



El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea

Matías Moscardi¹

Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
moscardimatias@gmail.com

Resumen: En el presente artículo, propongo un recorrido crítico por poemas de Fabián Casas, Martín Gambarotta, Daniel García Helder y Martín Prieto para puntualizar y analizar instancias donde las imágenes objetivas son desfondadas y producen el advenimiento de otro tipo de régimen de la mirada –el de la imagen sustraída– que se articula como crítica de lo visible, a partir de una temporalidad que pone en evidencia las distancias y desfasajes entre percepción y escritura.

Palabras clave: Poesía argentina contemporánea – Imagen – Temporalidad

Abstract: In this paper, I propose a critic revision on poems by Fabián Casas, Martín Gambarotta, Daniel García Helder y Martín Prieto in order to specify and analyze different moments in where objective images are dismantled, producing the shift to another regime of seeing, based on a subtracted image, and related to a criticism of the visual, centered, in turn, on a temporality which reveals the distance and mismatch between perception and writing.

Keywords: Contemporary Argentinean Poetry – Image – Temporality

¹ **Matías Moscardi** (Mar del Plata, 1983). Doctor en Letras por la UNMdP, donde se desempeña como JTP de la cátedra “Taller de Oralidad y Escritura”. Forma parte del comité de edición de *Bazar Americano* y de *Caja de Resonancia*. Su libro *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* fue premiado, en 2015, por el Fondo Nacional de las Artes, con un jurado constituido por Ezequiel Alemian, Francisco Garamona y Gabo Ferro.

Las tres imágenes

De acuerdo con una de las hipótesis centrales de *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media* (1991), de Marjorie Perloff, la imagen, en sus distintas encarnaciones –como representación pictórica, metáfora, símbolo o ideograma– “ha sido entendida como la esencia misma de lo poético” (57). Perloff analiza, precisamente, el desplazamiento en el estatuto de la imagen entre el Modernismo norteamericano –con especial hincapié en las obras de Ezra Pound y William Carlos Williams– y su procesamiento por parte de las poéticas de los ochenta y los noventa en Estados Unidos. Perloff sostiene que el concepto de imagen como “complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo”, de acuerdo con la clásica definición de Pound (Fenollosa y Pound 11), comienza a ser objeto de operaciones deconstructivas a cargo de las “poéticas del artificio radical”, según la denominación que propone.

En la Argentina, durante la década de los noventa, las obras de Pound y Williams fueron, precisamente, un punto de referencia significativo para poetas como Daniel García Helder, Martín Prieto, Fabián Casas, Martín Gambarotta y Sergio Raimondi, entre otros.² Desde el dossier sobre Pound que aparece en el tercer número (1986) de *Diario de poesía* hasta el segundo número (1993) de la revista *18 Whiskys* dedicada por completo a la obra de Williams, los poetas argentinos mencionados han trabajado –muchas veces de manera explícita en sus poemas, como en los casos de Raimondi, Gambarotta y Casas– modos de la variación, la reescritura e incluso el desmontaje y la puesta en crisis de las poéticas objetivistas.

En el este artículo propongo un recorrido para pensar tres arcos de la mirada o puntos de inflexión de la imagen que podrían pensarse en esta dirección y que se corresponden con distintas posibilidades de alcance: ver todo, ver lo que hay o no ver nada. Estos rangos diferenciales responden, a su vez, a tres figuras de la mirada: la omnipotencia, la tautología y la ceguera. Propongo pensar, luego, un

² Para una ampliación acerca del diálogo entre el objetivismo norteamericano y la poesía argentina en la década de los noventa se puede consultar: Porrúa (2003), Dobry (2006), García Helder (2007), Prieto (2007), Raimondi (2007), Yuszczuk (2011), Moscardi (2012) y Mallol (2013).

punto de coincidencia en la triangulación de imágenes que se desprenden de este orden: la imagen total, la imagen objetiva y la imagen sustraída.

La imagen total: ante el Aleph

Escribir lo visible: la dificultad está dada por la magnitud del tema. Un punto de partida posible, entonces, debería ser un texto en el cual se encuentre *obrada* esa misma amplitud desbordante del problema: precisamente, el Aleph es un punto en el que se ven, de manera simultánea, todas las imágenes del “inconcebible universo” (Borges 626). Estamos ante una *imagen total*, imagen de las imágenes:

En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (625).

Borges explicita, al comienzo, que el “problema central” es un problema matemático, lógico, filosófico: “la enumeración, si quiera parcial, de un conjunto infinito”. Sin embargo, uno podría pensar que el problema es otro y muy distinto: su “desesperación de escritor”. ¿Qué es lo desesperante, lo *insoportable*, del Aleph? En principio, literalmente eso: que no admite *soporte*. O por lo menos no admite soporte sin una escisión, sin un corte, sin una división tajante: entre “lo que vieron mis ojos” y “lo que transcribiré”, es decir, entre lo visual y lo textual, pero también entre el pasado (“vieron”) y el futuro (“transcribiré”). No obstante, ese desplazamiento es insuficiente, dado que no termina de clausurar la mirada: “Algo, sin embargo, recogeré”. Ese “algo” es apenas una migaja, un resto, el fracaso mismo de esa mirada ante el Aleph, lo que queda como producto trunco del “informe” de lo visible. Entonces se advierte que esa mirada decide fallar de un modo particular. El personaje tiene una experiencia de lo visible “sin superposición y sin transparencia”. Sin embargo, a la hora del “transcribiré”, recurre a una figura retórica diametralmente opuesta a esa simultaneidad visual: la anáfora. Y esto es sumamente significativo tratándose de una mirada que se sabe, se nombra y se define como un único y mismo acto. Cuando cada imagen singular aparece, en

efecto, precedida del verbo “vi” –cuya repetición sistemática genera un efecto de focalización, como si esos ojos pudieran posarse, casi detenerse, en cada una de las imágenes– no podemos evitar pensar que *algo* –esa elección particular, su forma– atenta solapadamente contra la lógica de la mirada; de lo contrario, el verbo debería aparecer articulado una única vez, seguido del inventario, de la enumeración de esas imágenes. Al problema de la imposible coincidencia entre la simultaneidad de lo visible y la linealidad de lo decible, viene a sumarse, luego, un segundo desplazamiento, porque entre “lo que vieron mis ojos” y “lo que transcribiré”, se erige toda la fuerza de la escritura borgeana como exceso. Para registrar esa *parcialidad*, lo que por definición *le falta* a esa imagen total, en definitiva, hay que *agregarle algo*. En otras palabras: el estilo de Borges es el signo fundamental del exceso que ha *engordado* el Aleph.³

Lo que esa escritura de la *imagen total* implica como crítica de la mirada es una coincidencia primordial con la escritura de las *imágenes en general*. En términos de Boris Groys, podríamos hablar de una *imagen trascendental*, en el sentido de “imágenes que manifiestan las condiciones para la emergencia y contemplación de cualquier otra imagen” (110). Porque ante la imagen en general, la escritura siempre se encuentra ante la imagen total: cuando lo visible aparece mediado por la letra –en el caso de Borges, por el clasicismo de su estilo–, produce ese “algo” como una sustracción que, por más radical que sea –del infinito Universo a una página impresa–, siempre implica un exceso. Y acá vuelve aquella “desesperación de escritor”, que ya no tendría que ver con una distancia entre lo simultáneo de la imagen y lo sucesivo del lenguaje, sino con el alcance mismo de esta separación: estar ante el Aleph es, paradójicamente, estar ante la imagen más primordial, ante el objeto *más simple de ver*, como diría George Didi-Huberman.⁴ Estar ante el Aleph es, luego, experimentar algo así como *el peso de*

³ En un ensayo llamado nada más y nada menos que “La enumeración”, Nora Avaro reflexiona lúcidamente sobre esta recurrencia en los textos de Borges. Allí sostiene que “la enumeración borgeana no es barroca sino clásica. Logra sus efectos en la articulación concisa más que en la abundancia, en la fluencia más que en la profundidad” (17). La *lengua clásica de Borges* –expresión que utiliza Avaro– es lo que ocupa un lugar específico –un peso– en la trama visual del Aleph.

⁴ En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman parte de las obras producidas por el minimalismo norteamericano de la década del 60, para centrarse fundamentalmente en el famoso cubo negro de Tony Smith titulado “Die”. Didi-Huberman observa, en este contexto, que los

una pérdida –en este sentido, recordemos que el cuento de Borges abre nada más y nada menos que con una escena de duelo por la muerte de Beatriz Viterbo-. Y eso es precisamente *lo insoportable*: que el Aleph pueda pensarse como plataforma de escritura de una mirada cuya única condición de posibilidad es, de manera irreductible, una puesta en crisis de lo visible y de la escritura como uno de sus soportes.

Imagen objetiva y operaciones de sustracción

XXII

tanto depende
de

una carretilla
roja

laqueada con agua
de lluvia

junto a las gallinas
blancas (*Williams Spring and all* 224).⁵

Paso a nivel en Chacarita

Los chicos ponen monedas en las vías,
miran pasar el tren que lleva gente
hacia algún lado.

Entonces corren y sacan las monedas
alisadas por las ruedas y el acero;
se ríen, ponen más
sobre las mismas vías
y esperan el paso del próximo tren.
Bueno, eso es todo (*Casas Tuca* 17).

manifiestos de los minimalistas pretenden crear cierta ilusión de *objetividad* atravesada por una tautología rectora: *lo que ves es lo que ves*. Estaríamos ante objetos transparentes, sin juego de significaciones, estables, sustraídos de cualquier ambigüedad, connotación e incluso emoción, instalados en un presente irrefutable, objetos que no ocultan nada, los objetos más simples de ver. Lo que la lectura de Didi-Huberman desfonda por completo es, precisamente, esa idea de simplicidad, de cualquier garantía de objetividad de la mirada.

⁵ XXII so much depends/ upon// a red wheel/ barrow// glazed with rain/ water// beside the white/ chickens.

Una distancia de seis décadas separa el poema de William Carlos Williams del poema de Fabián Casas. Aun así, quisiera pensar una relación de *encabalgamiento* entre ellos: un corte de verso que, cuando se desplaza hacia abajo –sesenta años después–, nos lleva a reconsiderar el sentido del primero a la luz del segundo, no tanto en su contenido, sino precisamente en la cesura misma: aquello que se interrumpe en un verso sólo para hilarse con el siguiente.

Veamos: en el poema de Williams, la imagen de la carretilla no tiene fondo ni contexto, no hay paisaje rural, así como tampoco ningún tipo de elemento accesorio que funcione como marco, como soporte de esa imagen; todo se encuentra en el mismo plano bidimensional: la carretilla “junto a”, “a un lado de” (*beside*) las gallinas blancas. Esa ausencia de fondo impone una conclusión tanto evidente como trivial: sería imposible tomar una foto de este “poema fotográfico”, dado que cualquier intento –más allá de la diferencia entre el lenguaje verbal del poema y el lenguaje visual de la fotografía, señalada por Santiago Perednik⁶– agregaría necesariamente el fondo sustraído en el poema –incluso si se ensayara un montaje sobre blanco o negro, dado que uno o el otro operarían igualmente como fondo.

Ahora bien, esa evidente trivialidad, de apariencia insignificante, desemboca en un problema: porque el hecho de que la carretilla roja sea un objeto que no se puede captar fotográficamente, y por lo tanto visualmente, hace que esa imagen que aparece en el poema de Williams se transforme en un tipo de imagen singular y atípica: una imagen que nunca podríamos *ver*, por lo menos no en los términos en que aparece en el poema; en otras palabras: un tipo de imagen que no podríamos *ver sin agregarle algo*. Ocurre algo parecido en algunos poemas de Wallace Stevens, donde “las peras no se ven/ como el observador quiere”⁷

⁶ Dice Santiago Perednik: “La mirada es uno de los trípodes en que se asienta la construcción de estos poemas. Su característica principal es lo que procura una visión instantánea, el testimonio de la captación de un instante, como la fotografía. Sea que el poema equivalga a una fotografía, sea que el poema dé cuenta de una fotografía, surge un problema de diferencia de lenguajes, de presunta incompatibilidad. La fotografía, en tanto percepción de un instante, anula el tiempo. El poema, por el contrario, es un desarrollo en el tiempo, una sucesión de palabras. La cuestión para el poemafotográfico, entonces, es cómo dar cuenta de lo instantáneo mediante la duración” (Williams *La música del desierto* 3). Se trata, como vemos, exactamente del mismo dilema que encontrábamos en “El Aleph”.

⁷ “The pears are not seen/ as the observer wills”.

(*Domingo a la mañana* 24) o donde las rosas al sol son tan reales que “no pueden cambiarse por metáforas” (*De la simple existencia* 219).⁸

Por lo tanto, si para ver estas imágenes hay que agregarles algo, es viable pensar que son producto de una irreductible sustracción. En efecto, se percibe un contraste entre la inmovilidad pictórica y la decantación del verso, entre el escamoteo temporal que implica congelar ese cuadro y la duración que produce el encabalgamiento. En *Estética de la desaparición*, Paul Virilio se refiere a un juego infantil conocido: un niño pronuncia una cuenta progresiva con los ojos tapados por un brazo contra la pared; cuando concluye, se da vuelta, y el resto de los niños que se acercan hacia él –antes a sus espaldas, ahora de frente– deben inmovilizarse (28). En este sentido, Virilio articula la idea de la experiencia *picnoléptica*: la fluctuación entre lo visto y lo no visto. Ese desplazamiento es interesante porque se parece al del poema: algo sucede *a nuestras espaldas* mientras contamos los versos en voz alta, y en el momento en que tornamos, con la imaginación, para ver, el saldo es apenas una imagen congelada, estática. Como si el lenguaje lograra, como el niño del juego, *paralizar un cuerpo con su mirada*.

En los dos primeros versos, “tanto depende/ de” (*so much depends/ upon*), el dato cuantitativo produce un vacío, una indeterminación referencial. Luego, ese exceso cuantitativo se traduce paradójicamente como sustracción: no sabemos cuánto. ¿Qué se sustrae, entonces, por medio de ese exceso, de esa adición? Podríamos decir: lo sustraído es un *quantum* de significado, literalmente, una medida: el mundo de sujetos y objetos que “dependen” de la carretilla, empezando por el poema mismo.⁹

“Bueno, eso es todo”: el verso final del poema de Casas podría ser el cierre del poema de Williams; y viceversa: el primer verso de Williams, “tanto depende/ de” podría funcionar como apertura del poema de Casas. Algo en ellos es

⁸ “Too much as they are to be change by metaphor.”

⁹ En este sentido, la relación entre el Aleph y “Paso a nivel en Chacarita” puede pensarse en función de una serie análoga complementaria entre *Leaves of grass* –el Aleph poético de la Norteamérica moderna– y “La carretilla roja”, de Williams, o los poemas citados de Wallace Stevens. En Whitman leemos, precisamente: “the unseen is proved by the seen”. Traduce Borges: “lo invisible se prueba por lo visible” (Whitman 27). Y si invertimos el orden de la proposición: *lo visible es la prueba de lo invisible*. Podemos observar, en estos ejemplos concretos, cómo un mismo *visible* –o una misma *idea de lo visible*– produce distintos disensos estéticos.

intercambiable. Por supuesto, y como señala Marjorie Perloff, en la década del veinte –1923 es el año de publicación del poema de Williams– el estatuto cultural de la imagen no es el mismo que en la década de los noventa. Perloff se refiere, en efecto, a un viraje importante en las poéticas de lo que se conoce como el “Imagismo” norteamericano, fundado por Ezra Pound: si a comienzos del siglo XX, un poeta como Williams trabajaba con imágenes *de primera mano*, tomadas de la observación natural (76), promediando el siglo comienzan a aparecer, en sus poemas, imágenes *de segunda mano*, que ya han sido previamente manipuladas por el diario y la televisión, es decir que se encuentran fuertemente *mediadas* como parte del proceso social y político del que participan. En la Era de los Medios, subraya Perloff, una imagen debe decirlo *todo* (87).

A ese “todo” de la imagen mediática, habría que oponer el verso con el que cierra “Paso a nivel en Chacarita”, de Casas, porque lo que pone de relieve el “todo” del poema es casi lo contrario de su contenido preposicional: que eso *no es todo*, que *algo falta*. A su vez, el verso admite una inversión: *no hay nada que agregar*. Entonces: algo le falta a ese cuadro, pero al mismo tiempo no hay nada que agregar. De esta manera, *todo* y *nada* quedan conciliados, porque el momento en que el verso final designa la escena como totalidad, coincide con el momento en que revela su parcialidad, su carácter incompleto. No es casual que, como en el cuento de Borges, detrás del poema de Casas encontremos una escena de duelo:

Escribí “Paso a nivel en Chacarita” un día que veníamos con mi hermano en un auto, luego de llevarle flores al cementerio a mi vieja. Yo estaba hecho mierda y escribí una parrafada. Sólo quedaron nueve versos (“Fabián Casas y las maneras de mirar un cuervo”).

En otra entrevista, Casas agrega:

Se suele pensar que mi poema “Paso a nivel en Chacarita” es un poema objetivista y yo muchas veces conté que se fue dando de casualidad esa forma final, no fue algo programático, sino fue más *un trabajo contra la emoción* que impregnaba ese poema originalmente (“La mejor poesía está siempre en estado de incertidumbre”; el destacado es mío).

Tanto ante el Aleph como ante el “Paso a nivel” la mirada aparece *obrada por una pérdida*. En este sentido, resulta interesante la relación que establece Eugenie

Brinkema entre el duelo y la mirada. Brinkema sostiene que todo duelo implica necesariamente una *reconfiguración de lo visible*: “El campo visual, en el duelo, queda reducido enteramente a su punto ciego. Los ojos buscan a un ser, pero no pueden ver –*porque el ser ya no está ahí para ser visto* [...] El dolor ante la muerte de alguien implica necesariamente esta reconfiguración de lo visible, la paradójica visión de una ausencia que busca lo que ya no puede presentarse a los sentidos excepto en la denegación de su propia presencia” (54, 55; la traducción es mía). Luego, *no hay arte sin duelo*, sin pérdida, dado que “una presencia total no debería demandar ningún tipo de representación” (68).

Pero esa reconfiguración de lo visible de la que habla Brinkema se traduce, en el poema de Casas, de una manera muy particular que deberíamos retener: se trata de un trabajo *contra la emoción*. Imágenes de duelo, entonces, en donde el lenguaje parece ser lo que *sostiene* y, a la vez, *desfonda* el orden visual. Hay algo que no podemos ver ahí, algo del orden de lo invisible que se ha instalado en el centro de lo visible como sustracción, siempre a partir de un exceso: la profusión anafórica del Aleph, “tanto depende/ de”, “Bueno, eso es todo” vienen a señalar en las imágenes mediadas por la escritura un punto ciego constitutivo. Y esto es, precisamente, lo que aparecerá radicalizado –incluso llevado al límite– en ciertos poemas de Martín Gambarotta.

La imagen sustraída

Un racimo de bananas
jóvenes en la canasta

casi rectas:
la cáscara amarilla
verde y sin lunares (Gambarotta 9).

Con este poema abre *Seudo*, casi al estilo de una composición de naturaleza muerta. Sin embargo, hay algo en esta imagen de apertura que agrieta el orden visual: el adjetivo “jóvenes”, para las bananas, ese leve estado de aproximación incompleta de su posición (“casi rectas”) y finalmente la adición de un atributo negativo: “sin lunares”. Y acá aparece la diferencia esencial entre el lenguaje verbal

y el lenguaje fotográfico. Mientras en la fotografía, esa cualidad de las cáscaras estaría dada como pura evidencia visual, en el poema se vuelve necesario *agregar para sustraer*: no puede mostrarse simplemente que la cáscara no tiene manchas, hay que inscribir *eso que no tiene*. Y en la demanda intrínseca del medio verbal, los atributos positivos de la cáscara (“amarilla/ verde”) ocupan exactamente el mismo plano que sus atributos negativos (“...y sin lunares”). Eso que la cáscara *no tiene*, por otro lado, refuerza una conexión: las bananas son *jóvenes* y no tienen *lunares*. La imagen queda balanceada precisamente ahí: entre la propiedad positiva (la juventud de las bananas) y la propiedad negativa (su cáscara sin lunares). Lo que hace emerger esta igualdad es la dimensión significativa de esa imagen: hay algo del orden de la lengua que empieza a operar en la imagen de apertura que encontramos en *Seudo*, dado que esos atributos (positivo uno, negativo el otro) se cancelan mutuamente al quedar igualados: acá las bananas son jóvenes en la misma medida en que la cáscara no tiene lunares, ya que lo que tienen y lo que no tienen las bananas, juventud y lunares, jamás podrían ser atributos visuales de la imagen en el marco de una naturaleza muerta.

Lo que queda clausurado en este poema, me parece, es la posibilidad misma de la atribución visual, la posibilidad misma del tener y no tener de las bananas, porque una vez ingresadas en la lengua, las bananas ya no se *ven*, en todo caso se vuelven *legibles*, y entonces el poema de Gambarotta nos sitúa ante un tipo de legibilidad particular: ya no basta con *describir*, con *atribuir*, con *designar*, hay que cegar la imagen, *poner el soporte en primer plano*, que emerge precisamente como producto de la opacidad de la imagen, de esa cancelación entre dos propiedades opuestas.

Seudo abre, entonces, con ese movimiento suplementario por medio del cual el significante como soporte desplaza al referente y se ubica por delante de él, y lo hace nada más y nada menos que a partir de un cuadro de naturalezas muertas, porque es en el lugar de la imagen figurativa, representativa, donde hay que posicionarse para hacer tambalear la figuración, la representación. Y esta misma operación que acabamos de ver como apertura, se radicaliza más adelante:

No hay peras
ni bol, ni centro
de, ni mesa
no puede venir con
ésa: no hay peras
en un bol en el centro
de la mesa (19).

Estamos ante un tipo de imagen sustraída que se construye por completo en el revés de su orden visual, porque lo desagregado en el poema no sólo es eso que *no hay* (el objeto –las peras– y lo que sirve de soporte a ese objeto –el bol, la mesa–); además, el corte de verso amenaza con sustraer el mismo significante que funciona como último zócalo de ese abismarse de la imagen: “No hay peras/ ni bol, ni centro/ de, ni mesa”. Ahí, en ese instante preciso, “ni centro/ de,” el corte de verso parece quedarse con algo, casi como una advertencia: después del corte, el verso baja con *una palabra menos*, que a la vez se recupera de inmediato en eso que se repite como *falta*: “ni centro/de, ni mesa”. Lo que falta en términos significantes (“centro/ de [mesa]”) se recupera de algún modo en la inscripción significativa de lo que falta (“centro /de, ni mesa”). Dicho de otro modo: *no falta nada* y ése es –o parece ser– precisamente el límite enunciativo que viene a tensionar la escritura de Gambarotta, al instalar la idea de que mientras haya materia significativa, parafraseando a Bécquer, *habrá poesía*. El orden visual de la naturaleza muerta (las peras) no está desplazado por el contenido preposicional (*no hay peras*) sino por el corte de verso, por la palabra que *hace perder*, y finalmente por la aliteración que produce como eje vertebral del poema: mesa, ésa, mesa. Una mínima materia significativa es suficiente para sostener un poema en donde, de acuerdo con lo que el poema dice, *no hay nada*. Porque ante esa retirada de las peras, no hay opción, queda la lengua, casi en estado de suspensión:

Hay una mancha.
Pero si mirás
fijo no hay
nada. No hay nada
pero si mirás
fijo hay una mancha (58).

Como en el cuento de la buena pipa, la cadena significativa desemboca en un círculo vicioso, en donde no importa si hay o no una mancha, porque la mancha aparece y desaparece con el mismo proceso: “pero si mirás/ fijo”. Virilio introduce una figura visual sugestiva: la del “punteado epiléptico” (23). La fijeza de la imagen, para Virilio, siempre corre el riesgo de caer en la hipnosis o en la patología. Si el haiku constituye el *arte del instante*, como sostiene Barthes (90), entonces la poética de Gambarotta nos habla, como diría Virilio, de una “atrofia del instante” (121): una desestabilización que anula la referencia.

Ese *fijar* la mirada, detenerla, exacerbar el enfoque, es lo que produce tanto la mancha como su desvanecimiento, una y otra vez, y lo que anula, de un solo golpe, la proposición adversativa y la condicional: no hay oposición (“Pero...”), ni condición (“...si mirás/ fijo”) porque es la misma forma de mirar, de *detener* la mirada, la que produce efectos distintos; luego, no hay condición ni oposición porque el lenguaje mismo es esa mancha que aparece y desaparece;¹⁰ es el lenguaje lo que hace que fijar la mirada sea equivalente a *detenerla*, en el sentido de *anularla* por completo: “Mancha el té, mancha el membrillo, la tinta de las aceitunas mancha, todo mancha, todo es mancha” (Gambarotta 108). De ahí que en los poemas de Gambarotta los objetos están siempre corridos, desplazados con respecto al observador:

Miraba pero lo que miraba
estaba al costado
de lo que quería
mirar (61).

En *Seudo* nunca se alcanza a mirar lo que se quiere mirar porque entre la mirada y su objeto no se produce imagen alguna, sino un efecto radical de sustracción por medio del cual el significante ocupa el lugar de esa imagen:

¹⁰ Me interesa subrayar este movimiento fluctuante de una propiedad que va y viene, aparece y desaparece, por su afinidad con lo que Didi-Huberman llama “imágenes críticas”. Dice Didi-Huberman: “Hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole [...] a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos” (47). Para Didi-Huberman, las imágenes críticas constituyen un “juego íntimamente rítmico en que cosas aparentemente semejantes o estables se agitan según una escansión dialéctica” (70). Estas imágenes articulan, de acuerdo con Didi-Huberman, “la connivencia fundamental del *ver* y el *perder*” (71).

No es lo que quiero
decir es casi lo que
quiero decir es
lo que está al costado
de lo que quiero decir (71).

Las plantas están.
Las nombra y están.
No las nombra
y no están (134).

Estos tres poemas, distanciados entre sí pero simétricos, hablan de lo mismo: lo que se quiere mirar y lo que se quiere decir están siempre “al costado”, al punto tal de que “mirar” y “decir” parecen una misma operación de desplazamiento, cuya mera ejecución, tan sólo por el hecho de ejecutarse, deja su objeto afuera. Parece la “nerviosidad del ojo” a la que se refiere Hervé Fischer:

La mirada no es lineal; zigzaguea sobre un objeto y es incapaz de continuidad a lo largo de una línea recta. La mirada es discontinua y fragmentaria [...] nunca es estable. David D. Nolte, estudió atentamente lo que denomina *la nerviosidad del ojo* [...]. Observa que la impresión de la imagen que alcanza nuestra retina aparece y desaparece a una velocidad muy grande, mucho mayor que el ritmo de 24 imágenes/segundo del cine. Además esta imagen no es estable, inclusive cuando nos esforzamos por fijar nuestra vista sobre un punto preciso del objeto (84).

Sin embargo, ese movimiento en zigzag, discontinuo y fragmentario, inestable, no produce vértigo, caos visual. Por el contrario, el cerebro procesa esa “nerviosidad del ojo” a una velocidad mayor que la del disco rígido de una computadora y gracias a esa velocidad de procesamiento se da el fenómeno de la visión tal y como lo experimentamos. El movimiento es parecido al de la escritura de Gambarotta: “mirar” y “decir” son una misma operatoria que se construye en la intersección de esa *inestabilidad*, de ese *zigzagueo*, que deja a la lengua en estado de inercia o suspensión:

Pulir la médula
pulir, pulir, moler
bien fino
y pulir, pulir
de vuelta
moler, moler
huesos

hasta que no
quede polvo
nada (72).

Este poema no podría identificarse tanto con una poética como con una *metodología*: no es un tipo de lenguaje poético el que se define acá, un lenguaje asociado a una estética, sino un lenguaje asociado a un procedimiento: lo que hace Gambarotta con la lengua es *cegarla* por medio de una operatoria que se constituye en la repetición de su propia ejecución: “pulir, pulir, moler”. La lengua como mortero de la imagen y del sentido. Por eso, como decíamos más arriba, los objetos no parecen tener *atributos*, sino más bien *carecer* de ellos.

Un cartel que diga CERRADO
de un lado ABIERTO
del otro (131).

El lugar enunciativo para la imagen no puede ser nunca *indicativo*, sino *subjuntivo*, ya que por medio del verbo en este modo (“que diga”) la imagen queda subordinada al enunciado y se transforma, por medio de esa subordinación, más que en una imagen, en la *idea* de una imagen, en su expresión lingüística: a la vez que la imagen suspendida en estos versos responde a un objeto común, frecuente, es destacable que ese objeto no está designado como referente en presente (un cartel *dice*, un cartel *que dice*, o bien *hay* un cartel que dice) sino como pura conjetura desiderativa: “Un cartel *que diga*”, casi como si el poema fuera el deseo de la cosa, no su presencia, sino su *evocación*, en el sentido de un *llamado*.

Coda: a destiempo de la vista

Astillas

Estuvo escribiendo toda la tarde con,
según parece y por la cara, malos resultados.
“Ni un solo verso”, dice después
fumando en el patio negro,
un porrón enterrado en el agua de un balde rojo
donde flotan, como cadáveres, unos cubos de hielo.
Abstraída de la presión del calor, más tarde
dice “astillas” como si hubiera estado
recorriendo un circuito alrededor de esa
palabra (Prieto 59).

Interior

[...]
despierto miro, más allá de la cama, de mis pies,
el baúl cerrado
sobre el que descansan,
torcidas, varias pilas de libros y long-plays;
en el suelo, al alcance de la mano,
un plato vacío, un vaso con agua,
una revista, un lápiz, y en aquella dirección,
bajo la ventana que recibe
la claridad del amanecer, el escritorio
conteniendo en desorden hojas escritas a máquina,
hojas en blanco, lápices, libros de consulta,
todo tal cual quedó después de un día improductivo
[...] (García Helder 16).

En estos poemas queda establecida lo que podríamos pensar como una posible *escena de escritura objetivista*: una temporalidad fuertemente vinculada a un *saldo textual* –en el transcurso de un día no cabe ni siquiera un verso– a la vez que la práctica de escritura poética aparece asociada a determinados soportes –escritorio, máquina de escribir, hojas, lápices, pilas de libros–. En ambos, se establece una relación de equilibrio entre lo productivo y lo improductivo: ese *tiempo invertido* con “malos resultados”, en el caso de Prieto, se traduce como *tiempo recuperado* por el poema. Sucede lo mismo en García Helder: lo “improductivo” del día anterior se reinscribe como productividad residual que activa la escritura en tanto reordenamiento reflexivo de esos materiales diseminados en el interior de la pieza. En los dos casos, no escribir –dilatar, esperar el momento adecuado para hacerlo– convoca, por transitividad, *el trabajo del tiempo en el poema*. La imagen objetiva,¹¹ su condición de posibilidad, recae precisamente sobre esta demora, sobre este pausado previo al acto de escritura,

¹¹ Tal y como la entiende Ana Porrúa, en la *imagen objetiva* “la mirada es el soporte de la imagen o la escena; el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos. Él ordena la relación de algo que está afuera. En este caso no hay dudas y la figuración tendrá que ver casi siempre con planos o volúmenes que arman un equilibrio a partir de cierto contraste (de color, de formas), con una caligrafía pictórica. El componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva sino que ajusta, sitúa al objeto, lo exterior. El ajuste, además, tiene que ver con un modo de percibir que es, de hecho, un ejercicio de captación de las formas, de lo constructivo” (45).

sobre un desfasaje temporal en el devenir productivo de la improductividad.

Pienso en el poema de Fabián Casas:

Sin llaves y a oscuras

Era uno de esos días en que todo sale bien.
Había limpiado la casa y escrito
dos o tres poemas que me gustaban.
No pedía más.
Entonces salí al pasillo para tirar la basura
y detrás de mí, por una correntada,
la puerta se cerró.
Quedé sin llaves y a oscuras
sintiendo las voces de mis vecinos
a través de sus puertas.
Es transitorio, me dije;
pero así también podría ser la muerte:
un pasillo oscuro,
una puerta cerrada con la llave adentro
la basura en la mano (*El salmón* 12).

En Casas, “dos o tres poemas” –uno más, uno menos: está marcada esa *indiferencia cuantitativa*– caben en un día solo a condición de quedar *descartados* desde la misma imprecisión, desde la vaguedad, con que aparecen designados y suplantados efectivamente por el poema que leemos. Como *limpiar la casa*, la escritura queda asociada a ese establecimiento de un mínimo orden cotidiano –compositivo–, a un quehacer que no puede, de ninguna manera, *ser instantáneo*. Por eso, las imágenes objetivas nunca son equivalentes al registro fotográfico de una polaroid, ni se presentan como un flash verbal que permite captar, a toda velocidad, un destello de lo real; por el contrario, la temporalidad de estas escenas implica siempre un lapso, una distancia –por lo general explícita o, al menos, implicada– entre percepción y escritura, una decantación a partir de la cual el tiempo horada la materia del poema: las imágenes del Objetivismo serían, de acuerdo con lo anterior, imágenes obradas por una *distancia temporal*. La soltura del registro, en Casas, opera como sutura de ese trabajo pero no logra borrarlo por completo.¹²

¹² No ocurre lo mismo en Prieto o García Helder, donde el carácter escriturario siempre aparece en un primer plano; sirven de ejemplo los dos versos de apertura del poema citado, “Astillas”: “Estuvo escribiendo toda la tarde con,/ según parece y por la cara, malos resultados”. Una

Volvemos al comienzo: el dilema del Aleph entre “lo que vieron mis ojos” y “lo que transcribiré”, entre el pasado y el futuro, el poema como un presente siempre en tensión, con un pie acá y otro allá. Esto tienen en común la imagen total, la imagen objetiva y la imagen sustraída: que hablan de un núcleo indescriptible en el corazón de cualquier descripción, de cualquier referencia, como un punto ciego que articula la distancia entre lo textual y lo visual. Ese “porrón enterrado en el agua de un balde rojo”, aquellas “hojas en blanco, lápices, libros de consulta” o la mismísima “basura en la mano” ingresan en los poemas como imágenes que se suceden en el Aleph, mediadas por el desfasaje de una escritura que va a destiempo de la vista, una escritura hecha de intervalos, de pausas, es decir, de duraciones que terminan por hacer emerger la materia irreductiblemente verbal donde hace foco el ojo parpadeante del poema.

Bibliografía

Avaro, Nora. *La enumeración*. Rosario: Nube negra, 2016.

Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 1996.

Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press, 2014.

Casas, Fabián. “Fabián Casas y las maneras de mirar un cuervo”. *Poesía y política*, 16 de enero de 2011. Web. Acceso: 14/07/2016.

---. “La mejor poesía está siempre en estado de incertidumbre”. *La primera piedra*, 27 de mayo de 2015. Web. Acceso: 14/07/2016.

---. *El salmón*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1996.

---. *Tuca*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1990.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

construcción de estas características, que decididamente se articula como interrupción del ritmo “natural” del enunciado, sonaría excéntrico en Casas.

Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)". Jorge Fondevbrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. 117-135.

Fenollosa, Ernest y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 1977.

Fischer, Hervé. *Planeta hiper. Del pensamiento lineal al pensamiento en arabesco*. Buenos Aires: Eduntref, 2011.

Gambarotta, Martín. *Seudo*. Bahía Blanca: Vox, 2000.

García Helder, Daniel. "Aspectos materialistas en la poesía argentina". Delgado, Sergio y Julio Premat (eds.). *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Cahiers de LI.RI.CO, Littératures contemporaines du Río de la Plata. N° 3 (2007): 131-148.

---. *El faro de Guereño*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1990.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Katchadjian, Pablo. *El Aleph engordado*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2009.

Mallol, Anahí. "Traducciones y poéticas en *Diario de Poesía*". *Orbis Tertius* vol. 18, N° 19 (2013): 101-112.

Moscardi, Matías. "Operaciones de traducción en la revista *18 whiskys*". *Cuadernos del Sur, Letras* N° 40 (2010): 135-152.

Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

Porrúa, Ana. *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía, 2011.

---. "Una polémica a media voz: objetivistas y neobarrocos en *Diario de poesía*". Portal de Periódicos UFSC. N° 3 2004. Web. Acceso: 14/07/2016.

Prieto, Martín. *Natural*. Bahía Blanca: Vox, [1995] 2014.

---. "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina". Delgado, Sergio y Julio Premat (eds.). *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Cahiers de LI.RI.CO, Littératures contemporaines du Río de la Plata. N° 3. (2007): 23-44.

Raimondi, Sergio. "El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)", *Margens/Márgenes* N° 9/10 (2007): 50-59.

Stevens, Wallace. *De la simple existencia*. Barcelona: Debolsillo, 2006.

---. *Domingo a la mañana y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen, 2000.

Williams, William Carlos. *La música del desierto y otros poemas*. Santiago Perdnik (selección y prólogo). Colección "Los grandes poetas", N° 34. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1988.

---. *The collected poems of William Carlos Williams*. Vol. I 1909-1939. New York: New Direction Books, 1991.

Yuszczuk, Marina. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Web. Acceso: 14/07/2016.