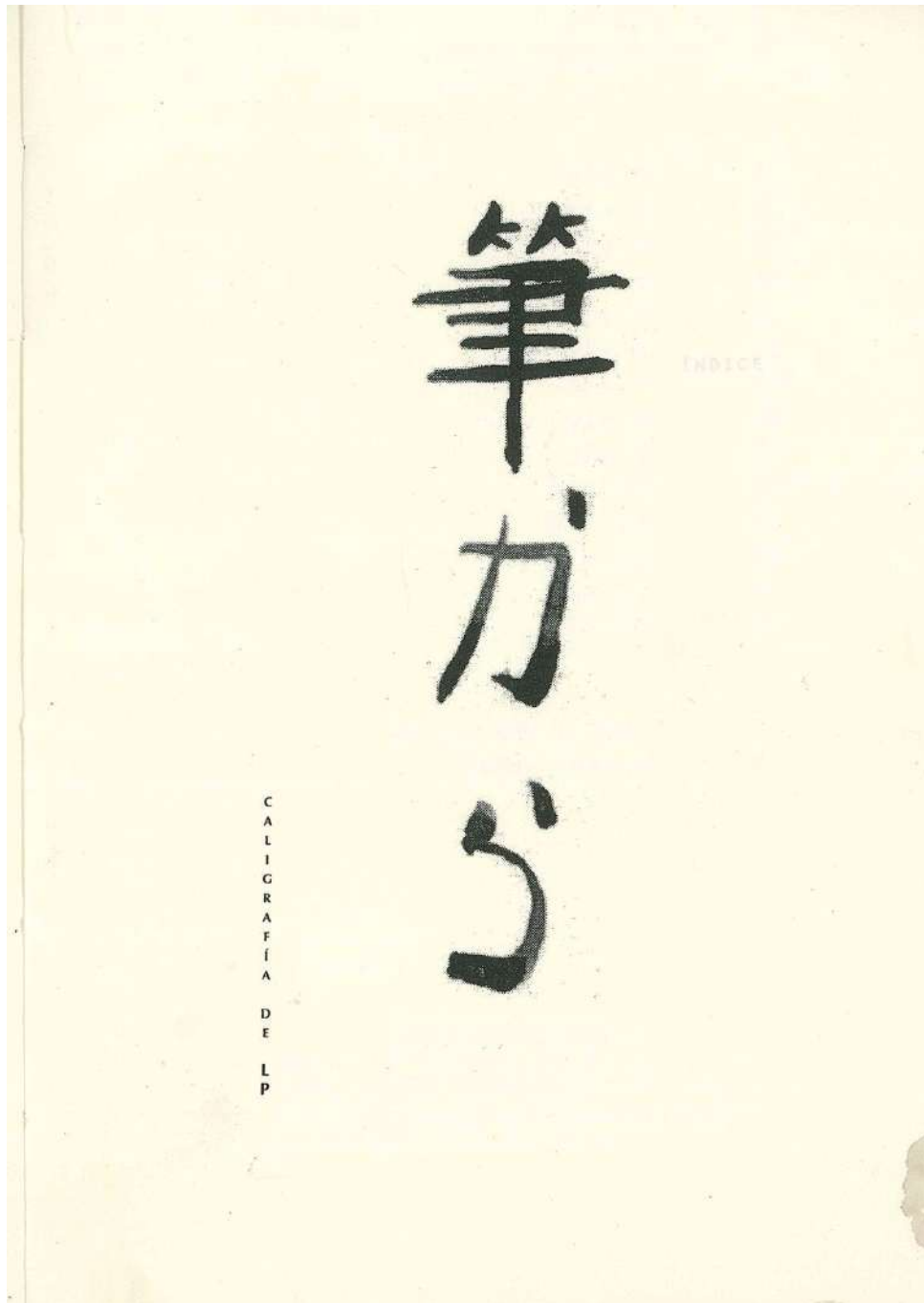


Imagen 2. Signos pintados por Liliana Ponce (2008: 55).

Si nos acercamos con mayor detenimiento a la estructura de *Fudekara* podemos reconocer que cada día presenta escenas despojadas y austeras de práctica donde “los signos multiplican los instantes” (2008: 11). El tiempo, como en todo diario, pauta un recorrido rítmico, regular y sucesivo, aunque el itinerario de paulatina concentración en la técnica de “pintar signos” deja huellas en el sujeto de la enunciación y permite reconocer un proceso de “abolición de la sucesión” a medida que el yo poético se sumerge en la práctica caligráfica y es absorbido por ella. Funciona en el libro, como en Padeletti, una atención hacia la dimensión visual y temporal segmentada, aislada de los días anteriores

y posteriores. Cada momento vale por su espesor propio, en una relación con el tiempo sucesivo que evoca ciertos principios de la doctrina budista: “Esta noche, el ojo reemplazará al oído. El ojo reemplazará a la respiración” (2008: 11)⁸.

La actividad de “pintar ideogramas” registrada en el diario es un entrenamiento físico para dominar una técnica compleja donde la relación entre el signo y el cuerpo que empuña el pincel para pintarlo resulta determinante. Cada día implica un punto de concentración y contemplación donde el trabajo corporal (Ponce declara en una entrevista que siempre escribe a mano [Revagliatti, s/f]) de dominar el pincel para producir los caracteres orientales acompaña el registro de los días. El diario no se desvía: toda la atención se dirige a la habilidad física que abarca al cuerpo y lo involucra, absorbiendo su atención en un proceso que tiene semejanzas con la contemplación tal como la veíamos en el poema de Padeletti. Dice el “Día 4”:

En realidad, multiplico mi cuerpo, multiplico mi
mente y donde tenía brazo y mano, y donde había
sed, abandono la idea de persona
(Ponce, 2008: 12).

La multiplicación de instantes y cuerpo habla de una alteración de la subjetividad (más adelante dirá “De él, otro” [2008: 31]). En ese recorrido, el yo abandona “la idea de persona” y abandona junto a la persona brazo y mano (y la sed), que se desintegran multiplicándose. El “abandono de la idea de persona” reaparece en varios momentos del recorrido transitado en el diario. Cada día la práctica caligráfica pauta el quehacer. Sensei acompaña la práctica, sonríe, opera como un testigo de acciones vinculadas al aprendizaje técnico de pintar signos. “Alguien apoya la mano en el tintero y la tinta / crece” (2008: 23). Simultáneamente a acciones que evocan un camino de educación corporal—mano, brazo, ojo, torso se entrenan para dominar la técnica caligráfica— se presentan señales del mundo exterior: “atardecer sobre el río” (2008: 23), “noches de tormenta” (2008: 25), “horizonte inmóvil” (2008: 31). Estos momentos capturan la atención del poeta calígrafo, el que escribe y aprende a dominar los elementos propios de la escritura chino-japonesa y también adopta posiciones de resonancias budistas: contemplación del instante, concentración donde el yo se funde con el todo. La actividad de escribir adquiere nuevas connotaciones en el registro poético del libro: puede ser una desintegración del yo en la actividad de pintar, donde se abandona la idea de persona. O puede ser también escribir para observar (“Al escribir, observo” [2008: 29]), es decir, dejarse capturar por la contemplación e integrarse en el horizonte observado.

Fudekara poetiza un recorrido de entrenamiento técnico que es también un reordenamiento de la relación entre la enunciación poética y la observación. Escribir es observar y observar es fundirse con la materia observada (el mundo):

Monotonía. Del pedazo, buscar otro pedazo. De
él, otro. Al ir dividiendo el espacio y el tiempo, el
ojo se va alejando, hasta que el blanco ocupa la
mano (2008: 31).

⁸ Alberto Silva señala un mecanismo semejante en el *haiku*: “la ficción de ‘algo’ que acontece de pronto y que ‘alguien’ registra” (2005: 10). También observa los rasgos impersonales que, en grados diferentes, recorren los poemas de Ponce y Padeletti.

El aprendizaje de la caligrafía de ideogramas chinos es un entrenamiento donde el yo adquiere una técnica física (espacial) a través de una educación corporal (dominar el pincel, el cuerpo, la mano: “Delante del papel, el torso inclinado, el brazo / alargado” [2008: 31]). El dominio del arte caligráfico supone un entrenamiento y como todo proceso educativo ocurre en el tiempo. De este modo, la pedagogía del cuerpo, que entraña un esfuerzo físico, es acompañada por un aprendizaje metafísico: fragmentar lo real en “pedazos” que, como el tiempo, se divide y multiplica en fracciones. El dominio de una técnica de apariencia mundana y material —la adquisición de una destreza para dominar el pincel y obtener la capacidad de pintar signos— va más allá de la dimensión exclusivamente material. Cuando el poema dice “el blanco ocupa la mano” exhibe un progreso técnico: la integración del horizonte blanco donde el signo se inscribe para dejar su huella de tinta china (negra) como elemento dador de sentido, tanto por el dibujo como por el concepto que el signo refiere. El blanco puede leerse como el vacío sobre el que el signo se inscribe y se recorta. El blanco adquiere, gracias al entrenamiento, una nueva dimensión “capaz de ocupar la mano”. Esto significa que “blanco” interactúa con la tinta, realiza una dialéctica con el signo y le otorga sentido: emerge aquí una noción de vacío de genealogía budista.

La destreza del pincel deja en este verso espacio a otro de los cuatro elementos necesarios en la caligrafía china: el papel blanco (pincel, papel, tinta y piedra son los cuatro componentes necesarios para esta práctica, señala Ponce en el postfacio), que adquiere un nuevo espesor desprovisto de negatividad: ocupa la mano. Es ahora la mano quien deja sin pintar espacios en blanco entre los trazos. La mano y el pincel que empuña adquirió ahora capacidad de reconocer la función activa del vacío como elemento en la producción de sentido. El blanco “ocupa la mano”, ejerce un movimiento positivo y sale del lugar de superficie receptora pasiva.

Coda: transcripción y transcreación de intraducibles

Los procesos de transcripción y *transcreación* de poemas plásticos (Padeletti) o de signos caligráficos chino-japoneses (Ponce) a estructuras poéticas verbales pueden pensarse en relación con la noción de *intraducible* elaborada por Barbara Cassin (2004): funcionan como operaciones que importan más por las dificultades de su realización, por lo que no logran traducir y eligen transcribir abandonando toda pretensión de equivalencia, por la capacidad de multiplicar la actividad crítica y creativa alejadas de toda transparencia, que por aquello que alcanzan. Lo recuperado en los poemas es la opacidad, el obstáculo, aquello que queda fuera de la operación traductora.

El signo vaciado de sentido y alejado de un régimen alegórico: “¿por qué escribir las confesiones / por qué confesar lo escrito?” (Ponce, 2008: 27) o la pregunta que la inmensidad devuelve al poeta: “¿quien soy / yo?” (Padeletti, 1999: 70) dicen los textos que se valen de la imagen para enunciar las preguntas provocadas en la contemplación. Los poemas inscriben la perplejidad de la voz poética ante el mundo, pero también eligen vaciar la subjetividad de cualquier afirmación y reemplazarla por preguntas. No hay confesiones ni revelación, solo entrega al devenir poético.

Recuperar entonces la potencia sugerida por la imagen y la actividad física (en el caso de Ponce) y metafísica (en el caso de Padeletti), donde lo visual despierta y estimula la creación poética, indican el circuito que interesa para indagar la relación entre literatura e imagen. Como numerosos especialistas han observado respecto de los intentos de traducir piezas escritas en códigos lingüísticos no alfabéticos a lenguas alfabéticas occidentales, se trata de una operación con bajas posibilidades de éxito. Lo que ocurre en estos casos no es una traducción sino una transcreación o transcripción que habilita un ejercicio que en rigor opera en todo intento de trasponer el sentido inscripto en una lengua (o en el código visual, un lenguaje en sí mismo) en otra, incluso cuando se trate de estructuras lingüísticas de mayor afinidad que la que existe entre la literatura asiática escrita con ideogramas y la literatura latinoamericana escrita en una lengua alfabética. La voluntad de formular un puente verbal aloja el énfasis en la trayectoria poética impulsada por el registro visual, en el tiempo suspendido de la contemplación.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Osvaldo, 2017, “Iluminaciones de una poesía en trance”. Entrevista con Liliana Ponce, *Revista Ñ*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 2017. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-n/literatura/iluminaciones-poesia-trance_0_HJ9FFz4mz.html.
- APTER, Emily, 2013, *Against World Literature or the Politics of Untranslatability*, Nueva York, Verso.
- BERGEL, Martín, 2015, *El Oriente desplazado. Los intelectuales y el origen del tercermundismo en la Argentina*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- CAMPOS, Haroldo de, 2011, *Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte, FALE/UFMG.
- CASSIN, Barbara, 2004, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, 2018, “Traducción, tráfico y transcripción. Huellas de la lírica asiática en la poesía latinoamericana contemporánea”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 87, pp. 39-66.
- HUBERT, Rosario, 2024, *Disoriented disciplines. China, Latin America, and the Shape of World Literature*, Evanston, Northwestern University Press.
- LAVERY, Joseph, 2012, “Fenollosa: Out of Time, Out of Place”, *Journal of Modern Literature*, Volume 35, Number 2, Winter 2012, pp. 131-138.
- MONTELEONE, Jorge, 2004, “Figuraciones del objeto, Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola”, en Sylvia Saïta (dir.), *Historia de la Literatura Argentina. Vol. IX. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2007, “Prólogo a Hugo Padeletti”, *El Andariego. Poemas 1944-1980*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PADELETTI, Hugo, 1999, *La Atención. Obra reunida. Poemas verbales, poemas plásticos*, Volúmenes I, II y III, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- , 2004, *Dibujos y Poemas 1950-1965*, Buenos Aires, Áncora.
- , 2006, *Antología poética*, Valencia, Pre-textos.
- PÉREZ VILLALÓN, Fernando, 2015, “El montaje y el gesto (Ezra Pound / Henri Michaux): Dos poéticas del ideograma”, en *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, Núm. 13, pp. 99-114. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/search/authors/view?givenName=FERNANDO&familyName=P%C3%89REZ%20VILLAL%C3%93N&affiliation=&country=&authorName=P%C3%89REZ%20VILLAL%C3%93N%2C%20FERNANDO>.

- PONCE, Liliana, 2008, *Fudekara*, Buenos Aires, Tsé-tsé.
- PRIETO, Martín, 2007, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cuadernos LIRICO*, no 3, pp. 23-44.
- REVAGLIATTI, Rolando, s/f, “La posibilidad de distinguir significado de significante es uno de los planteos más interesantes de la lingüística del siglo XX. Entrevista a Liliana Ponce”. Disponible en: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/recursos-1/colaboraciones/34803-liliana-ponce-la-posibilidad-de-distinguir-significado-de-significante-es-uno-de-los-planteos-mas-interesantes-de-la-lingueistica-del-siglo-xx>.
- SILVA, Alberto, 2015, *El libro del haiku*, Selección, traducción y estudio crítico de Alberto Silva, Buenos Aires, Bajolaluna.
- SISKIND, Mariano, 2014, *Cosmopolitan desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press.
- SHU JIANG LU, 1998, “Fenollosa, Pound and Chinese Poetry”, *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, Fall & Winter 1998, Vol. 27, No. 2/3, pp. 153-163.
- SAUSSY, Haun, Jonathan Stalling y Lucas Klein, 2009, “Introducción a Ezra Pound y Ernest Fenollosa”, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. A Critical Edition*, Nueva York, Fordham UP.
- TOLA, Fernando y Carmen Dragonetti, 2012, *Filosofía Budista. La vaciedad universal*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- VIGNOLI, Beatriz, 2001, “Una alegría japonesa”, *Hablar de poesía*, No. 5.

“Sognando mui exiláo”: *Avía un río* de Gustavo Mujica y Vivian Scheihing

CHRISTOPH SINGLER
Université de Franche-Comté (Francia)
Profesor emérito
christophsingler@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 6 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p205-220> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: ¿Cómo apreciar la relación entre escritura e imagen en los libros de artistas contemporáneos? A lo largo del siglo XX ha habido un intento por deshacerse de la tutela discursiva por parte de los pintores que ya no se contentan con “ilustrar” el texto sino que aportan nuevas dimensiones para conformar un objeto nuevo. En este artículo, me propongo reflexionar sobre la interacción entre el arte visual y la escritura en *Avía un río*, poemario de Gustavo Mujica acompañado de imágenes de Vivian Scheihing. Mujica, “El Grillo”, inventa un lenguaje en el que resuenan otras lenguas, espacios y tiempos, que mantiene a raya la profunda desazón del exiliado. La pintora comparte esta experiencia. En sus dibujos responde a fragmentos del texto a la vez que introduce motivos personales, en concordancia con la tonalidad del poemario. A un texto navegando entre lo cósmico y mundos en descomposición, responden unos dibujos donde se dan a ver los signos de un viaje entre nostálgico y sin rumbo, pero con una misión: anotar “neoencuentros” y “buscar presencia i vida”.

Palabras claves: Gustavo Mujica; Vivian Scheihing; Libros de artista.

“Sognando mui exiláo”: *Avía un río* by Gustavo Mujica and Vivian Scheihing

Abstract: How can we appreciate the relationship between writing and image in contemporary artists' books? Throughout the twentieth century, there has been an attempt to get rid of discursive tutelage on the part of painters who are no longer content to “illustrate” the text but bring new dimensions to shape a new object. In this article, I propose to reflect on the interaction between visual art and writing in *Avía un río*, a collection of poems by Gustavo Mujica accompanied by images by Vivian Scheihing. Mujica, “El Grillo”, invents a language in which other languages, spaces and times resonate, which keeps the profound unease of the exile at bay. The painter shares this experience. In her drawings she responds to fragments of the text while at the same time introducing personal motifs, in accordance with the tonality of the book of poems. A text navigating between the cosmic and decomposing worlds relates to drawings in which the signs of a journey between nostalgic and aimless can be seen, but with a mission: to note down “neo-encounters” and “to search for presence and life”.

Keywords: Gustavo Mujica; Vivian Scheihing; Artist’s book.

Los poemas

Poco se ha escrito sobre *Avía un río*. La única reseña conocida se debe a la pluma de Waldo Rojas (2008)¹. Poeta a su vez, Rojas discute el lenguaje particular del poemario, la fricción que atraviesa los diez poemas que componen el conjunto, entre habla y escritura, entre norma académica y licencia poética, entre lo individual y la comunicación con el/la lectora. Lenguaje inventado, hecho a base de fragmentos de otros idiomas, con ecos italianos, vascos, pseudoarcaísmos y arcaísmos de verdad, giros mapuche en español (empleo del artículo “lo”, tanto si se trata del plural como del singular), neologismos (sobre todo verbos: *nostalgear*, *esperansar*, *pistar*, *vitacorear* —perdón: *bitacorear*), y escritura fonética, con eliminación de varias letras: *h, z, b, y, ñ, ch* (las últimas cuatro reemplazadas respectivamente por *s, v, i, gn* y *tx*), amén de algunos *ovnis* como *ei* en lugar de *he*. Según Mujica le explicó alguna vez a una traductora alemana *in spe* (la traducción no se hizo, debido a las dificultades que plantea el texto), es un lenguaje

bastardo, fonético, —se me ocurrió *a posteriori*—, es la tendencia lingüística de los metecas, emigrados de este mundo... El autor simplemente necesitaba otro lenguaje, para expresar hablantes, soliloquios, sin referencia espacio-temporal, es decir, muy ancestrales o futuristas, casi de ciencia ficción, con influencias de esa literatura, + tradición de folklore chileno (décimas, octosílabos), “non sense” inglés, etc².

Estas reglas producen versos como los siguientes (la mayoría de los poemas son como unos fragmentos de bitácora de un viaje interestelar):

Luego un planeta vailarín
como trompo tornasol
lo vitacoréo con lo nomvre
de mi nigna talismán.

Lo funambulesco de la estrofa esconde un desarreglo cósmico más allá de los desastres humanos, climáticos y políticos que incitan al viaje. En “Carta”, el segundo poema del volumen que sigue una primera evocación de un pasado mítico añorado, se precisa que “lo funcionario mui fresco / del Ministerio del Clima / se solean i verdean ellos, se regalan lo mejor metéo / a sus clanes, a ello mismo / i provocan lo desequilivrio / desta zona loca” (Mujica y Scheihing, 2007: 14-16). Este es el inicio del viaje estelar, que no tendrá vuelta atrás. Volver es otro fracaso; creer que es posible es tan ilusorio como la tentativa de aquellos “peses gordos / qe rondavan i adoraban / a un neumático aogáo, / al qe siempre volvían siempre” (Mujica y Scheihing, 2007: 30). “La nostalgia, una tontería” (Mujica y Scheihing, 2007: 34) y el futuro, podría ser apenas unos “pájaros volando en redondo” (Mujica y Scheihing, 2007: 60).

El redactor de la bitácora cuenta con un amplio abanico de arquetipos y mitologías universales —desde la cultura popular (Gardel, en *Volver*) hasta la greco-romana, Rojas (2008: 89-104) agrega también la amerindia— y de referencias literarias, desde el arca de Noé y la *Odisea* hasta Robinson Crusoe y Moby Dick. Nuestro personaje ama la reflexión, si bien la

¹ La lista de particularidades que sigue se debe en gran parte a sus observaciones.

² Carta a Agnès Bube, sin fecha, escrita entre 2013 y 2014.

filosofía, lejos de curarlo, lo hunde más aun al buscar en su propia “nebulosa”. En el poema central, “Menfermo filosófico” (Mujica y Scheihing, 2007: 31-40), llega a decir

Eme pájaro estragno
Ahora pierdo lo logos
i la mía imajinasi3n
tiene sufransa tremenda
de solitud universa.

En este poema se enumera una serie de misiones del Ministerio Climático: “anotar neoencuentros, / buscar presencia i vida, / i por allí si ai agua, / i semvrar la constelaci3n / con sensores de neutrinos”. El yo poético busca espacio habitable después de la catástrofe provocada por este mismo Ministerio Climático.

El poemario termina con “La luna me viene mui lus”, escrito un par de años antes y editado por primera vez en 1990 y, en el libro del mismo título, en 1992. Si al inicio describe un espacio desolado, habitado por unos “patane mercáo”, su llegada al lugar de un “clan” desconocido que él adora porque “eran solidaros... ni una conserva les vide” (Mujica y Scheihing, 2007: 59) resulta incierta, pues el grupo se muestra hostil y agresivo frente al intruso. Sin embargo, este entrevé aquí una salida del círculo vicioso que oscila entre la esperanza y la nostalgia. Para acabar con su “carensia amorística”, dice que “aprendo sus palavras, / prendo sus nomvre, / i quiero establecer / con lo clane desta terra / a la orilla deste río / qe su canto siento mío” (Mujica y Scheihing, 2007: 60). Todo vuelve a quedar en suspenso.

El yo poético, según Rojas (2008: 89-104), sería una especie de “Robinson de un naufragio universal”. Cabe una precisión: en el poema introductorio, “Ejersisio”, se evocan varios “avlantes”. Efectivamente, el final del poema inicial que dice “Avía un río / que tenía mui agua i pese / i lo secaron” (Mujica y Scheihing, 2007: 10), se atribuye más tarde cierto “Jueves” (Mujica y Scheihing, 2007: 55) la “Cansi3n de las viejas” (Mujica y Scheihing, 2007: 28), un “Mono avlante” (Mujica y Scheihing, 2007: 46) y un “poemansiano” (Mujica y Scheihing, 2007: 56). Bien podrían ser variantes de un mismo personaje múltiple, pero más atractivo es pensar que el poemario incluye diferentes voces, de diferentes perspectivas y épocas. En cualquier caso, el viaje se emprendió con muchos camaradas “solidaros, jente excelente i convativa” (Mujica y Scheihing, 2007: 17). Después del naufragio, entre los escombros del barco, halla una carta (*Cuero escrito encontráo en escombros*) que cuenta la erecci3n de la Torre de *Vavel*, torre que el “Señor Monrod” hizo construir a la tripulaci3n y que “otro segnor”, tan loco como el primero, mandó desconstruir (Mujica y Scheihing, 2007: 21-25).

Creo que Rojas olvida estos versos cuando afirma que el poemario se habría dado como misi3n la demolici3n de la Torre de Babel. El desarreglo del lenguaje cultivaría el solipsismo pues, apoyándose en la poesía experimental, pisa un territorio discursivo que se halla fuera de los patrones definidos por la Real Academia. Rojas señala a Alfonso Reyes, Cortázar, Rimbaud y Lewis Carroll, entre otros. De mi parte agregaría el OuLiPo y a Gherasim Luca, que Mujica frecuentó en sus años parisinos entre los años 80 y 90 (hoy está de vuelta en Santiago). Por lo demás, el lenguaje de Mujica resulta perfectamente comprensible, la sintaxis no se toca. Los diferentes sentidos que se bifurcan debido a la nueva ortografía no son más oscuros que la

poesía de un Paul Celan; y Rojas sí se deleita con “los universos para lelos”(2008: 89-104). El “omvre individuo” resulta más complejo: ¿individuo? O más bien *individido* y sin embargo capaz de cantar varias modalidades al mismo tiempo, cosa que efectivamente puede desorientar —o encantar precisamente—. Es que la lengua española no puede ser más que un fragmento minúsculo desprendido de esta Torre que representaría el sueño de la comunicación universal. Pretender lo contrario llevaría a confundir la provincia con lo universal, y la Academia de la Lengua no es más que una autoridad arbitraria.

Mujica fue presidente de la Academia Chilena de la Lengüita, un grupo de escritores de la diáspora chilena que patrocinó el *Glosario del amor chileno*, de Radomiro Spotorno; al presentar el volumen, advierte que “a medida que profundizamos en una cultura, en los términos que le son más propios, la misión de los traductores se vuelve más y más compleja [...]. Salman Rushdie afirma que para entender una cultura hay que centrarse en sus palabras intraducibles. Creo que el intento de traducción de cualquier término de este Glosario a otro idioma daría por resultado también otro poema” (Mujica y Scheihing, 2007: 27). En otras palabras, toda traducción es un aporte a la Torre, que así crece por la proliferación de nuevos fragmentos, pero al mismo tiempo la desmonta pues introduce nuevas particularidades que contradicen el sueño de universalidad.

Al dotar su lenguaje “solipsista” de ecos de otros idiomas, Mujica recuerda efectivamente aquel sueño de comunicación pero sin acudir a “la vova torre Vavel”, ese falso ídolo, esa tentación totalizadora. La libertad estaría en sacudir su tutela, su supuesta utopía. Por otro lado, tampoco opta por el deconstructivismo, muy en boga ya en los años 1990. Al trabajar en esta demolición no menos vana que la erección de la torre, el poeta escribe a su hija aconsejándole “non te cases / con un vovo deconstructor” (Mujica y Scheihing, 2007: 25). Mujica escribe contra la erección de ídolos y, sobre todo, contra la demolición de la imaginación que permea el poemario, habitado por múltiples estratos no discursivos.

Las ilustraciones

Avia un río... hace precisamente esto: muestra que la comunicación no tiene por qué pasar exclusivamente por la lengua, escrita u oral. El arte está en la melodía, en la tonalidad y en los acordes, a veces disonantes, donde resuenan, a la vez, la desolación y el encanto. Esta indefinición —sinónimo de abertura a la plurivocidad de lenguajes y medios de expresión— convida la imagen material (pictórica, fotográfica, etcétera.). Afirma Ana García Varas en su análisis de los estudios visuales actuales que “las imágenes pueden mostrarnos mundos no dichos, mostrar lo que las palabras no dicen: pueden, en definitiva, hacer ver lo que el lenguaje no expresa y ahí radica su enorme potencial epistémico” (García Varas, 2017).

Intentaré, pues, en este artículo, mostrar la interacción entre el texto y las imágenes de Vivian Scheihing. Las imágenes son abundantes —doce dibujos del tamaño de una página y cuatro viñetas—, pero la cantidad no es criterio. La cuestión central es si las imágenes se contentan con ilustrar algún pasaje o motivo, lo cual no bastaría para incluir el libro en la categoría de libro de artista, o si desarticulan la primacía del texto sobre la imagen. Sostengo que este es el caso.

Ambos artistas comparten la experiencia del exilio, que es un tema central del libro, además de ser la razón por la cual la artista vuelve sobre varios motivos en los años 2013 y 2014, haciendo nuevas series en distintas técnicas —como el óleo y el *collage*— en un formato similar al de los dibujos incluidos en el libro. En el poemario de Mujica, Scheihing recopila unos pasajes que al parecer la persiguen y que necesita abordar de nuevo: el tema de la convivencia inicial con los dioses, de la catástrofe subsiguiente (que la retrotrae al terremoto que sacudió Valdivia, su ciudad natal, a principios de los años 1960), la soledad, el paisaje desolado del poema final. Es la artista quien escribe el título en la cubierta sobre una serie de dibujos de su autoría organizados en tres líneas y que, más adelante, aparecerán en las imágenes como vocablos compuestos de signos: espirales, triángulos y/o montañas, hojas elípticas (que pueden transformarse en alas, entre otras cosas), ramitas y árboles, una escalera, cabezas de animales y formas abstractas, algunas como manchas indefinibles y otras fácilmente reconocibles; mucho negro, dorado y dos veces rojo (ver Imagen 1).

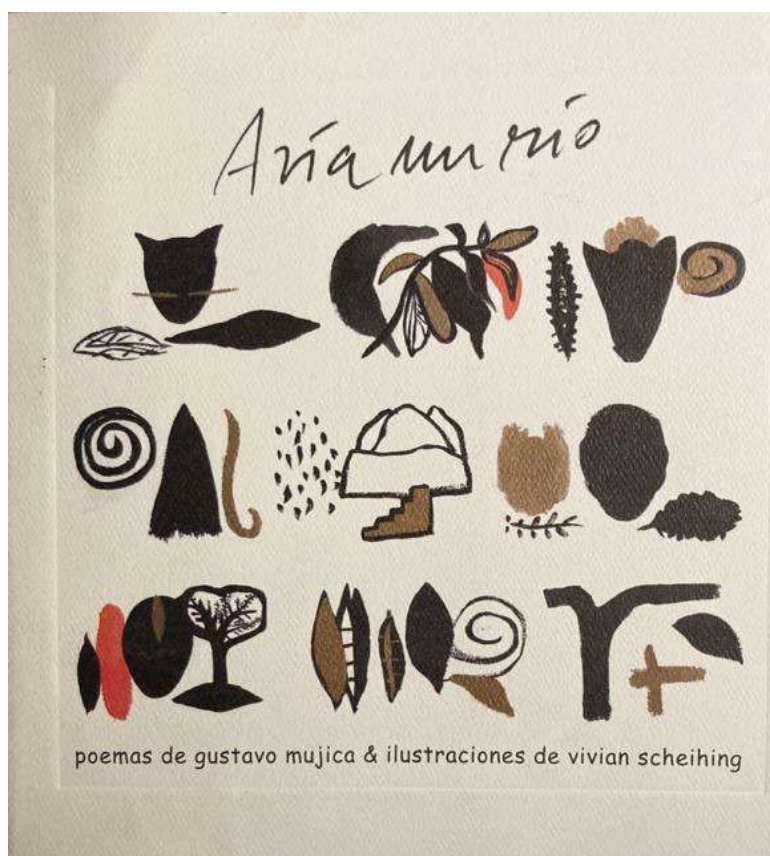


Imagen 1. *Avía un río* (cubierta).

Se trata del léxico que aparece en gran parte de la obra de Scheihing, al igual que su valor signífico y su combinatoria a manera de jeroglíficos. La relación entre estas formas resulta misteriosa. Algunas están pegadas entre ellas, otras yuxtapuestas y otras simplemente sueltas. Parece como el abecedario de lo que va a seguir, a manera del “ejersisio” poético que abre el volumen. También es la pintora quien cierra el libro con un dibujo del año 2007 dedicado a “La luna me viene mui lus”, poema único de la edición, ahora definitiva, de 1992.

A diferencia de las obras realizadas posteriormente, los demás dibujos no están firmados ni tienen texto, de modo que podrían ubicarse en distintos lugares del poemario. Por supuesto, remiten a motivos presentes en los poemas. En “Avía un río”, poema inicial, el motivo iconográfico resalta la ira de los dioses al mencionar el río teñido de sangre, el pato, la grisalla de la peste (ver Imagen 2). La composición de los dibujos se basa en el juego entre una parte central monocromática y sus márgenes, donde figuran a menudo motivos —el pato, el pez, los nenúfares, la pequeña cruz negra— como expulsados del escenario principal. Esta oscilación entre el adentro y el afuera, entre el margen y el centro, quizás sea una referencia más sutil a un texto que constantemente entrelaza los “clásicos” y las dicciones que el canon occidental ha excluido.



Imagen 2: “Avía un río” (p. 11).

En el dibujo que acompaña “Carta” (ver Imagen 3) se evoca la plaga de los insectos. Destacan, en primer lugar, los dos postes negros macizos que aluden a un portal y, entre estos, una banda ondulante roja —el color rojo es la marca de la sequía—, escarabajos, una mantis religiosa, numerosas conchas, todo en medio de una densa maleza llena de espinas de la que emergen dos ojos angustiados, otro motivo que se repite.



Imagen 3: “Carta” (p. 15).

Ahora bien, en “Txatarra de la mia nave” (ver Imagen 4) se cuenta un naufragio que apenas se alude en el dibujo, a través de una manta, un pez y un hipocampo sobre fondo rojo donde se perciben varios animales terrestres, negros —una serpiente, un cuervo; un alacrán— junto con una hoja transparente y, una vez más, dos ojos llorando. Lo que desborda la zona roja está en amarillo: unas llamas y un hipocampo.



Imagen 4. “Txatarra de la mia nave” (p. 19).

Para “Cuero escrito entre escomvros” (ver Imagen 5), Scheihing pinta la ruina de la Torre, invadida por la hierba salvaje, más imponente que el edificio destruido. Diseminados por la superficie, algunos de los signos de la cubierta son la espiral, el sol y la luna. Luego, Scheihing

introduce, a los pies de la ruina de este monumento a la *hybris* humana el torso de una mujer desnuda que es pisado por un zapato de hombre. Ese mismo torso se encuentra en varios dibujos en blanco y negro de varios de sus trabajos, comenzando por la primera publicación de *La luna me viene muy luz* (Mujica, 1990). Único en toda la serie, se diría que el cuerpo humano es una respuesta al hambre sexual que sufre el poeta, evocada varias veces: “carencia amorística” en “Menfermo filosófico” y, en versiones menos delicadas, “caloroso de emvra” o bien, “arto enfermo de la pinga” (“La luna me viene mui lus”).



Imagen 5. “Cuero escrito entre escomvros” (p. 23).

La puerta al pie de la pirámide, vacía, vuelve a aparecer en el dibujo siguiente (ver Imagen 6). Ahora es negra, sobre un fondo oscuro donde se destaca una enorme flor junto a un ojo blanco. Fuera de la zona marrón, una vez más la luna, negra también, y una doble línea con barras perpendiculares, signo frecuente de “camino”. El conjunto evoca la cabeza de una vaca donde la luna ocupa el lugar de uno de los cuernos mientras que el otro es reemplazado por el pétalo de la flor cuyo tronco dividiría la cabeza en dos mitades verticales. Supongamos que sea así, que se trata de una vaga alusión a una cabeza. Entonces podríamos sugerir que el dibujo muestra otro principio compositivo basado en la dislocación de las partes de una totalidad, *membra disiecta* de un orden orgánico perdido. He aquí otro resorte de su complicidad con el poemario, que precisamente arranca de esta expulsión iniciática.



Imagen 6. “Volver” (p. 23).

No hace falta seguir enumerando los elementos iconográficos. La artista emplea un léxico que ha venido desarrollando en su obra mucho antes de esta colaboración. En este sentido, se produce aquí un encuentro entre dos perspectivas, dos universos creativos distintos. Con todo, cabe insistir en las correspondencias (aquí, en tanto analogías a nivel compositivo) entre el texto y las imágenes.

La noción de libro de artista

Desde el “giro pictórico” proclamado por W. J. T. Mitchell en los años noventa, la imagen y su relación con el texto se ha vuelto objeto de los estudios literarios. Mucha energía investigativa se ha concentrado en las llamadas novelas gráficas³ debido, quizá, a que en este nuevo género —a pesar de las apariencias, pues la cantidad de dibujos no define su estatuto— el texto, en general narrativo, sigue siendo preponderante en la medida en que las imágenes deben aportar informaciones que el texto no articula. Existen otras modalidades. En varios libros hechos en los años sesenta, mucho antes del giro icónico, se exploraron otras vías donde la interacción resulta más radical, en la medida en que cada uno de los artistas trabaja de manera independiente alrededor de una idea inicial compartida. En la colaboración entre Julio Cortázar y Guido Llinás, *On déplore la*, letra e imagen concuerdan en un rasgo común: tanto el texto como los grabados son fragmentos. Veamos una de las páginas del libro (ver Imagen 7).

³ Como, por ejemplo, la versión de *Bola negra* de Mario Bellatin en colaboración con Liniers (2017).

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, “Ut pictura poesis”: vínculos..., pp. 205-220 – ISSN electrónico: 2683-7897

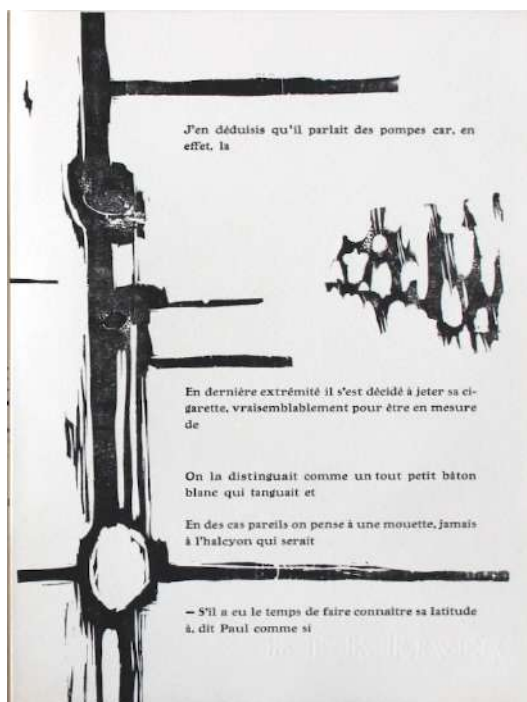


Imagen 7. Cortázar y Llinás, *On déplore la* (p. 23).

El texto no tiene ilustraciones, pues no tendría sentido representar un cigarro o un martín pescador. Por otro lado, al compartir la misma página la conjugación contrastada acentúa la diferencia fundamental entre texto e imagen.

El género libro de artista no ha recibido mucha atención de parte de los estudios literarios latinoamericanos no obstante algunas excepciones⁴, y a pesar del creciente interés en abrir el campo literario a objetos transdisciplinarios donde interactúan imagen, texto, cuestiones de fabricación (la imprenta, la encuadernación, la selección de soportes, etcétera.) y perspectivas de comercialización. Sin duda, se considera que el libro de artista pertenece al campo de las artes plásticas. Sin embargo, tampoco hay estudios que permitan tener un panorama del libro de artista en este campo en América Latina. Esto sugiere que se trata, también, de un género marginal⁵.

⁴ Incluyo en particular los libros de Mario Bellatin, muchas veces ilustrados de fotografías pseudo-documentales (2002a y 2002b, con Ximena Berecochea) o hechos en colaboración con fotógrafas de la talla de Graciela Iturbide (2008).

⁵ Existen estudios nacionales, algunos figuran en la bibliografía. Pero Martha Hellion, sin duda una de las personas mejor informadas en la materia, advierte que su propia presentación del libro de artista latinoamericano es apenas “a glimpse... a subject that has not yet been studied in depth” (2018: s/p). En América Latina se tiende a fechar el inicio de la producción alrededor de 1960, año íntimamente asociado a los movimientos de vanguardia de este periodo (*mail art*, arte conceptual, entre otros), de modo que la producción anterior se convierte en “precursora”. En este sentido, véase la interesante tesis de maestría de Víctor Argüelles Ángeles, que incluye numerosas muestras de otros países latinoamericanos, entre otros el *Libro de artista* de León Ferrari, de 1962, *O livro da criação* de Lygia Pape, de 1959, y *Objetos gráficos* de Mira Schendel, 1967-1973. Se incluyen generalmente en el panorama ciudades como Amsterdam (donde Ulises Carrión publicaba artistas internacionales en su editorial Other Books and So en los años 1970 y 1980) y Londres (donde Hellion y su marido Felipe Ehrenberg fundaron Beau Geste Press, editorial cercana al movimiento Fluxus). Pero habría que incluir también

Si tuviéramos que precisar una definición del libro de artista, habría que decir que su acepción oscila entre dos tipos de obras. Por un lado, libro de artista sería aquel libro concebido y producido únicamente por artistas visuales⁶. Por otro lado, el libro de artista sería resultado de la colaboración entre un(a) autor(a) asociado/a del artista, el/la editor(a) —activador y motivador— y el o la propia artista (Castleman, 1994: 48). En esta colaboración, la exigencia mínima es que el artista visual tenga igual protagonismo que el escritor o poeta (siempre teniendo en cuenta que, a veces, escritor y artista practican ambas disciplinas). En definitiva, el libro de artista sería “la obra de un artista cuya imaginería no se deja subsumir al texto, sino que lo traduce en un lenguaje que posee más significados que las palabras solas son incapaces de transmitir” (Castleman, 1994: 50).

A pesar de las muchas definiciones que restringen la definición del libro de artista a los objetos creados —interrogando la estructura, la forma y la materia del libro—⁷, me centro en la interacción entre la imagen y el texto, que es el caso de *Avía un río*. Fundamental resulta, en este sentido, el “grado de independencia y control de cada uno de los participantes” (Castleman, 1994: 62). La cuestión es si la jerarquía entre los dos medios se mantiene o si se disuelve: por más bello que sea, el texto resulta incompleto sin la imagen, la cual suspende el orden narrativo del texto en una constelación de motivos no estructurada por el tiempo de la lectura. En el caso de Vivian Scheihing es evidente que existe un deseo de texto. Fue ella quien incitó a Mujica a reeditar sus poemas con sus nuevos dibujos. Varios años después, la artista habría de volver sobre las páginas de Mujica en varias de sus series pictóricas. En los ejemplos que siguen, todos de la misma serie realizada en 2014, se integran fragmentos de los poemas, transformando las letras en motivos pictóricos (ver Imágenes 8 y 9). El motivo hunde sus raíces en el cubismo, sobre todo allí donde se pinta primero el periódico en *trompe-l’œil* y luego se pega la hoja directamente. Con todo, Scheihing está más cerca del grafito y de los tags, donde la diferencia entre escritura y pintura se disuelve. La artista, pues, hace suyos estos pedazos de texto, en particular vuelve repetidas veces sobre pasajes del poema inicial, “Avía un río”: tiempo idílico de convivencia con la naturaleza, catástrofes provocadas por la ira de los dioses, vuelta cíclica a la armonía cósmica.

El primer ejemplo ilustra la relación entre texto e imagen (ver Imagen 8, a comparar con Imagen 5). En él se señala el acto de la escritura como similar al acto de pintar. El fragmento textual aparece sobre fondo blanco, hoja dentro de la hoja sobre fondo rojo, donde aparecen

París, donde en 1952 sale *Air mexicain* de Benjamin Péret con ilustraciones de Rufino Tamayo, y otros libros producidos por las ediciones Brunidor entre 1950 y 2005 (Wifredo Lam, Matta, Guido Llinás, entre otros), una editorial cercana al movimiento letrista de los años sesenta. Cortázar, ya mencionado, también colaboró con Pierre Alechinsky para una selección, en francés, de sus *Cronopios* y *Famas*, en la editorial Daily-Bul, La Louvière, 1968. Se encontrarán más ejemplos en la diáspora latinoamericana: Llinás y Waldo Rojas (1999), Llinás y Butor (1983, 1986 y 1987) y Llinás y Lezama Lima (1972), entre otros.

⁶ De modo que se prescinde de texto. Así en Anselm Kiefer, 1983, *Der Rhein* (El Rhin), 40 páginas, dimensiones 62 x 43 x 9 cms.

⁷ Con este criterio Johanna Drucker (1995: 3) distingue entre la tradición francesa del « libre d’artiste » (que generalmente mantiene el formato del libro occidental) y el libro de artista, que se define por su carácter de objeto, con un trabajo sobre sus soportes, formatos, materiales, etcétera, incluyendo el modo operativo del libro (rompiendo a veces su serialidad). De todas maneras, Drucker reconoce que esta delimitación resulta porosa en muchos casos.

una serie de garabatos como restos de arte parietal, opuestos en esto a la cita “raspo lo mío escrito en un pellejo de perro que tiraré a la vía” (Mujica y Scheihing, 2007: 21).

Legible, ilegible; forma, signo. ¿Son opuestos? Si así fuese, ¿por dónde pasa la línea divisoria? Lo supuestamente “ilegible”, ¿acaso podría descifrarse con herramientas que la hermenéutica logocéntrica no ha previsto? La parte sensible del acto de escritura quizás contribuya a su lectura: aplicación del pincel, trazado más o menos firme o temblante, espesor de la línea, olor, velocidad y un largo etcétera cuentan un estado de ánimo, señalan focos de particular interés.



Imagen 8. “Pellejo”

(“raspo lo mio escrito en un pellejo de perro que tiraré a la vía”, p. 21).

En el segundo dibujo (ver Imagen 9, a comparar con Imagen 10, la última), el texto, apenas legible, se funde en la grisalla. En ambas obras, se distingue la forma de una casa. En la primera, la casa es rosada con techo rojo y una puerta (a su vez parte de la silueta de otra casa). En la segunda, oscura, el techo se desdibuja en la nube, la casa emerge del terreno antracita. Pero esta forma viene variada en casi todas las obras de esta serie, a veces pintada en oro puro, o bien aparece solamente el cono que acabo de identificar con el techo y que entonces puede significar “montaña” o “carpa” (ya mencioné las metamorfosis que experimentan estas formas geométricas básicas en la obra de Scheihing). Tal vez “casa” signifique algo así como refugio, zona de la subjetividad, deseo (en Imagen 9 sugiere el sexo masculino), al tiempo que se sugiere su lejanía, su inestabilidad y precariedad.



Imagen 9. “Luna”

(“arto enfermo de la pinga / dos notxes i la luna me viene mui lus”
[Mujica y Scheihing, 2007: 55]).

Coda

Miremos también del lado del poeta. Director de la editorial donde se publicó *Avía un río*, Gustavo Mujica podía controlar todo el proceso de creación y producción, pero esto no significa que haya decidido ni las temáticas ni los poemas que las necesitaban, ni tampoco que artista y poeta hayan establecido un programa visual de común acuerdo. Lo que sí se podía negociar era la cantidad de imágenes y su disposición en el libro, el formato y el tipo de papel idóneo para la reproducción fotomecánica de las obras. No son detalles técnicos, porque encierran una reflexión sobre el carácter de libro de artista en tanto objeto. Pero no hacía falta elaborar un programa: su elección se basaba en las afinidades entre los universos estéticos respectivos, a su vez relacionados a la experiencia diaspórica compartida. Las imágenes realizadas posteriormente, en 2014, indican que la artista seguía cautivada por estos poemas.

El espíritu colectivo es criterio fundamental de las publicaciones en la editorial GrilloM. En una breve nota sobre la editorial, Mujica reivindica su actividad de

bricolaje tecno-mágico y ojalá algunos medios de producción en manos de los poetas, como alternativa a la industria cultural. Creo en una utopía realizable. Tengo justificaciones ideológicas para un hacer que no las necesita [...]. La especificidad se da no tanto en el lenguaje y origen común de las publicaciones, como en una fuerte complicidad circunstancial y afectiva de los autores. Nuestros encuentros tratan de exorcizar la precariedad⁸ (Mujica, 1990: 46).

Esta complicidad se extiende a los pintores que contribuyen a *Autre départ...*: “si tienen algo en común es el ser más poetas que los poetas” (Mujica, 1990: 47); y no permea solamente su quehacer como editor, sino también su escritura. *Arte poética* —poema de 1978 cercano al *mail*

⁸ *Autre départ...* contiene la primera publicación de *La luna me viene muy luz* (todavía von z).

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, “Ut pictura poesis”: vínculos..., pp. 205-220 – ISSN electrónico: 2683-7897

art en boga en aquellos años— viene acompañado de una serie de dibujos que muestran las distintas fases de abrir una puerta. En el primero, la puerta se abre apenas y se entrevé el espacio detrás. En el segundo, la puerta se abre aún más, pero ahora el espacio detrás ha cambiado y se percibe un espacio negro que es la sombra de la hoja de puerta. El tercero y último reúne en un solo dibujo las distintas fases, de modo que se parece a un libro abierto en abanico en el cual cada página está dotada, además, del ojo de la cerradura al que alude el primer verso —“llave con angustia”—.

La imagen visibiliza o, como diría Nelson Goodman⁹, ejemplifica las potencialidades que la imagen poética anuncia pero no despliega. Los dibujos lo hacen literalmente, son la llave que abre “del sueño lo no soñado”. Con todo, ¿qué necesidad había de agregar imágenes a *Avía un río*? A todas luces los poemas se sostienen perfectamente solos (tampoco las imágenes serían huérfanas sin ellos). No veo otra respuesta que no sea el deseo de compartir dos imaginarios. Esto sí: lo anima el conocimiento del poder que posee la imagen para abrir los significados de la palabra cuando esta larga las amarras de su función semántica y se vuelve polifónica.

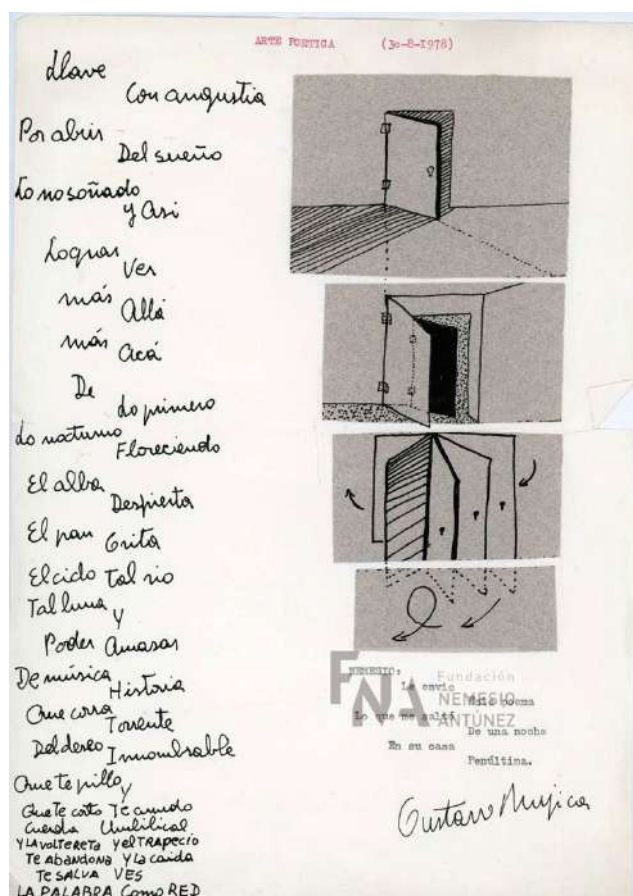


Imagen 10. Gustavo Mujica, “Arte poética” (1978).

Ilustraciones 1-6, 8-9: © Vivian Scheihing.

Ilustración 7: © Estate Guido Llinás, París.

Ilustración 10: © Gustavo Mujica.

⁹ La ejemplificación es una noción clave en la filosofía estética de Nelson Goodman (1976).

Referencias bibliográficas

- ARGÜELLES ÁNGELES, Víctor, 2020, *Libbrido: origen y desarrollo del libro de artista en México (1968-2020)*, Tesis de maestría en estudios de arte y literatura, Cuernavaca, Universidad Autónoma de Morelos.
- BELLATIN, Mario, 2002a, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- , 2002b, *Jacobo el mutante*, México, Alfaguara.
- , 2008, *Demerol, sin fecha de caducidad / Graciela Iturbide, El baño de Frida Kahlo*, México, RM.
- BELLATIN, Mario y Liniers, 2017, *Bola negra*, México, Sexto piso.
- CARRIÓN, Ulises, 1975, “El arte nuevo de hacer libros,” *Revista Plural, crítica y literatura*, Vol. 4, pp. 33-38.
- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana, 2005, « Écrivains chiliens de Paris : les Éditions GrilloM de poésie chilienne », Paris, *Cahiers d'études romanes*, pp. 277-288.
- CASTLEMAN, Riva, 1994, *A Century of Artists' Books*, catálogo de exhibición, Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- CORTÁZAR, Julio y Guido Llinás, 1966, *On déplore la*, Vaduz, Brunidor.DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO, Ludmila, 2009, *A poética multimídia de Paulo Bruscky*, tesis doctoral, Salvador de Bahía, Universidad Federal da Bahia.
- DRUCKER, Johanna, 1995, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books.
- FABRIS, Anna Teresa, 1985, *Tendências do livro de artista no Brasil*, catálogo de exhibición, San Pablo, Centro Cultural São Paulo 1985.
- FRÉROT, Christine, 2001, “Evolución de una fuerza”, *Vivian Scheihing, obras recientes*, catálogo de exhibición, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 8-9.
- , 2012, « Mon paysage intérieur, c'est ma nature », *artelogie*, n° 3.
- GARCÍA VARAS, Ana, 2017, “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, n° 6, pp. 23-39.
- GOODMAN, Nelson, 1976, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.
- HELLION, Martha, 2018, “Artists' Books from Latin America”. Disponible en: <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/26>.
- LAM, Wifredo, 2018, *Books and Poetry*, exposición en Wren Library, Cambridge, Trinity College.
- MÆGLIN-DELCROIX, Anne, 1997, *Livres d'artistes : l'invention d'un genre, 1960-1980*, catálogo de exhibición, Paris, Éd. BnF, p. 48.
- MUJICA, Gustavo, 1990, “Algo sobre Editions GrilloM (1984-1990)”, *Autre départ, cinq poètes & cinq peintres chiliens à Paris*, Paris, ed. GrilloM, pp. 46-47.
- , 1992, *La luna me viene mui luz (sic)*, ilustraciones en blanco y negro de Vivian Scheihing, Traducción Patricia Jerez, Paris, édition boîte noire.
- MUJICA, Gustavo (poemas) y Vivian Scheihing (imágenes), 2007, *Avía un río*, Paris, ediciones grilloM.
- , 2008, “Nota del editor”, en Radomiro Spotorno, *Glosario del amor chileno*, Santiago de Chile, ediciones GrilloM, pp. 27-28.
- PEREDA, Juan Carlos, 2002, *Tamayo Ilustrador*, Barcelona, RM.
- ROJAS, Waldo, 2008, “*Avía un río*, una fábula antiortográfica”, *Taller de Letras*, n° 43, pp. 89-104.

- SILVEIRA, Paulo, 2020, “A Conceptual Definition of the Artist’s Book and A New Look at Ulises Carrión’s Thinking”, *artelogie*, n° 15.
- SINGLER, Christoph, 2012, “El paraíso distante. La experiencia religiosa en los cuadernos de Vivian Scheihing”, *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 37, n° 73, pp. 9-31.
- STRACHAN, Walter John, 1969, *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d’Artiste*, Londres, Peter Owen Ltd.

Ecfrásticas

Écfrasis, erotismo y fin de siglo: Joris-Karl Huysmans y Gustave Moreau

OTTMAR ETTE

*Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Alemania) /
Humboldt Center for Transdisciplinary Studies, Changsha (China)*
ette@bbaw.de

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.

<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p223-241> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, el protagonista Jean des Esseintes realiza un camino hacia el interior: se encierra formalmente en su casa y restringe el arte a un interior en su defensa contra el exterior, el mundo de los negocios de una burguesía capitalista orientada hacia la utilidad y el valor de uso. En estos espacios interiores, diferentes mundos, diferentes artes, diferentes experiencias, sensaciones y percepciones sensoriales se superponen y entran en contacto entre sí, potenciando conjuntamente sus efectos y estableciendo un mundo de sinestesia artística. A través de “L’Apparition” de Gustave Moreau de 1876 analizaremos cómo Huysmans nos presenta un espectáculo pirotécnico de écfrasis, es decir, de transposición literaria de textos icónicos al lenguaje (escrito) con sutileza.

Palabras clave: Joris-Karl Huysmans; Gustave Moreau; écfrasis; erotismo; fin de siglo.

Ecphrasis, Eroticism and *Fin de siècle*: Joris-Karl Huysmans and Gustave Moreau

Abstract: In Joris-Karl Huysmans’ *À rebours* (1884), the protagonist Jean des Esseintes takes a path inwards: he formally locks himself up in his house and restricts art to an interior in his defence against the outside, the business world of a capitalist bourgeoisie oriented towards utility and use value. In these interior spaces, different worlds, different arts, different experiences, sensations and sensory perceptions overlap and come into contact with each other, jointly enhance their effects and establish a world of artistic synaesthesia. Through Gustave Moreau’s “L’Apparition” from 1876, we will analyse how Huysmans presents us with a pyrotechnic spectacle of ekphrasis, i.e. the literary transposition of iconic texts into (written) language with subtlety.

Keywords: Joris-Karl Huysmans; Gustave Moreau; Ecphrasis; Eroticism; *Fin de siècle*.

Un desvío del naturalismo

Desde su publicación en 1884, la novela *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) se convirtió muy pronto en la llamada “biblia de la decadencia” y en un libro de culto¹, que encontró una recepción creativa en América Latina casi de inmediato, por ejemplo, en la novela de José Martí *Amistad funesta o Lucía Jerez*, publicada el mismo año. La obra narrativa de

¹ Véase el todavía útil estudio sobre Huysmans en el contexto del *fin de siècle* de Hans Hinterhäuser (1980); sobre el posicionamiento de Huysmans en el ámbito literario o artístico, véase también el artículo de Joseph Jurt (1984).

Letras, 2024, enero-junio, n° 89, “Ut pictura poesis”: vínculos..., pp. 223-241 – ISSN electrónico: 2683-7897

Huysmans sigue teniendo hoy un considerable poder explosivo. Quizá por ello un autor como Michel Houellebecq eligió como protagonista de su controvertida novela *Soumission* (2015) a un literato desprovisto de todo valor y convicción que escribió una tesis doctoral titulada *À rebours dans le XXIe siècle*.

Como es bien sabido, la novela refleja el esfuerzo de Huysmans por tomar distancia de su maestro Émile Zola en el sentido de Harold Bloom (1973). Precisamente, en la sección inicial de la novela, el naturalismo desaparece bajo el paratexto de apertura, y con él la forma de narrar de Zola. Se trata, en definitiva, de una literatura naturalista, aún comprometida con la estética de Zola, en la que la familiaridad y el apego al naturalismo aparecen parodiados. En la primera página de la novela, que comienza con el retrato de un castillo que el propio autor visitó personalmente en varias oportunidades, nos encontramos ante una historia familiar del tipo que suele presentarse al principio de las novelas naturalistas. Allí, Huysmans demuestra su maestría para describir, con la ayuda de unas pocas pinceladas y recurriendo a unos pocos detalles, una familia irremediamente condenada a la extinción y a la ruina, una temática reconocible en la obra de Zola. Se trata de una rápida descripción de la familia des Esseintes que comienza en los tiempos heroicos de la nobleza feudal de Île-de-France y culmina con Jean, el duque Floressas des Esseintes, último vástago de una familia ampliamente ramificada pero finalmente extinguida. A la edad de diecisiete años, como sabremos un poco más tarde, este ya tenía su herencia, pues había perdido primero a su madre, que murió de agotamiento, y después a su padre, que enfermó de una vaga dolencia y pronto falleció. Y Jean iba a seguir siendo el último de su linaje, pues no iba a engendrar a otro des Esseintes.

La ausencia de función procreativa en des Esseintes reside en su agotamiento, que se produce porque ha activado una gran variedad de sentidos y percepciones sensoriales y necesita constantemente estímulos aún más fuertes. Así, pronto las amantes habituales ya no son suficientes para el joven, quien exige placeres cada vez más sofisticados y refinados, por ejemplo, la gimnasia acrobática y los juegos de aquellas mujeres que lo inician en los últimos secretos del amor carnal. Pero en el caso de Jean, la carne se debilita a pesar de toda la excitación: se apodera de él una impotencia amenazadora, que no puede remediarse ni siquiera con estímulos cada vez más fuertes.

La degeneración fatal aparece en las primeras frases de la novela. Desde la primera página, el lector ingenuo puede inferir un esquema básico de novela naturalista. Sin embargo, el texto escenifica una relación muy ambivalente con el naturalismo, aunque posteriormente siga ocupándose de otros factores determinantes como la raza, el medio y el momento histórico. Al mismo tiempo, queda claro que en el último vástago de esta familia condenada al fracaso —que, al final, contribuyó casi deliberadamente a este proceso y lo aceleró mediante su política matrimonial— el antepasado más antiguo vuelve a hacerse visible: *La boucle est bouclée*. El ciclo de la familia se completa. No es de extrañar, pues, que al final el personaje solo pueda encomendarse a la salvación de Dios.

Desde un principio, nos encontramos en un ambiente de fin de los tiempos, una historia que ha llegado a su fin, que ahora se desarrolla ritualmente ante nuestros ojos con el último testimonio de la familia. Si en un comienzo el texto muestra deliberadamente una base naturalista, poco después el paratexto de apertura *se desviará* y tomará un camino completamente distinto que es necesario analizar en cuanto a las relaciones iconotextuales entre imagen y texto.

Un arte de espacios interiores

Como consecuencia del declive de su familia y el del suyo propio, des Esseintes se encierra en su tiempo parisino, creando un lugar de evasión que va a dedicar por entero a la estética y a las bellas artes, pasadas y presentes. Es decir, crea su propia arca. Más tarde, en el primer capítulo de la novela, la ruptura con el naturalismo de Zola se hará más evidente hasta volverse irreversible. Bajo el signo de Charles Baudelaire, a quien Huysmans admira sin reservas, las fuerzas productivas se escenifican en un espacio literario de movimiento cuidadosamente construido que nos lleva del hastío del Romanticismo y del *spleen* de mediados de siglo hasta la figura del *dandy*, cuya gran encarnación finisecular es indiscutiblemente des Esseintes.

El aislamiento social del protagonista, con su glorificación de todo lo estético, se dirige contra una burguesía orientada hacia el dinero para la cual los valores culturales —la literatura y el arte— han quedado completamente relegados a un segundo plano, no menos que la propia religión, que hacía tiempo se había degradado a un asunto privado y de segundo orden dentro de una sociedad secularizada. La modernización social va de la mano de la secularización y de la pérdida de valores trascendentales contra los que ahora se intenta establecer un nuevo canon de valores estéticos. En una sociedad burguesa que todo lo profana, la estética ocupa el lugar de la religión, que ya no puede experimentarse como una totalidad trascendente.

El camino de des Esseintes en *À rebours* es un camino hacia el interior. Des Esseintes se encierra formalmente en su casa, restringe el arte a un interior en su defensa contra el exterior, pero moldea aún más este interior para poder separarlo del exterior, que es el mundo de los negocios de una burguesía capitalista orientada hacia la utilidad y el valor de uso. El *fin de siècle* es —no solo en el ámbito de la literatura— siempre una época interior, del *intérieur*, que quiere delimitar y excluir, pero al mismo tiempo crear; crear un contramundo opuesto al mundo mercantil burgués. *Amistad funesta*, la única novela de José Martí, demuestra hasta qué punto este mundo interior lo cautivó.

Los espacios interiores son también el ámbito en el que diferentes mundos, diferentes artes, diferentes experiencias, sensaciones y percepciones sensoriales se superponen y entran en contacto entre sí, potenciando sus efectos y estableciendo un mundo de sinestesia artística que se esfuerza por combinar la artificialidad con el diseño artístico. Al mismo tiempo, la sinestesia significa tender puentes entre las distintas artes, traspasándolas en algunos casos para crear nuevas obras de arte, incluso obras de arte totales.

Des Esseintes también intenta coordinar y relacionar las percepciones sensoriales individuales entre sí, para conseguir efectos comunes y lograr una interacción de colores y música, de literatura y cuadros, de olores, piedras preciosas, flores y capullos, que produzca efectos completamente nuevos y originales a través de la composición. La literatura en particular —y des Esseintes se dedica especialmente a la literatura latina postantigua— se ajusta a estas interacciones sinestésicas por el diseño de sus estanterías. Se erige así en una obra de arte total en la que se crea un espacio interior magníficamente diseñado en virtud de la lectura.

Sin embargo, se atribuye una función y un significado muy especiales a un pequeño invento de des Esseintes que aparece en el cuarto capítulo y que el *dandy* denomina *orgue à bouche*.

Este reúne las más diversas percepciones sensoriales en el interior de la boca y crea esa abrumadora experiencia sensual que está en el corazón de toda la estética *fin de siècle*.

Antes de adentrarnos en el reino de la *écfrasis*, conviene entonces reafirmar que el arte *fin de siècle* es, por regla general, un arte de espacios interiores, de reclusión espacial, de separación de la naturaleza en un reino interior, de artificialidad, imitación, aislamiento y autolegislación. La naturaleza es combatida con vehemencia; su reino queda, por así decirlo, excluido. Solo se abre paso en el repertorio de los espacios interiores de forma multidestilada, transformada en placeres del paladar y de los sentidos, transpuesta al arte en sus diversas expresiones artísticas.

Una escritura intermedial

En el quinto capítulo llegamos a una escena que sin duda ocupa un lugar central de *À rebours*. Se trata de la confrontación con la pintura de Odilon Redon y, aún más, con la de Gustave Moreau, que había impresionado profundamente a des Esseintes (y por supuesto al propio Huysmans). Justo al comienzo del capítulo, el todavía joven noble francés se pierde en una ensoñación sobre esos dos cuadros, que posteriormente intenta retratar en términos literarios en una *écfrasis* completamente magistral. Dado que este quinto capítulo es uno de los puntos culminantes y, en el plano teórico, uno de los pasajes más interesantes del libro, citaremos extensamente esta obra maestra de la *écfrasis*:

Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau. Il avait acquis ses deux chefs-d'œuvre et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu.

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissantes de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux. La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge ; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine.

Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que les yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône ; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes. La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

Concentrée, les yeux fixes semblables à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange.

Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes (Huysmans, 1977a: 67)².

En esta cita del comienzo del capítulo cinco, Huysmans nos presenta un espectáculo pirotécnico de écfrasis, de sutil transposición literaria de textos icónicos al lenguaje escrito. En el cuadro de Gustave Moreau, las puntas de los pechos de la bella Salomé no son ciertamente reconocibles. La transferencia ecfrástica transforma la imagen estática en una narración en movimiento sobre todo cuando se describe la elevación de la punta de los pechos de Salomé, que el espectador del cuadro no puede percibir realmente y, desde luego, no puede captar como un movimiento corporal ni sensual. El narrador nos cuenta que des Esseintes se llevó el cuadro a su casa de Fontenay-aux-Roses. Allí, junto con otras obras maestras, entre ellas algunos cuadros de El Greco —otro de los grandes pintores que celebraron el *fin de siècle*, no solo en España—, cuelga en el interior de las habitaciones y de los salones de tal manera que pasa a ambientar el interior de su vivienda. El efecto es intenso: la luz del exterior penetra en este retrato de la Salomé danzante desde las altas cúpulas del cuadro hasta el interior cerrado en el que habita des Esseintes. Sin embargo, des Esseintes, como deja claro la pequeña frase del principio, es un coleccionista de arte. Por lo tanto su colección, altamente exquisita, transforma la casa de Fontenay en un museo.

Des Esseintes no solo colecciona una gran variedad de cuadros, sino también otros objetos artísticos que selecciona con mucho cuidado. La del museo —y también la del *musée imaginaire*— es una figura central de la literatura de principios de siglo. También esto —es decir, colección y museo— es en general un fenómeno naturalmente ligado a interiores suntuosamente diseñados.

² “Entre todos los artistas en que pensó había uno que llegaba a entusiasmarlo: se trataba de Gustave Moreau. Había comprado las dos obras maestras de Moreau y, noche tras noche, se detenía a soñar frente a una de ellas, la representación de Salomé. Este cuadro mostraba un trono equiparable al altar mayor de una catedral, erguido bajo un techo abovedado —un techo cruzado por incontables arcos que salían de columnas macizas, casi románicas, revestidas de ladrillo policromo, incrustadas de mosaico, adornadas de lapislázuli y sardónix— en un palacio que semejaba una basílica construida en un estilo a medias musulmán, a medias bizantino. En el centro del tabernáculo ubicado sobre el altar, al que se llegaba por unos escalones en receso en forma de semicírculo, se encontraba sentado el Tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas. Su cara era amarilla y apergaminada, surcada de arrugas, marcada por los años; su larga barba flotaba como una blanca nube sobre las enjoradas estrellas que tachonaban el manto guarnecido de oro que moldeaba su pecho. En torno de esta escultural figura inmóvil, congelada como un dios hindú en una postura hierática, se quemaba incienso que expelía nubes de vapor, a través de las cuales las ígneas gemas engastadas en los costados del trono destellaban como ojos fosforescentes de animales salvajes. Las nubes se remontaban más y más, en remolinos bajo las arcadas del techo, donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los grandes rayos de sol que caían oblicuamente de las cúpulas. En medio del pesado aroma de estos perfumes, en la atmósfera sobrecalentada de la basílica, Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies, el brazo izquierdo extendido en un gesto imperioso, el derecho encogido, sosteniendo un gran capullo de loto junto a su rostro, mientras una mujer en cuclillas tañe las cuerdas de una guitarra. Con una expresión concentrada, solemne, casi augusta en el rostro, comienza la danza lasciva que ha de despertar los sentidos adormecidos del decrépito Herodes; sus pechos se agitan y se endurecen los pezones al contacto de sus collares que giran; las sartas de brillantes relucen contra su carne húmeda; sus brazaletes, cinturones y anillos lanzan chispas de fuego; y a través de su túnica triunfal, bordada con perlas, adornada con plata, con franjas de oro, la enjorada coraza, cada una de cuyas cadenas es una piedra preciosa, parece estar en llamas con pequeñas serpientes de fuego, en enjambre sobre la carne mate, sobre la piel rosa té, como suntuosos insectos de élitros deslumbrantes, moteados de carmín, jaspeados de amarillo pálido, jaspeados de azul acero, rayados de verde pavón. Con los ojos fijos, con la mirada concentrada del sonámbulo, ella no ve al Tetrarca, que allí está sentado y tembloroso, ni a su madre, la feroz Herodías, quien vigila cada uno de sus movimientos, ni al hermafrodita o eunuco que se yergue, sable en mano, al pie del trono, criatura aterradora, velada hasta los ojos y de ubres sin sexo que penden como calabazas bajo su túnica de franjas anaranjadas. La personalidad de Salomé, figura de cautivante fascinación para artistas y poetas, lo atormentaba desde hacía años” (Huysmans, 1977b: 119-121).

La *écfrasis* se refiere a un cuadro de 1876 que es para Huysmans, por lo tanto, un ejemplo de arte contemporáneo (ver Imagen 1). La pintura capta el momento mismo en el que comienza el baile de Salomé, la transición de la inmovilidad al movimiento. Basándose en la historia bíblica, que des Esseintes también traza leyendo pasajes del Evangelio de Mateo, el narrador identifica los diversos diseños que permanecen más o menos en segundo plano, pero que son bañados temporalmente por la luz literaria. Estos diseños están casi entretejidos en la arquitectura sensual que se despliega inicialmente en detalle en la *écfrasis*. Con su estructura de múltiples capas, arcos y arquitrabes que apenas dejan pasar la luz directamente, el *intérieur* emerge vívidamente.

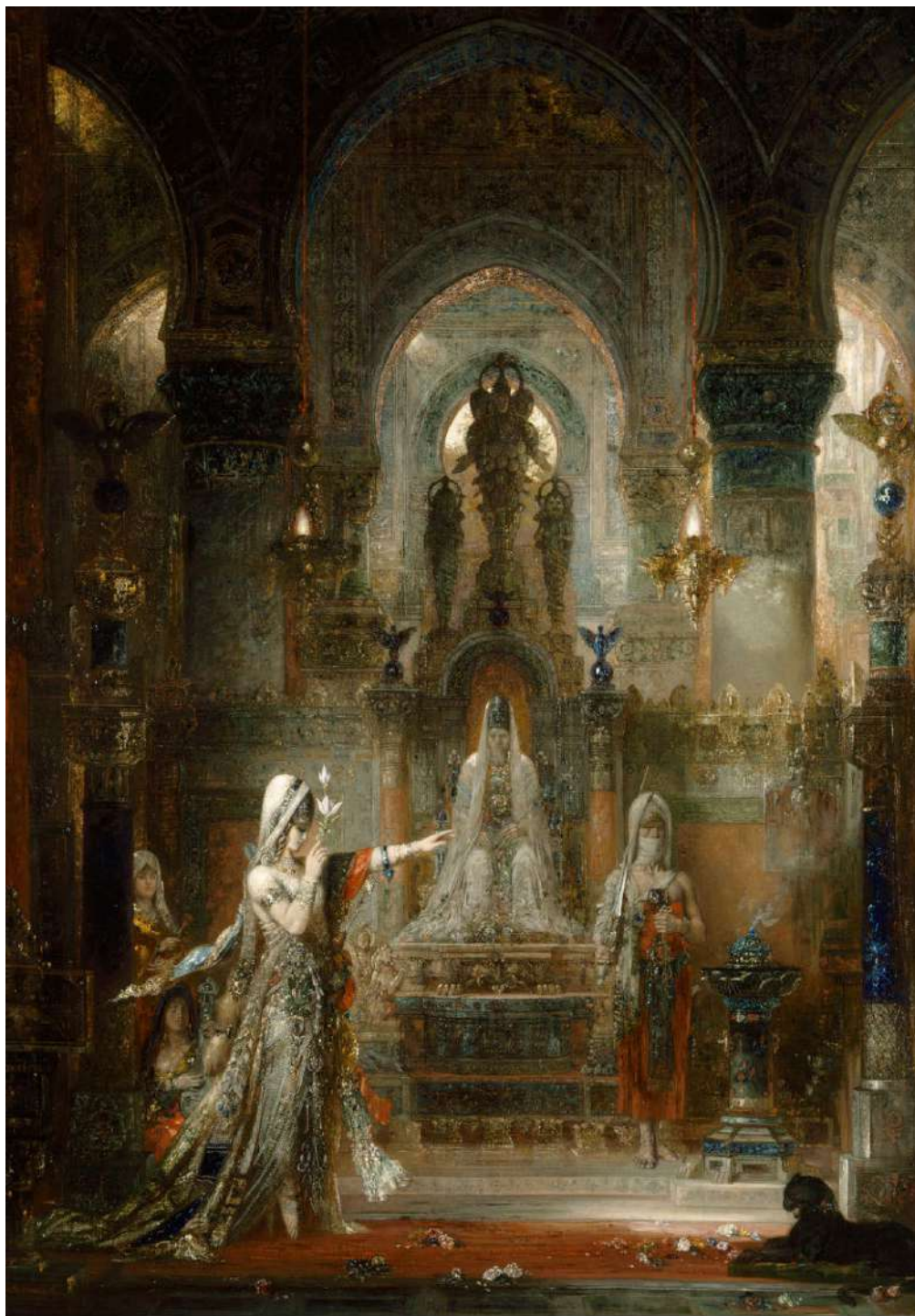


Imagen 1. *Salomé dansant devant Hérode* (Moreau, 1876). Primera *écfrasis* de Huysmans.

Todo enfatiza el mundo interior aunque haya luz suficiente para iluminar la escena principal *real*. Todo parece tremendamente simbólico y cargado de erotismo, enigmático y lleno de significados sexuales secretos, por lo que la corporeidad de la excitante Salomé se derrama, por así decirlo, sobre el lector a través del tiempo presente del texto de Huysmans.

El cuadro de Gustave Moreau exhibe una percepción casi simultánea, una especie de recorrido abierto y multidireccional, una oscilación constante entre la totalidad y los detalles individuales, mientras que el lenguaje del escritor busca poner en movimiento todas las partes de la descripción para poder implicar al lector en una secuencia de impresiones individuales. Aquí, la percepción deviene necesariamente lineal y, sobre todo, sucesiva. Insta a la narración. Joris-Karl Huysmans le otorga a esto un espacio bastante importante.

Gustave Moreau fue sin duda uno de esos artistas a los que el *fin de siècle* valoró por primera vez sin que, por supuesto, pudiera liberarlo de su lugar de artista marginal³. Con todo, sigue siendo considerado el maestro del simbolismo francés en pintura. A partir de temas mitológicos o bíblicos, supo representar la belleza femenina en refinadas puestas en escena caracterizadas por su carga simbólica y, no pocas veces, erótica, como puede apreciarse en el ejemplo de esta primera Salomé. Además, puede considerarse sin duda el pintor que de forma más convincente consiguió introducir en sus cuadros los materiales más refinados —las piedras preciosas, las refracciones de la luz, los colores de la piel— y evocar la sinestesia que tanto gustaba a la sensualidad de los *fin de siècle* europeos y no europeos. El pintor francés se hizo un nombre no solo por sus nuevas interpretaciones de la mitología, en la medida en que daba un nuevo giro a viejos materiales familiares, siendo un maestro de lo que podemos llamar, con Hans Blumenberg (1979), *el trabajo sobre el mito*. En esta interpretación de Moreau, ya no es Herodías, la madre de la bella Salomé, la que hace caer la cabeza de Juan el Bautista a través de su hija, sino que es la propia Salomé la que entra literalmente en acción en esta ingeniosa representación. Así, pues, analicemos más detenidamente esta Salomé para ver cómo la lectura que Moreau hace de la Biblia alcanza dimensiones literarias bajo la pluma de Huysmans.

Salomé, entre dos écfrasis

La sensualidad de una escena que inserta el material bíblico en un escenario oriental es difícil de superar. No por casualidad recuerda a *Salammô*. Al igual que en el caso de Moreau, en la novela de Flaubert la figura femenina cargada de erotismo está inspirada en la Biblia. El *Cantar de los cantares* bíblico se encuentra en el origen de ambas creaciones. El orientalismo, la búsqueda de lo exótico y de lo culturalmente diferente en una forma consumible situada en Oriente es palpable aquí y transporta todas las leyendas y expectativas de sensualidad y belleza femenina que el público de la segunda mitad del siglo XIX proyectaba sobre esos temas, no solo en Francia sino en todo el mundo occidental. Salomé, al igual que *Salammô*, se encuentra aquí en la intersección de muchas tradiciones artísticas y literarias.

³ Lo mismo ocurrió con otro artista, Odilon Redon, que también fue uno de los pintores favoritos de Huysmans, a quien le dedicó una serie de críticas de arte, y que fue apreciado por numerosos autores de fin de siglo, sin que, no obstante, pudiera llegar a un público realmente amplio.

Si la transformación del movimiento visual en movimiento literario no simultáneo es una de las principales características de la écfrasis de Huysmans, es interesante notar que, al mismo tiempo, los olores, las esencias y perfumes exóticos se destilan de la imagen, por así decirlo, y se hacen literariamente presentes. Sobre el trasfondo de estos olores “perversos” comienza su danza Salomé, que luego alcanzará un nuevo clímax literario en *La danza de los siete velos* de Oscar Wilde. Sin embargo, en este caso no solo se comprometen los sentidos del antiguo Herodes, sino también todos los sentidos del espectador, por lo que la prosa de Huysmans sitúa los atributos físicos de Salomé en su desnudez con más fuerza que en la pintura de Moreau.

Así, en términos literarios, Huysmans incluso *continúa* o intensifica la escena del cuadro original, con el que dialoga, pero también compite. En estos pasajes, nos hallamos frente a una refinada lectura intermedial, que representa al mismo tiempo una escritura intermedialmente productiva. Des Esseintes demuestra ser un lector dotado y activo de un pintor y de un cuadro que, a su vez, se abre a la lectura del lector de la novela. A través de la écfrasis, miramos por encima del hombro de Huysmans, por así decirlo, durante su acto de lectura y entendemos su lectura como un diálogo intermedial.

El carácter onírico de esta escena (cf. Shryock, 1992; Bub, 2021) se subraya varias veces, con términos como “obsesión” o “sonámbula” que invocan estas asociaciones en el propio texto de la novela. Salomé está en trance, ella misma está sometida a la magia del momento y al poder seductor de la flor de loto que sostiene en su mano derecha. Toda la sensualidad femenina, pero también —como des Esseintes sabe y expresa— la masculina y la dimensión fálica, por ejemplo, se expresan en este gesto, en esta posición de la mano. Al mismo tiempo, la mano izquierda extendida simboliza el deseo, que se dirige al mismo tiempo hacia el hombre (y por tanto hacia Eros) y hacia la muerte (y por tanto hacia Tánatos). La representación de un hermafrodita de pie ante nosotros, medio velado, con grandes pies, no es aquí sino la continuación de una escena inmensamente cargada de erotismo, aunque sabemos que al hermafrodita, por ser hermafrodita, se le concedía un significado particularmente relevante en el *fin de siglo*. Al igual que en el siglo pasado, la indecisión y más aún la indecidibilidad de los asuntos sexuales siempre ha sido una fascinación que atrajo al arte y a los artistas.

Podemos afirmar, pues, que en este cuadro, iluminado por una écfrasis magistral, los sentidos más diversos fluyen juntos en una sinestesia que anima también el propio lenguaje literario: los olores, los colores, la piel y la corporeidad, la música, la danza, el resplandor del color, los ritmos, las experiencias táctiles y los movimientos físicos: todo confluye aquí y culmina en una danza del deseo, que es en última instancia el deseo de una *femme fatale* que no solo destruye el objeto de su deseo sino también a sí misma, y la arrastra a su ya cercana muerte.

Pero no solo nos referimos a este cuadro de Gustave Moreau, sino también a otro, que también menciona el narrador (ver Imagen 2). Huysmans construye una secuencia temporal entre el primer cuadro y el segundo, que es inherente al tema, pero lo subraya de un modo inusualmente reforzado a través de una estructura y un estilo esencialmente narrativos.



Imagen 2. *L'apparition* (Moreau, 1876). Segunda écfrasis de Huysmans.

En este segundo cuadro de Moreau, Salomé ya ha alcanzado la meta de sus deseos. Como anhelaba su madre, ha recibido del tetrarca Herodes, su padrastro, el regalo requerido por su danza lasciva, que ha llegado a su fin. Entonces se le aparece la cabeza cortada de Juan el Bautista, que por supuesto le habla por última vez. Ella está casi completamente descubierta. En su desnudez cubierta, se enfrenta al casto profeta, que se presenta casi en forma de Cristo. La aparición de lo divino, lo trascendente, eclipsa lo carnal y la lujuria sin poder borrarlos por completo:

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées en quelque sorte crispées sur la danseuse. D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge. Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocards ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides ; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins ; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes ; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle [...]. L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard, l'Hérodiade qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans les baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes (Huymans, 1977a: 73)⁴.

Es sin duda una escena muy perversa captada poco después del baño de sangre y de la decapitación de Juan el Bautista que tiene algo de una *petite morte* luego de un emocionante clímax. Una vez más, des Esseintes, o la figura del narrador, intenta traducir el cuadro de Gustave Moreau a una temporalidad narrativa lineal. Por todas partes vemos efectos, consecuencias y secuencias lógicas que captan repetidamente la simultaneidad del cuadro con su ambigüedad no solo temporal sino también semántica. Así, en este pasaje queda claro que la *écfrasis* siempre incluye una interpretación muy

⁴ “La cabeza cortada del Santo había salido de la bandeja donde la depositaron sobre lajas y se había elevado por los aires, los ojos fijos en el rostro lívido, separados los labios incoloros, el cuello carmesí goteando lágrimas de sangre. Un mosaico circundaba el rostro y también un halo de luz cuyos rayos como flechas pasaban bajo los pórticos, subrayando la terrible altura a la que estaba la cabeza y encendiendo una hoguera en los ojos vidriosos, fijos en lo que daba la impresión de ser una atormentada concentración en la bailarina. Con un gesto de horror, Salomé trata de apartar la aterradora visión que la tiene allí clavada, en equilibrio sobre las puntas de los pies, con los ojos dilatados y la mano derecha aferrada convulsivamente al cuello. Está casi desnuda; en el calor de la danza; han ido cayendo sus velos y sus túnicas de brocado se deslizaron al suelo, de modo que ahora solo la visten los metales labrados y las gemas translúcidas. Un gorgorán ciñe su cintura como un corselete y como un broche descomunal una alhaja maravillosa chispea y destella en la abertura entre sus pechos; más abajo, un cinturón rodea sus caderas, ocultando la parte superior de sus muslos, sobre los cuales cuelga un gigantesco pendiente centelleante de rubíes y esmeraldas; por último, donde el cuerpo aparece desnudo entre el gorgorán y el cinturón, se destaca el vientre, en el cual el ombligo forma un hoyuelo que se asemeja a un sello grabado de ónix con sus matices lechosos y sus tintes de uñas sonrosadas [...]. La espantosa cabeza brilla fosforescente, fantásticamente, mientras mana sangre de ella sin interrupción, de modo que coágulos de un rojo oscuro se forman en las puntas de la cabellera y de la barba. Solo visible para Salomé, no abarca con su mirar siniestro ni a Herodías, quien está absorta en la satisfacción definitiva de su odio, ni al Tetrarca, quien inclinándose un poco hacia adelante con las manos sobre las rodillas, todavía jadea de emoción, enloquecido por el espectáculo y el perfume del cuerpo desnudo de la mujer, empapado de perfumes almizclados, ungido de bálsamos aromáticos, impregnado de mirra e incienso” (Huymans, 1977b: 124-126).

específica de modo tal que una multitud de continuidades posibles se reduce a una (o poco más que una) para preservar la plasticidad de la imagen. Para ello, por supuesto, la literatura necesita del *relato*.

Al mismo tiempo resulta evidente que, en una novela que intenta decir adiós a la intriga tradicional, a las mujeres y, por tanto, a las relaciones amorosas, es precisamente esta dimensión la que se inserta en el texto a través del arte y su uso intermedial, y de una forma totalmente estática. Pues estos no son en absoluto los motivos reales de des Esseintes. La sensualidad y el físico de la mujer están presentes, su función de *femme fatale* está incluso demasiado marcada, sin que la historia de des Esseintes se vea afectada significativamente por ello.

En efecto, se puede ver en ello un artificio literario extremadamente hábil, que implica que el público contemporáneo tuvo que prescindir del sexo y del crimen en el plano de la trama principal. Sin embargo, ecfrásticamente, esta dimensión volvió a encontrar muy bien su lugar en la novela. Al mismo tiempo, la brutalidad del asesinato de Juan el Bautista se retrata de forma extremadamente drástica, sin que Huysmans prescinda de una estetización de los acontecimientos. Pues este vástago de una familia de pintores es un pintor de colores como Moreau.

Huysmans lo ha conseguido aquí, es cierto que basándose en claros contrastes de color y matices que tomó de los cuadros de Moreau. Y también en su obra se observa ese placer erótico, esa voluptuosidad artística y al mismo tiempo artificial, que los surrealistas experimentarían más tarde en los cuadros de Gustave Moreau pues reconocieron en el pintor —fallecido en 1898 y del que se dijo que era demasiado literario y cargado de vida— a uno de los suyos, a uno de los grandes precursores de la pintura surrealista. En Joris-Karl Huysmans ya se vislumbra un anticipo de tales interpretaciones a la luz de las secuencias casi oníricas de la écfrasis literaria.

Literatura y realidad

Además de la interpenetración mutua del sentido de la vista, el sentido del oído, el olfato y el tacto, destaca en *À rebours* la interacción no menos recíproca entre ficción y realidad, que a su vez se encuentra omnipresente en la literatura y la sociedad *fin de siècle*, empezando por des Esseintes. Pues es precisamente en el ámbito sensual donde la realidad influye en el arte y este, a su vez, influye en la realidad en una interacción constante e incesante. Así, pues, las escapadas de des Esseintes llevan a escena a multitud de otros *décadents* y *dandys*; y es posible que muchos amantes del arte ricos y no tan ricos siguieran sus pasos o al menos lo intentaran como pequeños mecenas de las artes. No en vano la novela era considerada una biblia y su protagonista un objeto de culto. En este contexto, estamos tratando el viejo problema de la transferencia de mundos ficticios a la realidad y la consiguiente remodelación de nuestro mundo-vida así como de nuestra vida-realidad, es decir, de lo que cada uno de quienes nos rodean reconoce como elementos constitutivos de la realidad. Ilustremos esto con un ejemplo sencillo, pero sin duda también bastante sorprendente.

En el sexto capítulo, que sigue inmediatamente al episodio de Salomé, se lee la lectura de des Esseintes. Como nos enteramos al final del capítulo, está leyendo un poema latino del obispo vienés Avitus con el hermoso título *De laude castitatis*. Ciertamente, este capítulo trata

menos del “elogio de la castidad” —aunque esté dedicado a des Esseintes, al menos en lo que respecta a su cuerpo— que a su pensamiento y a su sensibilidad artística.

Sus pensamientos son totalmente incultos, pues interrumpe su lectura y piensa en aquel episodio de París en el que se encontró en la calle con un chico de dieciséis años que le interesó. Decidió seducirlo, es cierto que no de la forma que la dueña del burdel sospechó más tarde cuando le dijo que necesitaba chicos muy jóvenes para sus deseos. No, des Esseintes pretendía convertir al joven en un enemigo de la sociedad, un enemigo de esa *hideuse société* que hacía tiempo que había aprendido a odiar. Para conseguirlo, lleva al joven, que no está familiarizado con ningún tipo de lujo, a un burdel que conoce y le deja elegir con fruición entre las diferentes mujeres —y aún más: entre los diferentes tipos de mujeres que allí se presentan—. El chico se decide finalmente por el tipo de hermosa mujer judía que no podía faltar en ningún burdel de lujo de la época. Así es que, en este punto, nos encontramos inesperadamente con una selección de tipos históricos de mujeres de gran importancia para la sensualidad *fin de siècle* y especialmente para el campo de la literatura. Des Esseintes le explica al dueño del burdel que quiere ofrecer al chico este lujo durante unas semanas para acabar haciéndole completamente dependiente de él. Pero como entonces ya no tendría dinero, tendría que asegurarse el lujo, del que entonces ya no podría prescindir, por otros medios delictivos. De este modo, sin embargo, se convertiría seguramente en un ladrón-asesino y, por tanto, en otro enemigo de la sociedad. Para disgusto de des Esseintes, las gacetas de los meses subsiguientes no mencionan que el chico haya cometido ningún robo o asesinato.

En esta escena queda claro hasta qué punto los diferentes tipos de mujeres del burdel están moldeados, por así decirlo, “por encargo” y según las expectativas de los hombres. En primer lugar, se puede concluir que un burdel de lujo es un establecimiento orientado a las necesidades especiales de una clientela masculina rica, a menudo aristocrática o de clase media alta, que por supuesto debe estar a la vanguardia del desarrollo artístico. Naturalmente, los modelos que se ofrecen o se pregonan corresponden precisamente a estas ideas. Así pues, no es difícil establecer relaciones entre la imagen de la *femme fatale* —u otras figuras femeninas— del *fin de siècle* y las prostitutas de los burdeles de lujo que intentaban imitar este imaginario para su potente clientela financiera y transformar las obras de arte en cuerpos vivos que se podían obtener por un sobreprecio. Numerosos libros ilustrados con fotografías contemporáneas de los *établissements* de principios de siglo ofrecen hoy información detallada al respecto.

Si intentamos seleccionar la representación icónica de la imagen de la mujer en la literatura y la pintura, pero también en la música y concretamente en la ópera de principios de siglo, y las relacionamos con las figuras femeninas de los burdeles, las enormes similitudes que se pueden observar son realmente sorprendentes. Sin duda, se puede asociar la Salomé danzante de Gustave Moreau o su Galatea, creada un poco más tarde, con fotografías históricas que muestran prostitutas de principios de siglo. Esto es cierto no solo para Europa, sino también para América Latina, especialmente en lo referido a México, donde, según un estudio reciente, el número de prostitutas en Ciudad de México aumentó exponencialmente precisamente en esa época con la expansión de la burguesía (Vargas, 1986). Las similitudes son a menudo sorprendentes y pueden verse, por ejemplo, en un volumen de fotografías tomadas en burdeles mexicanos de aquellos

años (Vargas, 1986). Sin duda, se podrían escoger algunas de estas fotografías y colocarlas junto a los modelos artísticos y las representaciones de las mujeres en los cuadros de Gustave Moreau. El efecto sería asombroso, pero también asombrosamente trivial.

En la misma línea, des Esseintes se queja de que el número de burdeles de lujo realmente buenos en París disminuye constantemente, pero que el número de casas de mala muerte baratas donde uno puede meterse en la cama con la chica del panadero de enfrente aumenta considerablemente. No lo hace gratis, pero sin ningún arte tampoco. También en este ámbito, el refinamiento de des Esseintes está ligado a una cierta potencia económica y financiera, pero también a la experiencia en el trato con obras de arte. En cuanto a sus imágenes de la mujer, el arte *fin de siècle* se encuentra en una relación dialéctica con la sociedad —no debemos olvidarlo, incluso en una novela que desde el primer capítulo crea una estructura de arca, un encapsulamiento múltiple de la sociedad—. Pero precisamente a través de ello, podríamos decir, con Marcel Proust (1989: 489), que vemos y reconocemos mejor el mundo, pues desde ningún sitio se ve mejor el mundo que desde el arca, incluso cuando el sol ha desaparecido y todas las ventanas del barco están cerradas.

Los siguientes capítulos de *À rebours* también nos muestran a uno de los Esseintes, que está constantemente expuesto a los curiosos brotes de sus muy especiales apetitos y que, a su vez, él mismo los provoca en cierta medida. Así hace que le traigan todo tipo de plantas exóticas, algunas de las cuales —como la *Cattleya* de Marcel Proust o la posterior de Odette Swann— proceden del nuevo mundo de los trópicos y que, carnívoras o no, siempre tienen algo carnal, carnosos y erótico. *Honni soit qui mal y pense*.

Des Esseintes, en cualquier caso, mientras mira estas plantas exóticas, también piensa en que tienen formaciones similares a los genitales humanos, por lo que pronto empieza a evitar mirarlas. No es de extrañar, pues, que en la escena inmediatamente posterior se vea sometido a una pesadilla que fácilmente podría interpretarse psicoanalíticamente y que lo muestra una y otra vez bajo el hechizo de lo erótico y lo físico, pero al mismo tiempo también presa de la ansiedad de castración y del miedo al fracaso. Aquí, como en el episodio de Salomé, el elemento de los pezones erectos adquiere un significado especial, ya que las flores del mal brotan de los pezones —un viejo topos— y seducen con su sensualidad los sueños y ensueños de des Esseintes.

Entonces, no está lejos de otras formas de expresión y lecturas que actúan como afrodisíacos sobre su excitada imaginación y lo dejan aturdido. No, el erotismo y la sexualidad no abandonan su mente, por mucho que lo intente. Incluso cuando lee las novelas de Charles Dickens, se siente obsesivamente atraído por la sensualidad, precisamente porque las heroínas del escritor inglés miran tan castamente al suelo y se ruborizan o comienzan a llorar de felicidad banal. Des Esseintes se hunde aún más en los abismos de lo erótico, una fase que antes se había descrito en términos patológicos como neurosis. El leitmotiv del erotismo puede reconocerse inalterado e imperturbable en todas estas formas de expresión, artísticas o no, pero siempre artificiales. *Las flores del mal* de Charles Baudelaire sin duda lo inspiraron.

También para las explicaciones del décimo capítulo, los poemas de Baudelaire, mencionados explícitamente esta vez, son sin duda indispensables como estimulantes. Aquí, pues, forman

parte del espacio literario explícito y se refieren ahora a los diversos olores que acompañan a nuestro héroe des Esseintes en su aventura por el mundo de los sentidos. En este capítulo se abre de nuevo un mundo propio que el personaje experimenta y al mismo tiempo recorre antes de hundirse, cansado nuevamente, hacia el final. Se ve superado por la debilidad de su sangre, una debilidad que contrasta fuertemente con la joven y fuerte trapecista y artista estadounidense que una vez fue su amante. Sin duda se trata aquí de una alusión a la superioridad biológica y material de la “raza” anglosajona, aunque la rubia señorita Urania, armada de grandes dientes carnívoros, sea muy inferior a él en refinamiento artístico. Pero ni siquiera consigue fijar el efímero cambio de género que se manifiesta en él, para convertirse ella misma en una figura masculina permanente y atraerlo hacia la feminidad pasiva de forma lujuriosa y *genderqueer*. El encuentro entre el fuerte anglosajón y la débil pero refinada romana duró poco, sobre todo porque la mojigatería erótica de ella le provocó a él graves trastornos de impotencia.

Una literatura del final de los tiempos

Pero volvamos al ámbito de los olores que, por supuesto, está directamente vinculado a la memoria, no solo en des Esseintes. No es casualidad que las huellas de la memoria que más se fijan en nuestra mente sean las de los olores y las de los aromas que asociamos a determinados ambientes y experiencias de nuestra infancia. Para des Esseintes, por supuesto, esto es también un arte, una oportunidad para el refinamiento y una expansión significativa de la expresión artística en un mundo cargado de sensualidad de espacios interiores esencialmente cerrados.

De todos estos pasajes podemos concluir que en la novela de Huysmans la mujer, *la femme*, no está en absoluto ausente. Ya no se ha convertido en la fuerza motriz de la narración o del relato, sino que tiene una función más estática, que, sin embargo, evoca una especie de omnipresencia obsesiva. De hecho, la mujer solo es *casi* omnipresente: en el arte está completamente ausente, si no como objeto, sí, por supuesto, como sujeto. Sin embargo, podemos afirmar que ni la *femme* ni la *pasión* faltan en el caleidoscopio de pasiones humanas de des Esseintes, ni deberían faltar. La anunciada ruptura de Huysmans con la tradición no era, pues, tan radical: nos encontramos ante una lógica falocéntrica tradicional, tal y como se expresa también en los pasajes ecfrásticos de la novela finisecular.

De especial interés es un capítulo en el que las mujeres no desempeñan prácticamente ningún papel: el decimocuarto. Trata de la literatura francesa del siglo XIX, de la que se habla muy intensamente ante los ojos del lector, pero solo a partir de unos pocos ejemplos. Ya habíamos señalado que, desde el paratexto y las primeras páginas de la novela, se perseguía con gran intensidad la construcción de un espacio literario que se complementa con un espacio artístico, en cuyo centro se encuentran sin duda los artistas franceses Gustave Moreau y Odilon Redon. Por supuesto, también se mencionan otros artistas, como el español Goya o el prerrafaelita inglés Watts; pero los franceses dominan claramente el espacio artístico y superan con creces a cualquier otra nación.

Lo mismo ocurre con el espacio específicamente literario. Hemos visto que los autores latinos de la *décadence* se encuentran en el primer plano de un canon de la literatura de la Antigüedad, con des Esseintes favoreciendo siempre los periodos tardíos. Hasta cierto punto,

en el capítulo catorce, lo mismo ocurre en relación con la literatura contemporánea del siglo XIX, bajo la forma de una biblioteca. Porque el cansado y agotado des Esseintes reorganiza su biblioteca haciendo que su *domestique* le traiga los libros, ahorrando sus propias fuerzas, y disponiendo después en qué zona deben colocarse de nuevo cada uno de los volúmenes. La biblioteca en la novela, el libro en el libro en forma de biblioteca, es un topos que ciertamente no se originó con Huysmans, pero que aportó sin duda un nuevo impulso a las literaturas del *fin de siècle* y mucho más allá también. Esto no solo es perceptible en la literatura francesa sino también en la literatura latinoamericana. La novela *Amistad funesta*, de José Martí, escrita en 1884, es un texto que establece una biblioteca interna como la de Huysmans. Por cierto, el autor común a ambas bibliotecas es Edgar Allan Poe, cuyo impacto luego de las traducciones de Baudelaire en la literatura mundial de la segunda mitad del siglo XIX no puede subestimarse. Incluso más tarde, se pueden encontrar textos literarios que prácticamente saborean esta biblioteca interna, por ejemplo, en el texto fundacional de José Enrique Rodó *Ariel*, de 1900. Las relaciones entre la literatura finisecular francesa y el modernismo hispanoamericano son de una fuerza y una potencia tan fundamentales que el *fin de siglo* bien puede calificarse como una época literaria transatlántica situada entre dos mundos (Ette, 2021).

Pero ¿no era esta literatura una “literatura del fin”, una literatura de los últimos tiempos? ¿No solo la genealogía de un des Esseintes, sino también el arte y la literatura de la época habían entrado en el escenario de un final de los tiempos? La literatura llega a su clímax en la exaltación ecfrástica de todas las relaciones entre la pintura y el texto, pero esto podría ser al mismo tiempo un clímax de decadencia. Des Esseintes no es ajeno a estas consideraciones:

En effet, la décadence d’une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l’âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enflèvent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s’était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise.

C’étaient, poussées jusqu’à leur dernière expression, les quintessences de Baudelaire et de Poe ; c’étaient leurs fines et puissantes substances encore distillées et dégageant de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses.

C’était l’agonie de la vieille langue qui, après s’être persillée de siècle en siècle, finissait par se dissoudre, par atteindre ce deliquium de la langue latine qui expirait dans les mystérieux concepts et les énigmatiques expressions de saint Boniface et de saint Adhelme.

Au demeurant, la décomposition de la langue française s’était faite d’un coup. [...] Dans la langue française, aucun laps de temps, aucune succession d’âges n’avait eu lieu : le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle⁵ (Huysmans, 1977a: 261).

⁵ “A decir verdad, la decadencia de la literatura francesa, literatura atacada por enfermedades orgánicas, debilitada por la senilidad intelectual, agotada por excesos sintácticos, sensible únicamente a los curiosos caprichos que excitan a los enfermos, pero inclusive ávida de una expresión cabal en sus últimas horas, decidida a resarcirse de todos los placeres que había perdido, afligida en su lecho de muerte por el deseo de dejar tras de sí los recuerdos más sutiles del padecimiento, se había concretado en Mallarmé de la manera más consumada y exquisita. En él, llevada hasta los límites últimos de la expresión, estaba la quintaesencia de Baudelaire y de Poe; en él, las sustancias refinadas y potentes habían sido destiladas una vez más para producir nuevos sabores, nuevas embriagueces. Se estaba ante la agonía de la antigua lengua, la cual, después de ponerse un poco más pálida siglo tras siglo, había alcanzado ahora el

Hay algo fascinante y al mismo tiempo asfixiante en esta visión de des Esseintes. Porque se trata de la literatura de un tiempo final, una literatura que en cierto modo ha avanzado hasta su máximo nivel de condensación posible y que acabará muriendo por ello; y una literatura cuya decadencia llegó en poco tiempo y que, sin embargo, al mismo tiempo se integra en un sistema de simultaneidad de lo no simultáneo, puesto que las líneas de desarrollo ya no son lineales y agrupadas, sino que discurren, por así decirlo, de forma individual y dispersa. De este modo, podemos experimentar en París las formas literarias del florecimiento y la decadencia, una al lado de la otra. No cabe duda de que se trata de pensamientos y, más aún, de programas que surgieron de nuevo y con mucha más fuerza siete u ocho décadas más tarde en el posmodernismo occidental, lo que indica un cambio en la visión del tiempo y de los tiempos. Porque en la simultaneidad de lo no simultáneo, todo está disponible y se forma simultáneamente, relacional y no interconectado genealógica o cronológicamente.

Un arte así es, en última instancia, como el propio des Esseintes, el portador de estas ideas: el último vástago de una larga genealogía, al principio de la cual estaban los fuertes, los robustos, las grandes generaciones, que se expresan por última vez en el último vástago de forma refinada, destilada, condensada y toman forma humana antes de desaparecer para siempre. Al mismo tiempo, podemos asociar este nivel con un segundo nivel, que es el de la lectura y por tanto también el de la figura de los lectores. Des Esseintes representa un nuevo tipo de lector que interviene activamente en las obras que lee haciéndolas decadentes, condensándolas y disolviéndolas en los aromas más exquisitos.

En estos contextos de pensamiento y escritura, la historia de des Esseintes inserta en nuestras mentes también puede entenderse como una especie de novela corta, al igual que podemos ver en este capítulo mucho más que una visión panorámica del desarrollo de la literatura en el siglo XIX. De hecho, el texto intenta hacer realidad la poética de des Esseintes —que, sin embargo, sigue siendo una visión utópica y una pericia filosófica a la vez— y ponerla en práctica de forma literario-artística.

En consecuencia, la novela tiene el sentimiento de la época tardía y del apogeo, pero al mismo tiempo también del vuelco hacia una nueva fase, que sale de la gris prehistoria tardía en inversión cronológica hacia las destilaciones de un Baudelaire, un Verlaine o un Mallarmé. La literatura, al parecer, ha alcanzado ahora sí su punto culminante y se convierte de esta manera en un arte de la lectura, del público lector que permite que se despliegue el mundo interior de la lectura en su espacio interior, el *musée imaginaire* de su biblioteca, que se sitúa, por así decirlo, al final de todos los tiempos —y por tanto frente al Juicio Final—. El lector se presenta ante este tribunal, como en su día lo hizo Jean-Jacques Rousseau, libro en mano.

punto de disolución, la misma fase de delicuescencia del latín cuando dio su último suspiro en los conceptos misteriosos y las frases enigmáticas de San Bonifacio y San Adelmo. La única diferencia consistía en que la descomposición de la lengua francesa se había producido de pronto, muy rápidamente. [...] En cambio, en el caso del francés no hubo un lapso intermedio, no transcurrió una sucesión de siglos. El estilo soberanamente abigarrado de los hermanos Goncourt y el estilo manido de Verlaine y Mallarmé se codeaban en París, donde existían al mismo tiempo, en el mismo período, en el mismo siglo” (Huymans, 1977b: 301-302).

Acordes finales

Pero acerquémonos a los acordes finales de *À rebours* de Huysmans. Porque hasta ahora no hemos oído, o apenas hemos oído, un arte que cabría esperar en una novela así: la música. Y la experiencia de este arte —*de la musique, avant toute chose*, como se la denomina en el *Art poétique* de Paul Verlaine— está efectivamente compensada, aunque sea la última de las artes tratadas y quizá la más a regañadientes interpretada. Porque des Esseintes no está especialmente dotado ni es un experto en este campo. Ciertamente, ha oído hablar de Berlioz y admira ciertos fragmentos de sus obras, pero no se atreve a ir a una de sus representaciones a causa de las multitudes. Está profundamente impresionado por la idea de la *Gesamtkunstwerk* en un Richard Wagner y por el hecho de que no se debe romper ni un solo elemento fuera de su contexto. Pero las obras de Wagner son de difícil acceso para los franceses que no peregrinan a la colina del Festival de Bayreuth, porque el patriotismo francés les cierra las salas de ópera y de conciertos. Y disfrutar de Richard Wagner en casa, en el propio espacio interior, como en *À la recherche du temps perdu*, por medio de la transmisión telefónica, desgraciadamente aún no es posible en la época de Huysmans.

Es más fácil con Schumann y sobre todo con Schubert, cuyas melodías cautivan a des Esseintes y a veces le acompañan musicalmente en el febril calentamiento de su cerebro. Pero la música que quizá le impresiona más, con el trasfondo de su educación católico-jesuita, es el canto gregoriano, esa forma de música que se interpreta como un grito de los desdichados, de la humanidad que vive en la miseria hacia su Redentor y Salvador. A los pesados olores y perfumes, en *À rebours* se unen los mundos de las imágenes y los textos con el mundo sonoro de un arte en el que todo se condensa en una *gran síntesis de las artes*.

Los dos últimos capítulos de la novela están intercalados por comentarios y observaciones sobre la patología de los decadentes. Un médico omnisciente, que tiene mucho éxito con la *gens du monde* aquejadas de diversas neurosis de las que en realidad se sabe poco, una figura que, por así decirlo, anticipa arquetípicamente la de Sigmund Freud, aparece —un tanto místicamente hablando— como un guía espiritual que conduce al último vástago de su gran familia noble fuera de la corrupción de un mundo de los sentidos demasiado exquisito hacia esas distracciones banales con las que des Esseintes, por supuesto, ya no cree poder hacer nada. Porque todo en este mundo ha llegado a su fin, ha perecido, ha brillado por última vez y luego se ha extinguido para siempre.

¿Debería tal vez él, *dandy* y miembro de la vieja nobleza, la *noblesse d'épée*, regresar a su Faubourg Saint-Germain, donde la nobleza hace tiempo perdió su liderazgo cultural y también su poder en asuntos políticos? En su *investigación*, Marcel Proust contará con amplitud épica la larga historia de la fusión entre la aristocracia y la alta burguesía en ese barrio aristocrático. En la obra de Joris-Karl Huysmans, esta evolución social y cultural se insinúa ya en trazos cortos y condensados. Incluso la Iglesia católica hace tiempo que ha sido devorada por el capitalismo —que aquí no se llama así, sino que aparece como el “espíritu del comercio”— y los monasterios eclesiásticos hace tiempo que han tenido que vender recetas y prescripciones, licores y otras cosas milagrosas para poder sobrevivir. Al final de esta novela, hay un ajuste de cuentas con la burguesía que avanza y una crítica cultural general del siglo que se acerca a su fin. Tomemos nota de esta crítica cultural y social (Mölk, 2003):

Après l'aristocratie de la naissance, c'était maintenant l'aristocratie de l'argent ; c'était le califat des comptoirs, le despotisme de la rue du Sentier, la tyrannie du commerce aux idées vénales et étroites, aux instincts vaniteux et fourbes.

Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre [...].

C'était le grand baignoire de l'Amérique transporté sur notre continent ; c'était enfin, l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques !

Eh ! croule donc, société ! meurs donc, vieux monde ! s'écria des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait (Huysmans, 1977a: 287)⁶.

¡Qué dramaturgia en la descripción de un desarrollo social, cultural y económico que el último vástago de una antigua familia aristocrática vio surgir en el espíritu del capitalismo y de la burguesía triunfante en la sociedad que le rodeaba! En este punto, al final de la novela de Huysmans, se cierra el círculo y se hace visible ese entorno cambiado en el que se desarrolla la nueva sociedad y en el que las artes también deben encontrar el lugar que se les ha asignado. Es un mundo dominado por bancos y financieros, por ciudadanos, comerciantes y mercaderes.

Este nuevo mundo, para des Esseintes, lleva el sello de los Estados Unidos de América, al menos desde su independencia política y su exitosa revolución, pero en Francia sobre todo desde los días de Alexis de Tocqueville y sus escritos sobre la democracia en los EE. UU., ha sido considerado como el refugio del futuro burgués y el sepulturero del mundo condenado, del viejo continente y de las refinadas culturas de Europa. Sin embargo, para el amante de todos los refinamientos culturales posibles, es una única obsesión, una única distopía.

Así pues, aquí —como en los textos algo posteriores de Anatole France, ciertamente no marcados aún por la experiencia de la derrota de 1898, en la que España y los países de influencia románica de América Latina fueron puestos de rodillas ante el avance y la victoria de los anglosajones de EE. UU.— aparece el espectáculo de un nuevo poder de mercaderes y comerciantes que ya no conocen ningún refinamiento artístico, que solo son capaces de crear un mundo plano. Viven y festejan bajo un sol banal, produciendo a lo sumo una eyaculación impura sobre una ciudad depravada que hace tiempo ha perdido su dignidad, su cultura, todo lo que es humano y digno del hombre. ¡Qué imagen de la moralidad, décadas antes del colapso del Viejo Mundo en la locura de la Primera Guerra Mundial, la *Grande Guerre*!

No es casualidad que estos pensamientos influyeran de manera fundamental en los modernistas hispanoamericanos y tuvieran eco tanto en un José Martí o Rubén Darío como en un José Enrique Rodó. Desde los espacios interiores de su *Ariel*, el escritor uruguayo despliega la oposición *latina* (Ette, 1994, 48) al mundo desdeñoso de una América sin arte, que es la otra,

⁶ “Más astuta y despreciable que la aristocracia empobrecida y el clero desacreditado, la burguesía los imitaba en el amor frívolo a la exhibición y a la arrogancia feudal que abarataba debido a su falta de gusto [...]. Esto era el vasto lenocinio de Norteamérica transportado al continente europeo; era la vileza ilimitada, insondable, incommensurable del financista y del hombre hecho por su propio esfuerzo que resplandecía como un sol vergonzoso sobre la ciudad idólatra, la cual se arrastraba de barriga, entonando viles canciones de alabanza ante el impío tabernáculo del Banco. —¡Y bien! ¡Derrúmbate, pues, sociedad! ¡Perece, mundo viejo! —exclamó des Esseintes, excitado hasta la indignación por el ignominioso espectáculo que acababa de evocar” (Huysmans, 1977b: 326-328).

la anglosajona. Los herederos críticos de Huysmans son los escritores del *modernismo*. En los espacios interiores de sus creaciones, emergen las nuevas imágenes ecfrásticas del futuro, *de los que vendrán*.

Referencias bibliográficas

- BLOOM, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.
- BLUMENBERG, Hans, 1979, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BUB, Stefan, 2021, “Mondlandschaft und taedium vitae. Eine Traumepisode aus Joris-Karl Huysmans’ *En rade*”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), XLVm 1-2, pp. 109-124.
- HINTERHÄUSER, Hans, 1980, “Joris-Karl Huysmans”, en Wolf-Dieter Lange (ed.), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*. Vol. II: *Naturalismus und Symbolismus*, Heidelberg, Quelle & Meyer, pp. 254-274.
- HOUELLEBECQ, Michel, 2015, *Soumission*, Paris, Flammarion.
- HUYMANS, Joris-Karl, 1977a, *À rebours*, edición de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard.
- , 1977b, *Al revés*, traducción de Rodrigo Escudero, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto.
- JURT, Joseph, 1984, “Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique”, en *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Paris, Honoré Champion, pp. 115-126.
- MÖLK, Ulrich, 2003, “Gesellschaftskritik in *A rebours*? Über einige Ansichten des Herzogs Jean Floressas des Esseintes”, en Hanspeter Plocher, Till R. Kuhnle y Bernadette Malinowski (eds.), *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, pp. 459-466.
- ETTE, Ottmar, 1994, “‘Así habló Próspero’. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 528, pp. 48-62.
- , 2020, *LiebeLesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*, Berlín / Boston, Walter de Gruyter.
- , 2021, *Romantik zwischen zwei Welten. Potsdamer Vorlesungen zu den Hauptwerken der romanischen Literaturen des 19. Jahrhunderts*, Berlín / Boston, Walter de Gruyter.
- PROUST, Marcel, 1989, *À la recherche du temps perdu*, edición de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, vol. 4.
- SHRYOCK, Richard, 1992, “Ce cri rompit le cauchemar qui l’opprimait: Huysmans and the Poetics of *À rebours*”, *The French Review* LXVI, 2, pp. 243-254.
- VARGAS, Ava, 1986, *La Casa de Cita. Mexican Photographs from the Belle Epoque*, Colin Osman (comentarios), London / New York, Quartet Books.

Cuadros de Saer

DARDO SCAVINO

*Collège de Sciences Sociales et Humanités,
Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia)
scavino.dardo@gmail.com*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 16 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p243-257> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En *La mayor* (1975), Juan José Saer describió *Campo de trigo de los cuervos* de Van Gogh. En *Glosa* (1986), hizo lo propio con un *dripping* de una artista imaginaria, Rita Fonseca, transfiguración santafesina de Jackson Pollock. Nos proponemos demostrar en nuestro artículo que a través de estas descripciones Saer puso en evidencia las mutaciones de su estética antes y después de *El entenado* (1980).

Palabras clave: Juan José Saer; Pintura; Impresionismo; Expresionismo abstracto; Écfrasis.

Saer's paintings

Abstract: In *La mayor* (1975), Juan José Saer described Van Gogh's *Wheatfield with Crows*. In *Glosa* (1986), he did the same with a dripping of an imaginary artist, Rita Fonseca, a Santa Fe transfiguration of Jackson Pollock. In our article, we intend to show that through these descriptions Saer revealed the mutations of his aesthetics before and after *El entenado* (1980).

Keywords: Juan José Saer; Painting; Impressionism; Abstract expressionism; Ekphrasis.

...entrando en un museo, sabemos inmediatamente que hay un cuadro de Pollock en el otro extremo de la sala, cristalización radiante y única que nos atrae como un llamado...

Juan José Saer, *El río sin orillas*.

Introducción

Entre los papeles inéditos de Saer se encuentra un texto de los años setenta, “El culto del objeto”, que contenía una crítica del surrealismo y concluía con una frase enigmática: “Una *ascesis* con objeto; o, mejor, sin objetos: he aquí la tarea a oponerle” (Saer, 2012: 320). Para entender a qué hacía referencia Saer con esa “*ascesis* sin objetos”, deberíamos empezar por preguntarnos lo que sería su antítesis, el denostado “culto del objeto”, y por qué el santafesino evoca esta afición religiosa en un texto de estética, pero también por qué esa devoción no se dirige, como en los cultos religiosos, a un objeto en particular sino al objeto en general. Responder a estas preguntas nos permitiría comprender mejor a qué estaría haciendo alusión con esa “*ascesis* sin objeto”. La Real Academia Española de la lengua define el sustantivo *ascesis* como una “práctica encaminada a la liberación del espíritu”, de modo que cabría preguntarse por qué Saer contrapone esta “liberación” a ese “culto”. ¿El culto sería sinónimo

de un espíritu cautivo o cautivado? Quisiéramos responder a estas preguntas retomando una reflexión sobre la relación de Saer con la pintura, y en especial el impresionismo y el expresionismo abstracto, que ya habíamos iniciado en *Saer y los nombres* (2004) y *El señor, el amante y el poeta* (2009) a través de la interpretación de dos écfrasis que Saer introdujo en sus novelas a once años de distancia. La primera se encuentra en *La mayor*, de 1975, y es una descripción del *Campo de trigo de los cuervos* de Vincent Van Gogh. La segunda se encuentra en *Glosa*, de 1986, y se concentra en un *dripping* de Rita Fonseca, *alter ego* santafesina del norteamericano Jackson Pollock.

Primera écfrasis

Quienes conozcan la literatura de Saer recordarán que Tomatis había colgado una reproducción del *Campo de trigo de los cuervos* sobre el sofá-cama de su cuarto mientras discutía con Horacio Barco qué mensaje dejarían en el interior de una cápsula de tiempo —una botella, en su caso— que planeaban enterrar. Algunos años más tarde, en *La mayor*, ese cuadro ya no estaría colgado encima del sofá-cama sino en la pared del escritorio donde Tomatis compuso su antología comentada de poesía del litoral: *Paranatellon*. Mientras mojaba una galletita en el té, sin lograr que esta *madeleine* criolla despertara el más mínimo recuerdo proustiano, Tomatis se pondría a contemplar la pintura del holandés:

La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, y la mancha amarilla, debajo de la mancha azul y negra que se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, se supone que debiera ser un campo de trigo, y las paralelas verdes, tortuosas, que, arbitrariamente, y de un modo súbito, se juntan, dividiendo en dos la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser un camino, y las paralelas verdes, tortuosas, rojizas, pardas, que acompañan, sin embargo unirse, sino partiendo, a la izquierda del cuadro, de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser un camino, se supone que debieran ser, por debajo, ubicua, la tierra, y los trazos negros, nerviosos, rápidos, quebrados, diseminados, sin orden, en estampida, en vuelo, aglomerándose, en suspensión, contra la mancha azul y negra que se supone que debiera ser el cielo, y contra la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser ¿en dispersión? ¿aglomerándose? cuervos —de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser, se supone que debiera ser, por debajo, ubicua, la tierra, los trazos negros, rápidos, nerviosos, en estampida, que se supone que debieran ser, y sobre la mancha azul y negra, vagos, amarillentos, blancuzcos, dos círculos, en una atmósfera no de catástrofe, ni de ruina, no de víspera ni de día siguiente, sino de inminencia, sin que haya, ni antes, ni después, ni de este lado, ni del otro, nada, lo que se dice nada. O fijar, la vista quiero decir, en algo, en otra cosa, y ver, durante un momento, lo que sea necesario, tratando de hacer salir, si fuese posible, por una vez, aunque más no sea, una, por llamarla de algún modo, señal. Pero no, no hay nada: nada en que fijar la vista, nada (Saer, 1982: 22).

Alguien podría reprocharle al escritor santafesino el hecho de contradecirse: por un lado, sostenía que no había nada; por el otro, que había una multitud de manchas y trazos. Sucede que estos colores y esas formas no eran algo sino, se supone, formas y colores de algo: las cualidades sensibles de unos cuerpos, presuntamente voluminosos, que el artista sugirió a través de una aglomeración de pinceladas sobre una superficie plana. *El campo de trigo de los cuervos* solo es un cuadro figurativo desde la perspectiva del espectador que percibe esos borrones como la cara visible de unos “supuestos” objetos. La existencia del objeto “se supone”, es decir, se pone por debajo de las cualidades sensibles porque no se encuentra en estas. Y quien pone esos

objetos por debajo de las cualidades sensibles es la imaginación o la fantasía. O como escribe Miguel Dalmaroni parafraseando un comentario de Jean-Paul Sartre acerca de ese mismo cuadro de Van Gogh, esta tela “es engañosa respecto de la ilusión figurativa”, “debido al modo en que Van Gogh abre lo que creíamos haber visto o poder ver, allí no hay campo, ni trigo, ni cuervos” (Dalmaroni, 2010: 401). El propio Saer escribió en uno de sus papeles que esta obra podía considerarse “a la vez como un cuadro figurativo y como un cuadro no figurativo” (Saer, 2012: 316). Figurativo porque el espectador cautivado percibe esas manchas y esos trazos como las cualidades de un conjunto de figuras; no figurativo porque, sustrayéndose a esa fascinación, el crítico comprueba que, sobre la superficie del lienzo, no hay figuras sino rastros planos de pintura. Saer describe el cuadro hablando de lo que Tomatis ve, pero también de lo que imagina, de lo que supone que hay ahí.

Como muchos otros paisajistas, Van Gogh había comprendido el fenómeno de la *pareidolia* (vocablo formado a partir del prefijo griego *para-*, junto a, en el sentido de equiparable a, y el sustantivo *eidōlon*, figura) que nos lleva a percibir imágenes allí donde no hay más que manchas, rayas, rugosidades, como cuando vemos rostros en las vetas de una madera o animales reales o maravillosos en las fragosidades de las nubes. No hacía falta entonces que Van Gogh representara el cielo, el trigo o la bandada de cuervos para que esa pintura se volviera, desde la perspectiva del espectador, figurativa. Y tampoco hubo que esperar hasta el surgimiento del impresionismo para que los pintores reflexionaran acerca de este fenómeno de la fantasía proyectiva. Al principiar su *Tratatto della pittura*, Leonardo Da Vinci recordaba que su amigo Sandro Botticelli sostenía que bastaba “con arrojar contra una pared una esponja embebida de diversos colores” para que viéramos “un paisaje en la mancha”, como ocurre cuando “miramos atentamente un muro cubierto de polvo y queremos descubrir algo en él: nos imaginamos figuras que se parecen a cabezas de hombres o de animales, o que representan batallas, rocas, mares, nubes, bosques y otras miles de cosas parecidas” (Da Vinci, 1792: 2). Un contemporáneo de Leonardo, el cardenal Pietro Bembo, aseguraba en *De imitatione* que la imaginación nos permite ver lo que la naturaleza sensible no nos muestra, y por eso, a su entender, la pintura no era una simple imitación de los objetos visibles sino el arte de suscitar imágenes en el público (Bembo, 2017: 27).

Tanto Bembo como Leonardo reactualizaban una teoría de la fantasía que se remonta a *De anima* de Aristóteles y que conoció un memorable resurgimiento con los poetas del amor cortés y el *dolce still nuovo*. La fantasía, para ellos, era una facultad que reunía la multiplicidad de impresiones sensibles en unidades discretas y se las ofrecía así al entendimiento. La écfrasis del cuadro de Van Gogh en *La mayor* se inscribe en este linaje. Si nos quedáramos con la multiplicidad de manchas cromáticas, no habría nada donde fijar la vista. Es preciso que Tomatis imagine, o fantasee, a partir de esas manchas, algo: el cielo, el trigo, los cuervos, lo que “se supone que deberían ser” esos colores. Como cualquier otro espectador, Tomatis fijaba la vista en aquello que no lograba ver, eso mismo que imaginaba, o que “ponía por debajo”, de la legión plana de pigmentos. La fantasía le ofrece así al entendimiento objetos, o sustancias con cualidades, que puedan convertirse en sujetos de proposiciones. Los ojos ven unos trazos negros, la fantasía “supone que deberían ser” cuervos y el entendimiento concluye: “los cuervos son negros”.

Reconstruyendo la etimología del vocablo *phantasia*, Aristóteles aseguraba en *De anima* que provenía del sustantivo *phaos*, luz, “porque sin la luz no se puede ver nada” (Aristote, 1966: 148). Ahora bien, en la tradición pneumo-fantasmológica estudiada por Giorgio Agamben (1992: 150), esta luz proviene de un fuego que es el deseo del sujeto. Y por eso los poetas provenzales solían equiparar a cualquier amante apasionado con Pigmalión, el escultor que se enamoraba de la imagen que él mismo había modelado. Todavía encontramos esos mismos *spiritus phantastici* de la poesía provenzal y la toscana en muchos poemas de Sor Juana Inés de la Cruz escritos en la segunda mitad del siglo XVII:

Detente, sombra de mi bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía;
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía
(De la Cruz, 1992: 148).

En el siglo XVII, el vocablo *sombra* no aludía a una ausencia de luz por interposición de un cuerpo sino a un espectro. La paradoja consiste en que el deseo crea y, a su vez, trata de abrazar en vano ese *hechizo*, un vocablo que, como su equivalente francés, *fétiche*, proviene del latín *facticius* y remite a aquello que fue hecho y que a su vez embruja a un sujeto, incluido al hacedor, o el hechicero, como le ocurrió a Pigmalión. La amante de aquel soneto estaba cautivada por un fantasma que no lograba capturar. O prendada de una sombra que no llegaba a aprehender. Y por eso el ser amado era un tirano fugitivo que convertía a la amante en una mixtura de Pigmalión y Tántalo: el labrador de imágenes y el rey cuyo castigo consistía en la imposibilidad de atrapar el agua o los frutos que saciarían su sed y su hambre (en otro de sus poemas, Saer condensará estas dos figuras mitológicas en el personaje de Príapo). La amante venera, o le rinde culto, a un objeto que nunca logrará poseer. Sin embargo, Sor Juana culmina su soneto con una segunda paradoja: por un lado, ella no logra apresar al amado porque se trata de un objeto incorporal; por el otro, logra apresarlo porque su fantasía “le labra prisión”, lo aprehende (Sor Juana solía jugar con la etimología de los verbos *percibir* y *concebir*, ambos derivados de *capio*, como *captar* y *capturar*).

Pero Sor Juana establecía también un paralelo entre la fantasía amorosa y la ilusión pictórica a propósito de un admirado retrato de su juventud, y ya denunciaba por entonces ese “culto del objeto”:

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada
(De la Cruz, 1992: 157).

Como Saer, Sor Juana pensaba que ahí, sobre la superficie de la tela, no había “nada en que fijar la vista”: solo empezaba a haber algo, y a verse algo, cuando el espectador, embelesado con ese “engaño colorido”, fantaseaba la imagen de una joven fresca y rozagante. El espectador fija la vista, sí, pero en el cuerpo fantaseado por él mismo, en aquel “supuesto”. Tres siglos más tarde, Saer parecía parafrasear este poema en los versos de “Poesía danesa contemporánea”:

*Contra natura o de su lado, mirar
es como un llanto mudo, dice Narciso,
mostrando a las visitas la orgía de color,
con un dedo rígido y rojo como un pene
y más firme que una obsesión. Noche europea,
ahora que el sol cayó, ¿aprendiste por fin
que los campos de oscuridad son el lugar
donde mejor se ve? Y deberías todavía aprender,
especie fugitiva, que del solo mirar
no se saca más que la polvorienta
llama de la pupila que contempla. Dice Narciso:
Con los ojos cerrados, contra natura,
Oigo voces ajenas que cantan mi misma canción
(Saer, 2000b: 27).*

Escrito en la época de *La mayor*, estos versos nos recuerdan aquel “Ver de ver algo, aunque los ojos no tengan, en la cuestión, que ver para nada” (1982: 32). Como el narrador de *La mayor*, Narciso no ve, en la “orgía de color”, nada, de modo que no tendría nada que mostrar, porque cuando mostramos algo no señalamos alguna de sus cualidades visibles sino la cosa misma, o la imagen, que las posee. ¿Qué muestra entonces Narciso cuando señala algo? Su propio fantasma: lo que pone, o supone, ahí, por detrás de los colores. Y Saer nos recuerda el origen libidinal de ese fantasma con la figura del “dedo rígido y rojo como un pene”. Que para referirse al cuadro hable de una “orgía de color”, nos sugiere que el arte del pintor, en este caso, consiste en acicatear el deseo del espectador y alimentar su fantasía, aunque pinte una imagen santa. Kant hubiese dicho que el desnudo pornográfico no es estético porque la mirada del espectador, cuando lo percibe, no es “desinteresada”. Saer diría que esa dimensión sexual se encuentra, disimulada, en la propia constitución figurativa, o fantasmática, del objeto representado a partir de la “orgía de color”, sin importar si el espectador contempla un desnudo o no. Para él, hasta la imagen santa es erótica porque si le quitamos el deseo a la mirada, desaparece la imagen.

Todavía en el último poema de la edición definitiva de *El arte de narrar*, “Dama, el día”, Saer vuelve a evocar a Pigmalión y el mismo paralelismo entre la sexualidad y el arte:

Dama, que en cada octubre
reaparece, fresca otra vez,
abierta y reticente, animal
nupcial
que el pico rojo esculpe
a su imagen... (Saer, 2000b: 155).

Este amante es el “moscardón / que confundía mundo y deseo” (Saer, 2000b: 156), el *animal triste* del proverbio cuya caída *post coitum* Saer termina comparando con el “clic” del interruptor de la luz. Esto explica por qué la dama “reaparece, fresca otra vez” cada vez que los ardores del amante y la actividad del “pico rojo” retornan con nuevos bríos en la siguiente primavera. Durante el largo invierno de la dictadura, en cambio, Tomatis conoce el retiro del deseo y, con él, la “Dispensa definitiva de la papesa [*sic*] Juana” (Saer, 1993: 74). “A partir de cierto momento”, cuenta, “no solo ya no hubo [con su pareja] más discusiones ni posesión, sino ni siquiera deseo, no únicamente deseo de ella, sino deseo en general”. “Ningún deseo: nada” (Saer, 1993: 74). De modo que “el famoso aditamento desapareció de un día para otro entre mis piernas y desapareció está puesto literalmente, porque aun para orinar debía buscarlo un buen rato con dedos distraídos entre los pliegues de piel arrugada y fría que colgaban bajo los testículos” (Saer, 1993: 74). Y “una vez retirado el deseo fue instalándose, cada día menos lenta, la disgregación”. Pero incluso mucho antes de que las discusiones concluyeran, la esposa le aplicó un día un golpe en los testículos que, por fortuna, ya habían desaparecido “junto con el aditamento que pretende capitanearlos, detrás del vértice piloso del pubis, vegetación un poco más exuberante en la selva enrulada del delta hacia el que convergen, para diseminarse en el océano del acontecer, los ríos incesantes y misteriosos de todos los deseos y de todos los delirios”.

Los budistas hubiesen hablado de una saludable “extinción” de los ardores (*nirvana* significa ‘extinción’ en sánscrito) y, con ella, del desvanecimiento de esos delirios que denominaban “velo de Maya”. *Maya* significaba “medida”, pero suele traducirse por “ilusión” porque cualquier límite que se pretenda trazar en la realidad infinita o ilimitada resulta ilusorio. Saer parecía inspirarse en esta significación de *maya* cuando introducía, en *Glosa*, el poema que Tomatis le regala al Matemático, y que pertenece y no pertenece

al universo físico-así, físico, ¿no?, que es, también, otro modo que tienen de decirle a eso, magma ondulatorio y material, tan desmedido en su exterioridad, menos apto al rito que a la deriva, aunque el animal soñoliento que lo atraviesa, fugaz, sospechando su existencia, se obstina en naufragar contra él en asaltos clasificatorios y obcecados. Austera o lapidaria, la voz de Tomatis declama: *En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí* (Saer, 1986: 84).

Como en el budismo, la geometría, o la medición de la tierra, tiene, para Saer, su origen en una fiebre, y por eso el desengaño implica una extinción (*nirvana*) de ese ardor. Solo que la ascesis saeriana no es budista ni schopenhaueriana: lejos de traer aparejada la liberación del sujeto, la extinción del deseo lo condena a una suerte de muerte en vida, como le ocurre a Tomatis o a su vecino, Mauricio.

Por el contrario, son los deseos, y los deseos pecaminosos, los que nos “liberan” de la materia o nos sacan de la multiplicidad caótica de lo sensible insensato. Y es lo que Saer plantea en su poema “A los pecados capitales”:

Por nuestra fantasía, nos liberan
De la materia pura, pero caemos en la red
De la esperanza. Pecados, vicios y hasta
Las débiles virtudes, nos separan
Del cuerpo único del caos,
Nos arrancan
De la madera y de los mares.
Guardianes en el umbral de la nada
(Saer, 2000b: 86).

Podría decirse incluso que estos pecados —entre los que sobresale, evidentemente, la lujuria— están en el origen de los “cultos”, o las veneraciones religiosas, de alguna entidad superior. Así, el psiquiatra santafesino de *Las nubes*, el doctor Real, pensaba que “la única persona verdaderamente religiosa” que había conocido en su vida era una monja ninfómana llegada desde España, Sor Teresita, cuyas efusiones sexuales eran una sátira de la mística amorosa de Teresa de Ávila:

El amor que sentía por Cristo era intenso y sincero, y especular sobre si lo manifestaba en forma adecuada es ocioso, porque a mi modo de ver si ese objeto tan alto de adoración existe de verdad, aunque yo pondría más bien al azar en el trono que se le tiene asignado, sería difícil determinar cuál es la correcta entre las tantas formas diferentes de adorarlo que sus fieles han imaginado (Saer, 1997: 56).

Como decía Saer a propósito de Tomatis, en el sexo de Sor Teresita también convergían “los ríos incesantes y misteriosos de todos los deseos y de todos los delirios”. Y por eso aquella veneración apasionada se esfumó el día en que, a fuerza de drogas y baños fríos, el doctor Weiss terminó “curando” sus fervores y Sor Teresita pudo abandonar por fin la Casa de Salud, “apagada y gordinflona, con el botoncito rojo de la nariz perdido entre los cachetes carmín”. Una estética de la desilusión o el desengaño es una estética de la depresión porque para acabar con esa ilusión hay que acabar también con el deseo que la alimenta. O para decirlo con Sor Juana, quien no le iba a la saga a Saer con sus profecías barrocas de “fin del mundo”, si suprimimos el “engaño colorido”, el retrato perderá su belleza espectral y se volverá “cadáver, polvo, sombra, nada”. Para el miope de la “Carta a la vidente”, inspirada en las misivas homónimas de Arthur Rimbaud y Antonin Artaud, el mundo se parece al cuadro de Van Gogh:

No le mando, por lo tanto, nada. Nada que someter a su videncia. El universo monótono, opaco, no difiere de los fragmentos monótonos, opacos, que quedan en mí. Y si hablo ahora, por esta vez, sin mediaciones, en primera persona, es para mostrar claramente que, a través de mí, ninguna alteridad se manifiesta, nada que no esté en los manchones fugaces, fugitivos, intermitentes, cuyos bordes están comidos por la oscuridad, y a los que llamamos el mundo (Saer, 1982: 184).

Tanto Sor Juana como Saer exhiben la misma paradoja: el desengaño no nos permite acceder a la realidad tal cual es porque las *res*, o las cosas, que constituyen esa realidad, se disgregan junto con la ilusión y los ardores que la vivifican. La relación entre el amante y la amada

corresponde a la relación entre el sujeto y el objeto. Entre el espectador y su espectro. A esto se debe que Saer no hable del culto de un objeto en especial sino del culto del objeto como tal: cualquier objeto se constituye imaginariamente y esta imaginación tiene un origen libidinal.

Llegan los griots

Marx había iniciado su *Crítica a la filosofía del derecho de Hegel* rindiéndole un homenaje tácito a Feuerbach: “la crítica de la religión”, escribió, “es la condición de cualquier crítica” (Marx, 1971: 51). Porque Feuerbach había demostrado dos años antes que la imaginación de los hombres había creado esa misma divinidad ante la cual se arrodillaban. Siguiendo su propio precepto, Marx denunciaría el “fetichismo de la mercancía” mostrando que su valor de cambio no era una “cualidad mística” del producto sino el tiempo socialmente necesario para producirlo. Toda crítica, como consecuencia, es la crítica de una alienación, y hay alienación cuando lo propio se vuelve ajeno o cuando el sujeto percibe como un objeto distinto de él aquello que proviene de él, que labró, como diría Sor Juana, él. 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. La écfrasis del *Campo de trigo* es una descripción crítica del cuadro, que no solo se sustrae a la ilusión mimética, sino que además explica por qué esta se produce, del mismo modo que Feuerbach y Marx explican por qué veneramos las divinidades o las mercancías. Hay un arte del pintor. Pero hay también un arte del espectador. También este labra las imágenes, solo que lo hace con los cinceles de su pasión y su fantasía. La crítica de Marx consistía en acabar con el fetichismo de la mercancía mostrando que su realidad era el trabajo del obrero. 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.

Esta sagacidad ascética o depresiva constituye, en realidad, un retorno de Marx a Kant. Kant también había proseguido la tradición pneumo-fantasmológica, dado que, en su primera *Crítica*, cuando su estética todavía no era una teoría sobre lo bello y lo sublime sino sobre la diversidad de afecciones sensibles, la imaginación ocupaba un lugar intermediario entre la sensibilidad y el entendimiento. La función de la imaginación era esa: reunir la multiplicidad sensible y ofrecerle al entendimiento unidades susceptibles de convertirse en referentes estables para sus diversos predicados. Solo que el carburante de esta imaginación no era, desde su punto de vista, el deseo. En un pasaje de su *Antropología*, no obstante, Kant sostiene que vislumbramos ese caos de las multiplicidades sensibles anteriores a las síntesis de la imaginación y el entendimiento con el vértigo que precede algún desmayo. En esos instantes, afirmaba, aparece “una sucesión de sensaciones heterogéneas que giran en rápido círculo y sobrepasan la capacidad de aprenderlas”, experiencia que Kant compara con “un preludio de la muerte” (Kant, 1991: 70). Cuando perdemos el sentido, cuando se desvanecen las imágenes estables de los objetos exteriores, solo nos queda un vértigo de sensaciones insensatas. Esta experiencia constituía una crítica práctica del “sueño dogmático”, del mismo modo que, desde la

perspectiva de Saer, las depresiones profundas, las extinciones del deseo, serían críticas prácticas del apasionado “culto del objeto”.

A partir de los años ochenta, Saer empieza a introducir, no obstante, un tercer elemento entre la disgregación material y el fantasma inmaterial, entre la multiplicidad de impresiones y la unidad figural, entre lo insensible insensato y lo sensato insensible: el lenguaje. El protagonista de *El entenado*, en efecto, no había salido del “magma indiferenciado y viscoso” en el que se hallaba sumergido gracias a la resurrección de su deseo sexual sino gracias a las lenguas que le enseñaría un cura, el padre Quesada: unas “tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible” (Saer, 1983: 99). “Mucho más tarde”, escribirá en sus memorias, “comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (1983: 99). Y algo similar dirá el propio Saer al iniciar su “tratado imaginario” intitulado *El río sin orillas*:

La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos. Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible. El cuerpo que suponemos desear es una superposición de proyecciones culturales inculcadas por el sistema tortuoso que quiere justamente impedirnos su goce... (Saer, 1991: 33).

A diferencia de lo que decía Tomatis, la disgregación no se instala cuando el deseo se retira. Se instala cuando se retira la palabra. Saer ilustra este mismo problema en un capítulo de *La pesquisa*. Un manuscrito hallado en la casa del poeta Washington Noriega cuenta la historia de dos soldados griegos, uno viejo y otro joven, que discuten en el campamento de Menelao, frente a las murallas de Troya, acerca de esa guerra que Homero narrará en la *Iliada*. Si bien hace diez años que se encuentra ahí, y cuenta con el privilegio de la experiencia, el Soldado Viejo muy poco puede decir sobre esos acontecimientos. “Él no ha visto más que una nube de polvo en un punto lejano de la llanura”, explica Marcelo Soldi (Saer, 1994: 123), algunas “figuras humanas diminutas” (Saer, 1994: 121), hombres heridos que llegaban al campamento y la escasez de pan y aceite, signo de tiempos difíciles. El Soldado Viejo nunca ha visto la guerra propiamente dicha, a pesar de haber sido, a lo largo de diez años, un testigo presencial de sus batallas. Aunque acababa de llegar de Esparta hacía unos días, y no contaba con el privilegio de la experiencia directa, el Soldado Joven sabía de la guerra mucho más que el Viejo, “estaba al tanto de todos los acontecimientos” (Saer, 1994: 121) y podía contárselos a su compañero con lujo de detalles. Cosa que, desde luego, sorprende al Soldado Viejo ya que éste nunca vio eso que el Joven le refiere, de modo que decide, cuando termine la guerra y vuelva a su patria, pasar el resto de sus días informándose acerca de todos esos acontecimientos conocidos por los habitantes de Grecia e ignorados por él. El Soldado Viejo tiene la “verdad de la experiencia”, pero de esta experiencia no extrae más que un conjunto de impresiones pulverulentas.

Y es lo que ocurre también en *Glosa*. Mientras atraviesa a pie la ciudad de Santa Fe, el Matemático le cuenta a su compañero de travesía, Leto, el cumpleaños del poeta Washington Noriega. El Matemático había estado ausente del evento porque en esos momentos estaba de viaje de estudios por Europa, pero tenía una versión de los hechos que le había transmitido unos días antes uno de los invitados: Botón. Del mismo modo que el Soldado Joven repite los relatos

que circulaban por la Hélade, el Matemático glosa la fabulación de Botón. A diferencia del Soldado Viejo, Leto tampoco había asistido al evento referido, pero sí Pichón Garay, quien, algunos años después no va a estar “menos perdido en la incertidumbre engañosa” que el Matemático, quien “en aquellos días se había despreciado un poco por haber estado en Fráncfort, privándose de ese modo de atrapar, en un punto preciso de lo que es, la sucesión rugosa del acaecer con la red de sus cinco sentidos” (Saer, 1986: 165).

La multiplicación de *verba dicendi* (Perera San Martín, 2002: 323) a lo largo del relato no es sino una extensión de este principio: nos valemos de vocablos (o de *glossai*, como dirían los griegos) cuyo presunto correlato empírico nunca se nos presentó, y esto no solo a quienes repetimos esas voces sino también a las autorizadas “fuentes de información” que las propagan. Hasta las nociones más científicas tienen en *Glosa* el estatuto de ficciones. Cada término de nuestro glosario es también una glosa, en el sentido de una palabra ajena que citamos o parafraseamos, como si, por el solo hecho de hablar, estuviésemos empleando incesantemente las expresiones de otros. Y es lo que llega a hacer Saer en algunos de los pasajes más desopilantes de la novela:

Durante unos minutos, se quedan los tres inmóviles —inmóviles, *si se quiere, ¿no?*, y si se dejan de lado, y cabe preguntarse por qué, la cohesión, *si puede usarse la palabra, de, como parece que le dicen*, los átomos, la, *si no se presenta objeciones*, actividad celular o la *así llamada* circulación de la sangre, el *pretendido* trabajo muscular, las perturbaciones magnéticas del aire que nos rodea, el flujo continuo de la luz, la deriva imperceptible de los continentes, la rotación y traslación, *como les dicen*, terrestres, la, *a estar con los diarios*, fuerza gravitatoria general, sin olvidar, *si se toman en cuenta las últimas ocurrencias de las revistas especializadas*, la expansión o, *según se mire*, la retracción del *así llamado* universo, en fin, inmóviles, *si aceptamos*, ya que estamos aquí para eso, la palabra, inaceptable desde luego por más vueltas que se le den, ya que, pensándolo bien, lo inmóvil vendría a ser más bien un torbellino, una estampida fija, en su lugar, inmóviles, *decíamos*, entonces, *¿no?*, *o decía mejor*, un servidor —*en una palabra*, o en dos más vale, para que quede claro: todo eso (Saer, 1986: 174; las itálicas son nuestras).

En un relato de *Lugar*, “Traoré”, Saer propone una vasta alegoría de esta constitución lingüística o narrativa de la realidad. Un barrendero musulmán de París recuerda en este relato que los reyes de ciertas regiones del continente africano se habían rodeado en otros tiempos de juglares llamados *griots*, los mismos cuyas narraciones, en prosa o en verso, pueden escucharse aún hoy en Costa de Marfil, Mali o Senegal, o incluso en algunas salas de París que acogen a los inmigrantes provenientes del África subsahariana. Pero en aquellos tiempos, esos juglares cantaban

A todo momento, hora tras hora, de día y de noche, las genealogías de los reyes que los tomaban a su servicio, el esplendor de la corte, el número y el coraje de sus ejércitos, la fertilidad de sus mujeres y la salud y las promisorias perspectivas matrimoniales de su descendencia (Saer, 2000: 43).

En razón de su omnipresencia, estos *griots* “habían adquirido una especie de invisibilidad, y no tenían más existencia que la de los atributos reales que cantaban”, como si ya nadie profiriese esas palabras o como si ya nadie cantase esas canciones. Y a su vez cada rey había tomado tantos *griots* a su servicio que “él mismo desaparecía entre el enjambre de juglares que lo precedía, lo rodeaba y lo sucedía en cada uno de sus desplazamientos” (Saer, 2000: 54). Los reyes, por ejemplo, concurrían a las batallas

Envueltos en una espesa nube de cantores, de modo tal que no solamente eran invisibles en medio de esa muchedumbre, sino que también habían llegado a una condición incierta de inexistencia, difícil de aprehender, a causa de los epítetos innumerables que los describían y de

los atributos variados, y a menudo contradictorios que los diferentes versos les adjudicaban (Saer, 2000: 45).

Nunca podía saberse con certidumbre, prosigue Saer, si el banquete que los juglares celebraban en el mismo momento en que supuestamente tenía lugar, estaba ocurriendo o no, si el rey estaba ausente o presente, y esto porque

Únicamente el relato de los *griots* era real para los cortesanos que, sin ver nada a causa de la multitud de cantores ni tener más garantías de que estaba sucediendo lo que la narración describía y los encomios que la ensalzaban, en razón de un protocolo puntilloso, estaban obligados a asistir a la comida (Saer, 2000: 44).

Así, el mundo estaba siendo sustituido por los mitos y, en cierto modo, no era algo distinto de éstos, ya que los súbditos solo tenían noticia de lo real a través de los relatos de los omnipresentes *griots*:

Los soldados creían en sus palabras y morían a causa de esa creencia, porque el sujeto verdadero que las palabras predicaban se había vuelto inaccesible a la experiencia y las hipérbolos que lo celebraban habiéndolo extraído de lo contingente, lo hacían parecer invulnerable (Saer, 2000: 46).

No precisamos llegar entonces al final de esta historia para comprender que los reyes son aquí metáforas de lo real y que la figura de los juglares africanos alude al propio estatuto ficcional de la palabra. Las leyendas cantadas por los *griots* sustituyen la experiencia inmediata de las cosas (la presunta experiencia inmediata de las cosas porque, como vimos, las cosas se desvanecen cuando accedemos a esa experiencia empírica sin ninguna mediación). Y hasta tal punto es así que los *griots* terminan remplazando la realidad “por una versión más nítida que la que ofrecen los sentidos, más exacta que la que puede extraerse de la experiencia, más intensa que la que se representa la imaginación, más clara y coherente que la que concibe el pensamiento” (2000: 44). Durante una batalla, entonces, los soldados se dan cuenta de que no deben disparar contra los reyes del bando opuesto, “invulnerables” a causa de su “invisibilidad”, sino contra los *griots* que seguían cantándolos:

Al mismo tiempo que los *griots* iban cayendo, los atributos de los reyes —los dos bandos modificaron su estrategia el mismo tiempo— se evaporaban, se desvanecían, y sin nadie para nombrarlos, iban dejando a los sujetos otra vez en la desnudez del azar, de cara a la perdición, en el mismo barrial en el que chapaleaban los soldados, y entonces fue fácil alcanzarlos (Saer, 2000: 47).

Suprimidas las leyendas, lo real se desintegra, y sin nombres que los designen, los sujetos reales regresan al “barrial” de la materia pura. Paradójicamente, los reyes solo existían como tales a condición de “desaparecer” detrás de los nombres o de verse suplantados por las ficciones. La realidad ya no desaparece cuando el deseo se extingue sino cuando mueren las palabras. La ficción, desde la perspectiva de Saer, no es aquello que se opone a la realidad sino aquello que le permite aparecer.

Segunda écfrasis

Como si hubiese obedecido a aquella célebre sentencia de Marx —“la crítica de la religión es la condición de cualquier crítica”—, la pintura moderna empezó desembarazándose de esos

objetos invisibles, o puramente imaginarios, que eran las divinidades, los ángeles o los demonios, gracias a la crítica protestante de las imágenes sagradas. Más tarde, les llegaría el turno a los “supuestos” cuerpos voluminosos, gracias a la crítica cubista de la ilusión tridimensional. El cubismo, sin embargo, no había renunciado al fetichismo de la figuración, como lo harán, por esos años, algunos adeptos de la abstracción en el estilo de Vassily Kandinsky o Paul Klee. Solo que ambos artistas se deshicieron de las imágenes de cosas o de personas para conservar, al menos en un primer momento, la figuración geométrica y, como consecuencia, el dibujo, con sus limitaciones del espacio ilimitado. Los *drippings* de Jackson Pollock, las *chromatic abstractions* de Mark Rothko o los *blaus* de Joan Miró terminarían suprimiendo incluso esos dibujos. El expresionismo abstracto fue la consagración de las pinceladas e incluso, más allá de las pinceladas, demasiado controladas por la muñeca del artista, de las manchas, los goteados o los chorreados, como si la pintura hubiese concluido así un largo proceso de “ascesis” o un radical desengaño crítico, purificándose de todo aquello que no fuera cromatismo.

Todo pareciera indicar entonces que la pintura moderna va desde los intensos ardores místicos y sus consecuentes fantasías, en el estilo de Sor Teresita, hasta la más profunda depresión, y el desvanecimiento del mundo, en el estilo de Tomatis. Pero cuando Saer describe un *dripping* de Rita Fonseca hacia la mitad de *Glosa*, la experiencia de Leto no es depresiva sino exaltante:

Leto nunca ha visto un cuadro semejante: es un rectángulo de un metro de alto más o menos y de unos ochenta centímetros de ancho, 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, 1986: 140).

Y prosigue:

Ningún color predomina, a no ser por las titilaciones, no periódicas porque su distribución en el conjunto no obedece a ninguna periodicidad, con que sobresalen de tanto en tanto, y siempre en relación estrecha, como se dice, con los demás, en distintos puntos de la superficie; el chorreo, más bien fino o mediano en general, se adensa por momentos en remolinos, en manchas superpuestas varias veces, en gotas de tamaño diferente que, al estrellarse, cayendo de distinta altura, lanzadas con distinta fuerza o constituidas por distintas cantidades de pintura más o menos diluidas, se estampan por lo tanto de manera distinta cada vez, no únicamente por el tamaño, sino sobre todo por la individuación perfecta que adquieren al desparramarse en la tela. Por otra parte, las manchas y los regueros tortuosos continúan hasta los bordes, los cuatro costados clavados al bastidor, de modo tal que como se comprueba que lo que ha quedado detrás del bastidor es la continuación de la superficie visible, puede deducirse con facilidad que esa parte visible no es más que un fragmento, y el ojo, al llegar a los bordes en los que se pliega la superficie, adivina la prolongación indefinida de esa aparición intrincada que va dejando, en su combinación imprevisible de colores, de densidades, de velocidades, de sobresaltos y de acumulaciones, de giros bruscos y de temperaturas, la materia atormentada. No son formas, sino formaciones —rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, ¿no?, aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión, que relacionando tensa y frágil, sin anularlos, azar y deliberación, le añade, liberadora, a lo existente, delicia y radiaciones (Saer, 1986: 141).

Ya no se trata ahora de una fantasía que libera al espectador de la “materia pura”, o sin objeto, sino de una materia pura que lo libera de la fantasía y su consecuente “culto del objeto”. Y lejos de resultar depresiva, como un triste “preludio de la muerte”, este vértigo de sensaciones trae aparejada ahora una liberación deliciosa y estimulante. La “ascesis sin objetos” ya no supone una extinción del deseo sino más bien de la palabra. Frente al cuadro de Fonseca-Pollock, frente a esos “chorreados”, esas “manchas” y esos “regueros tortuosos”, Leto se queda mudo. Si la imaginación era la mediadora entre la multiplicidad vertiginosa de sensaciones y los objetos a los que se refieren los juicios del entendimiento, la destitución de la imaginación, o la experiencia del cuadro sin figuras, solo puede traer aparejada la mudez del espectador debido a que este ya no logra referirse a nada. La experiencia mística (vocablo derivado del adjetivo griego *mystikós* y del verbo griego *myó*, callarse) ya no tiene que ver con la experiencia de lo Uno sino de lo Múltiple.

Esta mística materialista coincide con el “materialismo sin imágenes” (*Materialismus bilderlos*) o “sin objeto” (*Ungegenständlich*) que Theodor Adorno teorizó a propósito del arte contemporáneo (Adorno, 2003: 204), y que vinculaba con la vía musical de la experiencia pictórica. Del mismo modo que la música era una combinación de sonidos que no representaban nada, la pintura vanguardista iba convirtiéndose en una combinación de formas y colores que no figuraban nada. Este materialismo “sin objeto” coincide también con el mandamiento iconoclasta del Éxodo. Porque esta prohibición de esculpir imágenes puede entenderse de dos maneras: como una prohibición de representar lo irrepresentable, figurando aquello que no podía reducirse a una imagen finita (toda figura es finita desde el momento en que, para dibujarla, el artista limita un espacio ilimitado), pero también como una interdicción de aprisionar la multiplicidad sensible en un cuerpo unificado y finito. La experiencia de lo sublime se vinculaba, para Kant, con todo aquello que no podía reducirse a una imagen o, si se prefiere, con todo aquello que excedía los límites de la imaginación, o porque era demasiado extenso (sublime matemático) o demasiado poderoso (sublime dinámico). Lo sublime se vinculaba con lo no-finito y, como consecuencia, con la no-figura. Este “terror delicioso”, como lo había llamado Edmund Burke (2014: 57), el filósofo irlandés que habría inspirado a Kant en este punto, se convirtió en la experiencia favorita de algunos pintores románticos, como en las tempestades de Caspar Friedrich, los naufragios de Claude Joseph Vernet o los grandiosos cielos anubarrados de William Turner. Solo que cuando Burke evocaba ese “terror delicioso” (2014: 67), estaba confundiendo una emoción estética con un sentimiento psicológico: el terror que nos producen las tempestades, las catástrofes o las inmensidades celestes. Basta sin embargo con observar detenidamente los cuadros de Turner, Vernet o Friedrich para advertir que el goce estético del espectador no proviene de la evocación de esos objetos desmesurados, sino de una materia plástica “sin objeto” que anuncia el expresionismo abstracto y que Didi-Huberman encontró incluso en algunos discretos *marmi finti* de Fra Angelico (Didi-Huberman, 1990: 65). 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. Lo “desmesurado” o lo “desmedido” no son objetos enormes o colosales, como planteaba Kant,

sino no-objetos. Pollock, Rothko o Miró nos enfrentan a la materia inimaginable porque sus cuadros no suscitan en el espectador la proyección de una imagen, y a falta de una imagen que unifique las cualidades en torno a una misma cosa, el entendimiento no encuentra un referente para sus juicios. Pollock, Rothko o Miró terminan con el “culto del objeto” y nos permiten alcanzar la “ascesis sin objetos”.

Posita in affectibus

Me gustaría concluir este artículo con un recuerdo personal. En abril de 2005, a dos meses de su fallecimiento, visité a Juan José Saer en su apartamento del barrio de Montparnasse. Unas semanas antes le había enviado un ejemplar de *Saer y los nombres* y él quiso que discutiéramos sobre algunos puntos del ensayo en el que, casi al principio, yo analizaba su éfrasis del *Campo de trigo* de Van Gogh (Scavino, 2004: 16). La discusión derivó entonces hacia la historia del arte y en un momento Saer evocó una escena de *Far from Heaven*, el formidable melodrama de Todd Haynes estrenado en 2002. En la escena en cuestión, los protagonistas, Cathy y Raymond, se encuentran en una exposición de pintura y admiran un cuadro abstracto de Joan Miró. “No sé por qué”, le dice Cathy, “pero me encanta esto, el sentimiento que provoca”. Y agrega como disculpándose: “Sé que parece terriblemente vago”. “No, no”, le responde Raymond, “de hecho confirma algo que siempre me pregunté a propósito del arte moderno, del arte abstracto...” “Que a lo mejor no hace sino continuar el arte religioso allí donde este se detuvo, en su intento por mostrarnos la divinidad”. “El artista moderno”, concluye el jardinero, “se contenta con reducirlo a los elementos de base de la forma y el color” (Haynes, 2002: 63). “Esta es mi idea sobre el arte”, me dijo Saer aquel día. Esta reducción a los elementos de base de la forma y el color no sería sino aquella “ascesis sin objetos” de la que él había hablado en su texto sobre el surrealismo.

En *La mayor*, Saer intentó hacer lo mismo que Van Gogh en su cuadro: describir una serie de sensaciones insensatas para que el lector se imagine, a partir de ellas, una historia, es decir, una unidad sensata e insensible. En *Glosa*, como en todas las novelas posteriores a *El entonado*, las narraciones están sistemáticamente “enmarcadas”: las historias que leemos son las interpretaciones de un personaje intradieético. Estos narradores no ocupan el mismo lugar que Van Gogh sino el mismo que los espectadores de sus cuadros: no nos cuentan lo que sucedió sino lo que se imaginan que sucedió. Y Saer va a encargarse de sugerirnos que, cuando le quitamos a esas interpretaciones todo lo que poseían de fantasías y de glosas, su experiencia se parece, como en la historia de los soldados griegos o los *griots*, a la contemplación de un *dripping* de Rita Fonseca o Jackson Pollock: la experiencia muda de una multiplicidad caótica de sensaciones insensatas. Esta experiencia, sin embargo, no es depresiva sino exaltante porque, gracias a ella, el deseo se libera de esos tormentos tantálicos tan bien descritos por Sor Juana y Saer.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor, 2003, *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- AGAMBEN, Giorgio, 1992, *Stanzas*, Paris, Rivages.
- ARISTOTE, 1966, *De l'âme* (édition bilingue), Paris, Les Belles Lettres.

- BEMBO, Pietro y Giovanni Francesco II Pico della Mirandola, 2017, *De imitatione. Sobre la imitación* (edición bilingüe de Oriol Miró Martí), New York, IDEA.
- BURKE, Edmund, 2014, *Indagación filosófica acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza.
- DALMARONI, Miguel, “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer”, *Crítica Cultural* n°2, jul./dez., p. 399-409.
- DA VINCI, Leonardo, 1792, *Tratatto della pittura*, Fiorenza, Giovacchino Pagani.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, 1992, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1990, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.
- HAYNES, Todd, 2002, *Far from Heaven* (script). Disponible en: [https://sfy.ru/pdf/far_from_heaven_\(2002\).pdf](https://sfy.ru/pdf/far_from_heaven_(2002).pdf)
- KANT, Immanuel, 1991, *Antropología* (trad. de José Gaos), Madrid, Alianza.
- MARX, Karl, 1971, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* (édition bilingüe), Paris, Aubier.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, 2002, « Bueno, como te iba diciendo... », en *El lugar de Juan José Saer. Actes 10* (edición de Milagros Ezquerro), Montpellier, Éditions du CERS, pp. 323-333.
- SAER, Juan José, 1983, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- , 1983, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza.
- , 1991, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza.
- , 1993, *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza.
- , 2000, *Lugar*, Buenos Aires, Planeta.
- , 2000b, *El arte de narrar*, Planeta.
- , 2012, *Papeles de trabajo I*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SCAVINO, Dardo, 2004, *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- , 2009, *El señor, el amante y el poeta*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Arte, literatura y archivo

Postimágenes en la poesía intermedial de Julián Axat

NIBALDO ACERO
Universidad de Playa Ancha (Chile)
nibaldo.caceres@upla.cl

JAVIER A. PÉREZ DÍAZ
Pontificia Universidad Católica de Chile
japerez20@uc.cl

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 26 de abril de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p261-274> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: El objetivo es, primero, analizar parte de la producción lírica de Julián Axat, por medio del concepto de postimagen, en dos poemas de su libro *El amor por los débiles & el instinto de asesinato* (2023). En los poemas observamos un *continuum* histórico de la violencia entre el siglo XX y el actual por medio de una serie de relaciones intermediales con el archivo intangible. A partir de la idea de la ausencia de imagen, proponemos el concepto de postimagen para explorar poemas sin imágenes pero que remiten a una visualidad marcada o registrable en términos estéticos/políticos. Y si bien el anterior es el principal objetivo, sondearemos brevemente un gesto notable impulsado por el poeta: mejorar vía Inteligencia Artificial una imagen de George Floyd para el poema “Lamento por la muerte de George Floyd”, por medio del cual sondearemos el concepto de archivo ficcional.

Palabras clave: Intermedialidad; Poesía; Postimagen; Inteligencia Artificial.

Postimages in the intermedial poetry of Julián Axat

Abstract: The objective is, first, to analyze part of Julián Axat’s lyrical production, through the concept of postimagen in two poems of his book, *El amor por los débiles & el instinto de asesinato* (2023). In the poems we observe a historical continuum of violence between the twentieth century and the present, through a series of intermediate relationships with the intangible archive. From the idea of the absence of image, we propose the concept of postimage to explore poems without images, but which refer to a marked or registerable visuality in aesthetic/political terms. And while the former is the main objective, we will briefly probe a remarkable gesture prompted by the poet: generating a George Floyd’s image via Artificial Intelligence for the poem “Lament for the Death of George Floyd,” by means of which we will probe the concept of fictional archive.

Keywords: Intermediality; Poetry; Post-image; Artificial Intelligence.

Una expansión afectiva de la poética de archivo

Entre otros tópicos, la obra de Julián Axat (La Plata, 1976) aborda la persistencia de la violencia en la historia latinoamericana sirviéndose de distintos géneros y de distintos medios. Si bien algunos de sus poemas incluyen fotografías e imágenes, otros —que no las insertan explícitamente— se vinculan de manera elíptica con la fotografía, la imagen documental o el cine. En otras palabras, la producción poética de Axat que no incluye imágenes remite a ellas imaginariamente, volviéndose presentes a pesar de su elisión. Para identificar este fenómeno acudiremos a ideas provenientes del ámbito de la intermedialidad y, en especial, al concepto de postimagen, ya que permite explorar la influencia afectiva de ciertas imágenes en manifestaciones humanas como la poesía. Para ello, analizaremos los poemas “El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube” y “Los poetas tuertos de Chile”, del libro *El amor por los débiles & el instinto de asesinato* (Ediciones Askasis, 2023). El primero se centra en la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), mientras que el segundo aborda el “estallido” chileno del año 2019. El libro de Axat contiene treinta poemas y tiene un total de dieciséis imágenes en blanco y negro, en su mayoría fotografías, pero también sellos postales y un documento de corte administrativo-laboral. Los dos poemas seleccionados forman parte del grupo de textos sin imágenes, lo cual exige descifrar los potenciales vínculos con el archivo al que remiten uno y otro.

En términos históricos, Julián Axat elabora una de las dimensiones más canónicas de la intermedialidad, vale decir, la presencia explícita de medios masivos en la obra literaria. Sin embargo, para no limitar el fenómeno intermedial a una revisión puramente formal¹, algunos teóricos (Bongers, 2022; Florenchie, 2016; Mariniello, 2009) observan en las estrategias de creación intermedial decisiones estéticas de carácter político² que influyen en las relaciones identitarias (generacionales, de clase, género)³. Estas decisiones tienen que ver con “el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra”, lo que implica “un nuevo paradigma que permite comprender las

¹ En un trabajo anterior, decíamos que “la aparición de la intermedialidad, tal y como la entendió Dick Higgins, surge de la combinación de medios entre distintas artes, donde existía una relevancia a no encarcelarlos en un género y abrir la discusión a las clases populares” (Acero y Pérez, 2023: 255), por lo que la apertura e hibridación de las artes al punto de pensar su ruptura total frente al público no es una resolución evolutiva del arte, significa un choque y una respuesta a determinadas posiciones académicas y artísticas consideradas elitistas y excluyentes.

² Florenchie (2016) propone una “poética de la mediación” que prioriza la perspectiva del usuario sobre la visión positivista de la transmedialidad como expansión de mercados. Argumenta que el estudio de la intermedialidad debe ir más allá del *transmedia storytelling* y explorar su dimensión política y su capacidad para construir realidades sociales, en lugar de centrarse solo en aspectos técnicos o comerciales. Este enfoque cuestiona el sentido de los medios y sus relaciones con individuos y grupos, vinculándose con la literatura y la poesía.

³ Pérez Díaz (2024) analiza cómo literaturas intermediales chilenas recientes, como las de Nicolás Meneses y Wladimir Bernechea, integran influencias del anime y manga, reflejando espacios marginales y sujetos menores. Acero y Pérez (2023) exploran las dimensiones intermediales en la obra de Roberto Bolaño, asociando estilos de wargames y videojuegos con sus personajes y contextos, como El Quemado en “El Tercer Reich” y el desierto de “2666”, además de la metáfora de Latinoamérica como un “flipper electrónico” en los años setenta y ochenta.

condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente” (Mariniello, 2009: 64).

Esta nueva visión de la intermedialidad explora las implicaciones de las experiencias de vida afectadas por los medios como parte constitutiva de la realidad. Aunque *Peso formidable* (2004), primer poemario de Axat, no incluía elementos visuales, las creaciones del poeta han ido elaborando con el paso de los años un archivo en el que su lírica va acompañada de un registro visual amplio y diverso formado de espacios cotidianos y personales, pero también de imágenes históricas como las de las gasolineras “desamparadas” (Axat, 2019)⁴, las de la extinta Unión Soviética (Axat, 2020)⁵ o las de documentos familiares recuperados (Axat, 2023).

El ensamblaje de ideas y afectos que se manifiesta en el acto de incrustar imágenes permite un montaje que, como señala George Didi-Huberman, “escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan cada objeto, cada acontecimiento, a cada persona, a cada gesto” (Didi-Huberman, 2012a: 21). Es este un ejercicio transtemporal que implica “pensar en las condiciones que impidieron” la “destrucción” y la “desaparición” de ciertas imágenes (Didi-Huberman, 2012a: 18), lo que abre implicancias de la elaboración de la memoria bajo una realidad mediatizada.

El poema, el negativo, la imagen y el archivo

“El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube” es un poema en prosa, de un solo párrafo, dedicado *in memoriam* a la figura de Gonzalo Millán, poeta chileno exiliado en Canadá durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). El poema debe su estructura al poema N°48 del libro *La ciudad* de Millán, lo cual visibiliza un montaje en el que se crea una inversión de la cronología cuya función es la de conseguir evitar la destrucción y la desaparición. Los primeros versos del poema de Millán señalan:

El río invierte el curso de su corriente.
El agua de las cascadas sube.
La gente empieza a caminar retrocediendo.
Los caballos caminan hacia atrás.
Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.
Las balas entran en los cañones (1979: 85).

El poema pareciera recomponer la historia de un país por medio de la inversión de las imágenes lacerantes, resarcidas ahora en imágenes antitéticas a la vez que esperanzadoras. Al invertir el curso del río, Millán rehistoriza el trauma, permitiendo que sus versos truequen la muerte por la vida. La intervención del tropos histórico del río, que simboliza la vida en dirección de la muerte, hace que el poema se deslice hacia una suerte de re-nacimiento o victoria. Así, la nueva realidad creada en el espacio del poema permite observar las imágenes y los sonidos que, a pesar de la inversión, han quedado incrustados en sus versos, suturando

⁴ En específico, *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* incluye cinco fotografías.

⁵ En específico, *Perros del cosmos* incluye veintitrés fotografías.

ambas dimensiones (la historiográfica con la ficcional) por medio de un mecanismo de verosimilitud.

La dedicatoria del poema subraya la relación entre Millán y Axat, cuya poesía, como la del chileno, atrapa la cotidianeidad amenazada y destruida por los golpes de Estado. En ambos textos se insiste en el recurso anafórico para desentrañar el significado del horror que asedia las vidas comunes. Porque no es sino la violencia organizada la que se instala en la cotidianidad y, en el día a día, procura validarse. En el poema de Axat, no solo se internaliza la cadencia ucrónica del poema de Millán, también se vuelca el devenir de la historia. Asimismo, las imágenes (re)elaboradas también hacen de sí un ejercicio de denuncia bajo la descripción minuciosa y seca de lo acontecido. En Axat y Millán, el registro ecfrástico, al ritmo de las anáforas, logra salvar de las cenizas —metáfora utilizada por Didi-Huberman— la dignidad de los sujetos oprimidos por los gobiernos totalitarios, recuperando por medio del lenguaje verbal aquello que no logró ser capturado por fotografías o registrado por una grabadora.

La poeta Eugenia Straccali (2020) vincula el ejercicio de archivo que lleva a cabo Axat con la influencia de los medios como la fotografía en su poesía: “Como el trapero benjaminiano, los artistas de la posmemoria registran los ultrajes del tiempo, hacen un inventario de la mortalidad, coleccionan materialidades pequeñas y gastadas y en este sentido también enlazan los registros que la fotografía tiene con la muerte” (Straccali: 321). Su lectura conecta el trabajo poético de Axat con las fotografías de los desaparecidos, acción que se ha reiterado en varias partes del mundo para mostrar los rostros cotidianos del horror como una manera de restituir la ausencia. Este atestiguar la existencia del desaparecido mediante la fotografía no solo habla de su restitución, también remite a un ir en contra del olvido, tal como el río que invierte su curso en señal de volver el tiempo atrás, exactamente antes de la tragedia. La operación, entonces, parecería indicar que, a diferencia de los cuerpos físicos, que no lo consiguieron, los cuerpos fotografiados sí lograron sobrevivir a la tragedia.

Si bien en “El río invierte el curso de su corriente y el agua de las cascadas sube” no hay uso de imágenes, en el libro sí hay otros textos que las integran. Por ejemplo, en los poemas “Silo en la cima del Chañi” y “Últimos días en el swift de Berisso”, Axat aborda la figura de su padre con dos fotografías. La primera de ellas, correspondiente al último poema señalado, muestra el inquietante telegrama de despido remitido por las autoridades del frigorífico Swift, en la ciudad de Berisso, seis días después de haber desaparecido (ver Imagen 1):

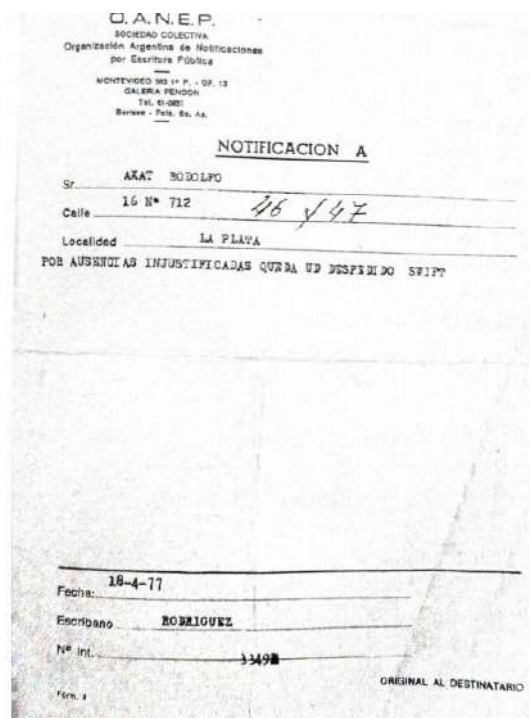


Imagen 1. Facsímil del telegrama de despido de Rodolfo Jorge Axat, 1977.

Colección del autor. Imagen, Coti López (Axat, 2023: 23).

La otra imagen, perteneciente a “Silo...” muestra al grupo “Kronos” (ver Imagen 2), una de las designaciones que recibía la organización en la que militaba su padre, que también fue perseguida incluso antes de la dictadura⁶:



Imagen 2. Grupo “Kronos”.

⁶ Para más información de “Kronos”, está el texto del propio Julián Axat, “Del lado de Silo” (2021), en el que narra su experiencia haciendo un prólogo al Legajo 14.628, llamado “Kronos y Silo (1967-1974)”, tras haber sido invitado a escribir una introducción al documento por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM), quienes iniciaron una serie de desclasificaciones de informes de inteligencia desde el año 2007.

En “El río...”, Axat comienza a reconstruir la fecha del 12 de abril de 1977, día en que se produce la desaparición de sus padres. A través de un procedimiento anafórico, el poeta describe con meticulosidad escenas cuasi cinematográficas donde las imágenes verbales expresan una cotidianidad interrumpida a la fuerza por el terrorismo de Estado. Como indica Tavernini (2019), este recurso permite generar memoria ya que “a diferencia de la biopolítica que consume las vidas precarias, la poesía las va a eternizar en una sobrevida” (Tavernini: 291). En este mismo sentido también reflexiona Straccali, quien escribe que en la poética de Axat “la memoria testimonia sobre la experiencia de la desaparición, de los muertos sin sepultura, sobre el recuerdo de las vidas pasadas y de las profecías futuras que vienen de un espacio imaginario” (Straccali, 2020: 316-317). Es decir, junto al retorno a la escena que propicia la factibilidad del archivo intangible, el poeta volverá —ya no-fantasmalmente—, una y otra vez, a las figuras de sus padres. En este sentido, el poema comienza con una imagen arcádica en la que la liberación de los padres —desatados y con sus ojos nuevamente destapados— nos obliga a explorar la imagen conjeturada del poeta, una imagen que perdura en su mente y se apodera de todo el texto y de sus sentidos.

El paralelismo entre el poema de Millán y el poema de Axat también resulta fascinante en sus respectivos finales. Mientras que el del primero culmina con los versos: “Los cesantes son recontratados. / Los obreros desfilan cantando/ ¡Venceremos!” (1979: 86), en Axat se lee: “es 12 de abril de 1977 / ya en el cuarto apagan la luz / mis padres se acuestan a mi lado / Mi llanto se deja de oír” (2023: 66). Una de las interpretaciones posibles es que en los versos de Millán la imagen de la derrota más espantosa deviene victoria. En cambio, la gran victoria en el poema de Axat no es el “¡Venceremos!” de los proyectos socialistas revolucionarios latinoamericanos, sino el verdadero y milagroso triunfo de la supervivencia. Con Didi-Huberman, es posible interpretar que, frente al horror y la violencia, es el mismo poeta quien termina transformándose en una especie de archivo que sobrevive a la destrucción.

¿Un poema, un poeta, pueden transfigurarse en archivo? La anáfora *archivística* “12 de abril de 2022 en el diario Página/12, a 43 años de la desaparición forzada de Rodolfo Jorge Axat y Ana Inés della Croce” (Axat, 2023: 66), apela y rememora a los padres del poeta de manera explícita. Es necesario tener en cuenta que Axat ya había escrito poesía acerca de la desaparición de sus padres en *Peso formidable* (2004), su primer libro publicado y, como observa Reati, esta situación “fue la primera evidencia de que a ciertos seres humanos se los trata como nuda vida, y eso impactó para siempre su niñez y posterior obra poética” (2019: 160). Este gesto, cuenta Straccali, hace de Axat un escritor de la posmemoria quien pretendería “a través del arte provocar el reencuentro con la humanidad perdida de los padres en los campos de exterminio; [...] intenta hacer hablar a los fantasmas, en una práctica de nigromante convocar la voz y la imagen-retrato de los asesinados que flotan en las tinieblas abisales de este limbo histórico” (2020: 318).

La producción poética de Axat alimenta no solo una memoria histórica, sino también hace de su testimonio poético un archivo que, a través de la poesía, es capaz de librar una batalla contra el olvido. Un buen ejemplo de esto se encuentra en los versos “mientras las botas se levantan de sus cabezas” (2023: 66). La imagen remite de inmediato a la brutalidad de los

primeros días de los golpes de Estado en América Latina, donde los militares irrumpían con violencia en la vida cotidiana de hombres y mujeres no solo deteniéndolos, sino también procurando vencer su fortaleza interna y su dignidad.

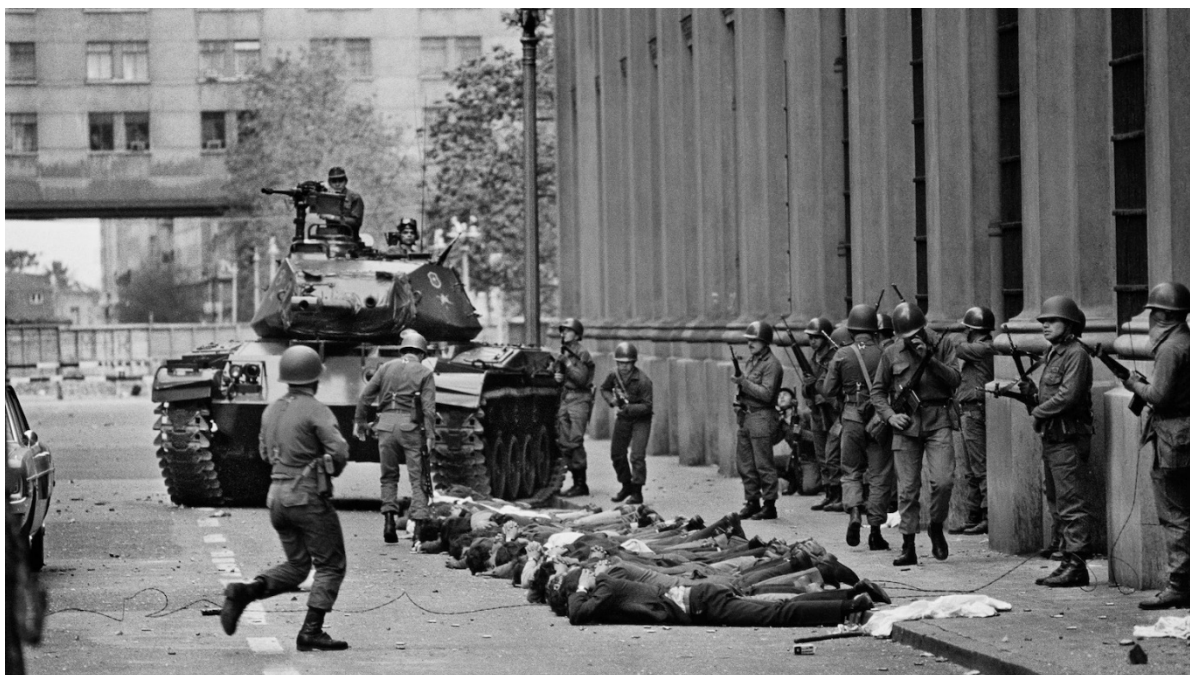


Imagen 3. Frente al Palacio de La Moneda, Chile. Foto Chas Gerretsen.

Además, la imagen de las botas sobre las cabezas sintetiza de manera siniestra la violencia simbólica en una sola imagen: también son las ideas aplastadas por las botas del poder ante la mirada ensoberbecida de un Estado omnipotente. Asimismo, el verso “a mi madre le devuelven el rímel” (Axat, 2023: 66), breve y determinante, abre historicidades y sinestias de la violencia sexual que junto con otra clase de tormentos padecían las víctimas mujeres. La imagen del arrebato del rímel confirma que ningún gesto de belleza ni de sensibilidad tenía posibilidad de subsistir y que solo la irrupción de la poesía consigue transfigurar la historia. El sujeto del poema hace de sí mismo una moral insurrecta decidida a defender la memoria y, en términos de Spinoza (1977), la encadena a su cuerpo en el gesto de incrustar imágenes entrelíneas, lo que lo visibiliza, además, como heredero de una red imaginaria: ser ya el producto histórico de una serie de relaciones afectivas. A la postre, esta poesía habrá de devenir “una poética sobre la barbarie” en la que “la poesía es la encargada de hacer justicia poética” (Straccali, 2020: 318) por medio del gesto de *imaginar* colectivamente.

Un verso es clave para comprender todo un imaginario de resistencia que surge en los años setenta a partir de las desapariciones forzadas: “la abuela sonrío son las 3 de la madrugada” (Axat, 2023: 66). El poema manifiesta sus aspectos más sociales y emblemáticos, representados en la imagen de una abuela sonriendo, signo que podemos leer bajo el concepto de *figura* de Auerbach (1998), donde la abuela dejaría de ser la familiar directa del poeta y se transformaría en un acontecimiento sígnico que representa la lucha histórica de las abuelas que luego conformarían el colectivo Abuelas de Plaza de Mayo.

La lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo era bien concreta: buscar a sus familiares desaparecidos, entre los que se encontraban niñas y niños robados por la dictadura. Por esa razón, no debe pasar inadvertida la figura del bebé recién nacido llorando, cuya desolación puebla gran parte del poema. La resistencia y la lucha de estas madres-abuelas surge desde un rol afectivo más que político (Jelin, 1998). De allí que el verso opere en clave afectiva, vale decir: su función es poética, no solo sociológica. La sonrisa recuperada de la abuela transforma la totalidad del poema, ya que reconfigura nuestros propios afectos frente la historia, conminándonos a defender nuestras propias memorias mientras se renuevan las afecciones. Se reanima así la reinención de una familia, de una sociedad, por medio de un poema que emerge de lo que es mejor no decir pero sí *mostrar* a través de una imagen para que la poesía, más que la historia, gane terreno al olvido.

En esos términos estético-afectivos, Axat, mediante lo no-dicho, lo insinuado antitéticamente, lo volcado en términos historiográficos, vocifera con más fuerza la potencia de las Abuelas de Plaza de Mayo, cuyo pañuelo, por ejemplo, es reutilizado en la película *1985*, de Santiago Mitre, cuando se obliga a estas mujeres a quitárselo durante el juicio a las Juntas Militares. *1985* también se relaciona con los afectos, con el horror que presenciamos, con lo que no pudimos presenciar, con lo imaginado y reinventado, con lo (sobre)vivido, con lo soñado y perdido.

Poesía de la postmemoria y de la postimagen

En cuanto a “Los poetas tuertos de Chile”, este es un poema de 22 versos, dividido en dos estrofas que comienzan con la pregunta, “¿Y si los poetas de Chile hubieran quedado tuertos?”. La pregunta indica la posibilidad de una desgracia, pero, a la vez, denuncia explícitamente los cuatrocientos sesenta casos de ciudadanas y ciudadanos chilenos que fueron víctimas de trauma ocular por protestar, en el año 2019, contra el gobierno de Sebastián Piñera. Cuando Axat instala en la arena social el canon de la poesía chilena —desde los nobelizados Pablo Neruda y Gabriela Mistral, pasando por Vicente Huidobro, la familia Parra (Violeta y Nicanor), Jorge Teillier y Roberto Bolaño—, los asimila con las víctimas del estallido social de 2019, para vincularlos con una historia de abusos en Chile a través de imágenes afectivas que remiten a las marchas (ver Imagen 4):



Imagen 4. “Chile Resiste”. Foto Javier Vergara, 2019.

En el segundo verso, “Fusilados sus ojos en una pared del olvido” (Axat, 2023: 53), una suerte de alegoría suscita nuevamente una imagen en negativo. Dentro de una sociedad asediada por la tiranía, quienes han sido llevados al paredón de fusilamiento son los artistas —los poetas— para ser aniquilados, ya sea en la Guerra Civil Española o en las dictaduras argentina y chilena, donde, entre las primeras víctimas de la represión, pudieron contarse precisamente asesinados poetas como Federico García Lorca, Francisco Urondo e, hipotéticamente, Pablo Neruda, señalado con énfasis en el poema. De hecho, el vate chileno vehiculiza aquellos episodios más escalofriantes de la dictadura chilena, donde en centros de tortura como Villa Grimaldi a los detenidos les eran amputadas sus extremidades antes de ser asesinados. Es decir, gracias a la imagen de Neruda en un sarcófago, también sin ojos, la poesía de Axat logra empalmar dos sucesos históricos que mancharon de sangre una vez más a las Fuerzas Armadas de Chile: la dictadura y la revuelta social. En aquel enlace, Neruda carga —gracias a su emblemático compromiso político y espesura canónica— con el dolor de todo un pueblo que pierde los ojos ante la violencia de los carabineros, los encargados de traer de vuelta a la muerte mientras los poetas devienen libertarios piratas que encienden barricadas.

Las imágenes continúan agazapadas. En ellas, más que analogías, hay un juego de negativos que remite a otro lugar y a otro tiempo —a otra historia—, estructurando interfaces en las que el poeta observa intensos vínculos sociales que resuelve por medio de lo estético y de un juego poético-bélico. Axat convoca una selección de poetas de todos los tiempos que asisten a una protesta en la que se baten con la policía: Huidobro, como si habitara su propio Altazor, navega por paisajes quiméricos con una venda sangrante “embravecido en la barricada”; Jorge Teillier, un poeta de reconocida apuesta ética y vitalista a la vez, está “encapuchado arrojando pétalos de sangre” mientras la familia Parra se erige cual bastión insoslayable de resistencia. Por último, aparece el fantasma de Roberto Bolaño, quien estuvo encarcelado en Concepción a fines de octubre de 1973, ahora “preso en otra comisaría” (Axat, 2023: 53). Todo bajo el imaginario de cientos de jóvenes que desplegaron su resistencia durante meses.

Ahora bien, estos artistas y poetas no solo ilustran la ferocidad de la lucha entre ambos bandos (manifestantes y carabineros). Tampoco se limitan a reavivar el relato popular de “Chile, país de poetas”, permitiendo inferir que cada uno de las y los adolescentes y jóvenes insurrectos del octubre chileno era un poeta o artista en potencia. La escenificación de estos creadores en la arena de la revuelta social busca dejar en claro, sobre todo, que en la literatura chilena subyace una rabia contenida que de pronto se desboca en las calles en pos de la justicia social. De hecho, es prácticamente imposible enumerar las expresiones poéticas, plásticas, performáticas que emergieron en términos de productividad en el “estallido”, sobre todo desde el 18 de octubre de 2019. Una producción que, conformada por modestos poemas anónimos impresos y pegados en los muros o por performances multitudinarias como las del colectivo LasTesis, en vez de decaer creció durante meses, hasta que la pandemia obturó el vuelco de la población a las calles.

La revuelta chilena sin duda hizo de la poesía una herramienta de expresión popular genuina, pero sobre todo de memoria, de denuncia y de blindaje ante el horror que se vivía. Por eso, el juego bélico de Axat, que consiste en lanzar bardos como dardos a la calle, supone exponer la literatura a los embates que la historia le depara. Es, después de todo, humanizarla, adscribiendo

al afán baudelairiano de que el poeta debe esposarse con la multitud, deambular por las calles, acompañando su ruina (Berman, 2011: 143).

Volviendo a “Los poetas...”, desde su inicio el sujeto en la propuesta de Axat vuelve a exhibir “un hilo común entre las prácticas autoritarias del régimen militar y las de la democracia neoliberal” (Reati, 2019, 158). De hecho, dos momentos en la historia reciente de Chile alteran en el poema solo algunos de sus elementos constitutivos, como si se tratara de la holografía de una misma imagen que, con la modificación de la perspectiva del observador, cambia sutilmente. Así, la acusación al expresidente Sebastián Piñera por medio de versos impugnatorios no dista en demasía de la denuncia que Axat hace a la dictadura chilena:

y todos los ojos apiñados en un plato
por la saña de su presidente Piñera
para comida de las aves negras
de la peste de la Historia (Axat, 2023: 53).

Es posible atender a la figura del Neruda “sin mirada” como el signo transhistórico de la literatura derribada a los pies del poder. La lucha que despliegan estos encapuchados poetas entre las barricadas de los versos sigue sin tener como fin la conquista del poder, lo cual desvincula la poesía de la política, porque la resistencia y la memoria no son triunfos sino resguardos éticos tangibles (en el caso de los archivos y de los sitios de memoria) y por supuesto intangibles, es decir, afectivos y simbólicos. El vínculo entre ambos momentos de reyerta y violencia desatada son los poetas. Tanto Neruda como Bolaño, por ejemplo, sufrieron el impacto directo de la represión, ambos hicieron de su obra un canto impugnatorio aunque desde veredas estéticas muy distintas.

Ahora bien, los anteriores versos destazan el relato aplicando una analogía que define al mandatario de turno durante el estallido —Sebastián Piñera— como un gobernante despiadado, monstruo sediento de sangre enemiga, como se infiere de la estrofa citada con anterioridad. Esta acción poética incrusta una serie de imágenes icónicas con las que la interpretación se expande: la de los tiranos que se alimentaban de los miembros de sus derrotados enemigos; los escarmientos de la Iglesia medieval, la tortura de los esclavos insurrectos, el emplazamiento de algunos emblemáticos jerarcas. Tal como el Neruda ciego carga con la debacle y a la vez con la resistencia, Sebastián Piñera habrá de cargar con la peste de la Historia, con aquel sello de terror como prurito (peste) del poder. Así, el poeta equilibra lo político con su proyecto estético y asume su rol de justiciero poético, pues en la imaginación ha encontrado un bastión de subsistencia. Las imágenes elididas y puestas en función de su negativo encuentran al final del poema una expresión militante a la vez que metaléptica: el poeta irrumpe en la historia, brutalmente, ahora no por medio del volcamiento de sentidos, sino haciéndose parte de un juicio histórico propugnado por medio de toda la justicia que puede ofrecer la poesía.

El archivo ficcional

El tercer poema que analizaremos es “Lamento por la muerte de George Floyd” que, como su nombre lo hace explícito, es una crítica sensible al crimen de George Floyd a manos de un policía blanco. Como es sabido, el hecho cristalizó en símbolo de la brutalidad policial, brutalidad que el poema exhibe cual eslabón del racismo constitutivo de los Estados Unidos. El texto es el siguiente:

El día que el policía blanco Derek Chauvin asesinó al ciudadano negro George Floyd / Durante esos siete minutos que apretó el cuello con su rodilla-gatillo / pasaron como saeta los más de 400 años de historia americana / pasó por su mano la guerra de secesión / la sangre derramada de Malcom X & Martin Luther King / los linchados / incendiados por el Ku Kux Klan / & todos los asesinados por la espalda por sus polis supremacistas blancos 7 & en esa justicia de lo impoético / como la primer sentencia al boxeador Hurricane a la que cantó el gran Bob Dylan / el piso se fue agrietando / el de la ejecución de una asfixia sistemática / programada / burocrática / el lamento viral de la imagen de esos siete minutos de la rodilla gatillo de Derek Chauvin sobre el rostro de George Floyd / venciendo por peso denso el último hálito de los esclavos en las plantas del algodón / el aire en el ritmo del primer blues / la angustia en el vacío aleatorio del jazz / la indignación del respiro de las Panteras Negras incendiando todo a su paso por Detroit / la misma indignación que ahora es un coágulo en el cuello de las cárceles abarrotadas de negros / coágulo de los ciudadanos de Minneapolis / Nueva York / Toronto / Los Ángeles / Denver / Columbia / Des Moines / Houston / Louisville / Memphis / Oakland / Portland / San José / Seattle & hasta Washington / la Casa Blanca / donde el más millonario supremacista fuma su puro & respira / inhala & exhala el humo / & ya percibe / Cavila / también gatilla / su propio final.

Axat emplaza este horrible evento dentro de una línea histórica plagada de abusos, opresión y violencia racial que lleva más de cuatrocientos años de historia norteamericana y que pareciera no menguar, al contrario, que pareciera ser una hoguera que se mantiene viva en la que seguirán desfilando nuevos Malcolm X, otros Martin Luther King. Es difícil abstraerse y no dar de lleno con la indignación del poeta, quien por medio de versos contruidos con cierta urgencia (por el uso de barras “/”), donde vocativos como ‘rodilla-gatillo’ materializan no solo la ferocidad del asesinato, también corporiza en el agente, y con él en toda la policía, la potencia de muerte. Por otra parte, la instalación de expresiones como el blues y el jazz resignifican el dolor de la esclavitud en resistencia o resiliencia, lo que de alguna manera equilibra el tono del poema en prosa, donde la rabia del poeta cuya voz es colectiva, propiciando el ejercicio nerudiano de disponer de su boca para todas las víctimas de la violencia, en este caso, principalmente, racial (ver Imagen 5).

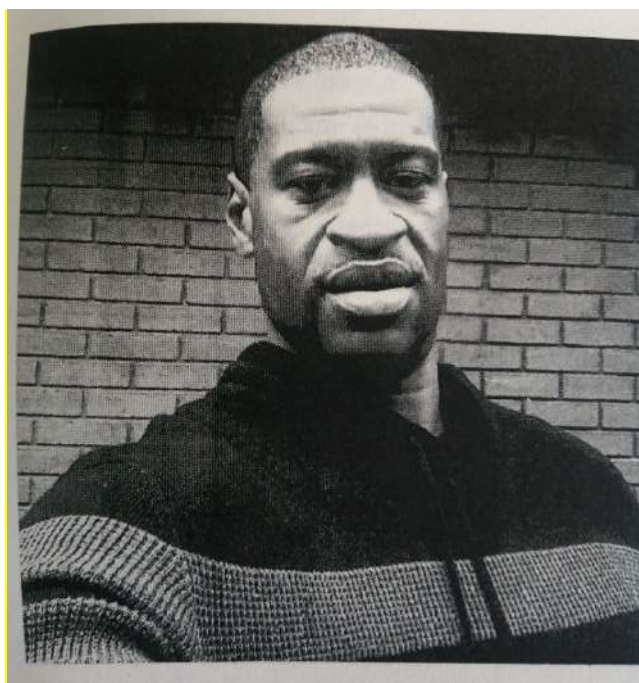


Imagen 5. Fotografía de George Floyd editada con Inteligencia Artificial (Axat, 2023: 63).

Este archivo que nos presenta el poeta, primero, dista del ejercicio de postimagen apreciado anteriormente, puesto que si bien se torna ficcional la fotografía de Floyd, debido al uso de la Inteligencia Artificial, deviene archivo que vehiculiza potentes afectos que le brindan la posibilidad de ser comprendido gracias a la verosimilitud que adquiere, al impacto visceral en la sensibilidad del lector. En este gesto de transformar una imagen vía Inteligencia Artificial el poeta propicia una interacción sin precedentes entre autor, lector y obra, puesto que traspasa cada una de estas categorías para blandir un estandarte de dignidad humana, de derechos humanos. En otras palabras, Axat aplica las ‘armas del enemigo’, deshumanizadoras, automatizadoras, para enrostrar al mismo modelo la violencia de la que es capaz su sistema: no solo como generador de imágenes, videos o textos, sino como, fundamentalmente, generador de horror.

Conclusiones

Es evidente que la poesía de Axat se une “con lo social, con la política” (Straccali, 2020: 282), que su proyecto carga con una apuesta estética que no colisiona con la memoria o el relato de resistencia, sino que hace de sí aquellas imágenes traumáticas para ensamblar afectos y estéticas, archivos, justicia e idearios mediante su instalación visual o, en estos dos poemas, por medio del negativo fotográfico, es decir, por medio de su explícita invisibilización. Al respecto, el final de “Los poetas tuertos de Chile” vuelve todavía más evidente que “[e]l poeta es para Axat mensajero de una justicia incumplida, y su misión es abrir la posibilidad de una comunidad justa por-venir” (Straccali, 2020: 317). Aquel deseo, representado en el gesto de volcamiento de sentidos, lo que hemos llamado el *negativo* de la imagen, o archivo intangible, es a la postre paradigmático del contexto histórico al cual puede aludir, porque no solo lo aborda desde una idea testimonial, fáctica o sociológica, sino que su poética junto con ser ética y política es potentemente estética y, ciertamente, afectiva, o como explicita el título del libro estudiado: sensible al dolor de los más débiles.

Referencias bibliográficas

- ACERO, Nivaldo y Jorge Cáceres, 2022, “Letra de la revuelta, revuelta de la letra”, en Nivaldo Acero y Jorge Cáceres, *Letra Revuelta: Literatura, imagen y espacio público en el estallido social*, Valparaíso, Narrativa Punto Aparte, pp. 5-29.
- ACERO, Nivaldo y Javier Pérez, 2023, “De matar nazis a salvar a la chica: la escritura *gameplay* de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura*, 108, pp. 243-274.
- ACERO, Nivaldo e Isabel Plaza, 2022, “Materiales del estallido para la Educación en Derechos Humanos”, en Nivaldo Acero y Jorge Cáceres, *Letra Revuelta: Literatura, imagen y espacio público en el estallido social*, Valparaíso, Narrativa Punto Aparte, pp. 292-308.
- ALESSIO, Angelo, 2023, “Ficción de archivo: el souvenir como relato traumático en *Poste restante* de Cynthia Rimsky”, *Revista Laboratorio*, 29, pp. 1-20.
- AMARO, Lorena, 2016, “No hay pasado sin presente: Memoria y Narrativa Chilena de los últimos 40 años”, *Revista Nuestra América* 10, 2016, pp. 83-97.
- ARECO, Macarena, 2023, “*El clan Braniff*, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha”, *Taller de Letras*, 73, pp. 12-26.
- AUERBACH, Erich, 1998. *Figura*, Madrid, Trotta.
- AXAT, Julián, 2004. *Peso formidable*, Buenos Aires, Zama.

- , 2023, *El amor por los débiles & el instinto de asesinato*, Isla de Maipo / Valparaíso, Ediciones Askasis.
- , 2021, “Del lado de Silo”, *El Cohete a la Luna*. Disponible en: <https://www.elcoheteealaluna.com/del-lado-de-silo/>.
- , 2020, *Perros del Cosmos*, Buenos Aires, En Danza.
- , 2019, *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*, City Bell, Prueba de Galera.
- BERMAN, Marshall, 2011, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México D.F., Siglo XXI.
- BONGERS, Wolfgang, 2018, “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”, *Revista de Humanidades*, 37, pp. 103-130.
- CRARY, Jonathan, 2008, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac.
- CREMIN, Ciara, 2023, *Explorando videojuegos con Deleuze y Guattari: Hacia una teoría afectiva de la forma*, Santiago, Cuarto Propio.
- CURRIE-WILLIAMS, Kelann, 2023, “Afterimages and the synaesthesia of photography”, *Philosophy of Photography*, 12-1/2, pp. 111-127.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012a, *Arde la imagen*, Oaxaca, Ediciones Ve.
- , 2012b [2007], “El archivo arde”, en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, pp. 7-32.
- FLORENCHIE, Amélie, 2016, “Narrativa intermedial y poética de la mediación”, en *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor, pp. 55-70.
- JELIN, Elizabeth, 1998, *Los trabajos de la Memoria*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- MARINIELLO, Silvestra, 2009, “Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial”, *Acta Poética*, 30-2, pp. 59-85.
- MASSUMI, Brian, 1987, “Translator’s Foweword: Pleasures of Philosophy”, en *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. ix-xv.
- , 2021, *Couplets: Travels in Speculative Pragmatism*, Carolina del Norte, Duke University Press.
- MELCHOR, Adriana, 2017, “Experimentación artística, colectividad y tensiones entre medios en Japón: Jikken Kōbō/Experimental Workshop y la Quinta Presentación”, *Nierika. Revista de Estudios de Arte*, 12, pp. 58-77.
- MILLÁN, Gonzalo, 1979, *La ciudad*, Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.
- NÓMEZ, Naín, 2010, “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”, *Revista Chilena de Literatura*, 76, pp. 105-127.
- PÉREZ DÍAZ, Javier A, 2024, “Postimágenes del anime en la literatura chilena (2016-2022): elaboraciones de una memoria mediatizada a través de la marginalidad y la disidencia”, Tesis de Magister no publicada, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- REATI, Fernando, 2019, “De los desaparecidos en los 70 a los menores marginados hoy: Julián Axat y la poesía como defensa de la nuda vida”, *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* extra, 3, pp. 158-176.
- RICOEUR, Paul, 2010. *La memoria, la historia, el olvido* (2.a ed.), Madrid, Editorial Trotta.
- SERRANO, José; Arango, Ana María; Quintero, Fernando; y Bejarano, Leonardo, 2009, “Una experiencia de conocimiento situado: la línea de Jóvenes y Culturas Juveniles del DIUC”, *Nómadas*, 30, pp. 118-131.
- SPINOZA, Baruch, 1977, *Ética*, traducción de José Gaos, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

STRACCALI, Eugenia, 2020, “El testimonio y la experiencia de la muerte. Raúl González Tuñón, Jual Gelman, Julián Axat”, en *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

TAVERNINI, Emiliano, 2019, “Formas y deberes de la justicia poética en musulmán o biopoética de Julián Axat”, *Saga*, 11, pp. 284-309.

Miguel Ángel Bustos y Emiliano Bustos. Poética de la convergencia espacial y la afectividad temporal

JULIÁN AXAT
Universidad Nacional de La Plata
julian_axat@hotmail.com

Recibido: 24 de junio de 2024 – Aceptado: 1 de julio de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p275-290> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: El objetivo del presente trabajo es reflexionar sobre la muestra “Miguel Ángel Bustos-Emiliano Bustos. Todos es siempre ahora” que tuvo lugar en el Centro Cultural Borges de la ciudad de Buenos Aires entre el 19 de diciembre de 2013 y el 21 de enero de 2014. Ese día la muestra fue levantada intempestivamente a raíz del robo de uno de los cuadros expuestos. El artículo, que tiene su origen en una nota publicada en el diario argentino *Página/12* con motivo de los diez años de aquella muestra, intenta un análisis del catálogo y de algunos aspectos conceptuales sobre la convergencia temporal/espacial de la obra poética de Miguel Ángel Bustos y Emiliano Bustos, padre e hijo respectivamente.

Palabra clave: Miguel Ángel Bustos; Emiliano Bustos; Muestra Centro Cultural Borges; Arte y transmisión de la memoria. Archivo; Hijos de desaparecidos y arte.

Miguel Ángel Bustos and Emiliano Bustos. Poetics of spatial convergence and temporal affectivity

Abstract: This paper aims to reflect on the exhibition “Miguel Ángel Bustos-Emiliano Bustos. Todos es siempre ahora” that took place at the Centro Cultural Borges in the city of Buenos Aires between December 19, 2013, and January 21, 2014. On that day, the exhibition was untimely lifted because of the theft of one of the paintings exhibited. The article, which originates from an article published in the newspaper *Página/12* on the tenth anniversary of that exhibition, attempts an analysis of the catalog and some conceptual aspects on the temporal/spatial convergence of the poetic work of Miguel Ángel Bustos and Emiliano Bustos, father and son, respectively.

Keywords: Miguel Ángel Bustos; Emiliano Bustos; Exhibition Borges Cultural Center; Art and Transmission of Memory. Archive; Children of Missing People and Art.

“Todo es siempre ahora”

El presente artículo intenta reflexionar sobre la muestra “Miguel Ángel Bustos-Emiliano Bustos. Todos es siempre ahora” que tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires, en el Centro Cultural Borges, entre el 19 de diciembre de 2013 y el 21 de enero de 2014. Ese día, intempestivamente, la muestra fue levantada a raíz del robo de uno de los cuadros expuestos.

Este artículo nace de una nota que escribí recientemente en el diario argentino *Página/12* (2024a) con motivo de los diez años de aquella muestra y del episodio del robo del cuadro. En las páginas que siguen, me gustaría profundizar mi análisis del catálogo e intentar desarrollar algunos aspectos conceptuales sobre la convergencia temporal/espacial de la obra poética de Miguel Ángel Bustos (MAB en adelante) y Emiliano Bustos, padre e hijo respectivamente¹.

La muestra en el C. C. Borges, organizada por los artistas argentinos Luis Felipe “Yuyo” Noé y Eduardo Stupía, era la número 69 en el consolidado espacio curatorial “La línea piensa”², y tenía como objetivo exponer la obra de MAB y la de su hijo Emiliano Bustos junto a varios de sus escritos. En particular aquellos que se refieren de algún modo al vínculo filial entre ambos, el lugar de la imagen, la poesía y la puesta en evidencia del concepto de legado artístico entre la figura del padre y la del hijo. A la vez, la muestra asumía expresamente el lugar de “homenaje” a la memoria de MAB, detenido-desaparecido por la última dictadura militar en 1976.

En palabras del propio Luis Felipe Noé (2013: 3) en la apertura del catálogo: “Se trata de un homenaje a Miguel Ángel Bustos que le hace nuestro espacio y su hijo Emiliano. Su presencia en la muestra es el testimonio vivo de ello. No lo podía dejar solo. Y se trata de dos grandes poetas poco conocidos como dibujantes pese a la gran calidad de ambos”.

Tal como desarrollaremos aquí, los curadores del espacio intentaron deliberadamente construir un espacio que funcionara a la vez como plano de convergencia y afectividad, homenaje-muestra, abriendo una suerte de pasadizo temporal en el que se comunicaran, desde el punto de vista artístico, el padre desaparecido y su hijo legítimo, a partir de las obras poéticas y plásticas de ambos³.

¹ Emiliano Bustos (Buenos Aires, 1972). Poeta y dibujante. Publicó *Trizas al cielo* (1997), *Falada* (2001), *56 poemas* (2005), *Cheetah* (2007), *Gotas de crítica común* (2011), *Poemas hijos de Rosaura* (2016), *Mutación de la esperanza* (2021).

² El espacio curatorial “La línea piensa” comenzó en 2006 a instancias de una idea original de Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía, quienes desde ese momento hasta 2015 llevan adelante el proyecto. Con una breve declaración de principios, sentaron las bases desde el primer catálogo: “destacar el acto de dibujar como el del desarrollo de un pensamiento lineal: una línea lleva a otra línea como un silogismo gráfico”. Se trataba de revalorizar y dar visibilidad a la disciplina en el mapa del arte contemporáneo y cubrir lo que en ese momento era percibido como un vacío pese a la existencia de talentosos artistas. Hasta el momento contabilizan ochenta y siete episodios, de los que se puede mencionar la muestra de la obra de Armando Sapia, Andrea Racciatti, Lorenzo Amengual, Omar Panosetti. Tanto artistas vivos y ya fallecidos como Lajos Szalay, Alejandro Sirio, Clorindo Testa, Alberto Greco, Oski, etc. Véase Bermejo, 2015.

³ Se puede acceder aquí al catálogo de la muestra en PDF : <http://www.fundaciontrespinos.org/wp-content/uploads/2014/04/la-linea-piensa.pdf>.

El tipo de operación resulta algo inédito en términos de homenajes a la memoria de los hijos de desaparecidos y sus padres, aunque con alguna resonancia anterior⁴ que puede mencionarse como forma excepcional y personalísima. En ese mismo plano de la exposición, como veremos, los cuadros y la escritura dialogan entre sí, como si el hijo y el padre estuvieran rindiéndose cuentas mutuamente sobre la misma historia, en un pasado que se vuelve todo el tiempo presente (“todo es siempre ahora”). Entonces, es ese el pasado que se conecta con el presente a partir de dos obras de arte distintas, a ambos lados del espejo, superpuestas por filiación y deseo filológico. Luego de que el hijo asumiera la tarea de albacea y rescatista de la obra escrita del padre —trabajo que concluyó cuando Emiliano reunió las poesías completas de MAB en el libro *Visión de los hijos del mal* (título de uno de sus libros), publicado por la editorial Argonauta en el año 2008⁵— surge el deseo de rescate de la obra visual.

Por eso aquella muestra debe ser entendida como la tercera parte del proyecto de rescate y aparición de la obra de MAB. Ya no la estrictamente poética y la periodística, sino la pictórica y plástica, que a la luz de su arte posee aspectos difíciles de escindir de su programa poético escrito general que busca cierto isomorfismo entre palabra e imagen, a la manera en que lo enseñaron el viejo E. F. Fenollosa y E. L. Pound a la hora de estudiar las características de los ideogramas chinos. Se trata de “pintar el verbo” y “dibujar el poema”⁶.

Esta característica de la obra plástica de MAB ya ha sido señalada al presentarse la única muestra que realizara en vida, la que data de diciembre de 1970, llevada a cabo en el local de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, de calle Florida 846. Allí expuso dibujos y pinturas, con un tríptico plegado (que hacía las veces de catálogo), presentado por su amigo Aldo Pellegrini, quien por entonces resaltara “lo verbal y “lo visual” como dos planos que no se superponen, sino que son complementarios (ver Imágenes 1 y 2)⁷:

Un poeta que pinta provoca siempre el siguiente interrogante: en qué medida el poeta y el pintor representan dos actividades distintas, independientes. En Bustos la poesía tiene dos canales de expresión: el verbal y el visual. Ambos parten del mismo centro y sin embargo son expresiones distintas. Podría decirse que son las dos caras, los dos aspectos de ese centro de lo poético. Así lo verbal y lo visual no se superponen, sino que se complementan. Por cada uno de esos canales el poeta transmite una parte de su verdad (Pellegrini, 1970).

⁴ Quizás lo más cercano sea la muestra fotográfica de Lucila Quieto “Arqueología de la ausencia” (exhibida en 2008), en la que se lleva a cabo un montaje fotográfico que logra atrapar un tiempo que no existe, en el que hijos y padres separados por la muerte, el secuestro o la desaparición posan juntos por primera vez en la misma imagen fotográfica. Ese tiempo que no existe, se hace real y provoca algún tipo de sensación de diálogo, especialmente porque padres e hijos tienen casi la misma edad en el plano fotográfico. Véase: <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/muestras/id/10/title/Arqueolog%C3%ADa-de-la-ausencia>

⁵ También debo mencionar otro trabajo de Emiliano, de reunir y editar en el 2007, *Miguel Ángel Bustos. Prosa 1960-1976*, publicado por el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Allí se reúnen sus colaboraciones periodísticas, textos en prosa inéditos y parte de su correspondencia.

⁶ De los cinco libros que MAB publicó entre 1967 y 1970 —*Cuatro murales*, *Corazón de piel afuera*, *Fragmentos fantásticos*, *Visión de los hijos del mal* y *El Himalaya o la moral de los pájaros*— solo el segundo no está acompañado de dibujos de él mismo. Sobre los diseños e ilustraciones de MAB, véase Arancet Ruda, 2008.

⁷ Sobre la muestra de 1970 y el rescate de aquel catálogo firmado por Pellegrini, véase Hardmeier, 2018, pág. 255. El facsímil del catálogo se puede obtener a través de la Fundación Espigas: www.espigas.org.ar.

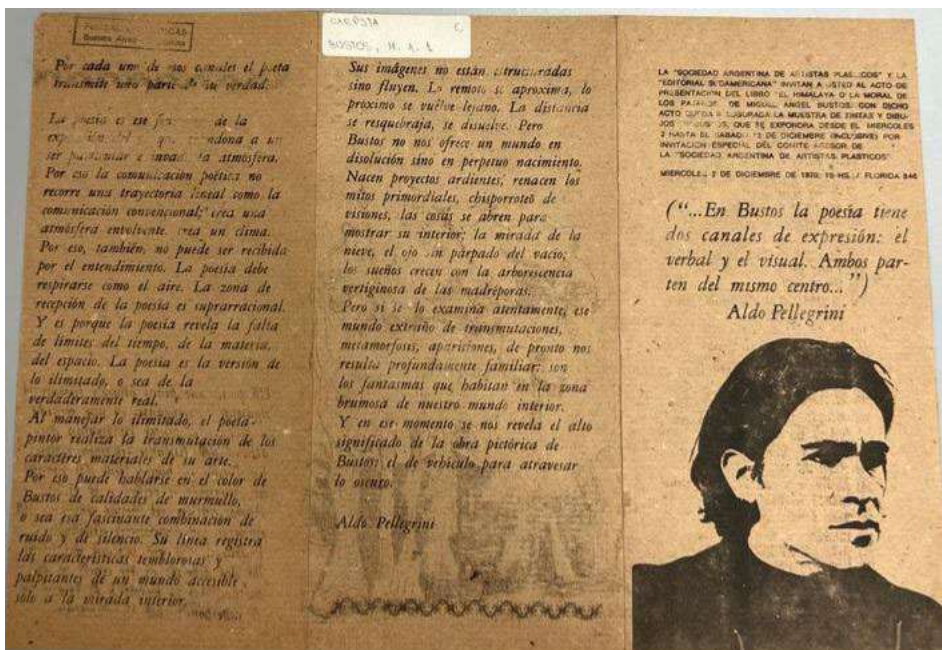


Imagen 1. Tríptico de la muestra de 1970 presentada por Aldo Pellegrini (exterior).

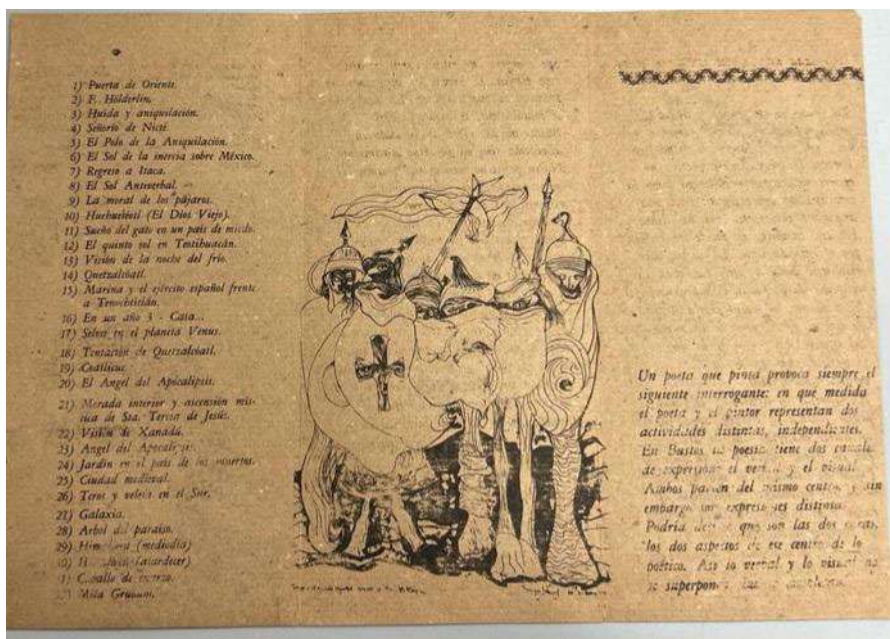


Imagen 2. Tríptico de la muestra de 1970 presentada por Aldo Pellegrini (interior, con la nómina de las obras expuestas).

Evidentemente, el espíritu de aquella muestra de 1970 está integrado —en cierta forma— a la muestra del C.C. Borges de fines de 2013, no solo porque algunos de aquellos dibujos y pinturas volvían a aparecer en público, sino porque hay aspectos conceptuales que se repiten pero desde la perspectiva del hijo y a partir del problema de la desaparición. En efecto, Emiliano Bustos vuelve a des-archivar la obra presentada en público en 1970 para llevar a cabo una nueva lectura retomando las continuidades conceptuales/temporales. En el texto de presentación, Emiliano escribe:

Los dibujos, que son papeles y huellas. La continuidad de mi padre en sus dibujos-huellas. Como si todo fuese siempre ahora. Como si pudiera dibujar con él, ahora. Pude dibujar con mi padre, lo vi dibujar. Un dinosaurio suyo, un auto mío adentro del dinosaurio. Dibujamos juntos. Como papeles, como huellas pero ahora, cada uno en su dibujo. Padre-poeta-dibujante. El amor de la memoria es un dibujo-huella, de mi viejo, de mi hijo; una posibilidad de huella futura, ahora.

Como vemos, el texto de Emiliano funciona como una suerte de manifiesto inicial del presente en relación al manifiesto del pasado esbozado por Pellegrini (la memoria de la exposición de 1970)⁸; y eso nos permite leer la secuencia de las obras doblemente expuestas bajo un marco conceptual nuevo: “papeles”, “huellas”, “Hoy”, “Ayer”, “Ahora”, “Huella futura”. Rastros, como continuidad en el tiempo entre un presente y un pasado disparado hacia adelante, que se actualiza como “siempre ahora”. Plano actual que le va a permitir iniciar aquello que llamaremos aquí la “convergencia afectiva”: la obra del hijo dentro del corazón de la de su padre (“dinosaurio suyo, un auto mío adentro del dinosaurio”).

Es esta idea de “equipo” de trabajo (“dibujamos juntos”) en comunión generacional, que se potencia entre la ausencia y la presencia, entre el auténtico amor de la memoria de un hijo por su padre y viceversa (ver Imagen 3)⁹.



Imagen 3. Tapa del catálogo de diciembre de 2013, ilustración de Emiliano Bustos (izquierda) y de Miguel Ángel Bustos (derecha).

⁸ Si analizamos en profundidad lo escrito por Aldo Pellegrini y lo escrito por Emiliano Bustos, tienen un punto de cruce que el problema del tiempo y el espacio en la poesía. Es decir, la conexión entre ambas presentaciones de cada exposición existe. Por ejemplo, cuando Pellegrini dice sobre MAB: “Sus imágenes no están estructuradas sino fluyen. Lo remoto se aproxima, lo próximo se vuelve lejano. La distancia se resquebraja, se disuelve. Pero Bustos no nos ofrece un mundo en disolución sino en perpetuo nacimiento”. Emiliano le contesta: “...El amor de la memoria es un dibujo-huella, de mi viejo, de mi hijo; una posibilidad de huella futura, ahora...”. La cuestión de cómo actualizar el pasado en el presente poético, es la clave de la conexión entre ambas muestras.

⁹ La relación ambivalente entre MAB y Emiliano ha sido analizada por quien suscribe, a partir del prólogo a una antología aún inédita elaborada por el primero y que nunca fuera publicada, que lleva por título “Fragmentos fantásticos”. Dicho prólogo se puede leer completo aquí: <https://elniniorizoma.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/06/miguel-angel-bustos.-axat.pdf>.

Convergencia y afectividad (el equipo “Bustos”)

Las teorizaciones sobre los afectos actualmente proponen significativos aportes a la hora de pensar las representaciones estéticas que configuran los relatos de las “generaciones de hijos” en Argentina. Destacamos, entre ellos, aquello que Carla Taccetta (2018) desarrolla como obra de arte que, en tanto archivo, pasa a ser potencia afectiva que remite a un pasado que no deja de ser lineal y normativo.

El des-archivo de la obra de arte irrumpe como archivo de la memoria afectiva de los sobrevivientes, en este caso plano de encuentro y temporalidad, convergencia donde hijo y padre se miran el rostro y se suceden mutuamente desde la sensibilidad de cada cual, esto es: un lenguaje común como puente a una especie de síntesis, de dialéctica de diferenciación de las identidades (¿el nacimiento de un nuevo archivo?). Homenaje original en movimiento a los que ya no pueden crear porque ya no están, y pueden vivir en los que los sobrevivieron (ver Imagen 4).



centro cultural
;Borges

MIGUEL ÁNGEL BUSTOS - EMILIANO BUSTOS

TODO ES SIEMPRE AHORA

Del 19 de diciembre de 2013 al 24 de febrero de 2014

PROYECTO
la.línea
piensa
Muestra 69

Centro Cultural Borges | Viamonte esq. San Martín | Buenos Aires | Tel: 5555-5359 | www.ccborges.org.ar

Imagen 4. Contratapa del catálogo, MAB y Emiliano, como si fueran una misma cabeza, pero de dos perfiles diferentes.

Frecuentemente, el afecto del archivo artístico queda unido a una cierta melancolía o nostalgia, pero también a una pasión alegre y creadora que motiva/potencia nuevas y futuras creaciones¹⁰. Las primeras imágenes del catálogo de la muestra en el C.C. Borges de 2013 apuntan, de entrada, a ese lugar de la afectividad potenciadora, basada en la ternura a través de la foto del niño en brazos de su padre, junto al poema titulado “Canción del niño y el caracol” (ver Imagen 5).

Canción del niño y el caracol

Sol
por aquí
baja,
caracol
caracol de mi corazón.

Vuelve
sube,
manito
por el aire,
dedito
suave
a mi frente,
caracol
caracol de mi corazón.

(de Corazón de piel afuera, Buenos Aires, 1959)
Poema Miguel Ángel Bustos

Miguel Ángel Bustos y Emiliano Bustos
Redacción revista Panorama, octubre de 1973.
Foto: Carlos Dulitzky

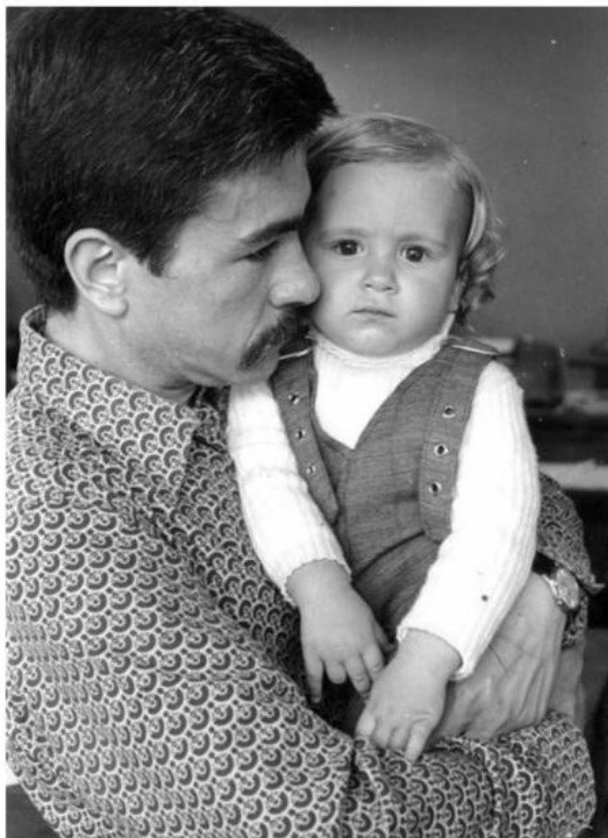


Imagen 5. Foto de Emiliano en brazos de MAB y poema “Canción del niño y caracol”.

Como si aparentara una canción de cuna, “Sol / por aquí / baja, / caracol / caracol de mi corazón / Vuelve / sube / manito / por el aire, dedito / suave / a mi frente / caracol / caracol de mi corazón”, se trata, en realidad, de una canción de cuna poética. Talismán o mantra afectivo que, al ser repetido por el hijo, actualiza el gesto del abrazo en el futuro, cuando el padre/poeta ya no esté. Y cuando la desaparición forzada intente ser conjurada de alguna forma amorosa, bajo una melodía alquímica, por el hijo.

¹⁰ Para un mayor desarrollo de estas ideas, especialmente frente a la crítica del concepto de “posmemoria” en el arte de hijos, véase nuestro trabajo *El Hijo y el archivo* (2021a).

Por el momento se advierte fusión y mucho afecto, no proceso de diferenciación artístico que, en todo caso, vendrá, como veremos más adelante, con otros elementos. Aquí existe unión/fusión patente y potente, como aquel “dibujar juntos” con el que se abre el catálogo.

Emiliano, que solo alcanzó a estar con su papá hasta los 4 años de edad pero pudo verlo pintar y dibujar, sintió que ese breve tiempo había sido suficiente para aprehender el arte como proyección de su vida (su arte-en mi arte). A su manera, heredó la poesía y el dibujo como un doble archivo (su arte-en mi arte) personal. A su manera, fue detective de su causa, armador de piezas del rompecabezas de su propio trazo, y cual parricida estético abjuró partes del archivo del padre y otras, en paralelo, las hizo propias. Su “mal de archivo” fue ir clasificando el legado, oponiendo un riguroso beneficio de inventario de la identidad del hijo de un gran poeta que — a la vez— escribe también poesía. Con esa manía clasificatoria borgeana de la enciclopedia china de la memoria, frente al agujero oscuro inercial del genocidio que la negaba¹¹.

En la página 15 del catálogo se puede leer otro poema que es parte de la muestra y de su libro *Trizas al cielo* (1997). El poema recoge la convergencia afectivo-archivística de la que venimos hablando:

Esas hojas están amarillas
la luz las hace amarillas,
hace de ellas un espectro.
Pero es de estos abismos que quería hablar,
de estas calaveras deformes que hacen señas;
huyen como el ruido de un tren,
pero cuando aún son escuchables,
pisan a alguien.
Matan de lleno.

En la línea de este poema aparece el espectro que conjura, como señala de alguna forma Reynaldo Jiménez, quien también es presentador del catálogo:

Mientras Miguel Ángel corazona al curandero antiverbal, afilador de equilibrios capaz de acoger las ínfulas aguzadas del mal y de recibirlas en carne propia, a la manera alquímica de una transmutación energética, para moral de volátiles en pos del resplandor aborígen. Emiliano, por su parte, combate cuerpo a cuerpo con la fantasmagoría hiperreal, aposentada en los resquicios más habitadores del lenguaje... (Bustos, 2013: 5-6).

Es decir, el catálogo parece estar pensado como la convergencia padre/hijo abrazados/fusionados en un lenguaje para dar comienzo al proceso de diferenciación de las identidades artísticas afectivas.

¹¹ Sobre la relación a la invisibilización de la obra de MAB, y la idea de Enciclopedia China de la memoria, véase mi artículo: “Hijos, archivo y montaje” (2021b).

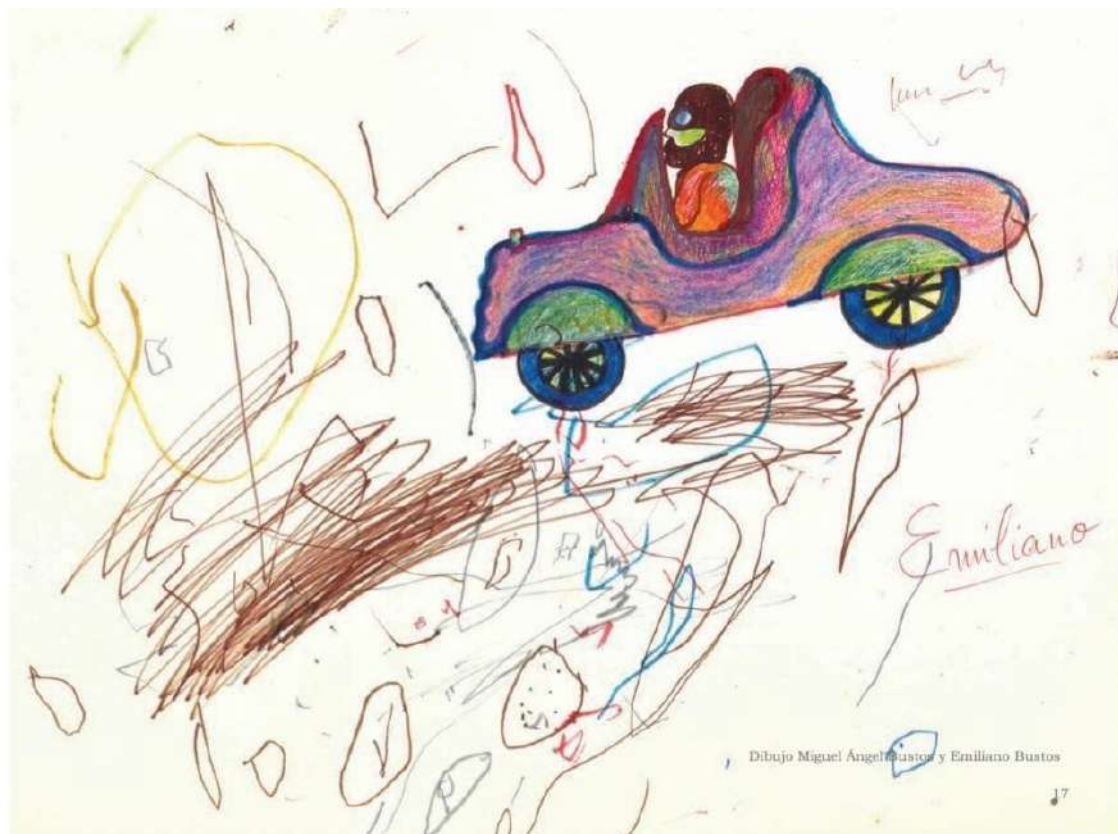


Imagen 6. “Dibujo conjunto” entre Emiliano Bustos y MAB.

El “dibujo conjunto” de la página 7 del catálogo (ver Imagen 6) representa el momento expresado por Emiliano en su manifiesto inicial: “Como si pudiera dibujar con él, ahora. Pude dibujar con mi padre, lo vi dibujar. Un dinosaurio suyo, un auto mío adentro del dinosaurio. Dibujamos juntos”. Es el momento de mayor evidencia de este proceso de amalgama afectiva de los archivos en el “todo es siempre ahora”, paso previo a la caída posterior en la diferenciación identitaria como consecuencia del efecto inevitable de la desaparición.

Se trata, ni más ni menos, que la línea del pendular del hijo hamletiano frente al espectro del padre¹². Algo que ocurre y que está bien expresado en el poema “Ausencia” que se encuentra en la página 34 del catálogo:

No somos un equipo, verdaderamente
no somos un equipo.
Vos no estás,
tendrías que estar. Para ser un equipo
tendrías que estar.
Aun así,
no deslindo responsabilidades.
Como si te llevara del brazo
(serías un viejito, te lo recuerdo),
te acompaño visitando esas tumbas que no imaginabas.
La temperatura es baja,
los autos se arremolinan

¹² La cuestión hamletiana fue trabajada por Emiliano Bustos junto a quien aquí escribe en un libro conjunto titulado *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (2010). La cuestión ha sido desarrollada *in extenso* por Emiliano Tavernini (2019).

a la intemperie
y puede que sus dueños no vuelvan.
El mundo no está asegurado.
Pero, quiero volver a esa idea,
y decirte que si bien es imposible
que seamos un equipo, igual
fui, durante bastante tiempo,
como un soldado de reserva
aguantando nuestro campo de acción.
Y te acompañé, haciendo de cuenta que estabas,
a muchos lugares extraños.
No es tu culpa. Hace mucho que no estás.
No es fácil decirlo.
A veces sueño que pulseo
con un brazo, sólo con un brazo,
y no tiene el color de todos los brazos,
es rojo, verde, ¡índigo!
Y me despierto sin saber quién ganó,
realmente me despierto sin saber quién ganó.
Sería más fácil si estuvieras: podrías ignorar
todo lo que sucede
y ser lo que verdaderamente sos.
Por un instante si estuvieras para explicarme
que esto es así y que va a ser así siempre.

Una explicación de tu parte
cerraría el círculo.

Este poema vuelve nuevamente al problema de la temporalidad en el plano de convergencia construido a través de la muestra en el C.C. Borges, que intenta encapsular al padre y el hijo a través de sus obras, en un diálogo posible-imposible, pero que no deja de ser demasiado real. Y en eso, el espacio de exposición es un hecho más artístico que un clásico homenaje de memoria al que nos tienen acostumbrados los organismos de derechos humanos, y otros clichés monumentalizadores. Pues en el encomiable hecho de entrecruzar ambas poéticas, Bustos padre e hijo —señala acertadamente Reynaldo Jiménez (Bustos, 2013: 6) en el catálogo— “[c]oinciden [...] en la responsabilidad creadora al tomar la palabra. [...] en plena temporada de inercias discursivas y anomias artísticas legitimadas por decreto, o quién sabe si ignorancia [...]”¹³.

Estética de la diferenciación del hijo frente al padre

En otro trabajo en el que analizamos el aspecto onírico en la poética de Emiliano Bustos he intentado hallar una clave que escape a la teoría del trauma en la creatividad del artista que ha padecido en forma directa el terrorismo de estado, como consecuencia de la desaparición de sus padres (2024b). Me refiero a la idea del arte de hijos de desaparecidos no necesariamente atada al duelo de su propia catástrofe familiar, sino a la posibilidad de lograr una separación, o un intento político de producir un corte a esa representación.

¹³ No se trata de criticar al monumentalismo, sino en todo caso ver o pensar las formas creativas de revivir el pasado “en aquello que tiene de relumbrar de peligro”, de manera de potenciar políticamente que esas formas sirvan para evitar que las nuevas generaciones caigan, legitimen, o reproduzcan la perpetración de nuevos genocidios.

Advierto en el catálogo de la muestra, y en la muestra en sí misma, de la que fui un testigo privilegiado, un intento por exponer dicho corte. Y ello implica una lectura de la propia poética de Emiliano, su trayectoria desde sus primeras publicaciones en las que lentamente fue recogiendo pistas sobre la escritura de MAB, ya sea en breves referencias de citas, imágenes, monumentos, con un estilo propio diferenciado, y con lecturas e influencias de autores, cuya tradición es lateral/cercana: Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Alberto Szpunberg, Jorge Santoro. La poética de Nicolás Olivari.

Advierto la presencia del poeta latino Horacio (a través de las sátiras y epodos) como influencia de Emiliano, especialmente al incluir a la crítica social y literaria dentro del poema, algo muy utilizado como parte de una crítica poética interna. Por ejemplo, más que notoria en “Gotas de crítica común” (2011), cuyos versos se explayan de manera corrosiva sobre diversos tópicos, entre ellos una crítica a la poesía argentina de la década del noventa¹⁴.

En relación a la plástica, si Xul Solar y Juan Batlle Planas fueron influencias evidentes en la obra plástica de MAB, se advierte en Emiliano Bustos la presencia de uno de sus maestros, Hermenegildo “Menchi” Sábat, con quien fue becado para estudiar entre 1990-1992¹⁵; ello sin que perdamos de vista la figura artística de su madre, Iris Alba, con quien se crió y aprendió dibujo. Alba fue una de las diseñadoras más importantes en el arte de tapas de la industria editorial argentina de las décadas del sesenta y setenta (Axat, 2021c).



Dibujo Emiliano Bustos



Dibujo Miguel Ángel Bustos

Imagen 7. Dos composiciones enfrentadas, dos estilos diferentes.
A la manera de Emiliano y a la manera de MAB.

¹⁴ Véase el Prólogo al libro “Gotas de crítica común” (2011), en el blog Niñorizoma: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2019/10/02/pdf-libro-gotas-de-critica-comun-de-emiliano-bustos/>

¹⁵ Las ilustraciones de Emiliano tienen mucho de Sabat. Especialmente las figuras humanas, sus deformaciones, lo caricaturesco, las torsiones de los rostros, etc.

Por lo demás, y tal como apunta Jiménez en el catálogo, esta diferenciación entre la pasión de la palabra/imagen de MAB y la de Emiliano se expresa en una continuidad en la escritura nerviosa, aguda, agitadora a su modo, de Emiliano, ajena a la monotonía antilírica (sujeto + verbo = predicado), instaurada como “poesía actual”, última o ante-última, en todo caso bien ubicada, adecuadamente “política” “de hoy”.

Hay aquí cierto afán expresionista que rasca hasta la médula sus materiales mestizos, como quien desenrosca la gravedad, toda su carga y polisemia, y la reensarta, onda que muda, en la tonada: “Vivo en estado de yunque, de golpes que molestan a los vecinos, de fragua, con los ojos en el fuego. Justo cuando cala, patentiza las evidencias trágicas, abriéndose paso entre los rastros o efectos residuales o La Historia: Y mi cabeza se quema y mi colección de huesos se deletrea sin agua” (Bustos, 2013: 9). Es Emiliano quien promueve un fuelle neumático para albergar una insólita esperanza incluso entre lo más opaco y ceniciento del laberinto histórico, su violencia estructural:

Los cangrejos se unían a vos,
y es que nada se interrumpía
el poderoso cine/de las decisiones de la naturaleza.
Son tus eslabones, tus uniones fértiles
las que eligen la película... vos pasabas
y un desierto envalentonado levantaba los puestos.
(Bustos, 2013: 14).

En la convergencia temporal está como dijimos el pasado y (aun en su imposibilidad) el pasado en el presente (todo es siempre ahora). Pero ello no impide la proyección futurista, que en MAB adopta la forma del apocalipsis o de profecía basada en las Escrituras (“Epístola de San Pablo a los Mayas, Incas y Aztecas”, MAB, 2013: 21), pero que en Emiliano se vuelve conexión cósmica que no radica ya en el vestigio, el código precolombino que predice el futuro, sino en la poesía hermanada en la pura ciencia ficción.

Veamos este tópico en dos poemas que aluden a la ciencia ficción. Dice MAB en “Ventre profeta sin tiempo”:

Yo no soy de ningún siglo.
Vivo ausente del tiempo. Soy mi siglo como soy mi sexo y mi delirio.
Soy el siglo liberado de toda fecha y penumbra.
Pero cuando muera, el profeta que hay en mí se alzaré como un niño
sin moral y sin patria. Un niño loco con lengua de alaridos. Entonces
amanecerá en el millón de Galaxias.
Madres del futuro; cuidado; cuando muera puedo volver.
Entonces, ay, vientre que me aguardas, dulcísima catedral de tinieblas
(Bustos, 2013: 18).

Mientras que esa alucinación futurista, en Emiliano, incluye a los hijos, su generación galáctica. El poema se titula “Entre hijos de un planeta rojo, rojos, fundidos”:

Entre rojos rojos, todo todos fundidos como en ataúdes
que nadie buscó. Piezas móviles que fueron carne de
ilusión, móviles frente al cielo sopladados siempre por
dioses en disputa, rojos, todo todos rojos, fundidos.
Sin embargo vivos. Entre vivos entre rejas, como un
rojo fulgor hijos de un planeta rojo, rojos, fundidos.

Rostros de sangre en un planeta nuevo. Respiramos de nuevo en la invención de las plantas, del aire, el horizonte es rojo, sólo muescas de las piedras cantan las piedras. De las piedras cantan las piedras en un lenguaje que no garantiza la humanidad. Entre hijos de un planeta rojo, rojos, fundidos. ¿Podemos beber? Todo es polvo, la revolución de las tumbas de aquel planeta amado, en este, que hiende la memoria buscando un receptor. Entre hijos de un planeta rojo, rojos, fundidos. Rostros de sangre en un planeta nuevo, dispersión y polvo [...] (Bustos, 2013: 33).

Vuelvo a la idea esbozada en un inicio sobre convergencia temporal y afectiva, en punto ya no a la fusión de una poética, sino a la diferenciación del hijo artista sobreviviente/padre artista desaparecido a partir del corte creativo, y no del duelo en función de la catástrofe. Allí donde las obras expuestas en público son un plano en el que se recrean los diálogos intergeneracionales, y los archivos son la memoria viva de la representación de procesos más amplios y complejos.

Pues el catálogo de la muestra de 2013, si bien no refleja toda la muestra, es un fragmento representativo y un acercamiento a la vastedad de su contenido para aquellos que fueron testigos presenciales de la misma.

La interrupción de la muestra o el cuadro desaparecido de un artista desaparecido

No se sabe bien cómo ocurrió, pero antes de culminar la muestra, esto es, a mediados de enero de 2014, uno de los cuadros expuestos de MAB que estaba en la sala desapareció como por arte de magia. Por sus pequeñas dimensiones, alguien (no se sabe quién) lo debe haber colocado en una mochila o un bolso, porque los guardias ni se percataron del robo. Las cámaras del C.C. Borges nada captaron tampoco, aunque lo cierto es que la pérdida de la pieza de serie sustraída tenía un valor claramente incalculable e irremplazable. Esto último, tal como hemos visto en este artículo, dado que la obra visual de MAB (que incluye el proceso artístico junto a su hijo Emiliano) se expande como círculo perfecto, cerrado en sí mismo, el cual pasa a estar irremediadamente quebrado por el miserable escamoteo de una de sus partes.

Tal es la idea que dejaron esbozar los curadores Noé y Stupía, cuando denunciaron el hecho en una nota publicada por entonces en el diario *Página/12*¹⁶, donde —a su vez— expresaban que había ocurrido un acto injusto con la memoria de MAB, y la correspondiente desaprensión con la que el espacio del C. C. Borges se comportó en el caso, frente a la obvia obligación que tenía de garantizar la seguridad de las obras de arte exhibidas.

El cuadro en cuestión (ver Imagen 8) se trataba de una pieza de serie, con reminiscencias a la obra plástica de William Blake, basada en técnica mixta (dibujo y acuarela), firmado en 1969, fecha en la que el poeta venía bocetando *El Himalaya o la moral de los pájaros* (libro que se publicará en 1970,

¹⁶ *Página/12*, “Un final abrupto por robo”: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-31114-2014-01-21.html>.

momento coincidente a la muestra pública en el local de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, de calle Florida 846).

La cuestión del robo del cuadro de MAB expone el problema del lugar que ocupaba la pieza sustraída como documento histórico en el archivo del desaparecido y el de su hijo Emiliano, como herida que se suma al hecho de su desaparición física por parte de la dictadura militar y a la invisibilización de su obra —ya en democracia— por parte de la cultura dominante.



Imagen 8. El cuadro robado de Miguel Ángel Bustos, en el Centro C. Borges.

Lamentablemente aquella muestra no tuvo mayores repercusiones y, como siempre ocurre, comenzó a tenerla cuando desapareció el cuadro y debió ser levantada. Pero lo curioso del asunto es que, por entonces, al mismo tiempo que la investigación policial sobre la desaparición de la obra de arte no conducía a nada, lo que sí conducía a algo era la repentina aparición del cuerpo de Miguel Ángel. Se trata de una extraña paradoja o, cuando menos, de una sucesión de hechos extraños: mientras la pintura desaparecía de la muestra, comenzaba a aparecer el cuerpo del artista. El misterioso destino que algo quita y, a la vez, algo otorga. En efecto, días después del robo el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAF) anunciaría a su hijo Emiliano que los restos de su padre habían sido hallados en un sector de fosas comunes del cementerio de Avellaneda. Los análisis terminaron determinando que MAB fue fusilado de, al menos, dos disparos en la cabeza en junio de 1976, un mes después de haber sido desaparecido.

Conclusiones

El presente artículo ha intentado reflexionar sobre una muestra de arte, ocurrida en Buenos Aires entre diciembre de 2013 y enero de 2014, y en la que se exhibieron obras del poeta, periodista y artista plástico Miguel Ángel Bustos, detenido/desaparecido en 1976, junto a la obra de su hijo Emiliano Bustos, también poeta y dibujante. El trabajo ha intentado mostrar las diferentes trayectorias del padre y el hijo como artistas a partir del rescate del catálogo que

funciona (hoy) como documento “archivo de la memoria”, dando cuenta (aunque parcial) del suceso que se vio repentinamente interrumpido por el robo de una de las piezas expuestas.

Hemos tratado de esbozar hipótesis sobre el plano temporal y afectivo entre el arte de Emiliano Bustos y su padre MAB, como también el proceso de fusión y diferenciación de las identidades en sus respectivas trayectorias artísticas; así como el carácter original y verdaderamente excepcional que tuvo la muestra, en términos de representación de la memoria tal como el que realizan normalmente los organismos de derechos humanos para recordar a los desaparecidos.

Por último, se ha buscado exponer la diferenciación del hijo artista sobreviviente, del padre artista desaparecido, a partir de la idea de corte creativo, y no ya del clásico duelo en función de la catástrofe (como típicamente trabajan los estudios culturales que abordan obras de arte de hijos de desaparecidos).

En efecto, las obras de MAB y Emiliano, expuestas en público en el C.C. Borges en aquella muestra, ponen en funcionamiento un disparador inédito a la hora de analizar los vasos comunicantes subterráneos entre la generación de hijos y sus padres. Si bien en la figura de Emiliano y en MAB no están presentes todas sus respectivas generaciones, sí hay elementos comunes de un diálogo inconcluso atravesado por la derrota del tiempo y la política.

Aquí los archivos de arte son tan solo un mecanismo revelador, y la memoria viva de la representación de procesos más amplios y complejos que los que siempre suelen estar simplemente a la vista. Si bien no refleja íntegramente el contenido de la muestra, una mirada sagaz y profunda del catálogo despierta el fragmento representativo y permite un acercamiento a la vastedad de su contenido, sin faltantes ni robos, para aquellos que tuvieron el privilegio del *convivio*, es decir, de haber sido testigos presenciales de la misma.

Referencias bibliográficas

- ARANCET RUDA, María Amelia, 2008, “Primer libro de Miguel Ángel Bustos. Diseños cabalísticos”, *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/arancetruda.html>.
- AXAT, Julián, 2021a, *El Hijo y el archivo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Sur.
- , 2021b, *Hijos, archivo y montaje. El Cohete a la Luna*, <https://www.elcohetelaluna.com/hijos-archivo-y-montaje>.
- , 2021c, “La mujer escondida en la tapa”, diario *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/330631-la-mujer-escondida-en-la-tapa>.
- , 2024a, “Memoria de una muestra interrumpida”, diario *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/755443-memoria-de-una-muestra-interrumpida>.
- , 2024b “Tres sueños en la poesía de Emiliano Bustos”, *Abisinia Review*, 7 de abril de 2024, <https://www.abisiniareview.com/tres-suenos-en-la-poesia-de-emiliano-bustos>.
- BERMEJO, Talía, 2015, “La línea Piensa. Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía”, *Estudios Curatoriales*, 4, <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/677>.
- BUSTOS, Miguel Ángel, 2013, *Catálogo de la exposición “Miguel Ángel Bustos-Emiliano Bustos. Todos es siempre ahora”*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, <https://elniniorizoma.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/07/bustos.centroculturalborges.pdf>.
- HARDMEIER, Jorge, 2018, *Miguel Ángel Bustos, biografía de un poeta militante*, Buenos Aires, Ediciones Lamás Médula.

- TACCETTA, Natalia, 2018, “Memorias de infancia en dictadura: de la potencia del documento al afecto de archivo”, *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, pp. 53-73, http://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/18_452F_Taccetta_orgnl.pdf
- TAVERNINI, Emiliano, 2019, *Poesía, política y memoria en la Argentina reciente. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)*, Tesis para optar por el grado de Magister en Historia y Memoria, <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ALEe020/11380>

Autoría compleja: museo, archivos, laboratorio

JUAN J. MENDOZA

Universidad Nacional de las Artes /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
juanse.mendoza@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 8 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p291-306> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Entre los años 2006 y 2010, Reinaldo Laddaga publicó *Estética de la emergencia* y *Estética de laboratorio*, dos libros especialmente abocados a una reflexión profunda sobre los modos de comprender la teoría y la crítica literaria aplicadas no solo a los textos literarios sino también a las obras de arte, el cine y otros dispositivos culturales. Sensible a una nueva “cultura de las artes”, el concepto de Laddaga de “autoría compleja” de inmediato se reveló como una noción particularmente productiva para comprender una serie de obras artísticas del siglo XXI. De hecho, el propio Laddaga ensayó formas de arte y de “literatura compleja”, en coautoría —siguiendo sus propias formulaciones— con Borges, Bioy Casares, Jean de Mandeville, Thomas de Quincey, Raymond Russel o Herman Melville. A casi veinte años del primero de esos libros y a más de una década del segundo, el presente trabajo rescata la productividad de las elaboraciones teóricas de Laddaga a la luz no solo de su propia producción literaria, sino también en diálogo con otras obras particularmente sensibles a las ideas de este autor.

Palabras clave: Estética; Laboratorio; Crisis; Museo; Archivos.

Complex Authorship: Museum, Archives, Laboratory

Abstract: Between 2006 and 2010, Reinaldo Laddaga published *Estética de la Emergencia* and *Estética de laboratorio*, two books especially devoted to a profound reflection on the ways of understanding literary theory and criticism applied not only to literary texts but also to works of art, cinema and other cultural devices. Sensitive to a new “culture of the arts”, Laddaga’s concept of “complex authorship” immediately proved to be a particularly productive notion for understanding a number of 21st century artistic works. In fact, Laddaga himself tested forms of art and “complex literature”, in co-authorship —following his own formulations— with Borges, Bioy Casares, Jean de Mandeville, Thomas de Quincey, Raymond Russel or Herman Melville. Almost twenty years after the first of these books and more than a decade after the second, the present work rescues the productivity of Laddaga’s theoretical elaborations in the light not only of his own literary production, but also in dialogue with other works particularly sensitive to the ideas of this author.

Keywords: Aesthetics; Laboratory; Crisis; Museum; Archives.

En *Estética de la emergencia*, hacia el 2006, Reinaldo Laddaga señalaba “un cambio en la cultura de las artes”. Y lo hacía analizando 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”. Ante un estado de vanguardias, de modernidad y de estados nacionales extenuados, Laddaga veía el pasaje de las obras acabadas y del libro como totalidad a un nuevo estado del arte que se caracterizaba por la irrupción de “proyectos” (*work in progress*). Visto en retrospectiva, a aquel nuevo modelo lo podríamos llamar el “modelo laboratorio”, un modelo caracterizado por la exhibición, antes que de obras acabadas, de proyectos de obras todavía en curso. Una característica relevante de estos proyectos era que funcionaban como obras colaborativas. Entre la primera y la segunda década del siglo XXI, asistimos así al pasaje de la obra al proyecto. Y este pasaje es lo que nos habría dado la pista de una nueva “reorientación” dentro de lo que Laddaga también llamó “una nueva cultura de las artes”.

La palabra *emergencia*, puesta en el título del libro, es polisémica. Nombra tanto *lo-que-viene* —lo que está llegando— como lo que emerge después de la “crisis”. De modo que las palabras *estética* y *emergencia* unidas nombran tanto *lo-que-viene-después* —de la crisis— como lo “urgente”: aquello que sobreviene ante la urgencia. *Emergencia* nombra entonces una estética que se vuelve “urgente” recomponer *tras la/s crisis*; y es la *crisis* misma la que está generando el advenimiento de un nuevo orden en la cultura de las artes. La palabra *crisis*, al mismo tiempo, es una palabra que se escribe igual tanto en singular como en plural. Puede referir a *la crisis del 2001* —el libro de Laddaga fue publicado en el año 2006—, pero también a *la crisis de la modernidad*. Entretanto, en el imaginario, emergen otras crisis: la crisis del sujeto, la crisis de la representación, las crisis de las identidades —la crisis que, en efecto, produce el advenimiento de nuevas subjetividades y de nuevas identidades—, la crisis climática, la crisis del mundo, etcétera.

De las comunidades a los colectivos: las redes

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”, es decir, comunidades que se congregan para hacer obra y que se disuelven ni bien las obras y los proyectos han sido terminados. Así, los miembros errantes de estas comunidades efímeras, cual miembros de una compañía de teatro antiguo, se vuelven los sujetos nómades que deambulan de comunidad efímera en comunidad efímera.

La pregunta por los monumentos

A la pregunta “¿Qué es un monumento?”, Derrida respondería: *La Divina Comedia*, *El Quijote*. En la era digital, en cambio, encontramos que esos monumentos se encuentran astillados. Estamos transitando por los fragmentos textuales de aquellos monumentos. Es como si los monumentos ahora estuvieran de nuevo en el taller: del lector, del escritor, del *prosumidor* —del

productor y consumidor de contenidos—. Hay un nuevo pasaje entonces que se produce del museo —la biblioteca, la galería de arte— al taller, a los archivos, a las plataformas. Para ilustrar esto, Laddaga se refiere a casos como el del Proyecto Venus, la red de arte y gestión cultural que Roberto Jacoby coordinó en los primeros años de este siglo. Pero son innumerables los casos que podrían agregarse en una cartografía de “comunidades en proceso”. Las Asambleas —del 2001, de 1789— también aparecen como objetos de reflexión en el libro de Laddaga. Este estado provisorio de *work in progress* en la nueva cultura de las artes genera de hecho nuevos objetos de reflexión crítica: nuevos tipos de obras, nuevos objetos de estudio.

Emerge entonces una nueva concepción de canon, más pequeño, en el sentido de que el canon clásico se vuelve “menos” relevante al tiempo que nuevas “obras” entran al canon clásico para ensancharlo y hacerlo “más amplio”. Así, el canon clásico pierde la relevancia que tuvo en la Modernidad y, al mismo tiempo, pervive entre nosotros bajo las formas de un canon ensanchado, más grande, al que las obras de más y nuevos artistas ingresan. En este sentido se podría hablar de muchos cánones operando interactivamente, tensionando de ese modo el estado de lo instituido. Es interesante pensar el modo en que los artistas, los escritores y los poetas intervienen dentro de ese campo de tensiones.

La pregunta por las referencias

Si el canon clásico estaba pergeñado por sus grandes nombres y sus grandes monumentos —*La Divina Comedia*, *El Quijote*, Shakespeare—, el nuevo “canon” está hecho de fragmentos. Con los fragmentos de los grandes clásicos, más las relecturas y las reescrituras que ellos suscitan, se pergeña un nuevo menú de referencias. Así es como se puede hablar del pasaje de la noción de campo o de comunidad a las nociones de tribu o red. Del mismo modo, en la nueva cultura de las artes, también se puede hablar de un pasaje de la noción de canon a la noción de “itinerario”. Es dentro de estas transformaciones donde se produce el pasaje de la noción de obra a las nociones de *work in progress*.

Es interesante notar el modo en que todo esto opera en la “obra” de determinados escritores y artistas que vuelven explícitos y autoconscientes sus procesos de producción. Y, sin embargo, hay toda una inercia de la modernidad aun operando entre nosotros. Esa inercia se comprueba cuando se ve la impronta que las nociones de “obra”, “cuento” o “poema” ejercen todavía hacia el interior del campo. De manera tal que lo que ocurre no es que una época nueva supere a otra anterior sino que, conflictiva y dialécticamente, una época posterior integra a aquellos períodos anteriores que la precedieron.

Pasaje de la obra al procedimiento

Las obras también son reemplazadas por “procedimientos de fabricación”. Es común que en las muestras de arte se exhiban documentales o imágenes de cómo la obra que está en exposición fue concebida. Así, las obras adoptan una característica semejante a las de las prendas de vestir. Vienen con sus etiquetas puestas: 30 % algodón, 70 % polyester. Se añaden textos, catálogos, entrevistas a los artistas. En esos materiales se cuentan los detalles. Materiales de composición: 30 % romanticismo, 70 % nuevo periodismo; 40 % reescritura, 60 % poéticas del yo.

La antigua pregunta por el género

Las artes post-disciplinarias de la era digital también trabajan por fuera de la noción de género. Aun así, la poesía parecería ser todavía un requisito de todas las demás artes. La poesía sería un último resto, un resto ineliminable de la cultura letrada que insiste y que resiste en la era post-humanista.

Work in progress

En *Estética de Laboratorio* (2010), Reinaldo Laddaga volverá sobre muchas de las ideas expuestas en *Estética de la emergencia*. Allí planteará que las galerías, las librerías, las salas de conciertos, los museos, los archivos, las bibliotecas, los talleres de los artistas y los laboratorios de escrituras devienen espacios de encuentro y entrecruzamiento. Se trata de espacios de orden y de desorden en los que las tradiciones están disponibles para ser re TRABAJADAS y reprocesadas. Son lugares bajo el dominio del *work in progress*, con quirófanos y mesas de disección en las que parsimoniosamente descansan nuevas obras de arte en potencia.

Antes, en la edad de la imprenta, podíamos decir: “un texto es un medio que un texto tiene para producir más textos” (Mendoza, 2020: 50). Ahora, en la nueva era del laboratorio, el museo, los archivos y los espacios para la experimentación se vuelven esos lugares que el arte edifica para producir más arte. En medio de ese pasaje, el museo se vuelve más atelier, la biblioteca más archivo, la escritura y el arte más laboratorio: más y mejores lugares de experimentación. Antes que mostrarse como acabadas, las exposiciones y las “obras” del presente nos son presentadas como partes de un proceso.

No es que antes no hubiera archivos en las bibliotecas, sino que ahora los archivos son traídos al primer plano. No es que antes no hubiera ateliers y trastiendas en las galerías y los museos, sino que ahora esos espacios se vuelven mucho más centrales. Ya no son necesariamente disimulados o llevados al desván, más bien todo lo contrario: antes muchas veces tácitos o invisibilizados, esos espacios ahora son puestos en el centro de las salas y en las principales páginas de los catálogos. Exhibidos así, devienen obra.

El escritor y el artista, antes que obras, construyen ahora dispositivos y plataformas. Y lo que exponen no son necesariamente trabajos acabados, sino los proyectos de esas obras en construcción. La obra pasa a ser entonces lo que se está produciendo: *la obra es lo todavía no-realizado del arte*.

La exposición de sí

Son muchos los lugares y las obras en las que los artistas y los escritores también se exponen a sí mismos. El artista se expone —en su taller, entre las máquinas, entre sus materiales—¹. Por eso es común imaginar o incluso asistir a exposiciones donde lo que se expone es el *atelier* del artista. Es posible imaginar una escena, muy de museo contemporáneo, con el banco de trabajo y los muros y los pisos de la sala de exposiciones jaspeados de acrílico tomando el centro de la sala. Y allí, entre caballetes y bastidores, una instalación de videoarte con el artista en su

¹ Y en entrevistas: en las entrevistas, en los prólogos, en sus testimonios, los artistas dicen qué es lo que han hecho. Haciendo así proliferar ellos mismos diferentes tipos de discursos sobre sí.

estudio, en su lugar de trabajo —exactamente igual al que ahora se repone en la exhibición— comentando detalles sobre el modo en que fue llevado a cabo su arte.

No se trata de un fenómeno exclusivo del arte. Muchos casos de autoexposición extrema se observan también en la literatura y el cine. En *El libro de Tamar* (2018), Tamara Kamenszain se expone a sí misma en la intimidad de su relación con quien fuera su compañero durante años y también el padre de sus hijos: Héctor Libertella (ver Imagen 1). En *La chica del sur* (2012), el film de José Luis García, el director se expone —con un accidente de auto que lo obliga a permanecer hospitalizado— al límite de poner en riesgo no solo la realización misma de su película, sino también su vida.

El artista se expone, se hace obra. El artista y su vida devienen obra en un difícil vínculo en el que no son del todo claros los límites entre arte y vida. Pero también se “expone”, en el sentido de que el artista hace algo que, se supone, no debería hacer. Hace algo que lo pone en riesgo: muestra algo que no debería mostrar. Confiesa una intimidad difícil de exponer si las condiciones de producción de su obra así no lo reclamaran. Se asume un riesgo “extremo”, que solo la realización de una obra “justifica”. El trabajo de Marina Abramović constituye un paradigma radical que muestra los límites últimos que se pueden cruzar yendo por el camino de la autoexposición. Además de una “teoría del yo” que podría adjudicarse detrás de estas prácticas, también habría una *teoría del potlatch* operando detrás de ellas. *Potlatch* en un sentido laxo pero muy definido a la vez: entendido como ‘entrega’, ‘sacrificio’, ‘don’ (ver Imagen 1).



Imagen 1. Tamara Kamenszain, *El libro de Tamar*; Arturo Carrera, *Potlatch*.

Autoría compleja

En *Estética de Laboratorio*, Reinaldo Laddaga también trabajaba con la noción de “autoría compleja”. Toda producción es la producción de más de uno —señalaba en el libro—. En las “obras” o en los “proyectos de obras” siempre participa determinado número de materiales y de personas:

Toda producción de arte es producción de más de uno. Todo resulta de colaboraciones que pueden ser o no reconocidas. Tal vez sea a causa de esta comprensión que con frecuencia exploran formas de autoría compleja, formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de su ausencia. Pero como todo ejercicio de autoría compleja depende de que existan las formas de organización que lo permitan, muchos de ellos se ocupan de prácticas de diseño institucional que consideran esenciales para su trabajo y que esperan

favorezcan colaboraciones anómalas, comunidades temporarias que conciben como sistemas capaces de producir ciertos resultados (películas, exposiciones, discos, textos), pero también como experimentos de vida en común en entornos improbables (Laddaga, 2010: 13).

Así, el artista es también un coleccionista. El artista —el escritor— deviene un archivero. La colección, el archivo, se imponen como un yacimiento de obras de arte en potencia. Esto también es posible detectarlo en la tradición poética contemporánea. Arturo Carrera, en su libro *Potlatch* (2004), trabaja con cuadernos de infancia y con manuales escolares del peronismo de los años cincuenta, promoviendo incluso una reescritura de ello. Es decir, el trabajo con el archivo histórico —el primer y segundo peronismo—, con el archivo personal —los cuadernos escolares, la infancia— y con el presente —*Potlatch* se inscribe en la crisis económica del 2001—, se interrelacionan así en el proyecto poético de Arturo Carrera.

Todo esto puede parecer un exceso de teoricismo, un exceso de autoconciencia crítica, una sobreactuación de la interpretación. Pero es el propio archivo de trabajo el que nos persuade. Y es la propia red de relaciones la que aparece obrando —haciendo obra— detrás de los textos. Observemos si no esta fotografía (ver Imagen 2):



Imagen 2. Pringles, 1985. Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Emeterio Cerro y Reinaldo Laddaga.

El hecho de que sean Arturo Carrera y Reinaldo Laddaga quienes aparezcan con anteojos le otorga un aspecto “barroco” a la fotografía. Barroco en el sentido más clásico, en el sentido de dispositivo técnico, tal como podemos comprenderlo desde *Las Meninas* de Velázquez. Quienes miran son mirados; quienes son mirados dejan entrever en los reflejos de sus dispositivos para mirar algo del sujeto y el dispositivo que captura la imagen. ¿Quién tomó la fotografía?

No solo las formas de hacer arte sino también nuestras maneras de leer en el presente están marcadas por estos avatares del archivero y del coleccionista. Predominan las exposiciones en las que vamos a ver los manuscritos de escritores: *Manuscritos de Borges* (Biblioteca Nacional, 2011; Biblioteca Nacional, 2016); *Borges: libros y lecturas* (Biblioteca Nacional, 2010, 2017). De repente, detrás de una serie de relaciones intertextuales, sobreviene un resto de vida. Un fragmento de *lo-real-pasado*. Una pieza digna de un álbum de fotografías de la tribu, usando una expresión que le agradecería mucho a Arturo Carrera.

Materiales de la tradición: ¿qué hacer con esos rastros?

Laddaga diría: los materiales del pasado nos son presentados como una “suma precaria de estratos”. En ese entramado de historicidades es interesante distinguir entre los estratos más visibles y los estratos menos visibles. Los estratos más ocultos se vuelven los estratos muchas veces más interesantes. En este contexto de plataformas y dispositivos de exhibición, es difícil saber dónde termina una obra y donde empieza una exposición. *La exposición es la obra*, podríamos decir. El tránsito por la exposición y la navegación por internet devienen actos de lectura.

La autoría compleja se produce en una red de relaciones: entre los textos, entre los artistas, entre un poeta, un músico, un novelista o un pintor. Autores procedentes de diversas disciplinas concurren en torno a un proyecto para producir un evento, una obra, una performance. Dentro de este marco de la “autoría compleja” pueden inscribirse algunas de las obras del propio Reinaldo Laddaga. En obras de su “autoría” como *Cosas que un mutante tiene que saber* (2013), por ejemplo.

Autoría compleja

En los años cuarenta, Borges y Bioy Casares imaginaron una compilación de ciento diez cuentos breves y extraordinarios. La primera entrega de esa colección salió con sus primeros cincuenta y cinco relatos en 1956. Iba a tener un segundo volumen, pero quedó interrumpida. ¿Por qué Borges y Bioy interrumpieron la serie? Y si la hubieran continuado, ¿cómo hubiera sido? En 2012, Reinaldo Laddaga se hizo esas preguntas e imaginó la continuación de aquel volumen. Pergeñó un libro conjetural, como diría Borges, absolutamente misterioso y portador de una intensa gama de experiencias: *Cosas que un mutante tiene que saber: Más cuentos breves y extraordinarios*, es una suerte de libro-objeto, una máquina de objetos con cincuenta y cinco relatos acompañados de ilustraciones y cincuenta y cinco piezas sonoras. La regla que se impuso Laddaga fue la de buscar textos que hubieran sido accesibles a Borges y a Bioy en 1956. Debía tratarse de textos que pertenecieran a las literaturas que ellos preferían y a lenguas que ellos conocían. Textos que no hubieran permanecido inaccesibles ni hubieran aparecido en ediciones recónditas o inhallables. Se trata entonces de una compilación de textos que van desde Heródoto a Thomas de Quincey, de Raymond Russel a Herman Melville, y que involucran leyendas que van desde el mundo latino o árabe hasta cuentos orales provenientes del folklore hawaiano.



Imagen 3. Reinaldo Laddaga, *Cosas que un mutante tiene que saber: Más cuentos breves y extraordinarios.*

Al proyecto de Laddaga se sumaron dieciocho músicos. Así es como junto con las noticias de esos mundos fabulosos, también nos llegan sus sonidos. De haber viajado nosotros a esos universos que los textos describen, ¿cómo nos hubieran resultado los ruidos de sus casas, el tráfico de sus ciudades, los gritos de sus animales? ¿Nos hubieran parecido bellos o siniestros, tolerables o incomprensibles? Y si no tuviéramos las noticias de la “nostalgia” de Borges por la milonga y el tango, ¿cómo sería una música borgeana? Motivados por esa fuerza, las cincuenta y cinco canciones son pedazos sonoros de mundos perdidos. Los segmentos musicales se pueden escuchar como música de fondo de los textos. Son piezas fugaces. Una compuesta por Silvia Borzelli dura dos minutos con diez segundos; y dos de Alan Curtis duran tres minutos con treinta y dos segundos y dos minutos con cuarenta y dos segundos respectivamente. El libro se puede escuchar de hecho como un disco. Pero pareciera ser de la extrañeza literaria de donde su música nace. Y, a la inversa, la música aparece allí donde el lenguaje ya no puede continuar. La música pareciera ser otra forma del idioma que esos lugares y esos personajes hablan. Los textos aparecen entonces como las versiones lingüísticas de esos sonidos. Decir que los sonidos que salen de los libros son sonidos hechos con agua o plásticos, caños de edificios en llamas, gritos de animales, pasos de baile, cencerros, guitarras distorsionadas y sintetizadores, sería quizá una respuesta bastante acertada. Los sonidos envuelven al lector, capturan el nervio de mundos perdidos o incluso inexistentes. Situables en algún lugar del pasado o del futuro, los sonidos son algo así como la prueba, el documento de algo fantástico, la punta de un iceberg textual que parecería querer demostrar que aquellos mundos fantásticos, en alguna geografía imaginaria, sí existen.

Cosas que un mutante tiene que saber es así un dispositivo envolvente, con muchos formatos en fuga. El dispositivo podría leerse —contemplarse, escucharse— como paradigma de una “literatura expandida” (Mendoza, 2017: 41), una literatura que, impulsada por nuevas búsquedas, sale al encuentro de la imagen y los sonidos como formas prolongadas de la escritura: “una literatura expandida es una práctica que explora las múltiples maneras de producir incidentes de lenguaje en un espacio ya sea físico o digital. La literatura es un universo

que reúne arquitecturas sonoras y visuales” (Mendoza, 2017: 43)². Así, *Cosas que un mutante tiene que saber* es el “resultado de la unión de dimensiones múltiples y hechas de materiales diversos, en conjuntos más irregulares y heteróclitos que los que suelen tolerar nuestros libros clásicos, pero organizados en torno a frases y ficciones dotadas de la densidad y la extrañeza que todavía asociamos con la tradición moderna de la literatura” (Mendoza, 2017: 43). Laddaga parece haber intuido la emergencia de artistas “que intentan extender las redes de sus textos más allá del borde del lenguaje y constituir configuraciones muchas veces nebulosas, para que suceda lo que tantas veces sucede en las conversaciones: que una expresión quede congelada por nuestra atención en su despliegue y desencadene una fuga de sentidos” (Mendoza, 2017: 43). “Literatura expandida” no nombra exactamente un concepto entonces: “La expresión probablemente sirva mejor como nota mental, algo que nos decimos para aguzar la concentración en torno a un punto” (Mendoza, 2017: 43).

Los autores tomados para la selección, los músicos participantes, Borges y Bioy, Laddaga mismo y quizá nosotros, si nos armamos del valor necesario para hundirnos en los peligros de esos mundos caídos de los mapas, formamos algo así como un colectivo momentáneo. Los textos son condensaciones del infinito, pequeñas astillas de un cosmos que solo el arte y la literatura pueden sospechar. La literatura es la promesa de un universo en estado de incertidumbre. El proyecto emerge, en efecto, como resultado efectivo de los colectivos efímeros sobre los que Laddaga había teorizado en sus libros de ensayo. Llevado al ámbito de su ejecución, hay también un *revival*, una suerte de citacionismo que pretende mostrar hasta qué punto el futuro de la literatura continúa, todavía hoy, residiendo en su pasado.

La propia vida como arte

“El concepto fundamental [...] de la modernidad no es la revolución sino la explicitación”, escribe Peter Sloterdijk en una de las citas que Laddaga subraya para describir el acto de poner en primer plano lo que antes se hallaba en el trasfondo (2010: 18). Hacer visibles las costuras, eso podría significar ser moderno. Es difícil no vislumbrar el éxito de este programa exhibicionista sobre la cultura. Aun así, ¿cómo comprender la “autoría compleja” en un mundo en el que no cesa el desprestigio de los colectivos? Citando a Alain Touraine, Laddaga llegará a plantear el ingreso a un universo postsocial en el que los individuos se niegan a subordinar su propia vida a la construcción de totalidades ya al parecer arcaicas y/o acaso caídas en desuso, tales como las de la nación, la clase social, el partido político. La obra clásica, podríamos agregar, deja de ser esa totalidad en la que se inscribía la vida del artista. Los artistas entran y salen de sus obras haciendo que el acto mismo de entrar y salir se vuelva obra.

Aun así, diferentes estratos del pasado perviven en el presente. Son como *souvenirs* cargados de algún tipo de futuridad y de inercia. Una inercia o futuridad que es movida por diferentes discursos que traccionan a los cuerpos. Así encontramos que, por un lado, el pasado se vuelve *sampleable*. Por otro, por obra misma de esa operación de *sampleo* y a pesar de toda la plasticidad requerida para que esa operación se produzca, notamos que hay discursos y fragmentos del pasado que todavía perviven como sólidos. Así es como se produce un bricolaje

² Reinaldo Laddaga, en entrevista personal.

de elementos procedentes de órbitas distanciadas. Y es este estado de cosas lo que produce sospechas y distanciamientos. Para evitar esta sospecha de “artificiosidad”, los artistas y los escritores eligen presentar o ser presentados en el mismo espacio en el que producen sus obras o en que “se mueven” sus personajes —de la realidad (ellos mismos) o de la ficción (ellos mismos otra vez)—. La autobiografía, el informe personal, devienen géneros “más verosímiles” que otros precisamente también por la misma razón que los origina. El acto de exponerse a sí mismos, en su límite más comprometedor, es la coartada de sinceridad que los artistas esgrimen para mostrarse “honestos” y “creíbles”.

Son muchos los ejemplos de autoexposición —de exposición de sí— que minan el campo de producciones del arte en el presente, sobre todo entre la primera y la segunda década del siglo XXI. El caso de Mario Levrero en *La novela luminosa* (2005) es uno de los ejemplos que va a señalar Laddaga como demostración de esto. El periodismo gonzo de Hunter Thompson —piénsese en *Miedo y asco en Las Vegas* (1971)— es un caso anterior que podríamos añadir nosotros. Pero llega un momento en el que la sobreexposición de sí también deviene un modo de producción en crisis. La estética *selfie*, finalmente, construye un uso excesivo, apoteótico, de la autoexposición.

El regreso del pasado

En sus dos libros de teoría, Reinaldo Laddaga nos presenta una teoría de diálogos entre la literatura y el arte. De hecho, en otro libro de esos años le había puesto palabras a esa relación. En su introducción a *Espectáculos de realidad*, a partir de una expresión de Walter Pater —“all art aspires to the condition of music”—, ensayaba una ligera variación que ahora se nos impone como verdadera síntesis de toda su teoría. “Toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo” (2007: 14), llegará a escribir allí.

Así, entre las diferentes partes de su gran proyecto artístico, literario, crítico y teórico, Laddaga también va a dar cuenta de los diversos modos —problemáticos— a través de los cuales también se puede volver sobre el archivo, se puede regresar sobre el pasado. El siglo XXI, como sabemos, plantea muchas formas diferentes de volver al pasado. Si Fredric Jameson, en 1982, planteaba que la cita, la interferencia, el juego de espejos, el pastiche y la ironía neutra eran algunos de los modos postmodernos de regresar sobre el pasado y las tradiciones, Laddaga va a volver sobre estas conceptualizaciones para examinar los modos en que, por metamorfosis o inercia, en el siglo XXI todavía la cultura y el arte continúan funcionando bajo esos protocolos. Si los artistas posmodernos eran imitadores de estilos muertos, privados de toda historicidad, habría que examinar el modo en que, por una suerte de aviso, determinados artistas se vuelven “imitadores” de lo vivo. Si, en la segunda mitad del siglo XX, un conjunto importante de obras están constituidas como “pilas de fragmentos” y/o llevadas a cabo por una suerte de “azar fragmentario”, dando lugar a una especie de “heterogeneidad calculada”, es válida la pregunta por el modo en que todo aquello fue creando las condiciones de formación, el medio ambiente de educación sentimental de las generaciones de artistas que, formados entre los años ochenta y noventa, hicieron obras en las primeras décadas del siglo XXI. En algún punto, la posmodernidad ha sido la preparación del terreno, la creación de un *folklore* para la era digital.

Jameson hablaba de esquizofrenia discursiva. Y de “intensidad intoxicante y alucinatoria” (Laddaga, 2010: 200). Sus apreciaciones, de algún modo, recuerdan a una definición posterior de Thomas Pynchon. Hablando de ciertos efectos de *1984* de George Orwell, el autor de *El arcoiris de gravedad* escribiría:

Somos conscientes de que “este tipo de pensamiento esquizofrénico” es fuente de uno de los grandes logros de la novela, algo que ha entrado en el lenguaje y el discurso político, la identificación y el análisis del doble-pensamiento. Como describe Emmanuel Goldstein en “The theory and Practice of Oligarchical Collectivism”, un texto peligrosamente subversivo y prohibido en Oceanía y solo referido como “el libro”, el doble-pensamiento es una forma de disciplina mental cuyo objetivo, deseable y necesario para todo los miembros del partido, es ser capaz de hacer creer dos verdades contradictorias a un mismo tiempo. Esto no es nada nuevo, por supuesto. Todos lo hacemos. En psicología social fue algo conocido por mucho tiempo como “disonancia cognitiva”. Otros prefieren llamarlo “compartimentación”. Algunos, célebres como F. Scott Fitzgerald, lo consideran signo de genialidad. Para Walt Whitman (“¿Yo me contradigo a mí mismo? Muy bien, yo me contradigo”) eso era la amplitud y la contención de las multitudes; para el aforista norteamericano Yogi Berra eso era llegar a una bifurcación en el sendero y tomar las dos direcciones a la vez; para el gato de Schrödinger eso era la paradoja cuántica de estar vivo y muerto al mismo tiempo (Pynchon, 2003 [traducción nuestra]).

Son muchos los casos de obras en las que la polisemia exhibe, de un modo solapado, este arte combinatorio sin cometido aparente. La obra *Video Flag* de Nam June Paik (1985-86), reelaboraba una pintura de Jasper Johns (1954). Y se erige así como un modo de practicar el citacionismo. Una obra evoca otra mediante el simple acto de cambiar sus materiales. Pero la obra de Nam June Paik, realizada sobre el soporte del videoarte, sería mucho más que un *collage*. Allí donde el arte abstracto era acusado de no significar, Jasper Johns compone, en el corazón de los años cincuenta, en pleno auge del arte abstracto, acaso la obra más abstracta de todas. El inconveniente: que una simple combinatoria de formas rojas, blancas y azules, compuesta mediante la técnica del arte abstracto, acaso arroja como resultado nada menos que la bandera de los Estados Unidos. La obra del arte más abstracto podía dar como resultado la forma de la representación más pura por excelencia. Treinta años después, la reedición de esa obra, por mero formalismo, ejecutada mediante el mero cambio de soporte, pasando del lienzo al videoarte: ¿qué nueva obra produce? El efecto podría ser una *mise en abyme*, una obra de arte que licúa el símbolo, lo vuelve a desvanecer. Una obra de arte que solo cita a otra obra de arte.

Las obras de arte se vuelven así artefactos, dispositivos que coleccionan estilos. Distintos momentos de la historia concurren en un nuevo estadio de la historia. Los artistas, una vez más, exhiben los archivos mediante los cuales una obra ha sido hecha. En el siglo XXI se recombinan fragmentos. Colecciones de elementos mal y bien articulados. Los artistas y los escritores se transforman en archivistas, cuando no incluso en curadores de sí mismos. El escritor aparece entonces como un conservacionista, un activista, casi un ecologista de esas “especies en extinción” que son determinadas obras de arte todavía desapercibidas y que, aún con sus potencias desatendidas, todavía nos continúan llegando desde el pasado.

Pero ¿qué es lo que nos viene del pasado? Muchos de esos materiales son sustraídos del pasado y colocados en el presente con sus propios deterioros puestos. Sobre esto, Reinaldo Laddaga es absolutamente explícito: “[Hay] momentos del pasado que se desentierran, y que al ser expuestos vienen con los fragmentos del territorio del que han sido arrancados, con las raíces

y fibras que habían asegurado su fijeza y que eran la razón de su parálisis” (2010: 207). Las colecciones, los archivos y el álbum se exponen; son la obra. La recolección y la investigación comienzan a ser un momento central de la composición, la pintura, la escritura. Nuestros textos, nuestros poemas, muchas veces están hechos con los restos de una explosión, con la reunión de los pedazos de un mundo que se ha astillado o se encuentra en trance de desaparición. De allí que muchos escritores y artistas contemporáneos dediquen una parte importante de su trabajo a la creación de instituciones *desenterradoras* de pasados disímiles y diferentes: editoriales que reeditan textos de otro tiempo, museos, festivales de lecturas que traen, mediante homenajes y evocaciones, fragmentos de voces de autores anteriores. Esas organizaciones colaborativas, esos modos de organización de eventos y asociaciones, acaso son solo algunas de las muchas y diferentes formas de asumir la práctica de la literatura y el arte en la era de las “autorías complejas”. O de la coautoría: ¿con qué obras y/o artistas del pasado decidiría yo hacer obra?

Film Footage

La chica del sur de José Luis García tiene muchos de los elementos que Reinaldo Laddaga señala a propósito del estado de las artes en el presente. La película está basada en una serie de materiales “encontrados”. Materiales de archivos filmados en Corea del Norte en 1989. Escrito antes de la aparición de la película, el siguiente fragmento de Laddaga pareciera estar hablando del film:

...no debiera considerarse raro que en libros, en películas, en fotografías, en piezas de teatro, en pinturas, encontremos, con una frecuencia creciente, las narraciones o presentaciones de los avatares múltiples de formaciones sociales, de microasociaciones precarias. Es decir, de asociaciones entre individuos cuyo vínculo hubiera sido difícil anticipar en el mundo al que pertenecen, y que al asociarse no pueden contar con el sostén de las formas institucionales vigentes en este mundo ni con los modelos de interpretación que la tradición inmediata les ofrece. *¿Cómo vivir juntos?* Este es el título de uno de los últimos seminarios de Roland Barthes. Esta pregunta puede escucharse, abiertamente o en sordina, en muchas de las producciones más interesantes del arte, la literatura, el cine reciente, que gravitan en torno a individuos que presentan como cúmulos de sistemas que se encuentran en resonancia (en el sentido en que las cuerdas de un piano resuenan) con aquellos seres vivientes que están a su alrededor, resonancias que no siempre comprenden y que tratan de estabilizar. Hay una especie de obsesión por explorar formas inesperadas de solidaridad, formas que dependen menos de la iniciativa de sujetos separados que de la formación de mundos comunes que se exploran en conjunto (2010: 209).

En *La chica del sur* encontramos un claro ejemplo de este tipo de asociación que denominamos “autoría compleja”. Alejandro, José Luis García y Lim Su-Kyung se reúnen y se encuentran —viven juntos— a raíz de la ocasión de un film como proyecto (ver Imagen 4). Pero, desde luego, el proyecto de la película excede los límites de un proyecto artístico para transformarse en un proyecto vital, que pone en peligro sus propias vidas. Los personajes de la película —el traductor, el director de cine y Lim Su-Kyung (el personaje revolucionario de la película, pero también de la historia)— devienen a la vez personajes y “autores complejos” del film. A la pregunta barthesiana “¿cómo vivir juntos?”, los artistas responden: “haciendo obra”. Esto es, haciendo una película juntos. El arte es una forma de vida en comunidad. Pero el arte genera comunidades efímeras que se diluyen una vez que las obras y las exposiciones que los reunieron terminan. Con una peculiaridad más: Lim Su-Kyung, el personaje central de todo el film, no está muy segura de querer participar en el proyecto.

Hay un momento muy especial del film que es ilustrativo de todo esto. Tras fracasar en los diversos intentos de entrevistar a Lim Su-Kyung en Corea del Sur, Alejandro y José Luis regresan a Buenos Aires. Algún tiempo después, Lim Su-Kyung viaja a Argentina. Y allí tiene lugar la siguiente escena. En un momento dado, Lim le pregunta a José Luis qué es lo que él pretende de ella. Traductor mediante —Alejandro—, el director se queda literalmente sin palabras, enmudece. Es una escena que amenaza con dilapidar todo el cometido del film. Imposibilitado de hacer las preguntas fundamentales que durante toda la película busca, es el proyecto de la película entera lo que parece tambalearse en esa escena. Luego de rozar ese borde, por alguna razón, la película vuelve a remontar vuelo para transformarse, de hecho, en una de las películas clave de la segunda década del siglo XXI.

En una conversación con José Luis García, quien esto escribe lo consultó sobre la singularidad de esa escena. Es muy difícil que un director clásico hubiese aceptado la inclusión de esa escena en su propio film. Hay como un efecto de otredad —una capacidad de desdoblarse por parte del director y de escindirle a sí mismo en director y personaje a la vez—. La decisión más habitual hubiera sido la de quitar aquella escena. Eso mismo nos confesó García cuando lo consultamos sobre ello. Un reconocido editor de cine, antes de finalizada la post-producción, entró a la isla de edición y quitó la escena. Luego del episodio, García la volvió a incluir. Es esa quizá la decisión de cine más difícil que un director debe tomar. Al igual que lo hace Tamara Kamenszain en *El libro de Tamar*, cuando decide contar algo de su intimidad que acaso no debe contar, del mismo modo lo hace José Luis García. Pone allí en el centro de la escena algo que no debería poner. Es su propia autoexposición, el hecho decisivo que le otorga al film toda su credibilidad. El resultado es de un puro *potlatch* —obsequio, regalo, don, sacrificio, derroche—. “Destrucción productiva”, “liberación del camino”, escribía también Arturo Carrera en su libro del 2004. *Esto-no-es-ficción; Esto-no-es-una-película*, podríamos decir ahora.



Imagen 4. José Luis García (dir.), *La chica del sur*.

Posiciones políticas maduras

Para los escritores y los artistas, que haya desequilibrios y sustancias oscuras no significa que haya que rechazar de plano todo el conjunto. En este sentido, es interesante comprender que entre la heterogénea composición política del campo artístico, también se destacan las posturas de artistas y escritores que “transigen”: negocian. Saben que las instituciones no son puras, están contaminadas. Y saben que las democracias son sistemas de subóptimos, es decir, lugares de encuentro entre diversos campos disciplinares. Como las novelas polifónicas clásicas de antaño, las nuevas “obras” de la “autoría compleja” están también hechas de una sustancia “coral”, atravesada de múltiples discursos colaborativos. Desde esta mirada no idealista y madura, es como muchos artistas se relacionan con los materiales percutidos y desenterrados del pasado con los que trabajan. Y con las obras y las instituciones precarias que ellos mismos recrean.

Trabajos con el pasado

¿De cuántas maneras se pueden relacionar los elementos que se coleccionan? ¿Con qué momentos del pasado yo, mi obra, nuestras obras, quisieran asociarse? Esas son algunas de las preguntas que muchos artistas y escritores contemporáneos se hacen. Sabemos que es una pregunta de raíz borgeana, pigliana. Textos como “Kafka y sus precursores” de Borges u “Homenaje a Roberto Arlt” de Ricardo Piglia están en la fuente de esta reflexión (Mendoza, 2011). El escritor, el artista contemporáneo, siente un llamado a redespigar momentos del pasado que en su momento no fueron totalmente activados. Así como Borges escribe un fin al *Martín Fierro*, Gabriela Cabezón Cámara —en *Las aventuras de la china Iron*— le añade otra vertiente a la historia de José Hernández. Y mientras Ricardo Piglia le dona otra obra a Roberto Arlt —añadiendo una traducción espuria de *Las tinieblas* de Leonid Andréyev al corpus arltiano—, Selva Almada o Hernán Ronsino hacen obra a partir de estéticas emparentadas con los proyectos literarios de Juan José Saer o Antonio Di Benedetto.

Estas formas de escribir o de hacer arte también remiten a aquella pregunta de Barthes en *S/Z*, cuando a propósito de la distinción entre textos legibles y escribibles, se preguntaba: “¿qué textos aceptaría yo escribir (reescribir), desear, afirmar como una fuerza en este mundo que es el mío?” (1992: 2). La pregunta de Barthes podrá haber parecido a muchos una mera pregunta textualista. Pero es, en rigor, una pregunta movida por el vitalismo literario. Late con todo su vitalismo en el corazón mismo de ese reino gobernado por fantasmas innominados que es el archivo. Después de actuar en *Zama* (2017), la película dirigida por Lucrecia Martel, Rafael Spregelburd escribe los *Diarios del capitán Hipólito Parrilla* (2018). ¿Cómo comprender acaso esa corporización de la letra en la literatura argentina del siglo XXI?

Así es como el modelo museo, el modelo archivo y el modelo laboratorio están sufriendo transformaciones. Lo interesante es que sus antiguas funciones se intersectan, dando nacimiento así a funciones nuevas. El modelo del archivo, el paradigma del museo y los protocolos y los experimentalismos del laboratorio, que se impusieron como formas de organización del saber en la modernidad, están sufriendo modificaciones. El museo se archiva, el archivo se laboriza, los archivos y el pasado se vuelven materiales de experimentación. Comprender la naturaleza de estas transformaciones es solo un modo de aceptar los cambios que se producen

en el territorio de las artes y la literatura. O mucho más: en nuestras *formas de vida*, en nuestros nuevos modos de habitar el mundo.

P. S.: Arturo y yo

Una vez más: todo puede parecer un exceso de teoricismo, un exceso de autoconciencia crítica, una sobreactuación de la interpretación. Pero es el propio archivo de trabajo el que nos persuade. Y es la propia red de relaciones la que aparece obrando —haciendo obra— detrás de los textos. Observemos si no esta fotografía (ver Imagen 5):



Imagen 5. Álbum de familia. 10 de octubre de 2016.

Arturo y quien esto escribe, sin pensar en ello en ese momento, reeditan una fotografía anterior. Misteriosamente, uno de los sujetos fotografiados permanece con los anteojos puestos. El otro no. ¿Quién tomó la fotografía? ¿Una transeúnte acaso? ¿Alguien que, sencillamente, pasaba?

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland, 1992, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, 1955, *Cuentos breves y extraordinarios*, Buenos Aires, Raigal.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, 2017, *Las aventuras de la china Iron*, Buenos Aires, Mondadori.
- CARRERA, Arturo, 2004, *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona.
- GARCÍA, José Luis, 2012, *La chica del sur*, DVD.
- KAMENSZAIN, Tamara, 2018, *El libro de Tamar*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LADDAGA, Reinaldo, 2006, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2007, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- , 2010, *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- , (cur.), 2013, *Cosas que un mutante tiene que saber: Más cuentos breves y extraordinarios*, Amsterdam, Unsound.
- LEVRERO, Mario, 2005, *La novela luminosa*, Madrid, Alfaguara.
- MENDOZA, Juan José, 2011. *Escrituras past: tradiciones y futurismos del siglo 21*, Buenos Aires, 17grises.
- , 2017, *Internet, el último continente (Mapas, e-topías, cuerpos)*, Buenos Aires, Crujía.
- , 2020, “HiperArchivos. Literatura y Realismo Especulativo”, *revista Luthor*, no. 45.
- PYNCHON, Thomas, 2003, “The road to 1984”, *The Guardian*, sab. 3 de mayo.
- ROSATO, Laura y Germán Álvarez (2017), *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- SPREGELBURD, Rafael, 2018, *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*, Buenos Aires, Entropía.

Arcontes de pacotilla: algunas ideas sobre el concepto de archivo y América Latina

GUIDO HERZOVICH

*Instituto de Literatura Hispanoamericana,
Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
guidoherzovich@gmail.com*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 10 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p307-324> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: En las últimas décadas el concepto de archivo se ha vuelto cada vez más ubicuo y transdisciplinario: de la filosofía o la antropología a la crítica sobre todas las artes. ¿A qué se debe esta proliferación? ¿Es posible hacer de esta moda un camino de indagación sobre la situación contemporánea de las artes o de la crítica? Este artículo, deudor de un proyecto de investigación colectivo, parte de dos hipótesis. En primer lugar, que hoy a menudo decimos “archivo” donde hace algunas décadas hubiéramos dicho “tradicción” y que ese reemplazo permite pensar cómo se han transformado las exigencias y fantasías que depositamos sobre el arte y la literatura. En segundo lugar, que el declive del concepto de tradición coincide en América Latina con la derrota política y militar de los movimientos emancipatorios de los años sesenta y setenta.

Palabras claves: Archivo; América Latina; Tradición.

Arcontes de pacotilla: Some Thoughts on the Concept of the Archive and Latin America

Abstract: In recent decades, the concept of the archive has become increasingly ubiquitous and transdisciplinary: from philosophy or anthropology to criticism of all the arts. What is the reason for this proliferation? Is it possible to turn this fashion into a path of enquiry into the contemporary situation of the arts or criticism? This article, which stems from a collective research project, is based on two hypotheses. Firstly, that today we often say “archive” where a few decades ago we would have said “tradition”, and that this replacement allows us to think about how the demands and fantasies we place on art and literature have been transformed. Secondly, that the decline of the concept of tradition coincides in Latin America with the political and military defeat of the emancipatory movements of the 1960s and 1970s.

Keywords: Archives; Latin America, Tradition.

En marzo de 2019, durante las Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, uno de los ponentes usó la expresión “archivo judeocristiano” para referirse a los materiales con los que cierto poeta había compuesto sus poemas.

El poeta en cuestión no había hurgado ningún sótano polvoriento. Entendimos sin dificultad que la palabra “archivo” describía en ese caso un conjunto de temas, términos, tonos, procedimientos, valores o imágenes —etcétera—, sin referencia a su existencia documental. De hecho, la mesa entera, resultado de un proyecto de investigación, estaba dedicada a “usos del archivo” en varios artistas y autores que no habían hecho “trabajo de archivo” en ningún sentido específico: los ponentes se proponían leer en sus obras a partir del modo en que aparecía en ellas un conjunto de referencias del pasado cultural, algún tipo de intervención, probablemente transgresora, es decir, liberadora respecto de los sentidos heredados.

A nadie debía sorprenderle este uso del término “archivo”, que se ha vuelto en las últimas décadas ubicuo y sorprendentemente transversal: de la filosofía a la antropología o la historia pasando por el arte contemporáneo, el cine o la literatura, y tanto en Europa o Estados Unidos (donde viven y trabajan los teóricos más citados) como en América Latina. La expresión “archivo judeocristiano” era llamativa porque modificaba visiblemente una expresión común, que ha considerado ese conjunto, tal vez impreciso pero necesario, como una “tradicición”: la tradición judeocristiana.

¿Por qué decir “archivo” y no “tradicición”? ¿Por moda nomás? ¿O acaso puede pensarse que esos términos suponen modos diferentes y significativos de concebir esos conjuntos? En este caso, todo indicaba que el término “archivo” decía no tanto algo específico sobre el modo en que ese poeta se relacionaba con esos materiales, sino que declaraba ante todo el modo en que nosotros, en tanto críticos contemporáneos, tendemos a pensar la relación de los artistas —y tal vez también de los críticos— con sus materiales.

Al año siguiente escribí un artículo sobre “El escritor argentino y la tradición”, un ensayo de Jorge Luis Borges que no levantó mucha polvareda, ni cuando lo presentó en conferencia en 1951, ni cuando lo publicó en revistas (1953, 1955) o en libro (1957), pero que desde los años ochenta y noventa se ha vuelto clave para analizar el posicionamiento estético de su obra, e incluso, con el respaldo del éxito global de su autor, puede aparecer como una estrategia portátil para sacar del encierro o de la frustración a las literaturas periféricas más diversas (Herzovich, 2020). Traté de mostrar, con impenitente lógica borgeana, que el artículo había rejuvenecido desde su publicación, porque había acompañado (también percibido, y en cierta medida previsto) la transformación de las infraestructuras y los términos de circulación transnacional de la cultura, que debilitaron efectivamente un requisito clave de la época moderna, particularmente difícil para los países periféricos: la necesidad de consolidar una tradición nacional, distintiva pero en diálogo con las tradiciones centrales. Este concepto de tradición excedía la historia de los estilos: tradición nacional, en la entonación romántica con que se acuñó, era sobre todo un modo de referir el vínculo simbiótico entre cultura y comunidad, capaz de anudar origen y destino. Entre los años cincuenta y los noventa, la vindicación borgeana del margen como coyuntura imaginaria de producción —margen de Occidente, margen de la comunidad— perdió el fondo de claudicación que muchos vieron en primer plano cuando se publicó por primera vez. ¿Quién podía pensar ahora que América Latina llegara a ser otra cosa que un margen, o que la literatura pudiera interpelar a la sociedad o al poder o a la historia desde otro lugar?

¿Y no era esa tal vez la razón por la que preferíamos recurrir ahora al término “archivo”? Así, por citar un ejemplo, en el último congreso de literatura *Orbis Tertius*, que organizó en abril de 2024 la Universidad Nacional de La Plata, once de los cincuenta y nueve simposios llevaban el concepto de “archivo” en el título; la palabra “tradicición” no figuraba en ninguno.

Cuando decíamos “tradicición” o cuando decimos “archivo”, ¿en qué se parecen y en qué se diferencian los modos de imaginar los materiales del trabajo artístico como conjunto? ¿Qué implicaciones tienen respecto del tipo de materiales que es posible incluir en cada uno? ¿Y respecto de sus relaciones internas, de nuestros imaginarios de pertenencia y por lo tanto del tipo de comunidades o colectivos que postulan? ¿Se puede pensar que la tradición y el archivo son paradigmas históricos sucesivos? Si es así, investigar sus similitudes y diferencias es un modo de interrogar tanto las fantasías y demandas que instituyen el espacio imaginario de la actividad artística actual, como las vindicaciones y derrotas que lo conectan con las fantasías y demandas del pasado.

Vivimos en la Era del Archivo en la medida en que exploramos y explotamos sus posibilidades, trabajamos para cerrar la Era de la Tradición: esa era la hipótesis.

Cuando a comienzos de 2021 salió una convocatoria para proyectos PICT que invitaba a presentarse a “Grupos de Reciente Formación”, cuatro colegas y amigos —Carlos Walker, Simón Henao, Nicolás Suárez y yo— nos encontramos en un chat creado para la ocasión, con ganas de hacer algo juntos pero sin tema. Desde ese momento hasta ahora armamos un proyecto, obtuvimos financiación, pedimos orientación a maestros y colegas, organizamos un panel y después un coloquio con críticos, curadores, artistas y escritores de Colombia, Argentina, México y Chile. A este último lo titulamos “Archivofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista”. Desde el momento en que lo presupuestamos hasta el día de hoy, considerando la única actualización de 33 % que hizo la Agencia antes del primer desembolso, la capacidad de compra es un 15 % de su valor original. Confío en que el rendimiento conceptual del proyecto, que este artículo persigue en sus desafíos y logros parciales, trace una curva menos desoladora.

Del archivo a la tradición

La dificultad inicial para convertir en proyecto las primeras intuiciones fue el trazado de límites, tanto geográficos como temporales. Si por un lado había que expandir y equilibrar los conceptos —para hacer de “tradicición” y “archivo” un camino de indagación de algo así como la lógica cultural de dos épocas sucesivas—, por el otro había que contenerlos para volverlos materia investigable. El concepto de archivo tuvo su primera elaboración estética importante para pensar tendencias del arte contemporáneo. Hal Foster habló de “un impulso archivístico” (2004); Anna María Guasch, en un *increscendo* de ambición, pasó de “giro archivístico” a “paradigma de archivo” (2005 y 2011). Quince o veinte años después, los evaluadores anónimos de nuestro proyecto PICT estuvieron de acuerdo en que la ubicuidad del concepto de archivo no requiere mucho esfuerzo probatorio.

En verdad, ni Foster ni Guasch postularon que ese “impulso” o “paradigma” pudiera describir algo así como la lógica cultural de nuestra época. Advirtieron una tendencia a la forma archivo en un número significativo de obras y le asignaron una historia, un contexto y/o un sentido. Pero ambos sugieren que hay algo de *sign of the times* en el arte de archivo; y los términos que elige Guasch —giro, paradigma— sugieren equivalentes epocales, y aun transdisciplinarios.

Como los cuatro autores del proyecto somos latinoamericanistas y en nuestro campo la teoría aparece como importación o como osadía, nos dio la sensación de que sería más aceptable un proyecto aplicado, restringido a evaluar las “herramientas” de la crítica latinoamericana. Como críticos que somos, nos pareció también que hacía falta construir un corpus de obras latinoamericanas (películas, libros, obras de arte) que diera cuenta de algún modo de la dicotomía tradición / archivo. Esto suponía un paso más, porque no era evidente si se trataba de un problema fundamentalmente filosófico y crítico (sobre los modos de leer, de entender la práctica cultural) o si era posible distinguir, entre las obras mismas, aquellas que trabajan bajo el modo de la tradición o del archivo. ¿O es acaso más audaz sugerir lo contrario? Borges propuso que si supiéramos cómo se leerá una página en cualquier punto del futuro, sabríamos también cómo será escrita (1974a: 747); pero en otro lado conjeturó que una página española de 1605, si la leemos como escrita en la Francia de la primera posguerra, es una página francesa de la primera posguerra, distinta de la anterior (1974b: 444-450). En la ponencia de 2019, la expresión “archivo judeocristiano” —esto inclina la balanza hacia la segunda conjetura— la habían inspirado unos poemas de la década de 1930.

Latinoamericanizar el problema sugirió sin embargo una hipótesis de periodización, montada entre la historia política y la historiografía cultural. La bibliografía de los estudios sobre archivo suele iniciarse con el precursor lejano de la *Arqueología del saber* de Michel Foucault, en 1969, para luego señalar el antecedente cercano de “The Body and the Archive”, del fotógrafo y crítico estadounidense Allan Sekula, en 1986¹, para luego señalar el acontecimiento fundacional de *Mal d’archive* de Jacques Derrida, en 1995, para por fin dar comienzo al aluvión de artículos, catálogos y exposiciones entre el final de esa década y la que sigue (Buchloh, 1999; Sturken, 1999; Foster, 2004; Merewether, 2006; Rolnik, 2008, entre muchos otros; véase Guasch, 2011). América Latina tiene su propio trabajo pionero, si bien escrito en inglés por un *scholar* que vive y trabaja hace décadas en Estados Unidos: *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative* de Roberto González Echevarría, publicado en 1990 y traducido al español recién diez años después.

En buena parte de América Latina, los ochenta y noventa fueron los años en que se instalaron las democracias liberales y neoliberales que surgieron de la derrota militar y política de los movimientos emancipatorios de los sesenta y setenta; en un artículo clásico, Alejandro

¹ Parece claro que la importancia del artículo de Allan Sekula es un efecto retrospectivo del aluvión bibliográfico posterior. De las apenas 74 citas que registra Google Scholar de “The Body and the Archive” entre 1986 y 1995, casi ninguna menciona la palabra “archivo” en el título (muchos de esos artículos, en cambio, usan en el título la palabra “cuerpo”). Desde entonces el crecimiento de citas por año ha sido sostenido: un promedio de 25-35 anuales hacia 1998-2002, 60-80 hacia 2005-2010, 150-180 entre 2015-2020, y un descenso a 120-140 desde entonces. Me parece verosímil que la importancia del concepto de archivo en las referencias a la obra de Foucault sea igualmente retrospectiva.

Horowicz se refirió a la Argentina como una “democracia de la derrota” (2005). Esa derrota debilitó igualmente el espíritu latinoamericanista que animaba a muchos de ellos, y que había alentado, en lo cultural, un proyecto de tradición latinoamericana. Como ya había sugerido Foster, el archivo podía ser un concepto adecuado para una época en la que la memoria se volvió un campo de militancia privilegiado.

Faltaba construir el concepto de tradición como paradigma, y como paradigma en declive, de modo que fuera comparable al “paradigma del archivo”. Entendimos que también la tradición exigía un marco epocal. Definimos el paradigma de la tradición como un producto esencial y contradictoriamente moderno; tal vez hubiéramos debido decir que lo que nos interesaba investigar era el paradigma moderno de la tradición, porque es evidente que el problema de la tradición precede por mucho a la modernidad y es más que probable que la sobreviva.

La tensión productiva que anidaba en el paradigma moderno de la tradición surgía de que, por un lado, las ideologías racionalistas y positivistas típicamente modernas auguraban (y alentaban) que los saberes y prácticas científicas y experimentales desplazarían las creencias y prácticas heredadas (como la religión o las costumbres locales) tanto en los modos de hacer como en las formas de cohesión social. Sin embargo, de manera opuesta, la tradición tuvo un lugar importante para las ideologías de inspiración romántica que acompañaron la constitución de los Estados-nación a partir del siglo XIX; tocaba citar a Herder (1959 [1784]) aunque no sé si alguno lo había leído.

Esta ambivalencia había sido central para el campo artístico a nivel de las ideologías estéticas modernas en general; pero había sido todavía más conflictiva para el desarrollo de las prácticas y las ideas artísticas en una región periférica y poscolonial como América Latina. A nivel de las artes modernas en general, la tradición había entrado en crisis a partir del corte que las teorías estéticas hicieron en el siglo XVIII con las preceptivas clásicas. Ahí empezaba lo que Jacques Rancière llamó “régimen estético de las artes”: desde entonces, el arte pasó a identificarse con lo singular, desligado “de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes” (Rancière, 2009: 26). Sin embargo, como observó el crítico estadounidense Hilton Kramer (1987), la tradición siguió siendo un concepto importante no solo para los tradicionalistas sino también para las teorías modernistas y vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Parafraseando a Kramer, se podría decir que, si para aquellos la tradición suponía un modelo a repetir, para estas últimas —que reinventaron la ideología del arte para la era de su circulación industrial, consagrando la idea de lo nuevo— señalaba más bien lo irrepetible, y por lo tanto un marco privilegiado de producción de sentido. Contemporáneo de las grandes guerras europeas, el espíritu antitradicional de estos movimientos —disruptivos de las formas no menos que de los valores de la comunidad— fue visto a menudo como cómplice de la decadencia continental, en un arco que va de la censura del decadentismo de Max Nordau (1902 [1892]) al análisis crepuscular de Erich Auerbach sobre la contribución de la experimentación formal de entreguerras a la disgregación política de las sociedades europeas (2014 [1946]). El crítico de arte inglés Herbert Read escribió en 1933: “El objetivo de cinco siglos de esfuerzo europeo ha sido abiertamente abandonado” (1936: 67).

La tradición fue un problema adicional para las escenas artísticas de países periféricos y “jóvenes” (es decir, poscoloniales) como los latinoamericanos. Los idearios patricios refrendaron la exigencia romántico-nacionalista de dotar al país de una tradición propia, singular y diferencial, de origen presuntamente popular y minuciosa elaboración culta, que sin embargo dialogara / compitiera con las tradiciones metropolitanas. Pero no podían recurrir cómodamente ni a los materiales prehispánicos ni a los españoles. En 1948, frustrado por los escasos logros del arte argentino, el crítico Jorge Romero Brest, que no era en ningún sentido un tradicionalista, llamó una vez más —una última vez— a fundar una tradición nacional. ¿Cómo? Así: partiendo “de las formas y temas que tienen arraigo natural en la mayoría de los nuestros, para refinarlos y ennoblecerlos lentamente” (Romero Brest, 1948: 16). Pero apenas quince años después, cuando dirigía la sección de Artes Visuales del Instituto Di Tella, Romero Brest abandonó el reclamo de una tradición local y promovió “experiencias” artísticas que se presentaban ostensiblemente desligadas de cualquier tradición nacional, afirmando que carecer de tradición sería una ventaja comparativa para los artistas argentinos que las acometieran: “No en balde carecemos de tradición artística. Lo que fue carencia lamentable se ha vuelto factor favorable” (Romero Brest, 2007: 117; véase Herzovich, 2019).

Entre estas dos intervenciones, Borges había ofrecido la suya. “El escritor argentino y la tradición”, de 1951, desestimaba la necesidad de fundar una tradición local específica y diferencial, reclamando para los artistas argentinos (y sudamericanos) acceso irrestricto y desprejuiciado a las tradiciones europeas (a veces “universales”) (Borges, 1953; véase Herzovich, 2020). En las últimas décadas este texto ha sido considerado repetidamente como una “clausura” del problema de la tradición y del nacionalismo literarios (Saítta, 2000; Contreras, 2000; Balderston, 2013).

Para fechar en los años ochenta el debilitamiento del concepto de tradición a nivel de la crítica cultural, y conectarlo de ese modo con la emergencia del archivo, recurrimos a los estudios culturales ingleses, que podían leerse como testimonio de un proyecto intelectual de desenmascaramiento, acaso conjunto, de la nación y de la tradición. En 1977, en *Marxismo y literatura*, Raymond Williams notó que el marxismo había ignorado el problema de la tradición por considerarla una supervivencia del pasado, por lo tanto residual, cuando era en rigor “la expresión más evidente” de los esfuerzos de grupos dominantes por construir una hegemonía en el presente (1997: 137). Había que ver la tradición como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo (*shaping*) y de un presente preconfigurado (*pre-shaped*), que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1997: 137).

La tradición aparecía así como un artificio del presente, por lo general alevoso. Un lustro después, en *La invención de la tradición* (1983), Eric Hobsbawm y Terence Ranger intentaron mostrar que el discurso nacionalista había postulado como tradiciones longevas costumbres o prácticas en rigor muy recientes. De ese mismo año es *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson, que rastrea el origen de las comunidades nacionales apenas hasta la prensa moderna (1983; véase Caimari y Goebel, 2023).

Titulamos el proyecto: “De la tradición al archivo: imaginarios temporales y figuras de artista en las teorías y las prácticas estéticas contemporáneas de América Latina”. Antes de ofrecer un listado más o menos razonado —y un poco azaroso— de los libros, las películas y las exposiciones donde no sé bien cómo iríamos a probar nuestra hipótesis, propusimos cuatro ejes de análisis, es decir, cuatro aspectos donde el paradigma actual del archivo difería sensiblemente del paradigma de la tradición.

Primero: la temporalidad de la actividad artística, es decir, los modos en que se espera que los artefactos artísticos articulen pasado-presente-futuro. Segundo: la relación de lo nuevo (en el sentido tanto temporal como estético) con los materiales del pasado, es decir, las características, los valores, las exigencias y las dificultades que presentan los materiales del pasado bajo uno y otro paradigma: ¿cómo se los supone vinculados con el presente, antes de ser trabajados por el artista? Tercero: el rol del artista frente a la comunidad, es decir, el tipo de lazos de pertenencia (con los materiales y los valores del pasado) que postula cada paradigma, y por lo tanto el tipo de operaciones de apropiación / expropiación que se presuponen o realizan efectivamente los artistas. Cuarto: el tipo de autoconciencia adjudicado a las formas estéticas. Este eje intentaba repensar los tres anteriores desde las formas mismas, en las que puede decirse que el pasado reemerge por su propia vitalidad, o bien que vienen a salvar el pasado de su esterilidad; que son un eslabón o bien una interrupción (un desvío) en la continuidad histórica; que constituyen para el artista un campo afectivo de elaboración colectiva, o bien artefactos opacos, fósiles de opresiones pretéritas y origen de las actuales.

Las evaluaciones fueron entusiastas. De la centralidad del concepto de archivo era claro que todos estaban persuadidos antes de empezar. “Si bien las nociones centrales englobantes de la investigación —tradición, archivo— no son originales”, decía un(a) evaluador(a), “la interrelación crítica y teórica y la manera en que se enfoca su diálogo sí nos resulta una perspectiva cuyo desarrollo puede desembocar en un aporte innovador”. Otre aplaudió “el compromiso de colaborar con la superación de modas académicas globales”.

¿Es eso lo que conviene hacer con las modas? Si superamos una moda, ¿damos con lo intemporal, con la esencia de las cosas? ¿O hacemos lugar para que sobrevenga otra? Tal vez, de manera inversa, sea preferible interrogar la moda como el único *ahí* que hay *ahí*.

De la moda a la doxa

Para el congreso del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de la Universidad de Mar del Plata, que se hizo virtual en mayo de 2022, dos de los miembros del proyecto (Simón y Carlos) organizaron una mesa sobre “Formas de imaginar la tradición y el archivo en la literatura latinoamericana contemporánea”, en la que Nicolás y yo presentamos una ponencia sobre “La doxa del archivo y el declive de la tradición en los estudios culturales latinoamericanos”. Hubiéramos podido decir “moda”. Pusimos “doxa”, que en la jerga sociológica refiere los términos o valores naturalizados de un campo, para sugerir que ya se puede decir “archivo” como quien dice “texto”, sin que suponga un posicionamiento fuerte en alguna disputa de intensidad. En un campo impenitentemente individualista como el nuestro, decir “doxa” suena peyorativo;

nadie lo sabe mejor que los sociólogos. Patentar un concepto es la gloria máxima: a veces parece sinónimo de pensar, mientras que utilizarlo es dejarse pensar por otro.

Pero es precisamente en tanto doxa que las doxas son productivas. La productividad de una doxa reside menos en lo nuevo que permite pensar que en el modo en que se nutre de lo ya pensado, en razón de la voluntad de que la noción hospede o se apropie de una diversidad de discusiones que juzgamos importantes para entender el presente (véase la intervención de Valeria Añón en Gorbach et al., 2020). Esa hospitalidad construye un dispositivo, un núcleo de interconexiones que va formando una red. Esto es claro en un término como “archivo”, que se ha vuelto tan transdisciplinario; también contribuye a la dificultad de dar con el sentido histórico de sus usos. Apenas se los escruta, el archivo empieza a conectar con discusiones bastante diversas. Aparece el problema por así decir concreto de la cultura material, de la preservación, de la digitalización y el acceso a los documentos, tan transformado en las últimas décadas (Göbel y Chicote, 2017). Aparece la preocupación contemporánea por el pasado y la memoria, y aún la idea de que nuestra época está marcada más que otras por esa preocupación (Nora, 1997; Huyssen, 2003). Pero aparece también la reflexión sobre los modos en que una sociedad regula lo que debe recordarse o entregar al olvido, e incluso de la dependencia entre lo que se puede preservar y lo que es posible decir: el archivo como “sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2009 [1969]: 170) o la cuestión derridiana de los “arcontes” (Derrida, 1997 [1995]; Tello, 2018: 196). Poco más allá aparece el cuestionamiento más general sobre el modo en que categorizamos, organizamos y visibilizamos los discursos, la realidad o la experiencia (en la línea que va de Foucault a Latour o Viveiros de Castro; es decir de la epistemología a los STS o estudios de ciencia y tecnología y a la antropología perspectivista). En una línea más restringidamente cultural, conecta con la discusión del canon, es decir, de los procedimientos y los criterios que subyacen a las operaciones de consagración y exclusión en el repertorio de las formas y materiales culturales, que no visibilizan únicamente artefactos sino también sujetos y prácticas diversas y previamente jerarquizadas (Ruiz, 2018).

Estas discusiones preexistieron al uso contemporáneo de la noción de archivo. Pero el archivo, al hospedarlas, las imanta y a veces nos invita o nos obliga a articularlas, así como nos alienta a leer trabajos de disciplinas que de otro modo no frecuentamos. De modo general, esto es lo propio de ese extraño campo discursivo transdisciplinario que llamamos “teoría”; la contracara inspiradora de la tendencia a la vaguedad y al malentendido que su lógica entrópica impone a los conceptos más exitosos. En tanto doxa transversal, “archivo” empieza a funcionar como un significant vacío, en el sentido que le da Ernesto Laclau (2005): deseosa de participar, cada disciplina se lo apropia para intentar introducir ahí sus “demandas”, es decir sus debates y preocupaciones, que luego el concepto traslada con mayor o menor suerte a otras regiones.

Pero así como la hospitalidad de un concepto, en su carrera expansiva, incorpora, reformula y en medidas variables también articula discusiones previas y más o menos diversas de un modo nuevo, al mismo tiempo interrumpe articulaciones u olvida aspectos que pertenecían a algunas de esas discusiones en su formulación anterior. Como en un diagrama de Ben, el territorio de usos y

sentidos que comparten “archivo” y “tradicición” es parcial; el interés de comparar esas zonas reside precisamente en el modo en que otras zonas de sus usos y sentidos hacen presión también ahí.

Dicha de otro modo, la hipótesis es que en el campo de los estudios literarios y culturales, tal vez con énfasis particular en América Latina, el concepto de archivo reformula hoy un conjunto de problemas y discusiones a los que vehiculizaba y daba forma el concepto de tradición. Hay ejemplos muy claros. El *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (2021) que coordinó Beatriz Colombi incluye una entrada sobre “archivo latinoamericano”. En ella Irina Garbatzky presenta primero algunas intervenciones fundacionales para la problemática actual del archivo (Foucault, Derrida), y propone luego una genealogía de aportes y cuestionamientos latinoamericanos al problema del archivo en América Latina. Figuran ahí, centralmente: *Mito y archivo* de Roberto González Echevarría (1990), *La ciudad letrada* de Ángel Rama (1984), *Escribir en el aire* de Cornejo Polar (1994) y *La voz y la huella* de Martin Lienhard (1990). La reapropiación que hace Garbatzky es significativa. El único de estos libros que elabora y le da centralidad al concepto de archivo es el de González Echevarría. En *Escribir en el aire*, por poner un ejemplo, la palabra “archivo” aparece tres veces, siempre para referir repositorios concretos; “tradicición” figura en cambio más de cincuenta.

Más relevante es que buena parte de los asuntos que convoca Garbatzky para discutir el archivo latinoamericano orbitaba alrededor del concepto de tradición, como la existencia, dentro del espacio nacional (o regional), de formas culturales dominantes y dominadas, con posibilidades diferenciadas de acceder a la producción de escritura, de documentación o de archivo; o la relación de la escritura con el Estado, sea colonial o nacional; o la relación entre oralidad y escritura. De hecho, Josefina Ludmer (2000) afirmó que este último problema, la relación entre “las dos culturas” —orales y letradas—, había marcado una “tradicición de la crítica latinoamericana” que venía de Fernando Ortiz y llegaba hasta Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada o Martin Lienhard (2000: 12-14). Se podría decir también que otro elemento clave de esta “tradicición crítica” es precisamente que piensa la cultura, y en particular la literatura, bajo el paradigma de la tradición. (A modo de hipótesis, se me ocurre que si las culturas orales tenían tanta importancia en esta genealogía crítica, no es solo por la importancia y la vitalidad que estas tuvieron en América Latina, sino porque el paradigma de la tradición, romántico y antropológico como es, se nutre de un pensamiento sobre la elaboración y la transmisión en culturas orales o (valga la redundancia) “tradicionales”. Habría que ver, por ejemplo, cómo cambió el lugar de la oralidad o las culturas orales desde ese corpus hasta las reflexiones contemporáneas sobre el archivo latinoamericano.)

¿Cuál es el territorio de problemas que reúne tradición y archivo? ¿Es necesario definirlo? En la ponencia lo intentamos; levemente corregido, lo reformulo como una necesidad o un imperativo o un deseo de entender los procesos de transmisión, selección y acumulación cultural y simbólica, las formas en que esos conjuntos se vinculan con la historia y los valores de las comunidades —definidas a cualquier nivel— y los modos en que diversos actores se relacionan tanto con esos materiales como con esas comunidades.

En cuanto a las conexiones del paradigma de la tradición que debilitó el paradigma del archivo, parece lógico empezar con la centralidad del valor estético, de la forma como densidad

o complejidad deliberada. Valeria Añón, especialista en literatura colonial, advirtió este fenómeno en su aspecto más paradójico. En diálogo con historiadores y antropólogos, lamentó el declive del problema del valor estético que se deriva o se agudiza (o se pone en evidencia) cuando referimos el pasado cultural latinoamericano bajo el concepto de archivo; pero a la vez notó que el campo literario había interpuesto durante décadas demandas estéticas a un corpus como el colonial que en su mayor parte no había tenido ninguna vocación que pueda considerarse literaria (2016: 252).

Cerramos la ponencia intentando comparar esa “tradicción de la crítica latinoamericana” de la que hablaba Ludmer con la crítica contemporánea. Leímos, por un lado, a Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. Leímos, por otro lado, *The Archive and the Repertoire. Cultural Memory and Performance in the Americas* de Diana Taylor (2003), *Palabras de archivo* (2013) y *El libro de la vieja (tiempos de archivo)* (2022) de Graciela Goldchluk, *Mundos en común* de Florencia Garramuño (2015), *Museo del consumo* de Graciela Montaldo (2016), *Archivos. Papeles para la nación* de Juan José Mendoza (2019) y *El archivo como gesto* de Mario Cámara (2021): un conjunto de textos tendenciosamente argentino. Reformulando un poco los cuatro ejes del proyecto, propusimos estos cuatro temas o aspectos de comparación: 1. Unidad / Heterogeneidad, 2. Pertenencia / Apropiación, 3. Transmisión / Soporte, 4. Temporalidad. Dos años después los repensé y reformulé yo en tres núcleos para una ponencia en el Congreso Orbis Tertius de 2024; transcribo esta última versión, apenas corregida, en el último apartado de este artículo².

Entre una y otra versión, a la participación explícita de Nicolás Suárez a esas ideas, y a la de Simón Henao y Carlos Walker en las muchas reuniones que fuimos haciendo como parte del proyecto de investigación, se agregó la de Mario Ruffer, Fernando Degiovanni y Mario Cámara —a quienes consultamos en conversaciones cerradas— y la de los ocho invitados al seminario *Archivofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista*, que organizamos en la segunda mitad de 2023. Inevitablemente debo haberlos plagiado a todes, al menos bajo las normas feroces de propiedad de las palabras y los conceptos que es inherente al paradigma del archivo, según propuso Luis Felipe Fabre en el seminario; para reducir la sentencia, resumo en el próximo apartado las principales cosas que se dijeron ahí.

De la doxa a la archivofilia

Hubo debate sobre cómo organizar el ciclo de conversaciones; triunfó finalmente hacer cuatro y dedicar cada una a un país diferente: Colombia, Argentina, México y Chile, bajo la sospecha (de Carlos y de Simón, que no son argentinos pero viven y trabajan hace mucho en Buenos Aires) de que había diferencias nacionales en el modo de concebir la tradición y el archivo. Y como suele pasar, el procedimiento elegido comprobó enseguida sus propios presupuestos.

Los colombianos Juan Cárdenas y José Alejandro Restrepo, escritor y artista respectivamente, hablaron con entusiasmo y elocuencia del archivo y se mostraron en cambio incómodos y hasta perplejos cuando les preguntamos por la tradición. Tenían un vocabulario

² Quiero agradecer a Juan Pablo Canala y Lea Hafter, organizadores del simposio “Activismos arcónticos: conservar, difundir y visibilizar archivos en América Latina”, y a sus participantes; especialmente a Graciela Goldchluk: sigo pensando tus comentarios.

sofisticado y astuto para hablar del archivo; Restrepo hizo emerger su fuerza de una demanda política, derivada de la violencia y la impunidad: “Hagan hablar al archivo”. Los dos refirieron el trabajo de “montaje” de los materiales del archivo con términos que involucraban método y azar: adivinación, serendipia, encuentro fortuito, duende.

Enseguida prendieron en ellos las ideas de transgresión y desarreglo que propuso Simón. En el archivo había “síntomas, fragmentos, escombros” (Cárdenas) que la “colisión” inesperada (Restrepo) aspiraba “reactivar”: “es preciso reactivar aquello que se presenta como letra muerta” (Cárdenas). En cuanto a la tradición, así reaccionó Restrepo: “A mí me cuesta un poco de trabajo entender a qué te refieres con tradición”. Su postura fue su perplejidad. Cárdenas comenzó: “Siempre que me hablan de tradición...”, indicando que no era un concepto que se le presentara de motu propio. Dos cosas dijo que recordaba siempre cuando le hablaban de tradición. Primero, la idea de una “tradición de los oprimidos” que menciona Walter Benjamin en “Sobre el concepto de historia”. ¿Por qué, se preguntó Cárdenas, la literatura debería aspirar o ser subsumida en una tradición con mayúsculas, canonizante, y no a inscribirse en una tradición de los oprimidos? La otra cosa que recordaba siempre era el diagrama que hizo Alfred Barr (ver Imagen 1), fundador y director del MoMA, para una de sus primeras muestras de arte moderno / abstracto en la década de 1930, donde escribió los nombres de una docena de ismos de entreguerras y luego los conectó con flechas que indicaban sucesión e influencia. “Una cosa alimenta a la otra y la otra alimenta a la otra y entonces no hay ningún tipo de disputa, no hay negociaciones, no hay guerras”. Cárdenas dio a entender que eso que mostraba el diagrama de Barr era la historia del arte bajo el modo de la tradición: una “sucesión de escuelas, de estilos” desvinculados de “todas las demás actividades humanas, donde lo que predomina es el conflicto”. “Si hay que rebelarse contra algo”, opinó, “es contra eso, porque obviamente el arte nunca ha funcionado así”.

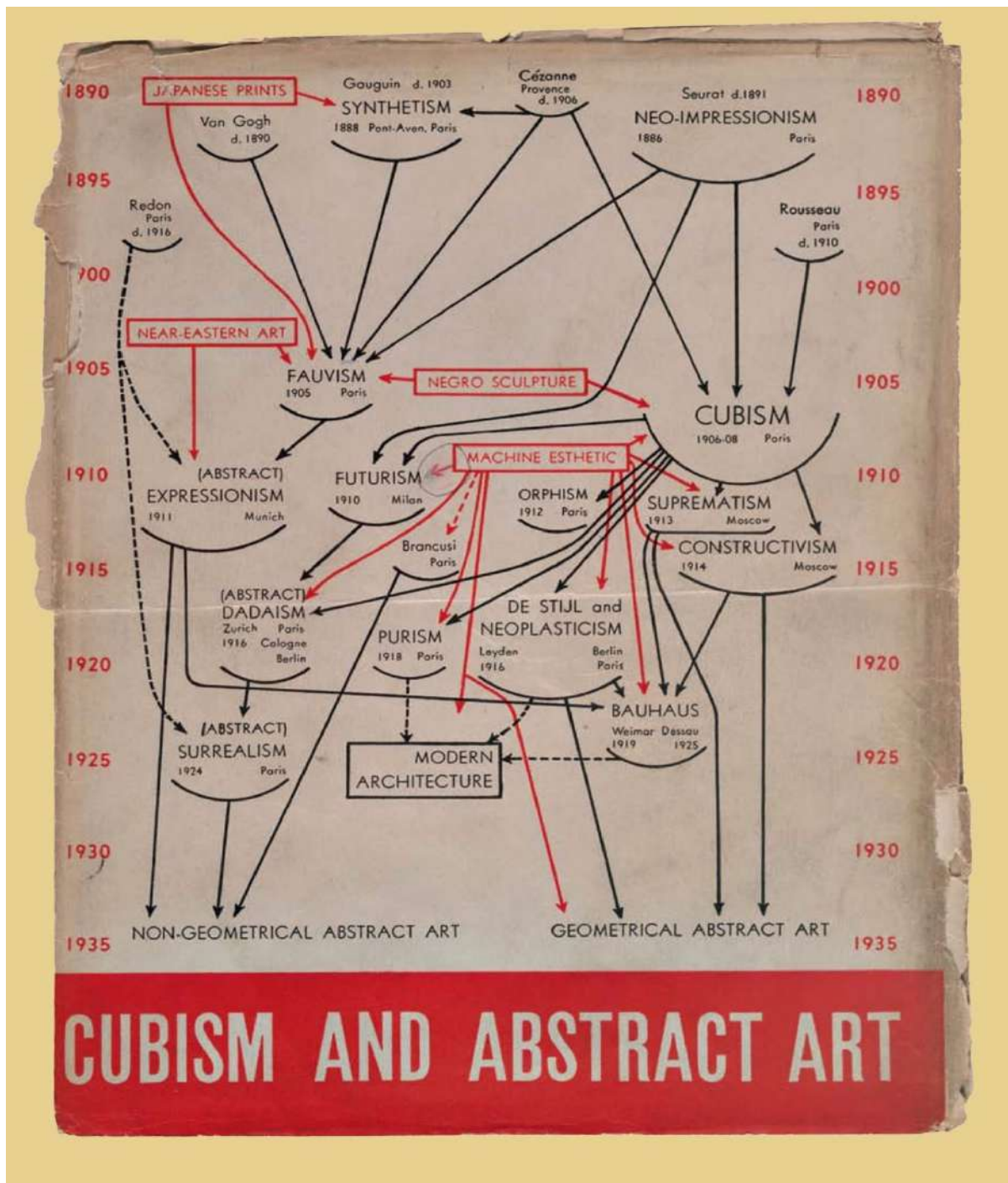


Imagen 1. Catálogo de “Cubism and Abstract Art”, una muestra organizada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre el 2 de marzo y el 19 de abril de 1936 por Alfred H. Barr, Jr., director del museo. A él pertenece el diagrama que ilustra la tapa.

En cambio, para las argentines Alejandra Laera y Javier Villa, crítica / investigadora y curador respectivamente, ni el sentido del término ni la fuerza histórica del concepto de tradición requirieron aclaraciones. Tampoco la difusión del concepto de archivo, que ninguno se sintió en la necesidad de enarbolar con fervor (a diferencia de Cárdenas / Restrepo). Disintieron, sin embargo, en relación a cuál de los dos modelos era más “maleable”. Más maleable es el archivo, dijo Laera, porque mientras que la tradición es lineal, la lógica espacial del archivo no implica ubicaciones ni vínculos

predeterminados entre los materiales, permitiendo a cada uno “darle un orden propio”. (A esa posibilidad apuntaban Restrepo y Cárdenas al hablar de montaje.) Villa opinó que más maleable era la tradición porque no trabajaba con materiales concretos (documentos, obras, etc.) sino con materiales simbólicos (formas, valores, ideas, etc.). Laera contestó que era menos maleable precisamente por ser una construcción simbólica, en razón de que exigía procedimientos “mucho más fuertes, muchas veces autoritarios, de reducción”.

Ninguno discutió que la maleabilidad fuera el valor positivo y central para evaluar estos dos modelos. Pero Laera advirtió que esa maleabilidad liberadora producía a la vez un efecto de “puro presente”, visible por ejemplo en las “lecturas feministas” de la literatura. Ese puro presente, si entiendo bien, sería la proyección de los valores del presente sobre los materiales del pasado, con el efecto de que a menudo, en estos revisionismos, un pequeño grupo comando (que acaso somos nosotres) entra a un teatro donde está la primera plana del nazismo como espectadora y asesina a Hitler antes de la solución final. Javier Villa reivindicó volver a pensar con palabras pasadas de moda como identidad o tradición; Laera coincidió, con esta acotación: que el concepto de tradición ya no tiene el mismo sentido después de la difusión del concepto de archivo. A la pregunta de si el archivo era también la forma histórica del pasado en un momento en que no es imaginable darle forma al futuro, y por lo tanto la tarea cultural se presenta como un esfuerzo por deshacerse de las predeterminaciones, Javier respondió con vértigo: “Estoy pensando que yo antes trabajaba para deshacer las determinaciones, y para reescribir y deformar y ficcionalizar. Pero siento que a partir del 22 de octubre”, la fecha de las elecciones argentinas de 2023 en que el candidato de derecha Javier Milei apareció como favorito para ganar el balotaje, “tal vez tenga que trabajar para construir una historia de verdad, de memoria, de justicia, ¿no?”

En la sesión siguiente, dedicada a México, pusimos a consideración una formulación producto de las anteriores: el archivo aparece hoy como un instrumento contrahegemónico capaz de recuperar y visibilizar lo que la tradición excluyó o marginó. El poeta y novelista Luis Felipe Fabre concedió, pero enseguida le sacó filo: “Si el archivo es tan prestigiado hoy día, es justamente porque parece un espacio dúctil para nuevos valores o nuevas morales que se adecúan más al momento”. Propuso poco después uno de esos aspectos: la “entronización del copyright”. Observó que, desde esta lógica, hay gente que hoy se decepciona cuando descubre que un verso célebre de Sor Juana (“es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”) es cita de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”), como si eso le quitara mérito. “Cuando uno estaba dentro de la tradición, no había ningún problema en usar un verso de alguien más”. Esa lógica de lo “común” pertenece a la tradición, mientras que en el archivo funciona una lógica de autoría individual, de originalidad radical, de “privatización” finalmente, que ha hecho del plagio el mayor crimen intelectual. Esa permeabilidad del archivo a los valores del presente, opinó Fabre, hace que la consulta de sus materiales ofrezca por lo general un goce menos estético que moral.

La investigadora Valeria Añón observó que, desde el punto de vista de la literatura colonial, el esfuerzo de acercar las nociones de tradición y archivo hubiera sido incomprensible; si acaso, más bien se podría rebatir y aún invertir la idea contemporánea de que el archivo revela lo que la tradición oculta. “La tradición era un espacio de profunda renovación y de producción, incluso en términos legales de resistencia”.

La sesión dedicada a Chile operó en una tónica más cercana a la de Colombia: distancia y rechazo de la tradición sin medias tintas, entusiasmo por las posibilidades desordenadoras del archivo. Lo que impugnó la escritora Cynthia Rimsky de la tradición chilena —ejemplificada sobre todo en el criollismo entre fines del siglo XIX y mitad del XX— es la relación literatura / Estado, subsumidos en un proyecto nacional; el poeta y crítico Mario Verdugo agregó a esa cuenta su centralismo y su clasismo, y elogió enseguida las posibilidades renovadoras del archivo chileno, en razón no de sus méritos sino de su mediocridad: “arcontes de pacotilla”, sin verdadera autoridad, tanto más hospitalarios que sus equivalentes primermundistas al saqueo artístico.

Tal que también nuestros archivos pobres, como antes nuestra pobre tradición, parecería que puede ser hoy nuevamente nuestra ventaja comparativa.

De la tradición al archivo: algunas hipótesis

El primer núcleo conceptual es el de la unidad o la heterogeneidad de la cultura. Tanto el paradigma de la tradición como el del archivo parten de la heterogeneidad cultural como un dato, pero sus actitudes son opuestas: mientras la tradición la siente amenazante, el archivo la percibe amenazada. Bajo el paradigma de la tradición, se espera que la actividad artística y crítica contribuyan a la construcción o la postulación de unidades orgánicas. Para contrarrestar su fuerza disgregadora, la heterogeneidad debe ser “articulada”. Esto es claro tanto en los proyectos de tradición nacional de fines del XIX como en los grandes críticos latinoamericanistas como Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar. Lo que Ángel Rama llama “transculturación” es un proceso por el cual elementos heterogéneos, pertenecientes en principio a culturas diferentes, entran en contacto y se modifican mutuamente para producir una totalidad nueva. Cito:

Habría, pues, pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, solo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura (Rama, 2004 [1982]: 39).

De un modo similar, cuando Cornejo Polar persigue, en *La formación de la tradición literaria en el Perú*, la emergencia de proyectos literarios que consigan postular un modelo de literatura “nacional”, les pone dos requisitos: primero, “una cierta definición de qué se entiende por literatura peruana”; segundo, “una lectura de su desarrollo histórico” (1989: 46). Bajo el paradigma de la tradición, el concepto de identidad es una suerte de ideograma para la unidad que conforman origen y destino. El otro aspecto clave de este proyecto orgánico de cultura es una jerarquía entre las formas culturales. Dice Ángel Rama:

Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana (Rama, 2004: 24).

La jerarquía de las prácticas simbólicas se deriva de la capacidad que se les asigna a cada una de articular la heterogeneidad en una unidad o totalidad. Es bajo ese criterio que Rama o Cornejo Polar asignan a la literatura un lugar privilegiado. En el paradigma de archivo esta ecuación se invierte. En lugar de una aspiración a unificar o articular —frente a la fuerza disgregadora de la heterogeneidad—, la tarea del arte y la crítica es militar contra las tendencias unificadoras, por lo tanto jerarquizantes y silenciadoras, que operan en la cultura.

En la medida en que la cultura, bajo la forma del archivo, se percibe como un espacio simbólico que hegemoniza un poder enemigo (alternativa y acaso estratégicamente, el Estado o el Capital), la tarea del arte y la crítica ya no es contribuir a la cohesión sino favorecer la disgregación, a través de la recuperación y la visibilización de aquello que ha sido olvidado y oculto por las fuerzas opresivas de la tradición. Se trabaja *dentro* de una tradición, pero en cambio se trabaja siempre y por definición *en contra* del archivo, o por otro archivo que aspira a mantenerse *otro*, es decir, como un contraarchivo. Por eso, bajo el paradigma del archivo, el único espacio imaginario legítimo de producción es el margen.

Si para Rama un gran arte debía *coronar* una cultura, es decir, demostrar una voluntad de hegemonía a partir su capacidad superior para articular la heterogeneidad, las artes y estrategias que admiramos en el paradigma del archivo son aquellas que consiguen inventar una productividad en el margen, es decir, las que logran volver habitable y gozosa, es decir sostenible, una voluntad pura de resistir.

El segundo núcleo tiene que ver con la transmisión cultural. El paradigma de la tradición tiende a desmaterializar la cultura y la transmisión cultural. Bajo su impronta, la tradición excede siempre las obras que la enriquecen y la cristalizan; se diría que es inconmensurable con ellas. En *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Cornejo Polar opina sobre la edición de manuscritos coloniales que hizo Ricardo Palma en la segunda mitad del siglo XIX:

En este caso, la edición de manuscritos coloniales es mucho más que una empresa filológica; expresa también y sobre todo una conciencia nueva sobre ese período, ahora sentido como propio, y contribuye decisivamente a profundizar ese sentir y socializarlo. Podría sentirse que los textos rescatados son como la materia de una conciencia histórico-literaria que revive el pasado y lo hace vigente como tradición fuerte y fértil. Desde esta perspectiva, la filología da vida y capacidad de influencia reinsertando en el circuito activo de la literatura a lo que parecía inactual, tal vez muerto (Cornejo Polar, 1989: 57).

Cornejo Polar minimiza explícitamente el valor que llama “filológico” de las nuevas ediciones, que podríamos entender como la conformación de un archivo. Lo significativo (algo que solo puede evaluarse en retrospectiva) es que reincorporó esos materiales a la totalidad viva y dinámica de la tradición; solo en esa medida les devolvió “vigencia” a los materiales —en tanto permitió reconocerlos como propios— y le dio “fuerza” y “fertilidad” a la tradición misma. Incorporarlos supone darles un lugar específico en una totalidad estructurada. Por eso, bajo el paradigma de la tradición, no es posible distinguir los materiales de los vínculos que mantienen entre ellos. Si la “fuerza” y la “fertilidad” son valores clave de la tradición, es porque se trata de un espacio de producción común, a la vez que un espacio de producción de la comunidad.

Nos acercamos al archivo, en cambio, como si cada vez acabara de romperse su hechizo: el hechizo de su autoridad, de su unidad y de su orden, y por eso los materiales aparecen ahora disgregados. Del archivo elogiamos su maleabilidad, y no ya su fuerza o su fertilidad, como en la tradición. No es posible postular la vitalidad de un archivo: la vitalidad que podamos postularle a ciertos materiales, en tanto esa vitalidad depende de que se levanten contra la institución que los preserva, tenemos que transmitírsela enteramente nosotros, uno por uno (cada uno de nosotros, a cada uno de esos materiales).

Si en la tradición los materiales estaban amenazados por el olvido, en el archivo los persigue en cambio el fantasma de su canonización.

El tercer núcleo está vinculado al problema de la temporalidad. Bajo el paradigma de la tradición, en tanto la cultura debía tomar la forma de una totalidad orgánica y dinámica, el origen era indistinguible del destino: el pasado *era* el futuro. Dice Cornejo Polar sobre Ricardo Palma:

En Palma, entonces, historia literaria, filología y creación son partes de un proyecto que no se limita a situar el origen de la tradición nacional en los siglos coloniales: hace de ella una secuencia viva, ininterrumpida, capaz de prolongarse hacia el futuro (Cornejo Polar, 1989: 61).

El futuro será tan fuerte y fértil como sea el origen; por eso el pasado, bajo el paradigma de la tradición, era el espacio simbólico de producción donde se elaboraba el futuro. Elaborar el pasado es siempre ya elaborar el futuro. Y en la medida en que el presente era el taller donde se elaboraban conjuntamente el pasado y el futuro, estos no se confundían de ningún modo con aquel.

Del paradigma del archivo se podría decir lo opuesto: que el pasado es el espacio simbólico de producción donde se deconstruye un futuro indeseable —que, por otra parte, ya ocurrió—.

Bajo el paradigma de la tradición, la tarea artística y crítica de adensar y enriquecer y complejizar el pasado, era un esfuerzo por dotar de solidez y definición al futuro.

Bajo el paradigma del archivo, la tarea es deconstruir o desarmar las determinaciones que pesaban igualmente sobre el pasado y sobre el futuro. Diversificar el pasado: romper la coalición anterior entre pasado y futuro para abrir el devenir temporal a lo indeterminado.

Raymond Williams dijo que la tradición era “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado” (1997: 137). Bajo el paradigma del archivo, la tarea cultural es en cambio desconfigurativa. Por eso el pasado aparece ahora como un futuro que ya ocurrió, que trabajamos para que no vuelva a ocurrir.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Benedict, 1983, *Imagined Communities*, Londres, Nueva York, Verso.
- AÑÓN, Valeria, 2016, “Los usos del archivo: reflexiones situadas sobre literatura y discurso colonial”, en *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, ed. Frida Gorbach y Mario Ruffer México, UAM / Siglo XXI, pp. 251-274.
- AUERBACH, Erich, 2014 [1946], *Mimesis La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de cultura económica.

- BALDERSTON, Daniel, 2013, “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”, *Cuadernos LIRICO*, n° 9. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1111>.
- BORGES, Jorge Luis, 1953, “El escritor argentino y la tradición”, *Cursos y conferencias XXI*, vol. XLII, n° 250-251-252, pp. 515-525.
- , 1974a, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1974b, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BUCHLOH, Benjamin, 1999, “Atlas/Archive”, *The Optic of Walter Benjamin. vol. 3*, ed. Alex Coles, London, Black Dog Pub, pp. 12-35.
- CAIMARI, Lila y Michael Goebel, eds., 2023, “40 años de Comunidades Imaginadas. Vidas y sobrevidas de un clásico”, *Prismas*, vol. 27, n° 2, pp. 143-218.
- CONTRERAS, Sandra, 2000, “Breves intervenciones con Sarmiento (A propósito de ‘Historias de jinetes’)”. *Variaciones Borges*, n° 9, pp. 202-210.
- CORNEJO POLAR, Antonio, 1989, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.
- DERRIDA, Jacques, 1997 [1995], *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- FOSTER, Hal, 2004, “An Archival Impulse”, *October*, n° 110, pp. 3-22.
- FOUCAULT, Michel, 2009 [1969], *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI.
- GARBATSKY, Irina, “Archivo latinoamericano”, en *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, ed. Beatriz Colombi, Buenos Aires, CLACSO, pp. 39-48.
- GÖBEL, Barbara y Gloria Chicote, eds., 2017, *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, La Plata y Berlín, FaHCE e IAI.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 1990, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge, Cambridge UP.
- GORBACH, Frida *et al.*, 2020, “Intervenciones – Primera Ronda”, *Corpus*, vol. 10, n° 2. Disponible en: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/3818>.
- GUASCH, Anna Maria, 2005, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia*, n° 5, pp. 157-183.
- , 2011, *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.
- HERDER, Johann Gottfried, 1959 [1784], *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Losada.
- HERZOVICH, Guido, 2019, “Tres problemas para la neo-vanguardia argentina: herencia, genealogía, legitimidad”, *Catedral Tomada*, vol. 7, no. 13, pp. 253-280.
- , 2020, “El escritor argentino y la internacionalización. Las jergas de la autenticidad”, *Letras*, n° 81, pp. 122-153.
- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.), 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 2005, “La democracia de la derrota”, *Los cuatro peronismos*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 304-305.
- HUYSEN, Andreas, 2003, *Present Pasts, Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press.
- KRAMER, Hilton, 1987, “The Idea of Tradition in American Art Criticism”, *The American Scholar*, 56 (3), pp. 319-327.
- LACLAU, Ernesto, 2005, *On Populist Reason*, New York, Verso.
- LUDMER, Josefina, 2000, “Prólogo a esta edición”, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- MEREWETHER, Charles, 2006, *The Archive*, London / Cambridge, Mass., Whitechapel / MIT Press.

- NORA, Pierre (dir.), 1997, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- NORDAU, Max, 1902 [1892], *Degeneración*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- RAMA, Ángel, 2004 [1982], *La transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- READ, Herbert, 1936, *Art Now*, London, Faber and Faber.
- ROLNIK, Suely, 2008, “Furor de archivo”, *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, no. 18-19, pp. 9-22.
- ROMERO BREST, Jorge, 1948, “El arte argentino y el arte universal”, *Ver y Estimar*, no. 1, pp. 4-16.
- , 2007, “‘Conciencia de imagen’ y ‘conciencia de imaginar’ en el proceso del arte argentino”, *Escritos de vanguardia*, ed. Inés Katzenstein, Buenos Aires, MoMA, Fundación Proa, Fundación Espigas, pp. 111-117.
- RUIZ, Facundo, 2018, “Literatura en estado de archivo. Prolegómenos americanos”, *Chuy. Revista de estudios latinoamericanos*, no. 5, pp. 23-44.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000, “De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno”, *Variaciones Borges*, no. 9, pp. 74-83.
- SEKULA, Allan, 1986, “The Body and the Archive”, *October*, no. 39, pp. 3-64.
- STURKEN, Marita, 1999, “Reclaiming the archive. Art, technology, and cultural memory”, *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art*, David Ross et al. California, San Francisco Museum of Modern Art, pp. 31-49.
- TELLO, Andrés Maximiliano, 2018, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La Cebra.
- WILLIAMS, Raymond, 1997, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Temporalidad “Polaroid”: infancia y fotografía en *Desierto Sonoro* de Valeria Luiselli

MARÍA JOSÉ PUNTE
Universidad Católica Argentina /
Universidad de Buenos Aires
majo.punte@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p325-334> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: La novela *Desierto sonoro*, como su título delata, pone el acento en un universo de sonidos. Sin embargo, la imagen fotográfica atraviesa su narratividad de diversas maneras. De hecho, son incluidas como material adjunto las tomas fotográficas realizadas con la cámara Polaroid durante el viaje de la familia, como testimonio de que eso tuvo lugar. Este artículo se ocupará de analizar la función de la fotografía y lo fotográfico en la novela a partir de sus vínculos con la infancia. En una breve reflexión, la voz narradora femenina y materna injerta una forma de definición sobre la distancia que existe entre dos etapas de la vida que parecen ubicarse en esferas opuestas: “Los adultos posan para la eternidad; los niños, para el instante” (2020: 92). La manera en que cada una de estas dos edades de la vida se posicionan ante el acto fotográfico es lo que estaría demarcando un modo distinto de experimentar la temporalidad, cuestión que se pondrá a discusión en este texto.

Palabras clave: Valeria Luiselli; Novela; Infancia; Fotografía; Literatura latinoamericana.

Temporality “Polaroid”: Childhood and Photography in *Desierto Sonoro* by Valeria Luiselli

Abstract: The novel *Lost Children Archive* (2019), translated into Spanish as *Desierto sonoro* (2020), as its title suggests, emphasizes a universe of sounds. However, photographic imagery is interwoven throughout the narrative in various ways. In fact, the photographs taken with a Polaroid camera during the family’s journey are included as accompanying material, serving as testimony that the journey took place. This article focuses on analyzing the function of photography and the photographic elements in the novel through their links to childhood. In a brief reflection, the female narrator, who is also a mother, defines the distance between two life stages that appear to be in opposite spheres: “Adults pose for eternity; children, for the moment” (2020: 92). The different ways these two life stages approach the photographic act highlight contrasting experiences of temporality, a question that this text will explore further.

Keywords: Valeria Luiselli; Novel; Childhood; Photography; Latin-American Literature.

The force of a photograph is that it keeps open to scrutiny instants which the normal flow of time immediately replaces.

Susan Sontag, “The Heroism of vision” (*On Photography*).

Desierto sonoro de la escritora mexicana residente en Nueva York, Valeria Luiselli¹, cierra con una serie de imágenes que transcriben un conjunto de fotografías tomadas con una cámara Polaroid. Veinticuatro en total, anexan una estética retro que parece estar movilizada por lo familiar con su deseo de archivo². A su vez, la novela exhibe una insoslayable vocación documental con una narración que se enmarca en el género del relato de viajes, al que se puede ligar con una *road movie*, es decir, un formato narrativo de indudable sesgo cinematográfico³. Por otro lado, su autora aclara en entrevistas que, si bien es consciente de que la estructura responde al género del *road trip* norteamericano, ella se propone darlo vuelta, recorrerlo en otro sentido al planteado por este tipo de viaje que se concebía como uno de descubrimiento y de conquista. Luiselli sostiene que la novela dialoga con el mito del “sueño americano” para cuestionarlo, para mostrarlo como una impostura y como una matriz de dominación (Maristain, 2020).

Las fotografías mencionadas aparecen consignadas como parte del contenido de la CAJA VII, una de las supuestas cajas que la familia lleva consigo en el baúl del auto como parte del equipaje. En ellas, cada uno de sus integrantes carga algunos elementos que consideran indispensables para el itinerario: los instrumentos para grabar sonidos, algunos libros, cuadernos, papeles y documentación. La idea que moviliza ese viaje es realizar un trabajo de campo en función de los proyectos de investigación que llevan adelante tanto el padre como la madre de esta familia nuclear, constituida por la pareja, un hijo de diez y una niña de cinco años. La familia está formada de manera ensamblada, ya que el niño es hijo de él con una pareja anterior, y la niña es hija de ella, por lo que a estos dos hermanos no los une la consanguinidad. El texto narra, entre otras cosas, la situación de crisis matrimonial de la pareja, en primera instancia desde la perspectiva de la mujer, que ve cómo se ha perdido la sintonía en la relación con el marido en la medida en que proyectos dispares los han ido alejando. No es solo la madre quien aporta un punto de vista ante la inminente separación y la certeza de que como grupo están ante el final de esa experiencia de vivir juntos; también se suma la mirada del hijo.

En lo que concierne a la pareja y sus ocupaciones, ambos se definen como “documentalistas sonoros”. Especialista en sonido él, su idea es recorrer los territorios norteamericanos tras las

¹ Valeria Luiselli nació en México en 1983, pero vivió en diversos países como hija de un diplomático (Corea del Sur, Sudáfrica, Costa Rica, India). Actualmente está radicada en Nueva York. Escribe en inglés y español. Es considerada una de las escritoras más destacadas de la narrativa latinoamericana, traducida a más de veinte idiomas, ganadora de numerosos premios. Véase Halfon, 2019.

² Para un análisis detallado de los modos en que la novela construye el archivo véase el artículo de Julieta M. Vanney. Allí, sostiene que Luiselli lleva a cabo en esta novela una serie de operaciones que implican indagar en el archivo con el objetivo de encontrar una estructura formal (una lengua) para hacer hablar al documento de todo aquello que en él aparece silenciado (2022: 110).

³ Liliana Swiderski la define como “*road novel*” (2020: 97), en virtud de la configuración dinámica de su cronotopo, no solo por el hecho de ser una novela “de múltiples viajes” (2020: 91). Ese dinamismo es resultado de una construcción a partir de una estructura montada con historias intercaladas, juegos de prolepsis y analepsis, intertextos variados, interferencias entre diversos niveles de ficcionalización, intermedialidad. Son técnicas vinculadas con el modernismo literario, tales como el pluriperspectivismo, así como la alternancia entre estilo indirecto libre y monólogo interior (2020: 90).

huellas sonoras del último pueblo nativo, los apaches, para armar un archivo que deje constancia de su existencia ante la extinción física y cultural. En el caso de la madre, ella se encuentra obsesionada con el tema de los niños y de las niñas migrantes que entran de manera ilegal al territorio norteamericano y viven una ordalía al atravesar el desierto hasta poder reencontrarse con sus familiares que los esperan ya instalados en las ciudades. Un alto porcentaje de esos infantes muere en el trayecto. Ambas historias, de visos en extremo brutales, trazan una línea imperceptible pero acuciante entre dos dimensiones temporales, el pasado y el presente. Ese lazo provoca una forma de anulación del discurrir temporal, efecto que produce el carácter intensamente espectral que recorre toda la obra.

Llegado este punto, es importante aclarar que Luiselli había escrito en el año 2016 el libro *Los niños perdidos*, en donde narra su experiencia como traductora para los tribunales que se ocupan de los casos de los niños migrantes (Logie, 2020). Allí hace una reflexión muy amarga sobre el modo en que son tratadas las infancias precarizadas, en un sistema que no parece estar preparado para acogerlas y en donde se evidencia que la minoría de edad no incide en el trato desconsiderado hacia sujetos a los que se les niega la categoría de ciudadanía. Aunque la autora comenzó a escribir antes la novela (“en el verano de 2014”, afirma), decidió publicar primero el ensayo, en el que adopta una postura más combativa (Halfon, 2019). La novela *Desierto sonoro*, por su parte, fue escrita en inglés bajo el título *Lost Children Archive* (2019) y luego traducida al castellano por ella y por el escritor mexicano Daniel Saldaña Paris. Es decir, la novela se encuentra atravesada por el carácter documental que supone la materia tratada, pero a eso se suma que puede ser leída desde los pactos de lo auto-ficcional. Por otro lado, uno de sus rasgos distintivos es un ir y venir constante que borrona la frontera entre lo fictivo y la crónica de los hechos. La presencia de las fotografías, así como la reflexión que despierta el acto fotográfico, forma parte de la batería de recursos que apuntan a hacer más compleja la lectura. A continuación, serán desglosados dos temas: la utilización de las fotos como soporte documental y, a la vez, como recurso ficcional; el vínculo entre fotografía y temporalidad infante.

Imágenes que llegan como ecos

En cuanto a las fotografías que aparecen al final, se supone que son las fotos que toma el niño con la máquina Polaroid que le regala la madre para su cumpleaños como prenda de paz o como forma de incentivo para hacer más amigable la idea del viaje. La madre es consciente del gesto *vintage* que supone la cámara Polaroid, un objeto que retorna como una moda actual de las clases medias acomodadas, cargado de nostalgia y, a la vez, signo de una sociedad de consumos privilegiados. La cámara se encuentra a tono con cierta tesitura que tiene el periplo por el interior del país, en ese deambular por pueblos polvorientos, estaciones de servicio derruidas y moteles que parecen salidos de un *western*. Algo de todo eso queda inmortalizado en las fotos, que no solo por las clásicas trazas de la técnica de la instantánea evocan lo fantasmal. Colores desvaídos, las veladuras lumínicas, encuadres fallidos, objetos desenfocados, son algunos de los rasgos que todos recordamos de este tipo de fotografías que,

por otro lado, constituyen el encanto de las fotos Polaroid en la actualidad⁴. En cuanto a los motivos fijados en estas imágenes, en parte van siendo narrados algunos de los momentos claves del viaje a través de estas tomas. Pero la imperfección de las fotos confabula contra su posible uso ilustrativo: es más lo que desinforman que lo que aportan como texto. Cabe preguntarse, entonces, cuál es la función de este paratexto que —por otro lado— reconocemos como íntimamente ligado con lo narrado, como un suplemento indispensable del mismo. Entre otras cosas, llama la atención el comentario de Susan Sontag cuando dice de la Polaroid que revive el principio del daguerrotipo, porque cada impresión es un objeto único (1977: 125). En cierto modo, ese aspecto se pierde al entrar en el archivo de la novela, y lo que queda funcionando es ese otro rasgo de las fotografías, el de ser una tajada no premeditada del mundo que, de todos modos, le permite a Sontag equipararlas con un *objet trouvé* (1977: 69)⁵.

Las fotografías incluidas en el texto sirven para contar una historia y, en ese sentido, funcionan como los fotogramas de una filmación casera acompañando el relato de este periplo algo anómalo que lleva adelante la familia. Pero no constituyen un álbum familiar, sino su desfiguración⁶. Como se encuentran al final del libro, podemos reconocer algunos momentos o situaciones que habían sido narradas. Separadas del texto, las imágenes pueden estar contando otra historia. Hay algo de inocente en ellas que no necesariamente remite a los hechos relatados. Un ejemplo de esto es la última foto de la serie, en la que se ve a una niña sentada en el piso con un enorme sombrero negro enmarcando su rostro sobreexposto a la iluminación, y con unas llamativas botas rojas. La foto no indica mucho de la situación en la que fue tomada; parece ser una simple toma en un paisaje en el que se está de visita. Esta última foto, no obstante, aparece junto con otra imagen en blanco y negro que muestra un paisaje rocoso, el desierto, en una toma que privilegia un elemento notable de su orografía: una formación de piedra natural que hace pensar en una escultura. Ninguna de las dos fotos logra traducir el dramatismo de la situación ficcionalizada por el texto, que es la escena en la que los dos hermanos se pierden en el desierto y reviven de una manera desviada la tragedia vivida por tantos infantes que deben atravesar ese territorio inhóspito para llegar a la meca deseada, perdiendo la vida en el intento. Hay una tensión entre las imágenes y los textos que invita a pensar en los intersticios de lo no dicho, de aquello que no alcanza una cabal forma de enunciación porque es demasiado horrible. En la novela, esta historia es recuperada mediante el relato que la madre escribe en su cuaderno rojo. Esta cualidad plástica que tiene la novela al incluir pinceladas de color dispuestas de

⁴ La tecnología que hoy en día se denomina Polaroid surge a partir del desarrollo del primer filtro polarizador creado por Edwin H. Land en el año 1928, quien en 1932 fundará los laboratorios Land-Wheelwright. Si bien el producto tuvo otros usos y comenzó a comercializarse en 1937, la primera fotografía instantánea fue presentada en 1947 ante la Sociedad Óptica Estadounidense. Dejaron de ser fabricadas en 2007, ante la aparición de la fotografía digital. Sin embargo, en la actualidad vive un nuevo *revival* a través de la transición al mercado digital.

⁵ Esta idea de Sontag aparece desarrollada en el capítulo “Melancholy Objects” (1977: 49-82), en donde la autora analiza los vínculos intensos de la fotografía con el surrealismo, movimiento al que ella considera como situado en el corazón del emprendimiento fotográfico, en la medida en que este permite la verdadera creación de un mundo duplicado, o una realidad de segundo grado (1977: 52). Pero, sobre todo, por la manera en la que la fotografía habilita una relación particular con el tiempo, al convertir el pasado en el más surreal de los objetos (1977: 76).

⁶ Philippe Dubois aseveraba que los álbumes familiares no valen por los contenidos representados ni por sus cualidades plásticas o estéticas, sino por su dimensión pragmática, su naturaleza de índice, su peso irreductible de referencia. Por eso se vuelven objetos de culto familiar y funcionan como una especie de monumentos funerarios, momias del pasado (2008: 76).

manera calculada apunta nuevamente a su índole cinematográfica, a la sugestión de lo cinemático que la lectura permite actualizar.

Al menos tres de las fotos muestran tomas de los vagones de un tren, también pintados de un rojo opaco (u opacado por el uso), lo que habla del relieve que adquiere este objeto en lo que se busca narrar. Las tomas van desde una más cercana, con una construcción simétrica, hasta otra más alejada en donde resulta algo difícil distinguir el carácter de tren de esa formación que se ve cortando el paisaje y delimitando el campo del cielo; y una tercera en donde los vagones ocupan la parte inferior de la toma y el cielo cargado de nubes prácticamente llena el espacio visual. En los tres casos no se ven seres animados de ninguna clase: las fotos actúan como naturalezas muertas. El tren, lo sabemos, es un protagonista central en la historia de “Los niños perdidos”, como aparece ficcionalizado en el cuaderno rojo que va llevando la madre, pero también es un dato insoslayable en la información que todo/a lector/a tiene sobre la problemática de los niños migrantes. El tren es el salvoconducto que permitirá escaparse de los infiernos que viven en sus propios países y, a la vez, es una de las instancias más riesgosas de todo el itinerario. Esta es la razón por la cual se lo conoce como “La Bestia”. En la zona ficcionalizada del texto de Luiselli, el tren va a convertirse en un escenario fantasmagórico por excelencia, espacio en donde se encuentran los hijos y los niños perdidos, entre ellos, las dos niñas cuyos nombres la madre conoce (las hijas de Manuela), porque trabajó como traductora del sistema legal que se ocupa de las infancias migrantes y sabe de su historia, lo cual le permite personalizarla. En el cruce de ese saber que se tiene de manera teórica y de la realidad que está teniendo lugar en una especie de “patio trasero” de la vida americana, se produce un conocimiento imaginario, concebido como la única posibilidad para traer a la existencia a tantas vidas que se pierden todos los días en el desierto⁷.

Si bien *Desierto sonoro* se propone como una indagación cuyo campo semántico principal gira en torno al sonido, las fotos Polaroid van a jugar un papel central en el tópico de lo espectral. Sin lugar a duda, el desarrollo que le da a esta enunciación Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida* (1980) no puede haber sido ignorado por la autora. Lo fantasmático aparece en la novela de varias maneras. Se está hablando de vidas perdidas y de cómo nos siguen interpelando más allá de la muerte, justamente por la injusticia que supone esa pérdida. Pero el texto también se refiere al paso del tiempo que corroe tanto a las personas como a los vínculos, incluso aquellos que se pensaban como alianzas duraderas y estables (pareja, paternidad / maternidad, filiación). La vida que fluye en un continuum es parte de ese movimiento constante hacia la desaparición, y aún los intentos por fijarla no logran materializar más que objetos que —a su vez— serán alcanzados por la caducidad, como las fotografías impresas en papel. Las fotos Polaroid son particularmente susceptibles a esa acción corrosiva. Por otro lado, las fotografías constituyen el *noema* al que se refería Barthes para definir al

⁷ El tópico del desierto ha sido largamente debatido y estudiado para la literatura argentina como una de sus principales ficciones orientadoras. Fermín Rodríguez reconoce la pregnancia de este paisaje, que funciona como “una suerte de artefacto discursivo que provee las imágenes en torno de las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino” (2010: 13-14). Dio letra a una operación discursiva con la que se buscó nombrar una práctica colonizadora, mediante la estetización de un espacio tras lo que apenas se lograba ocultar una fantasía de dominio, lo que él llama una “coartada visual” (23). La novela de Luiselli evoca algunas de esas teorizaciones sobre una espacialidad a la que se ha sobrecargado de interpretaciones en el contexto latinoamericano.

atributo del “esto ha sido”, y contienen una forma de la materia, la traza lumínica, que permite sortear el intervalo temporal mediante un contacto a través de la mirada que, aunque solemos olvidarlo, es háptico. Las Polaroid incluidas como cierre funcionan, entonces, como una línea narrativa más que se suma a las varias desplegadas por la novela, contaminando lo narrado no tanto con la irrevocabilidad de la imagen, sino con un dejo de irrealidad. Asumen su papel de fantasmagoría, uno de los dispositivos ópticos que anteceden a la creación del cinematógrafo, mediante la que se introduce lo fantástico en la más realista de las máquinas (Morin, 2001: 52), y que nos evocan la utilización de lo visual para suscitar emociones, más que para transmitir información objetiva a las y los espectadores.

Relentes de infancia

En el apartado que lleva como título “Archivo” (en el capítulo “Raíces y Rutas”), la madre hace una reflexión como al pasar sobre el tema de la fotografía. Empieza con una descripción de una escena familiar, del niño y la niña jugando a los apaches con el padre frente a una cabaña en donde pasan la noche. La madre los observa sentada en el porche y sus pensamientos la llevan a la cuestión de que le resulta siempre difícil fotografiar a sus hijos. Dice, evocando una escena que nos resulta familiar: “Casi nunca tomo fotos de mis propios hijos. Odian salir en las fotos y siempre boicotean los momentos fotográficos de la familia” (Luiselli, 2020: 92). De esta constatación, la mujer concluye que la actitud de desdén hacia el “instante documental” por parte de los infantes es algo usual, mientras que los adultos le prestan una “reverencia casi religiosa”. El hecho de posar, con gesto solemne, sonriendo con esmero, remite a lo que decía Roland Barthes con respecto a la pose, el de un desdoblamiento o disociación “ladina” entre conciencia e identidad (1989: 40), y que termina certificando esa arcaica intuición del doble. Es sabida la conclusión a la que llega: el sujeto fotografiado es uno que siente que se está volviendo objeto, que vive en ese instante una micro-versión de la muerte y se convierte en espectro (1989: 42).

Acto seguido, la madre se entretiene leyendo las instrucciones para manejar la máquina Polaroid y los pasos que es necesario tener en cuenta para que no se velen las fotos, como les venía sucediendo. El capítulo termina así con la versión efrástica de la instantánea que ella logra sacar de sus hijos, quienes en ese momento están distraídos jugando⁸. Esta foto no se incluye entre las veinticuatro Polaroids de la CAJA VII. Y la conclusión dubitativa de esta madre subraya aún más la desrealización que supone el acto de fotografiar, a contrapelo de la idea de que la foto es un índice: “Aunque no pueda explicar cómo ni por qué, pareciera que los niños no están allí realmente, como si fueran recordados en vez de fotografiados” (Luiselli, 2020: 94). Este apartado con la descripción de la foto se titula “Documento”. De este modo, la novela vuelve una vez más al recurso de la puesta en abismo para referirse a las imágenes, a su

⁸ Julieta Vanney hace notar los varios momentos en que los niños son mostrados jugando, sobre todo en la parte trasera del auto durante el viaje, solo en apariencias distraídos de lo que sucede con los padres y con los eventos que los perturban. Pero, en realidad, esos juegos funcionan como una respuesta a lo que obsesiona a la madre mediante un procedimiento que tiende a desnaturalizar aquello que se da por sentado. Así es como la voz narradora de la madre sostiene que los juegos y representaciones de sus hijos “tal vez sean la única manera de contar realmente la historia de los niños perdidos” (Luiselli citada en Vanney, 2022: 128).

rol de huellas o índices, así como al funcionamiento del archivo en la construcción de una memoria que busca ser colectiva.

De rebote, hay otra frase de esta madre que nos sale al encuentro como si parafraseara el estilo barthesiano de pensar la fotografía, con su tendencia al aforismo: “Los adultos posan para la eternidad; los niños, para el instante” (2020: 92). La manera en que cada una de estas dos edades de la vida se posicionan ante el acto fotográfico es lo que estaría demarcando un modo distinto de experimentar la temporalidad. La duración sería lo propio de la subjetividad adulta, resultado de la conciencia del devenir temporal y de la internalización del tiempo cronológico. El uso de la tecnología fotográfica es una buena muestra de cómo se piensa esta temporalidad. El sujeto infante, por su parte, reacciona en función de otro modo temporal, el del *Aión*, un tiempo que se manifiesta en la presentificación del momento y que, por lo tanto, desdeña aquello que la fotografía ofrece como posibilidad de congelar todo devenir⁹.

En lo que concierne al texto de Barthes, no hay reflexiones explícitas sobre la infancia. Sin embargo, aparece en la elección de la foto de su madre que moviliza la segunda parte del ensayo, a la que él define como una “palinodia” (una retractación pública). La foto que elige como representativa del *eidós* de su madre, y que no incorpora al texto (en un gesto que Luiselli parece estar retomando para su novela), es una en donde se la ve como niña junto con su hermano, cuando ella tenía cinco años y él siete. Esa foto funciona como un equivalente a los objetos de la madre, único lugar en donde él percibe que puede encontrarla (a través de los olores y de las sensaciones táctiles). Como se recordará, el autor termina encontrando a su madre en ciertos gestos de docilidad y de inocencia que ve en esa foto en particular, algo que define como “la afirmación de una dulzura” (1989: 111), lo que constituye para él una definición clave del carácter de su madre.

Por su parte, en la novela de Luiselli las observaciones sobre la infancia y sus diversos modos de experimentar los eventos van trenzándose a lo largo de toda esta trama que es un tapiz tan visual como sonoro, plagado de citas y de reenvíos. De hecho, la estructura compleja del texto —que incluso recurre al relato enmarcado de una novela dentro de la novela (la *Elegía de los niños perdidos*, de Ella Camposanto)—, juega con el cambio en el punto de vista narrativo cuando se hace el traspaso a la focalización hacia el hijo, lo que habilita uno de los juegos de articulación entre lo ficcional y lo autobiográfico, que termina contaminando de ficción lo documental¹⁰. No otra cosa es la huida de los dos hijos hacia el desierto, una excursión que tiene mucho de la fantasía del rapto a la que se referían René Schérer y Guy Hocquenghem (1976) y que da con un tópico vinculado con la infancia, que sigue siendo productivo tanto en

⁹ El tiempo que los griegos llamaron *aión* define una forma de temporalidad vinculada con el acontecimiento que adviene, que siempre está llegando. Es una modalidad de un eterno presente. El filósofo Walter Kohan lo piensa como un tiempo específico de la infancia, “infanceado”, a partir de la frase de Heráclito que recurre a la metáfora del niño que juega para pensar este tipo de temporalidad. Kohan explica a Heráclito diciendo que el filósofo griego está pensando en una lógica temporal que no es ni sucesiva ni consecutiva (lo que entendemos por tiempo cronológico), y que se caracteriza por “jugar” con los números. Es a lo que se refiere Heráclito cuando dice que el tiempo es como un niño que juega a los dados (Kohan, 2007: 93-94).

¹⁰ La autora dice que se inspira para esta técnica del cambio de punto de vista narrativo en *La señora Dalloway* de Virginia Woolf (Luiselli, 2020: 469). Al final de la novela y tras los agradecimientos, da una extensa lista de los textos literarios citados de manera más o menos explícita a lo largo de la novela y que le sirvieron de intertextos.

la literatura como en el cine. Aquí, más que de un rapto se trata de una huida; no tiene el elemento de violencia que supone el secuestro. Sin embargo, el viaje por Arizona —que en este caso los dos niños (pero sobre todo el mayor) emprenden más que a regañadientes— habilita la serie que anuda partida, vagabundeo y fuga. Podría decirse que es el matrimonio el que “rapta” a sus dos niños de la vida cotidiana y generan la posibilidad de que estos se escapen para hacer la propia aventura y emular así a las “niñas perdidas”. Estos niños eligen abandonar la comodidad del hogar (aún en su estado de hogar itinerante), para perderse en el más inhóspito de los espacios. Hacen realidad momentáneamente una de las peores pesadillas de la mente adulta. Lo inquietante, la pregunta que asoma una y otra vez es la de por qué desean estos niños alejarse de sus padres. En este caso, tiene que ver con la ansiedad de no sentir más el desamparo y dependencia como condiciones supuestas por su lugar en la constelación social. En cierto modo se cumple lo que plantean Schérer y Hocquenghem cuando dictaminan que “la infancia es siempre una forma de ponerse fuera de alcance, de subvertir la lógica adulta mediante la rapidez de sus desplazamientos” (1979: 43).

En varios sentidos, también es posible afirmar que este es un texto sobre la infancia, sobre todo aquello que le resulta específico. Sus conclusiones ponen en vilo algunas de las categorizaciones actuales sobre este período de la vida. Para empezar, porque la mirada que insiste en su carácter etnográfico rompe con la generalización que piensa a “la infancia” como un colectivo unívoco y distingue muy bien entre aquellas que son protegidas, que pueden crecer en un ámbito social y cultural que les da contención tanto psíquica como material, de aquellas otras que son lanzadas a todas las formas de la desposesión y que padecen de la misma precariedad que sus pares adultos. Estas dos nociones —desposesión, precariedad— remiten a las ideas de Judith Butler, quien viene produciendo lo que se llama una “ontología de la precariedad” (Gil, 2014). Esta autora aúna en dichos conceptos no solo una condición de marginación de determinados sujetos o colectivos en ciertos contextos socioculturales o momentos históricos precisos, sino también una condición que es existencial. Todos los sujetos estamos sometidos a una precariedad que resulta de nuestra mutua dependencia para existir, idea que Butler define con el término de “vulnerabilidad”¹¹. Si bien esta autora lo viene trabajando desde su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), retoma la idea de precariedad para los modos colectivos en que se realizan las alianzas entre minorías o poblaciones consideradas desechables en *Cuerpos aliados y lucha política* (2015). Allí Butler vuelve a marcar la diferencia entre precariedad (*precariousness*) y precaridad (*precarity*), que es la condición impuesta políticamente por la que algunos grupos sufren la quiebra de las redes sociales y económicas de apoyo más que otros, lo que sintetiza como la “distribución diferenciada de la precariedad” (2017: 40). Luiselli entiende que la única manera posible de hablar sobre la condición de precariedad que padecen ciertas vidas solo puede recibir forma narrativa mediante la ficcionalización. Los recursos a los que echa mano son múltiples, porque está haciendo referencia a una situación de extrema complejidad, como muchas de las que atraviesan a la especie humana en el mundo actual, en el que la transnacionalidad es uno de los factores inherentes a esos fenómenos. Este libro en el que imagen y sonido se traman para configurar un

¹¹ En otro libro, *Vida precaria* (2006), Butler afirmaba: “Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (2009: 46).

cuerpo textual tan polifónico como murmurante, parece responder a las ideas que Butler despliega tras su pregunta por aquello que nos hace “humanos”, es decir, a la construcción de un “nosotros”, y que se fundamenta en el hecho de que “todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien” (2009: 46); la pérdida, el duelo, es lo que nos reúne, porque es lo que nos certifica en toda su dolorosa certidumbre “que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo” (2009: 46).

Coda

What is this humanity? It is a quality things have in common when they are viewed as photographs.
Susan Sontag, “The Heroism of Vision” (*On Photography*).

En la novela de Luiselli, la igualación ilusoria que permite la ficción dentro de la ficción (es decir, el encuentro alucinado en medio del desierto) no es más que una fantasía. Igual de equiparable, por otro lado, con la de poder reconstruir desde los vestigios la historia de la barbarie colonizadora, como pretende el padre al intentar salvaguardar la historia de los pueblos originarios exterminados en el continente del norte. El texto, que resulta omnívoro porque se apropia de un gran número de recursos narrativos y arma un montaje con ellos, trabaja a partir de una idea que puede ser aplicada a lo audiovisual desde la técnica fotográfica. Se trata del corte, un rasgo que para Philippe Dubois es lo específico del “acto fotográfico”. Sin descartar por completo la noción barthesiana de lo indicial, Dubois recalca la noción de corte y de distanciamiento en el plano temporal. Es así como considera a la fotografía una verdadera categoría epistémica; ya no una mera forma de representación, sino de pensamiento. Dice: “Allí donde el índice venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfasaje, de hiancia” (2008: 89). Es posible leer *Desierto sonoro*, entonces, como un texto sobre la temporalidad, pero una hecha de parpadeos y disrupciones como la que Georges Didi-Huberman propone bajo la noción de “anacronismo” (2006). Es la que se abre cuando nos colocamos ante la imagen, nos dice, como el diafragma de una cámara fotográfica. La infancia también es ese parpadeo que sucede cuando nos descuidamos y desviamos la mirada desde una subjetividad entendida como totalmente integrada y narrable. Es la instancia que nos recuerda que son muchas las temporalidades que nos habitan.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland, 1989 [1980], *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
BUTLER, Judith, 2009 [2006], *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.
———, 2010 [2009], *Marcos de Guerra. Vidas lloradas*, Madrid, Paidós.
———, 2017 [2015], *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, trad. María José Viejo, Barcelona, Paidós.
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.
DUBOIS, Philippe, 2008 [1990], *El acto fotográfico y otros ensayos*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires, La marca editora.

- GIL, Silvia L., 2014, “Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común”, *Éndoxa: Series filosóficas*, no. 34, pp. 287-302.
- HALFON, Mercedes, 2019, “*Desierto sonoro*, la novela revelación de la mexicana Valeria Luiselli”, *Página/12. Radar Libros*, 22 de diciembre de 2019.
- KOHAN, Walter, 2007, *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*, Buenos Aires, Del Estante.
- LOGIE, Ilse, 2020, “Los niños perdidos, de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas ‘dignas de duelo’”, *Iberoamericana*, XX, 75, pp. 103-116.
- LUISELLI, Valeria, 2020 [2019], *Desierto sonoro*, Buenos Aires, Sigilo.
- MARISTAIN, Mónica, 2020, “‘Me tuve que volver feminista a chingadazos’: Valeria Luiselli”, Maremoto (Maristain), *Solo cultura*, 21 de abril 2020. Disponible en: <https://monicamaristain.com/me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos-valeria-luiselli/>.
- MORIN, Edgar, 2001 [1956], *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ, Fermín, 2010, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- SCHÉRER, René y Guy Hocquenghem, 1979 [1976], *Álbum sistemático de la infancia*, Barcelona, Anagrama.
- SONTAG, Susan, 1977, *On Photography*, New York, Picador.
- SWIDERSKI, Liliana, 2020, “*Desierto sonoro*, de Valeria Luiselli: en búsqueda de los «niños perdidos»”, *Cuadernos del Hipogrifo, Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, pp. 87-100.
- VANNEY, Julieta Marina, 2022, “Los silencios del archivo. Notas sobre *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli”, *Badebec*, vol. 12, no. 23 (septiembre 2022), pp. 109-134.

Reseñas

DE DIEGO, José Luis (dir.), 2024, *¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Contagiar una pasión

Mucho se ha escrito y dicho sobre el impacto negativo de las restricciones impuestas a la población y sus efectos sociales durante la reciente pandemia de COVID-19. Inmediatamente pensamos en análisis que mapean las transformaciones producidas en el campo educativo o en los hábitos y los consumos culturales, atravesados por el aislamiento corporal, la conexión a internet y la subjetivación en redes sociales, coagulación de síntomas que ya existían pero que se exacerbaban y radicalizaron en un inocente sentido común que paulatinamente comenzó a adecuarse a expresiones políticas radicalizadas de derecha. Tal vez, celebrar la publicación de *¿A qué llamamos literatura? Todas las preguntas y algunas respuestas*, libro al que caracterizamos dentro de los efectos positivos de aquella ruptura del cotidiano, nos ayude a sortear la tan mancillada redundancia de la narrativa distópica:

los autores de este libro debimos adecuarnos, por imperio de las restricciones sanitarias, a los formatos más difundidos de la educación a distancia. En mi caso, resistente a adoptar estrategias docentes que no conocía, preferí recluirme en mi casa y preparar módulos temáticos escritos que subía a un sitio de la Facultad para que los alumnos tuvieran periódicamente materiales de lectura y de consulta (11).

El director del volumen, José Luis de Diego, ofrece a un público amplio el conocimiento acumulado a lo largo de cuarenta años de trabajo en la cátedra de Introducción a la literatura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. Recientemente jubilado como profesor emérito, de Diego ha dedicado los últimos años a investigaciones vinculadas a la historia del libro y la edición, mientras se desempeña como coeditor de la Serie de los Dos Siglos de Eudeba, junto con Sylvia Saítta. Sin embargo, lo que podría parecer la ocasión para un homenaje y despedida, se convierte en performance de un legado y paso de la antorcha generacional a sus compañeras de cátedra, también coautoras del libro: Malena Botto, Valeria Sager y Virginia Bonatto.

Definido en el “Prólogo” como un libro de divulgación que apunta a un lector común, tal vez no habituado a temáticas “que no deberían ser un coto destinado solo a especialistas” (13), consideramos que además ofrece un modelo de organización curricular, mediante la exposición de teorías y enfoques metodológicos en ocasiones enemistados, a la vez que promueve de manera indirecta una biblioteca literaria de distintas regiones y épocas (Henrik Ibsen, Fiódor Dostoievski, Gustave Flaubert, Joseph Conrad, Thomas Mann, Manuel Puig, Mariana Enríquez, Hernán Vanoli, Luciano Lambertini, Samanta Schweblin, entre otros), muy útil para materias propedeúticas semejantes o como material de consulta docente en el nivel escolar.

En tiempos en los que las certezas tautológicas reinan y la búsqueda de la verdad se torna intrascendente, que desde el título se parta de una pregunta invita a complejizar la realidad a partir del abordaje de un objeto de estudio específico, la literatura. Por ello, el volumen se organiza en siete capítulos-problema: “¿A qué llamamos literatura?”, “Cómo clasificar las obras literarias?”, “¿De qué modos la literatura representa otros mundos posibles?”, “¿Cómo se

valoran las obras literarias? ¿Por qué las valoramos?”, “¿Cómo leemos literatura?”, “¿Cómo se integra la literatura (y los escritores) a la vida social?” y “¿Cómo se relaciona la literatura con los conflictos sociales?”.

En el primer capítulo se realiza un recorrido por los abordajes teóricos más significativos en la delimitación del objeto de estudio, presentes en el siglo XX: la teoría de la ficcionalidad, la teoría del extrañamiento, la teoría del desvío y las teorías relacionales, que contribuyen a la imposibilidad de establecer una definición excluyente y duradera, ya que los límites de lo literario son “siempre fluctuantes y están sujetos a cambios sociales e históricos” (69). Valga señalar que a lo largo del libro todas las teorías descritas y desarrolladas serán puestas a prueba o impugnadas, llegado el caso, a partir del análisis de casos específicos.

El segundo capítulo propone un recorrido diacrónico por las definiciones de un concepto central de la literatura, el de género literario, a partir del estudio de una de sus realizaciones históricas, el género dramático. A continuación, el tercer capítulo aborda tres tipos de representaciones narrativas, las del realismo decimonónico, las de las vanguardias del siglo XX y las del fantástico.

En el capítulo IV se abordan los problemas relacionados con el valor, la norma, el mercado y el canon, que funcionan de pasaje para la indagación en la historia de la lectura (capítulo V) y las relaciones de fuerza del campo literario, sus instituciones, formaciones culturales, grupos, movimientos (capítulo VI).

Destacamos el capítulo VII dado que repone una polémica de los noventa a propósito de los *cultural studies* y la crítica literaria, que no ha perdido actualidad y pareciera haberse diluido en la profusión pseudogenérica que inventan los programadores de apps y el desarrollismo aplicado a los estudios humanísticos. De allí que el texto sea útil para reflexionar sobre cuestiones que exceden al ámbito de la literatura, en algo que podríamos definir como la búsqueda de la totalidad política perdida, en contraste con la exacerbación de la diferencia y la marginalidad.

A lo largo de todo el recorrido, la exposición es interferida por apostillas, huellas de la oralidad que funcionan como digestión del docente en clase; en ocasiones se recomienda un film, se repone un dato de color aparentemente secundario o se ejemplifica la presentación con algún acontecimiento público reciente. En este sentido, destacamos la recuperación del humorismo chispeante o el distanciamiento paródico que sobrevuela en varios de los ejemplos o anécdotas traídas a colación, en los que acudimos al mejor de Diego, aquel que amenizó e hizo el deleite de sus alumnos.

Ojalá que la excepción que habilitó la edición de este libro en un sello prestigioso como Fondo de Cultura Económica motive nuevas publicaciones de textos de divulgación preparados por cátedras universitarias que logren, como en este caso, acercar las discusiones que atraviesan sus aulas a un lector curioso, caótico, en formación. Pero, además, para que las fugaces iluminaciones que se le presentan al docente en el contexto de clase no se agoten en achacosas fotocopias de apuntes de cátedra, fugaces y utilitarias fichas de estudiantes o mitologías orales

de pasillo, sino que sean compartidas con la convicción de que el conocimiento y la universidad pública son patrimonio del pueblo argentino en su conjunto.

EMILIANO TAVERNINI
*Universidad Nacional de La Plata,
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

PUPPO, María Lucía, 2024, *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetas sudamericanas*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

Como nos indica el título, *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetas sudamericanas* de María Lucía Puppo trata de un análisis comparado de un grupo de poetas representativas del espacio sudamericano sobre la base crítica del cruce intersemiótico entre escritura poética y visualidad. Fue publicado en el presente año y se dirige al lectorado del campo de las humanidades que se interesa por la actualidad de los estudios del lenguaje poético en el marco de los estudios culturales y del giro icónico. La aplicación crítica es acertada porque está motivada por el espacio intercultural e interrelacional latinoamericano y justificada por la naturaleza indecible y no descriptiva de la poesía.

Cabe destacar que, si bien se presenta como un análisis de la intermedialidad artística, el libro no se limita a las relaciones de transtextualidad entre artes visuales y poesía. Además, indaga cómo las escrituras de las siete poetas seleccionadas (Alejandra Pizarnik, Amanda Berenguer, Marosa di Giorgio, Cecilia Vicuña, Elvira Hernández, Juana Bigozzi y Alicia Genovese) construyen una poética de la mirada y explotan el poema en tanto dispositivo plurisensitivo —en tanto prisma que expide distintos vectores luminosos de interpretación, asociación y emoción—.

En esta línea, el libro ofrece un planteo teórico en situación con la coyuntura de hiperinformación, bombardeo de imágenes y saturación de los sentidos al que todo lector y estudioso de nuestro siglo se enfrenta. La lectura en constelación de este corpus de autoras resulta en la extracción de diversas propuestas de experiencia sensorial que son verdaderas poéticas, no solo como un conjunto de postulados estéticos que cada escritora sostiene, sino también como un contenido formativo que dialoga con la función social y política del arte, y brinda una vía de reeducación de la mirada y de los sentidos a través de la poesía.

Cada uno de los cinco capítulos que componen el libro proporcionan un análisis completo con una acertada aplicación de las herramientas críticas de las literaturas comparadas —tales como la geocrítica, la ecocrítica y los estudios de la enunciación y pacto líricos—. A través del acabado análisis crítico, la autora propone una lectura profunda de los poemas seleccionados, aunando su exigencia de síntesis de la percepción sensorial y de diálogo con los temas que más interpelan a nuestra sociedad actual, como el feminismo, el ecologismo y la descolonización.

El primer capítulo “Variaciones sobre un motivo. Modos de mirar un pájaro” inicia el estudio a través de una aplicación de lo propuesto en la introducción a partir de una alegoría musical

que permite desglosar gradualmente las poéticas de la mirada, así como el fenómeno de filiación de Amanda Berenguer, Elvira Hernández y Alicia Genovese por su adhesión al imaginismo. Comprueba que el rol visual de la palabra en los poemas de dichas autoras es análogo al del poema “Trece maneras de mirar a un mirlo” y cómo se apropian de este a través de distintas técnicas de imagen prestadas de la fotografía.

En “Afinidades electivas. Diálogos entre pintura y poesía”, la pintura no solo provee de motivos sino también de procedimientos estéticos al hacer poético. En este capítulo el análisis visual es enriquecido con una lectura afectiva y espacial aplicando el concepto de “atmósfera” en las obras de Marosa di Giorgio, Juana Bignozzi y Elvira Hernández. En él podemos apreciar también el *habitus* inclusivo de las poetisas mediante su gesto de apertura del arte poético hacia el arte visual a través de una continuidad afectiva entre ellas y los pintores que conforman su archivo personal.

En el tercer capítulo, entramos en contacto con la especie poética de autorretrato literario que explota la potencia visual y espacial del poema en función de lograr la autfiguración. En esta línea, se profundiza en la apertura de los poemas a la mirada de la enunciadora poética y al uso de tecnologías de la imagen para dicho fin. A través del análisis de la obra de Amanda Berenguer, nos detenemos en la relación tripartita entre enunciadora, espacio y poema a medida que se despliega el gesto de apropiación que hace la uruguaya del acto de observar, en particular, de observarse a sí misma.

El cuarto capítulo “Descolonizar los sentidos. Cecilia Vicuña / Palabras para ver, oír y tocar” desarrolla el modo en que la poética de renovación de la percepción va de la mano con una restauración de ella, particularmente, de los modos de percepción de las culturas andinas. La obra poética de Vicuña se manifiesta como un puente estético que tiende con otras artes visuales, con prácticas ancestrales y con el activismo político y que tiene su sustento en el legado de la cosmovisión andina y su principio de totalidad, es decir, de síntesis entre imagen, sonido, idea y espacio. La poeta chilena da la ocasión de considerar al discurso poético en relación con las artes plásticas, la fotografía, la arquitectura y la etnografía, así como con los efectos sociales y políticos que puede lograr a través de la conmoción estética.

Por último, el capítulo “Vacío y plenitud. La ceguera o el ojo del poema” propone una continuidad entre las poetisas argentinas Alejandra Pizarnik y Alicia Genovese mediante un enfoque de asociación anacrónica de la obra y del testimonio autoral de ambas poetisas. Para tal fin, se plantea una dinámica que oscila de la desviación, el vaciamiento y la degradación de la mirada y del lenguaje poético de Pizarnik a la (re)construcción, renovación y multiplicación de perspectivas en la escritura de Genovese. Desde este punto de vista, se indagan las estrategias de opacidad y perspectivismo, las técnicas de construcción y reconstrucción de la subjetividad lírica y sus “juegos de espejos”.

En suma, la obra presenta la existencia de una genealogía poética femenina cifrada en estas siete autoras que se hermanan por su comprensión y cultivación de la poesía como un puente con las otras artes: “como le ocurre al pintor frente a la tela en blanco, cada poeta se enfrenta

con ese vacío que constituye la lengua despojada de su uso automático y utilitario” (163-164). Y, más aún, como un modo estético de habitar el mundo.

Es un valioso aporte al diálogo crítico actual, sobre todo para estudios culturales y comparados, dado que proporciona una mirada que supera la confrontación dicotómica entre verbo e imagen, conceptualidad y figuratividad y significado y significante, al mismo tiempo que propone un corpus poético descentrado, femenino y sudamericano.

NURIA VALDEZ STUARD
Universidad Católica Argentina

