

## La imaginación poética: entre el archivo y la colección

Ana Porrúa

(Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET)

### Resumen

Ante la imposibilidad de pensar un archivo de la imaginación poética con domicilio estable, se propone la migración de las imágenes como forma de rodear el archivo para acceder a ciertas formas de la imaginación poética de la modernidad hechas de tiempos impuros, que abren la lectura de *Lunario sentimental*. Reconsiderar el carácter espacial de la imagen parece ser una parte fundamental de una historia posible de este archivo, que guarda una especial relación con lo mínimo, la colección y el souvenir, visibilizadas en trabajos como *Pequeño mundo ilustrado*, de María Negroni, y *Tratado de fitolingüística*, de Mario Ortiz.

ARCHIVO – IMAGINACIÓN POÉTICA – COLECCIÓN

### 1

Imagino o más bien pienso en un archivo de la imaginación poética. Un enorme archivo en el que ciertas figuras se repiten, en la línea del epígono, como hermanas mellizas o gemelas y también asisten perplejas al crecimiento de una familia que las desmiente. ¿Estas son las únicas relaciones posibles? No, porque el archivo no es lineal y tampoco se reduce a la variante dispar como reaseguro de la no homogeneidad. Lo heterogéneo no se resuelve en el movimiento de variantes e invariantes: habría que pensar texturas, materiales, funciones, conjuntos heteróclitos hechos de fragmentos. Y ¿dónde estaría el archivo de la imaginación poética?, ¿cómo sería?, ¿de qué estaría hecho? No hay domicilio posible sino domicilios que armarían inscripciones microscópicas o mínimas<sup>1</sup>: este libro, que a la vez entra en relación con estos libros, pero también ciertos documentos, enunciados sobre esa imaginación. Pero un archivo de la imaginación poética ¿puede circunscribirse a la idea de poética?, ¿podría pensarse en un archivo romántico? Sí, de hecho *El absoluto literario* de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy trabaja con este archivo, como Gonzalo Aguilar trabaja con el de la poesía concreta brasileña. Habría que focalizar, entonces, usos del archivo que inmediatamente dan cuenta de su impulso expansivo a la vez que evidencian (no esconden) el carácter horadado de todo archivo, asediado por la incompletud. El archivo de la imaginación poética estaría en los libros pero no sólo allí, sino en las imágenes de una época, estaría armado por una multiplicidad de sujetos y de escrituras anónimas, por la escritura de los poetas, por los acontecimientos poéticos, por los críticos, sin lugar a dudas, que rearmen constantemente el archivo (no usan algo que está ahí, esperando), lo reinventan en el momento exacto en que diseñan un corpus. Es decir, la crítica también trabaja sobre la imaginación poética y a veces, incluso, reaparece su trabajo en un poema. Por eso, este archivo de la imaginación poética no tiene domicilio fijo, sino múltiples domicilios, algunos de ellos perentorios, en constante transformación. El archivo, en este caso, está vivo, integrado por documentos o imaginaciones del pasado que se activan en el presente o en distintos presentes, el momento en que adquirió legibilidad, como dice

---

<sup>1</sup> Dice Miguel Dalmaroni leyendo *Mal de archivo* de Derrida: "Por otra parte, *Mal de archivo* insinúa dos teorías a primera vista opuestas acerca de la relación entre archivo y domicilio, residencia, lugar de guarda o localización. Por un lado, el archivo es siempre la casa de una autoridad, una institución que impone un orden. Por otro, el archivo se desperdiga en numerosas residencias hasta volverse atópico, pues ha de perseguírsele no sólo en las marcas del cuerpo del escritor, el de Freud en este caso, sino también en la frecuencia difiriente y abismal que va de los implícitos y los fraseos ambiguos o enigmáticos del autor, hasta –para decirlo rápidamente– sus vergüenzas entrevistas pero calladas para siempre, sus vacilaciones secretas, sus deseos ocultos, reprimidos, inconcientes." (2009-2010: 20-21)

Benjamin (2005: 577), pero también aquel en que no la tuvo, en que la imagen estaba velada. A veces un libro se plantea como un recorrido completo de la imaginación poética alrededor de un tópico. Pienso en el *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones: allí están las lunas románticas, las clásicas, las de fin de siglo XIX (la crítica ya lo ha dicho, no sin malicia, allí está Laforgue), las de la vanguardia. Y es quizás en este proceso de acumulación, que trae a la superficie la figura del arconte, del que resguarda el archivo, pero también su contracara, la del que destruye o cree destruirlo en el exceso y la mezcla, donde se produce el fracaso de un proyecto poético como el *Lunario* y se sitúa el texto, sobre todo, como dispositivo crítico, el que montó Lugones en su época como modo de pararse en el campo literario, y el que podemos recuperar nosotros para leer ese pasaje complejo entre el fin de siglo y las vanguardias. Pero entonces, el archivo de la imaginación poética ¿está formado por todas las lunas, por ejemplo? ¿Todas las lunas poéticas? No solamente, en este caso concreto habría que pensar en los textos polémicos de los martinfierristas que critican a Lugones, los de Borges sobre todo, pero también los de Francisco Luis Bernárdez o Marechal. Y así como el *Lunario* imanta a Laforgue habría que ver cómo está allí Verlaine y cómo la poesía anterior de Lugones mismo. Porque hay lunas que vienen de *Crepúsculos del jardín*, sin dudas y habría que pensar en la pintura, en las crónicas de la noche porteña o de la parisina, por qué no, tal vez en el tango. Porque el archivo de la imaginación poética no es el despliegue de aquello que se ha pensado como intertextualidad. No están sólo las lecturas de Lugones, o lo que se abre en lo que los leyeron, sino, además, lo que él no leyó, lo que estaba en el arte y también en el aire. ¿Por qué no pensar que cuando el hombre llega a la luna (ese enunciado que hoy se lee como literatura, por otra parte) todo ese archivo figural se reabre y se mueve, sísmicamente? El discurso científico astrológico también está en ese archivo de la imaginación poética, y el médico (el de los humores sobre todo), el zodiacal, el de los bestiarios con sus hombres lobo. No hay donde cortar, no hay forma de conocer ese archivo sino por fragmentos. Entonces, no sólo de tópicos está hecho el archivo de la imaginación poética, sino también de voces, de tonos, de modulaciones, de poemas lunares y antilunares. Ya lo dijo Arlette Farge, el archivo no es un stock de imágenes, porque la noción misma de stock supone un corte y una posibilidad fáctica, ya que se trataría de lo que existe, o mejor dicho, de aquello que hay en existencia en un momento determinado. El archivo de la imaginación poética, en cambio, puede pensarse perfectamente a partir de la caracterización de Didi-Huberman:

Así, nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje. (2012: 2)

Las preguntas, en el caso de Lugones, por ejemplo, deberían tender a saber qué sobrevive en sus lunas de otras lunas y qué adviene como novedad, sabiendo otra vez que allí no se resuelve la lectura porque tal vez el peso de los intervalos sea lo que generó, en su momento, un rechazo tan contundente de parte de los vanguardistas. Revisar aquello que Aby Warburg pensó en el arte renacentista como migración de las imágenes<sup>2</sup>: esta sería la forma de rodear el archivo desde un

---

<sup>2</sup> En la "Introducción" a *Atlas Mnemosyne* dice Warburg que en el período entre Piero della Francesca y la escuela de Rafael comienza la violenta migración internacional de imágenes artísticas del norte al sur, y que esta migración se produce por la circulación de los tapices flamencos, de la tapicería, que será, en este sentido, un soporte que antecede al papel (2009: 129). Warburg no trabaja la conexión de las imágenes desde lo morfológico o lo estilístico, sino desde lo que él llama gestos; por ejemplo el gesto trágico en la antigüedad. Giorgio Agamben dice que el trabajo de Warburg no está presidido por la estética, en tanto le interesan las

autor, desde un libro, para acceder a ciertas formas de la imaginación poética de la modernidad, hechas, como dice Didi-Huberman de tiempos impuros, de superposiciones.

## 2

El archivo se actualiza en un gesto de escritura y de lectura, adquiere un cuerpo. En algunos casos el poeta va hacia el archivo para hilar su propia imaginación poética. Pienso ahora en el recorrido cronológico de la poesía de María Negroni. Desde un libro como *per/canta* (1989) o *La jaula bajo el trapo* (1991), pasando por *Islandia* (1994), hasta llegar a sus libros de ensayos como *Museo Negro* (1999) y *Galerías fantásticas* (2009), o a los más recientes, de carácter híbrido, como *Pequeño mundo ilustrado* (2011) y *Elegía Joseph Cornell* (2013). En los últimos cuatro libros mencionados, aparece fuertemente un nuevo archivo asociado al gótico, el fantástico, el fin de siglo XIX y el avance hacia las vanguardias del XX en EEUU y Europa. Un archivo de la modernidad que supone una lectura crítica de la misma porque la modernidad comenzaría en el romanticismo. Un archivo que se abre, se da a ver, en colecciones al modo benjaminiano, ya que unen el ejercicio mismo de la colección con la infancia y con el arte o la figura del artista, revisitada y reformulada de este modo. Allí aparecen muñecas, títeres, marionetas, autómatas, maniqués. Entonces, leeremos en *Pequeño mundo ilustrado* que Balzac tenía una colección de muñecas diminutas con las que jugaba y a las que les cambiaba la ropa (“Micrografías del deseo: Honoré de Balzac”), o que Kokoschka, abandonado por Alma Maller se hizo fabricar una muñeca que la replicaba, así como el diseñador Lester Gaba se paseaba con su maniquí de cristal, o Descartes, una vez muerta su hija ilegítima, Francine, habría conseguido una autómatas igual a ella “con la cual dormía, estudiaba, se iba de viaje” (“Kokoschka, Oskar”). Las muñecas, los títeres y las marionetas están dispersas por todos lados. En la entrada “Rilke, Rainer María”, leemos que la madre del poeta alemán le cambió el nombre, diciéndole hasta sus ocho años, Sophie, y que Rilke tenía una colección de muñecas con las que jugaba, y en “Hel versus María” se indaga la relación entre “la Autómata Dominatrix” y la Virgen en *Metrópolis* de Fritz Lang. Lo que se arma, en este caso, es una serie, una colección con un grado de homogeneidad importante. La colección permite leer, en estas líneas no dispuestas cronológicamente sino por afinidades, modos de la experiencia cultural moderna (en este caso Descartes sería una forma de la modernidad como la Enciclopedia de Diderot y D’Alambert) que están en relación con la ciencia o lo tecnológico, pero también con el arte; con la mirada cultural y la psicoanalítica, en un cruce en el que estas muñecas o maniqués proliferan en espacios y forman parte de circos, o ferias de plaza, y esos circos o ferias se hacen a la vez teatritos, miniaturas, juguetes o van a dar a los panoramas; y las muñecas son también las niñas, las de que Lewis Carroll encerraba en “la cámara de la memoria”, las “pequeñas ninfas” de Cornell, que se hacen visibles en la niña que cabalga desnuda, con parte del cuerpo cubierto por su cabello, como una Lady Godiva infantil, una de las figuras de su film *Children’s party* (1940), cuyo fotograma activa un poema sobre otro y multiplica de manera escandalosa la contemplación como desvelamiento de aquello que no puede ser develado, y abre la filigrana de las asociaciones:

La nena que pasa desnuda en el corcel blanco habría dejado insomne a Lewis Carroll. Atrás titila un castillo de cuento de hadas. Todo comparte la misma gracia: la luna que mira a un costado, la medianoche en su fiesta, el yo y su desfile de sombras. La niña baja los ojos, busca con vehemencia el pozo de lo invisible. Cuando llegue al castillo, abrirá la puerta un conejo blanco” (Negroni 2013: 21).

---

imágenes y no las obras. Y agrega luego que para Warburg la iconografía nunca es un fin en sí misma y tiende siempre, más allá de la identificación de un contenido y de sus fuentes, a la configuración de un problema histórico y étnico (Agamben 2009: 132-143).

Y no se trata de las grandes citas ni de las grandes obras, sino más bien de una puesta en primer plano de lo menor -a veces podría considerarse la idea de fetiche pero también la de *souvenir*-. Sea como sea, siempre se trata de la pieza de una colección que presenta los objetos “liberados de todas sus funciones originales”, como dice Benjamin (2005: 223), que pone en jaque, por ejemplo, la racionalidad moderna, uno de sus costados menos explícitos como el del deseo; una colección que puede plantear un orden más o menos homogéneo, pero también series presididas por el azar, como la consignada en la entrada “Kircher, Athanasius” de *Pequeño mundo ilustrado*:

Se dice que, entre los objetos expuestos en innumerables salas figuraban: un oráculo delfico, los principios generales de la mnemónica de Simónides, una gramática sánscrita, varias ciudades que no existen en los mapas, un tratado sobre mujeres y muñecas, un tabernáculo con una Anunciación Nocturna, el teatro de marionetas mecánicas de Hero de Alejandría –tan importante en las tragedias de Eurípides–, diez versiones del Apocalipsis, y varios espejos, todos eclécticos y perseverantes. (Negroni 2011: 108)

Las colecciones, todas, están allí como formas de la biografía y de la autobiografía, de tal modo que al final del libro Negroni propone aquello que no debería faltar en su propia colección y hace ingresar objetos que provienen de otra geografía, como la frase “mi mamá me mima” que convive en esta “colección ideal” con los juguetes de Calder, Rimbaud o las *femmes fatales* de los *films noirs*<sup>3</sup>. Modos de la colección, entonces, que reactivan un archivo. Y, en términos más específicos, formas de la autobiografía artística: Negroni asedia ciertos archivos de la modernidad y desde allí arma sus colecciones, relee los elementos, los conecta y en estas conexiones, en el encuentro de la niña de Cornell y un maniquí, una pequeña ecuyère de circo, o una muñeca; en el encuentro de los circos, los panoramas y los gabinetes de curiosidades<sup>4</sup> cifra una figura de artista, un mundo poético o la idea del poema como lugar de encuentro que teje relaciones secretas y misteriosas. Podría decirse, sin lugar a dudas, que lo que se pone en relación singular en el poema son fragmentos de la imaginación poética.

En esta oportunidad me interesan (en relación con un archivo posible de la imaginación poética) ciertos soportes, modos de ver y a la vez de ordenar propuestos de manera central en *Pequeño mundo ilustrado* y en *Elegía Joseph Cornell*, teniendo en cuenta que el archivo es rizomático, como ya se ha dicho, pero es “una escritura con sintaxis e ideología” (Didi-Huberman 2012). En este sentido podrían revisarse algunas entradas de *Pequeño mundo...* como Taxonomías, Catálogos, Enciclopedias, Gabinetes de curiosidades, Exposiciones Universales, Panoramas, Cine y Cajitas, entre otras, así como también los acercamientos a las cajas de Cornell o a su relación con el cine. En principio hay una serie de definiciones coincidentes, “teatro itinerante”, “diminuta divina comedia” (“Cajitas”, 2011: 30), “teatros poéticos” (2013: 8), “máquina para atrapar la realidad” (“Catálogos”, 2011: 37), “relicarios laicos” (2013: 49), “pequeños santuarios” (2013: 33), “microcosmos, -pequeños cofres alfabéticos” (“Enciclopedias”, 2011: 57), “pequeños cosmos o

---

<sup>3</sup> En realidad la colección Negroni está formada por las colecciones de otros artistas. Ella pone en un lugar común objetos que estaban dispersos y estos elementos no son ajenos a su propio archivo artístico. Dice por ejemplo en *Elegía Joseph Cornell*: “De Cornell me atraía, sobre todo, su imaginación enraizada en el siglo XIX: su pasión por las divas y las *ballerinas*; por Novalis y Rimbaud; berilos y Emily Dickinson; por el *junk* urbano y los *artificialia*; los mapas y los sueños, las pompas de jabón y los juguetes, los hoteles y lo profusamente literal. Pero, sin duda, lo que más me sedujo entonces -acaso porque yo misma no cesaba de explorarla- fue su relación con la ciudad, a la que su avidez concebía como gabinete fantástico, como sitio privilegiado donde se puede, al abrigo del anonimato, ejercer la observación y el saqueo o, lo que es igual, abrirse a infinitas representaciones del mundo y, sobre todo, de uno mismo” (2013: 8).

<sup>4</sup> “Al cine lo preceden muchos ‘espacios para ver’: los gabinetes de curiosidades, los museos de cera, los *tableaux vivants*, los teatros mnemónicos, las vidrieras, las vistas panorámicas, los peep-holes, las caminatas urbanas (*flâneries*, *sightseeing*, *tours*), los museos y, en general, todo espacio donde el espectador puede volverse, literalmente, un consumidor de imágenes” (“Cine”, Negroni 2011: 45).

*dreamworlds*”, “camafeos”, “miniaturas del mundo” (“Exposiciones universales”, 2011: 74-75), “dispositivos de luz y concisos microcosmos” (“Gabinetes de curiosidades”, 2011: 83), “archivo ambulante” (2013: 70), “archivo portátil” (“Cajitas”, 2011: 30), “archivo nómada de imágenes” (“Cine”, 2011: 45). Aquí se unen el archivo y la miniatura, al que se asocia, por otro lado, con el poema<sup>5</sup>. Las colecciones y los modos de exponer los objetos o esconderlos son una miniaturización del archivo pero en realidad replican su infinitud y su falta constante. Por eso se trata de miniaturas móviles, hechas de imágenes nómades. Entonces, aquello que se cierra en un círculo, lo que tiene límites, se transforma, muta en esa trayectoria. Estamos ante archivos culturales, archivos biográficos, como las cajas de Cornell, siempre cerca de “la introspección de un Diario Íntimo” (2013: 80), según Negroni, archivos artísticos que entran en relación con el poema. Archivo, miniatura y poema son “trampas para asir las cosas” (2011: 50), lugar de encuentro, como ya dijimos, de advenimiento de objetos o citas que se conectan por relaciones secretas. El montaje es el gesto que preside las distintas colecciones de *Pequeño mundo ilustrado* y a la vez permite el armado de nuevas colecciones que darán cuerpo a esta extraña enciclopedia de Negroni; en *Elegía Joseph Cornell*, el montaje es una pieza central de la biografía del artista y teje una concepción del arte. Así, en “Por un cine menor” se recupera un relato según el cual Cornell cortaba los fotogramas de una película de clase B para reordenarlos y armar de manera repetida una nueva serie que los aleje, a él y a su hermano, del aburrimiento (2013: 52). Sin desdeñar el relato, lo que se plantea es el trabajo del artista como “el que colecciona imágenes” encontradas y las manipula, inmerso en un “pensamiento de las relaciones” al que somos arrojados, según Didi-Huberman, por el montaje que produce un saber o un conocimiento imaginativo (2010: 16).

Es en *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, donde Didi-Huberman recupera la noción de *cuadro* de Foucault para pensar el orden de los elementos artísticos y, a partir del análisis de la obra de Aby Warburg propone otra superficie, la *mesa*. ¿Cuál es la diferencia entre *cuadro* y *mesa*? El primero habilitaría “la inscripción de una obra que pretende ser definitiva ante la historia. La mesa es mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo” (2010: 18), y sigue la cita, “A la unicidad del cuadro sucede, en una mesa, la apertura continua de nuevas posibilidades, nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones” (18-19). La lámina en la que Warburg dispone distintas imágenes es, justamente, “su pequeña ‘mesa de trabajo’ o de montaje” (19). Entonces, el lugar común de una colección o un archivo es el que diseña el montaje de distintos elementos, de tiempos y espacios heterogéneos. No hay archivo sin montaje y en relación a lo que nos interesa, no habría sin montaje, sin mesa de montaje, una historia posible -no lineal, no cronológica, sino como pensamiento de las relaciones- de la imaginación poética. También, como se ha visto, el montaje es la operación que abre, hace posible la colección y, agregamos ahora, la imagen, una imagen archivo, como dice Didi-Huberman. La definición es absolutamente adecuada para pensar las cajas Cornell, cuya disposición envía tanto al gabinete de curiosidades como a la imagen surrealista. De hecho, las “formas” con que se agrupan sus piezas en un catálogo de exposición remedan disposiciones afines como “Máquinas de sueño”, “Teatros de la Naturaleza”, “Geografías del Paraíso”, o “Jaulas de cristal”, que aluden a objetos o topografías, a un orden de los objetos para ser exhibidos y a los elementos que contienen<sup>6</sup>. Hay en las cajas Cornell un marco y sin embargo hay profundidad: la caja es un soporte en el que Cornell disponía imágenes, textos, objetos cuyo orden, cuya dispositio, genera relaciones diversas, abre los elementos, que se transforman, entonces, en este nuevo contexto. Porque la caja puede reunir elementos más o menos homogéneos, como en una especie de catálogo que hace de la selección la destreza de surgimiento de algo: lo marítimo, por ejemplo, en una de las cajas, en donde sin embargo, el papagayo y unas hojas con inscripciones, enlazadas, desacomodan el cerco de lo previsible; o en las cajas con elementos astrológicos en la que las esferas, los mapas,

---

<sup>5</sup> Ver la entrada “Miniaturas: Johann Wolfgang Von Goethe”, en *Pequeño mundo ilustrado* (2011: 131-132).

<sup>6</sup> Ver “Joseph Cornell: Navigating the Imagination”, Peabody Essex Museum. Los textos son de Lynda Roscoe Hartigan.

conviven con una pipa. Más extrañeza aún hay en los elementos de otras cajas Cornell: figuras de pájaros tomadas de libros antiguos, un sello, monedas, tickets, una copa, el número metálico que pareciera sacado de una puerta, palabras que se forman con fichas de juegos, dados, todo esto sobre un mapa viejo, de esos que en blanco y negro se detenían en los relieves como paisajes. Allí puede estar el viaje, pero esa elección de elementos y esa disposición, en todo caso, hablan de un viaje singular, o de ciertos rasgos de un viaje singular. El cambio del orden, el nuevo montaje, arrojaría otra imagen. Por ejemplo, si el papagayo o los papeles con anotaciones no interrumpieran un continuo sino que lo precedieran o lo cerrasen, la imagen de lo acuático podría leerse de otras formas. Se sabe que Cornell (Nueva York, 1903-1972) tenía un archivo infinito, ese que María Negroni describe, en parte, en el libro, el de sus cajas invisibles:

A su muerte, prolijamente catalogadas, se encontraron miles en el sótano donde trabajaba. He aquí, a título de muestra, algunos rótulos:

*Ciencia y naturaleza:* Gigantes del mar, Nidos de pez, Zoológico de Manhattan, Tormentas de nieve, Monarcas del aire, Hormigas e Insectos, Abejas, Ruisiños, Poder de las nubes, Rayos solares, Luz de luna, Vida íntima de los pájaros, Arcoiris.

*Noticieros, documentales, viajes:* Vistas del mundo, Magnífica Venecia, Coronación de la reina Isabel, Islas del Índico Oriental, Niños españoles, La bella Nápoles, Wall Street, Java pintoresca, Roma cae a los aliados, el Dorado Oeste, Memorias de nuestro pasado, Erupción del Vesuvio. (2013: 33)

Como en la enciclopedia china de Borges, y tal como destaca Foucault en el análisis de esta serie, las categorías siempre están minando sus límites: en principio habría que destacar que la catalogación habla de un gesto selectivo extremo (algunos lugares; algunos elementos de la naturaleza y la ciencia) que hace posible pensar en un archivo extensible *ad infinitud* pero también en el carácter horadado de todo archivo.

La caja y la mesa tienen en común la horizontalidad y también, volviendo a la cuestión de un posible archivo de la imaginación poética, son soportes de la convivencia de distintos órdenes del mundo, como dice Didi-Huberman, o mejor dicho, de distintos torceados de órdenes diversos. Sobre la tabla, en el interior de una caja, los objetos, las citas, envían al orden artístico pero también a otros órdenes que podríamos llamar prácticos, en esa recuperación del término latino *tabula*, o del doble sentido del término francés que decide usar Didi-Huberman, *tableaux*, como cuadro y mesa, aclara: “Una tabla para todo: para escribir, para cortar, para jugar, para comer, para ordenar, para desordenar” (2010: 45). En *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?*, Didi-Huberman analiza en este sentido el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y su modo de disponer imágenes sobre un lienzo, a partir de una idea de imaginación recuperada de una tradición anterior a las vanguardias, presente en Baudelaire y antes en Goethe (aunque vuelve también a la célebre imagen de Lautréamont recuperada por Breton, “Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”). Lo que importa allí, entonces, más que las imágenes mismas, son las “relaciones secretas” que se establecen a partir del montaje. El *Atlas* de Warburg será, entonces, el dispositivo que permite plantear una historia dialéctica del arte occidental, no cronológica, no lineal ni situada localmente, sino como superposición de espacios y temporalidades heterogéneas. La tabla, la mesa, no es el archivo sino el espacio de la construcción y reconstrucción de una constelación, como la caja. Didi-Huberman sugiere, incluso, que no existe el archivo sino en sus distintas formaciones, en su uso. Podría decirse que no existe la imaginación poética sin la mesa o la caja. Es en las diversas mesas, cajas, en los pequeños mundos o microcosmos de los que habla María Negroni donde existe la imaginación poética, ya que ella, como la imagen, recrea relaciones siempre móviles. De allí, la preferencia de Negroni por lo desmontable como espacio propicio para reunir los objetos ya se trate de los museos o las enciclopedias, o bien de los teatrillos, los circos y las ferias.

Reconsiderar el carácter espacial de la imagen parece ser una parte fundamental de una historia posible de la imaginación poética: la imagen es el lugar de encuentro de los objetos, de las citas y sus resoluciones tendrán que ver con los modos de las “correspondencias”. Y sin embargo, más que la relación con los objetos del afuera o sin desestimarla, se trata de la conexión interna de los elementos de la imagen y así de los nuevos sentidos, de la multiplicidad que no permite la inmovilización de los objetos ni del tiempo que estos traen aparejado.

### 3

“ahora me doy cuenta de que estos acontecimientos tienen especial relevancia en la necesidad de una cartografía mínima, la señalización topográfica de lo habitable, el espacio que hay entre la pupila y un tallo de hierba”

Mario Ortiz, *Tratado de fitolingüística* (231)

La *imago*, es decir la imaginación y la imagen, delimitan un espacio o mejor dicho, una cartografía. Algunos de los libros de Mario Ortiz podrían pensarse como verdaderos programas de este carácter topográfico. *Tratado de fitolingüística* (2013) bordea y escapa a la vez, permanentemente, formas del catálogo. Uno de los objetos observados es el yuyo de flores amarillas, que se encuentra en la intersección de dos calles y se visualiza, en principio, desde la bicicleta. Todo el libro ensaya la puesta en contexto del objeto y su singularización, atada fuertemente al carácter común, nimio, del yuyo (la singularización deja de lado el esencialismo, impugna la abstracción del objeto poético). De un lado, aunque los gestos son simultáneos, el yuyo de flores amarillas abrirá (o reposará) en una especie de tratado de herboristería que no evita las calificaciones científicas; o en un terreno de mitos y leyendas asociados a las plantas -desde el griego de Dafne hasta la leyenda local de la flor de ceibo- tejiendo conexiones superficiales y subterráneas entre naturaleza y cultura; o se descubrirá sobre el espacio más prosaico y realista, en el que convive con bolsas y basura, enredadas entre sus tallos y también con carteles de comercios. Cada vez, repito, una nueva tabla, una nueva superficie en la que se combinan órdenes diversos. Por otro lado, aunque simultáneamente, como dije, el yuyo será planta curativa porque el despliegue de estas constelaciones habilita las anotaciones, es decir la recuperación de la escritura<sup>7</sup> que inscribe estas “correspondencias” y en este sentido, el yuyo amarillo también aparece en una topografía propia de la escritura, la mesa de trabajo del escritor, la pava con el agua caliente para el mate (y su vapor), un molinillo de juguete que se mueve afuera; en fin, el espacio del yuyo será el cuaderno, o directamente el trazo: “esa planta poco a poco estaba ocupando un lugar en la página y, por lo tanto, reponía el espacio y el tiempo indispensables para que pudieran desplegarse en una escritura de trazo azul” (267). Así, literalmente, término en que insiste el libro, el yuyo de las flores amarillas se convierte en letra.

La pérdida de la escritura, en *Tratado de fitolingüística* tiene que ver, de hecho, con la desaparición de las coordenadas espaciales, con “un espacio que se precipita en el abismo, en lo indiferente” (207), con un estado entrópico. Será en la escritura, entonces, en la *imago*, en donde la topografía se recompone. Otra de las “historias” del libro está asociada a un personaje, Nelson, un amigo de la infancia que enfermó y perdió justamente el lenguaje. En la reconstrucción de este relato reaparece la cuestión de la imagen: en la infancia, después del colegio, compartían la serie televisiva *Viaje al fondo del mar*. Entre el comedor y el kiosco de la familia de Nelson se dibujan las coordenadas de un espacio seguro, con prolongaciones aleatorias en el patio y el fondo del

---

<sup>7</sup> Esta recuperación está separada explícitamente en el libro de la inspiración: “No era falta de inspiración (detesto bastante esa palabra). Más bien digamos que era la casi absoluta y literal incapacidad de escribir.

Eso es.

De algún modo me había vuelto ágrafo. La sequía fue simultánea con el papel en blanco, la birome en reposo horizontal, la imposibilidad de mínimas concordancias gramaticales.” (261).

terreno. Esta secuencia narrativa marca un espacio que luego “se precipita en el abismo”. No importa aquí reponer argumentos, no es la lectura que pretendemos hacer, sino más bien revisar los lugares en que los elementos vuelven a recombinarse. Si el agua es en el principio del libro la falta (la sequía real que es a la vez sequía de escritura) y también la de la pava con la que se ceba mate el escritor, luego será el espacio en el que se encuentran Nelson, los peces y los corales. Los órdenes aparecen divididos y por momentos, se juntan en el armado de una nueva imagen que efectivamente está hecha de tiempos y espacios heterogéneos. Entonces el capitán del Seaview de *Viaje al fondo del mar*, que también se llama Nelson, encuentra una similitud entre “la superficie ilimitada” del fondo del Atlántico y “las llanuras de Kansas donde su padre tenía una chacra”; a continuación descarga peso para elevarse: “Con los motores propulsores a un décimo de potencia, el propio almirante giró el timón de mando y puso al submarino atómico *Seaview* de la Marina de los Estados Unidos junto a la vieja cosechadora, y lo hizo con todo el cuidado del mundo para no destruirla con la hélice, para que justo cayese el chorro de trigo adentro de sus bodegas” (249). Se trata del espacio interno de la imagen, el que crea la imagen y no ya de un adentro o un afuera de los objetos o los elementos que la componen. Benjamin entendía la colección, el mundo de las imágenes, como una práctica materialista en tanto “deja a las cosas su anónima soberanía” y también como “una actividad psíquica donde el inventario razonado abre paso a la asociación, la anamnesis, la memoria, la magia de un juego que tiene mucho que ver con la infancia y la imaginación”, dice Didi-Huberman (2010: 59). *Tratado de fitolingüística* de Mario Ortiz indaga las cosas y las formas de asociación y lo hace programáticamente, armando y rearmando la topografía de las cosas, es decir, a partir de la imagen.

## **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2009). “Aby Warburg e a ciencia sem nome”. *Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, ano XVI, 19: 132-143.
- Bachelard, Gastón (2000) [1957]. “Introducción” y “La miniatura”, *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE, 7-25 y 136-162. Traducción de Ernestina de Champourcin.
- Baudrillard, Jean (1969) [1968]. *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI. Traducción de Francisco González Aramburu.
- Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus. Traducción y prólogo de Jesús Aguirre.
- Benjamin, Walter (1989). “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 89-135. Traducción de Jesús Aguirre.
- Benjamin, Walter (1992a). “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”. *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 105-116. Selección, cronología y posfacio de Adriana Mancini. Traducción de Susana Mayer.
- Benjamin, Walter (1992b). “Zentralpark”. *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 173-213. Selección, cronología y posfacio de Adriana Mancini. Traducción de Susana Mayer.
- Benjamin, Walter (2000). “Sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis/ Lom, 45-68. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún Robles.
- Benjamin, Walter (2005) [1982]. *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- Buck-Morss, Susan (1995) [1989]. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, “La balsa de la Medusa”. Traducción de Nora Rabothikof.



- Bustos, Emiliano (2000). "Generación poética del '90, una aproximación". *Hablar de poesía* 3, Año II, junio: 98-103.
- Carrera, Arturo (2001). "Prólogo". *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, FCE, 9-17.
- Clifford, James (1995a). "Sobre el surrealismo etnográfico". *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 159-188. Traducción de Carlos Reynoso.
- Clifford, James (1995b). "Parte 3. Colecciones". *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 227-300. Traducción de Carlos Reynoso.
- Dalmaroni, Miguel (2009-2010). "La obra y el resto (literatura y modos del archivo)". *Telar* 7-8: 9-30.
- Deleuze, Gilles (1999). "¿Qué es un dispositivo?". Etienne Balbier, Hubert Dreyfus, Gilles Deleuze y otros, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- Didi-Huberman, George (1997) [1992]. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial. Traducción de Horacio Pons.
- Didi-Huberman, George (2006) [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes.
- Didi-Huberman, George (2007). *La imagen mariposa*, Barcelona, Ediciones Muditó & Co. Traducción de Juan José Lahuerta.
- Didi-Huberman, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, España, Antonio Machado Libros. Traducción de Inés Bértolo.
- Didi-Huberman, George (2010). "Dispar(at)es 'Leer lo nunca escrito'". *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14-58.
- Didi-Huberman, George (2011) [2009]. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG. Traducción de Vera Casa Nova y Márcia Arbex.
- Didi-Huberman, Georges (2012) [2007]. "El archivo arde". Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, 7-32. Traducción de Juan Ennis. Recuperado de <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>
- Dobry, Edgardo (2007). "Poesía argentina de los 90: del neobarroco al objetivismo (y más allá)". *Orfeo en el quiosco de diarios*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 271-294.
- Fondebrider, Jorge (2006). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Foucault, Michel (1968) [1966]. "Prefacio". *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1-10. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- Freidemberg, Daniel (1995). "Prólogo". *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Del Dock.
- García Helder, Daniel y Martín Prieto (1998). "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual.". *Punto de vista* 60, abril: 13-18.
- González, Horacio (2005). "El trastorno de las formas: de Ovidio a Kafka". *La crisálida. Metamorfosis y dialéctica*, Buenos Aires, Colihue, 23-60.
- Jameson, Frederic (1991) [1984]. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, Colección Studio. Traducción de José Luis Pardo Torío.
- Kamenzain, Tamara (2006). "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa". Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 217-233.
- Mallol, Anahí (2003). "Muchachos futboleros, chicas pop?". *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg, 145-253.
- Masiello, Francine (2012). "En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)". *Cuadernos de literatura* 31, enero-junio: 79-104.

- Monteleone, Jorge (2004). "Mirada e imaginario poético". AAVV. *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 29-43.
- Muschiatti, Delfina (1998). "Tecnorama: la poesía de los 90", *Radar Libros*, *Página 12*, 18 de octubre.
- Negroni, María (2011). *Pequeño mundo ilustrado*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Negroni, María (2013). *Elegía Joseph Cornell*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Oyarzún, Pablo (2000). *Anestésica del ready-made*, Santiago de Chile, Lom.
- Stewart, Susan (1984). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, EEUU, Duke University Press.
- Prieto, Martín (2006). "Un criterio de objetividad en la nueva poesía argentina". *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 452-455.
- Warburg, Aby (2009). "Mnemosyne". *Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, año XVI, 19: 125-131.
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis doctoral: UNLP. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>.