

Formas del archivo en la crítica de poesía: el objeto

Por Juliana Regis (UNLP)

Resumen

En el marco de una investigación incipiente sobre el lugar y la presencia de los objetos en la literatura, este trabajo se propone analizar la lectura de poesía que llevan a cabo dos críticos argentinos de relevancia en este tema: Ana Porrúa y Jorge Monteleone. El objetivo es indagar los modos en que ambos se detienen sobre ciertos objetos de ciertas poéticas argentinas y latinoamericanas, con el fin de reflexionar acerca del papel que estos juegan en dichos contextos y establecer similitudes o diferencias con el modo de acercamiento que nos interesa para nuestra propia investigación, que tiene que ver con una idea de la notación de los objetos.

Introducción

En el año 1981 Philippe Hamon publica su libro *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Consagra las primeras páginas a tratar de definir e identificar su objeto de estudio, “lo descriptivo”, cuyo estatuto de valor literario, dice, ha sido constantemente cuestionado. En ese sentido, según Hamon, tanto Boileau como Lukács, Bally, Larousse y un largo etcétera de personalidades reconocidas en el área de los estudios literarios y lingüísticos (fuera la lista de Hamon, pensemos en Borges), conjuran a la descripción y a lo descriptivo como recursos artísticos, aduciendo que, a lo sumo, pueden aspirar a ser un instrumento para dicha finalidad: “lo descriptivo nunca parece otra cosa que un lugar o un momento de tránsito hacia temas de estudio más nobles” (p. 13).¹

Sin embargo, su estudio de ese “descriptivo” como categoría narrativa que se ocupa de esos momentos en que los espacios, las cosas, los objetos proliferan o toman una centralidad, interrumpiendo el curso de los eventos, abriendo en la narración un evento estanco, detenido –incluso poético según el propio Hamon²– resulta interesante puesto que nos permite pensar de otra manera aquello que siempre ha sido visto como “bulto”, “relleno”, “detalle inútil”: listas, enumeraciones, catálogos, écfrasis constituyen no ya escollos para la lectura sino manifestaciones de la detención, más precisamente la dilación de los hechos, en las que es necesario reparar.

¹ Unas décadas antes que Hamon, Michel Foucault publicaba *Las palabras y las cosas*, de 1966, en cuyo *incipit* se puede ver la cita de “El idioma analítico de John Wilkins”.

² “Su localización tipológica sigue siendo incierta, problemática; Valéry lo veía [a lo descriptivo] como la antítesis de lo poético, pero podemos preguntarnos si lo descriptivo no es una forma larvada, difusa, no versificada, del enunciado de tipo poético (en el sentido jakobsoniano del término)” (Hamon, p. 13).

Quisiéramos a continuación reseñar dos textos que proponen análisis sobre poesía caracterizada por el acopio o el interés, la necesidad, la curiosidad por el objeto: “Mirada e imaginario poético” de Jorge Monteleone y “Formas de la crítica” de Ana Porrúa.

“Mirada e imaginario poético”

Hablar de objetos implica en algún punto hablar de la mirada, puesto que es en gran medida a partir de ella que este se construye y se constituye. De los cinco sentidos del lector, como recuerdan Sánchez y Spiller en la introducción a *La poética de la mirada*, “el acceso al mundo sensual implícito lo obtenemos principalmente a través de los ojos” (p. 9). Sin embargo, dicha capacidad no está ligada solamente a la percepción del mundo sino que también, y especialmente en el campo de la literatura, tiene que ver con la posibilidad de imaginarlo. “Mirar significa no sólo percibir y comunicarse con el mundo, lo que implica acción y poder, sino además, imaginar mediante nuestro ojo interior, lo que nos remite a su vez al intelecto y la contemplación”.

En “Mirada e imaginario poético”, Jorge Monteleone nos remonta, en relación a estas discusiones, al psicoanálisis y la llamada “pulsión de ver”. Se dice allí que “la mirada (...) no sólo constituye el mundo visible, sino también aquello que transforma el objeto de su mirar en un objeto de deseo”. En este sentido, la mirada “no sólo percibe en esa transacción imaginaria lo que es, sino también “lo que falta”: lo ausente e incluso lo oculto” (p. 29). Por otro lado, Monteleone retoma las ideas de Maurice Merleau-Ponty, quien sugirió en las páginas de su *Fenomenología de la percepción* que “mirar un objeto es venir a habitarlo”. De esta manera, se da lugar a una discusión que hace tambalear un presupuesto antiguo: la idea de la separación natural entre sujeto y objeto. Egresar de esa dicotomía permite percibir que entonces el sujeto que mira es parte de ese mundo-objeto que es mirado (allí entraría también en juego según Monteleone la dupla satreana *régard/regardé*). El objeto, en consecuencia, recibirá del sujeto cualidades, incluyendo sus faltas o vacíos: en la “pulsión de ver” el objeto se metamorfosea en objeto de deseo, el sujeto percibe en el objeto lo que este *es* y también lo que a este le *falta*. El mundo-objeto, por lo tanto, ya no es otro fuera del sujeto sino que es parte del sujeto y por lo tanto este manifiesta allí su falta, a la vez que su deseo. Esta relación entre sujeto y el objeto se da de forma particular en la poesía, que, según advierte Monteleone, “funciona a menudo como un ojo” (p. 31), que de pronto mira su objeto y en ocasiones hasta incluso lo *propone*, hace presente al objeto observado, produciendo la ilusión de que el

poema mismo se transforma en un objeto “agregado al mundo” (citado de Borges en “Una rosa amarilla”).

A continuación, se definen y diferencian cuatro tipos de miradas imaginarias o “transposiciones” sobre objetos, que pueden tener lugar en la poesía: icónica, figurativa, simbólica y ciega. La primera corresponde a la relación entre la distribución de las palabras en la página y el objeto representado. Es el caso de un poema de Juan L. Ortiz llamado “El río”, en donde la disposición irregular de los versos imita en la hoja el recorrido posible de un curso de agua. La segunda, la transposición figurativa –según Monteleone, la dominante en la poesía objetivista– se relaciona con los objetos representados en el poema y con el espacio imaginario de su emergencia. La imagen objetual que arroja el poema se constituye como una *visibilidad*, en la cual el sujeto imaginario también aparece proyectado. Es el caso de la poesía de Joaquín Giannuzzi, obsesionado por los objetos y por la idea de permanencia de estos en contraposición con la idea del cambio del individuo y la fugacidad del presente. El poema aparece como un “instante único”, una “epifanía de las cosas” o una “fiesta de la percepción”: “Poesía / es lo que se está viendo” (p. 36)³. En tercer lugar, se describe la mirada de transposición simbólica, que posee una estructura similar a la transposición figurativa, pero la visibilidad allí es insuficiente, resultando en que los objetos evocados sean símbolos que orientan una mirada más allá del “mundo apariencial”. Se la ejemplifica con un poema de Hugo Padeletti, en donde la mirada suele darse en el orden de una contemplación (por ejemplo, la serie “Limonos”). El objeto evocado es un paso hacia otra evocación más incorpórea, menos perceptible. Por último, y en cuarto lugar, Monteleone analiza la figura de la transposición ciega, para la cual la condición es toda ausencia de visibilidad del mundo-objeto. Esta ausencia o ceguera no correspondería con una imposibilidad o una falta, sino con el desplazamiento, la sustitución o la distorsión de esa falta, o, en el caso más extremo, con una mirada pura, carente de objeto. Este tipo de transposición es el que predomina en la poesía argentina de los ochenta (poesía de la dictadura), y se ejemplifica con un poema de Ana María Ponce, escrito en cautiverio.

³Nos interesa especialmente este tipo de mirada, que pareciera expresar, al menos en la poesía elegida para ejemplificarla, una pulsión de archivo en el deseo de permanencia: “Así, entre el cambio y la permanencia, la poesía de Giannuzzi juega su “principio de incertidumbre”(…). Y expresa otro antagonismo que deriva del anterior: el de conciencia y naturaleza. Por un lado, la conciencia mortal que, mediante la palabra, intenta percibir una verdad definitiva en las formas sensibles de la naturaleza; por otro, la naturaleza inhumana, que impone sus leyes de mutación y destrucción a todo lo viviente. De allí ese aire de soliloquio conceptual de los poemas de Giannuzzi, que representan la lucha de una racionalidad, rehén de la muerte, por alcanzar el corazón de los objetos en la mirada poética.” (p 36)

Caligrafía tonal. “Formas de la crítica”

Este libro de Ana Porrúa se inicia con el problema de los objetos. En el capítulo I, titulado “Formas de la crítica”, su análisis, al igual que el de Monteleone, también se divide en cuatro momentos centrales, que en este caso corresponderían no ya a formas de miradas sobre los objetos sino a distintas poéticas en donde los objetos ocupan, de diferentes maneras, un lugar de relevancia.

En primer lugar, aparecen los objetos de la mesa modernista. El capítulo se abre con la breve reseña de una novela del colombiano José Asunción Silva, en donde, en cierto momento, un personaje hace notar el desorden que se encuentra sobre la mesa del protagonista⁴. Sin embargo, en ese desorden Porrúa lee un esteticismo: se produce una lectura invertida ya que dichos objetos, que parecen arrojados sobre el escritorio de manera indiscriminada, han sido en realidad cuidadosamente seleccionados y ordenados. Su lectura hace del conjunto de esos objetos una sintaxis intencionada, rigurosamente planificada y ordenada⁵. Según Porrúa, este esteticismo en la obra del escritor modernista está ligado a lo antinarrativo: “desde el inicio, la novela nos sitúa de lleno en la morosidad descriptiva, en la delectación de la mirada: las tazas de té chinas, las lámparas de gasas rojizas, lo negro y marfil de las teclas del piano, el olor del cuero ruso de los muebles o del tabaco egipcio de los cigarros. Cada sustantivo está acompañado por un atributo o más (...) y el componente descriptivo se expande de manera desmesurada” (p. 25). La idea de lo estético como antinarrativo se condice en parte con la afirmación de Hamon: la descripción (en este caso, lo estético) detiene la acción, dilata el avance, genera una “morosidad descriptiva” (Porrúa), pero da lugar, a su vez, a “pequeños monstruos artísticos”⁶ (Porrúa); es más que lo referencial o que lo servidor de lo narrativo (Hamon).

En segundo lugar, se analiza otra mesa, esta vez perteneciente a la poética surrealista. Estamos hablando, por supuesto, de la mesa de disección en la que se da el encuentro

4 “Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tíbulo manoseado por seis generaciones, y que aguardaba entre sus páginas amarillentas la traducción que has estado haciendo; el último libro de no sé qué poeta inglés (...)’ (pp. 52-53). Esto, que el médico Sáenz caracteriza como un caos, como un “principio de incoherencia”, es el orden de una narración y de una estética: lo que escribe José Fernández en su diario, sus relaciones eróticas, su historia con Helena (...)” (Asunción Silva citado por Porrúa).

5 A su vez, este “desorden ordenado” es leído desde la teoría adorniana de los materiales. No se piensa en los materiales de inspiración poética desde una teoría de la intertextualidad, sino precisamente en la idea de lo formal, el costado objetual de esas inspiraciones; como bien cita Porrúa, “todo lo que en palabras, colores, sonidos, se les ofrece hasta llegar a las conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto de todo: por eso las formas pueden tornarse en material”.

6 En la *Introducción* a su libro, Porrúa nos recuerda la relación etimológica entre “monstruo” y mostrar”.

fortuito del paraguas y la máquina de coser. Aquí, los objetos no estarían unidos más que por azar, y lo que une a los elementos es un collage; la mesa ya no sería un soporte como la mesa modernista, pero en ambas “se expone la forma, el trabajo sobre el lenguaje; en ambas puede leerse una caligrafía” (Porrúa, p. 39).

Diferente perspectiva se nos propone con el análisis de los objetos en la poética del neobarroco. Ejemplificada con el comienzo de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, esta poética ya no nos ofrece como elemento soporte un objeto sino una palabra, un significante: plata. La profusión de objetos (nuevamente se vuelve a hablar de “pequeños monstruos artísticos”) son homogenizados, emparejados a través de la palabra (y el sonido) “plata”. No hay mesa en donde estén apoyados, el soporte es el atributo que acompaña a los sustantivos. La plata iguala a los objetos, los homogeniza mediante el pliegue (Deleuze) del lenguaje sobre sí mismo: el significante plata.

Por último, la cuarta poética analizada es finalmente el objetivismo. Se ejemplifica con la columna “Pintada” de Juan Pablo Renzi en el Diario de Poesía. El texto da cuenta de la visión no ya de objetos sino también de colores que se produce en el sujeto. “El poeta escribe lo que ve (...) y aquello que ve son formas, superficies, volúmenes” (p. 43). Más adelante, y siguiendo la idea del soporte y de la imagen que se forma, Porrúa concluye en que, en el caso de la poesía que se caracteriza como objetivista, el sujeto, la mirada, según nos indicaba Monteleone a partir de la poética de Giannuzzi, es el soporte del objeto, pero además es el lugar en donde se compone la imagen o la escena. La descripción, por otra parte, se plantea como un modo de la precisión: “el componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva sino que ajusta, sitúa el objeto, lo exterior” (p. 45).

En las cuatro instancias de análisis, se puede ver que lo que tienen en común los objetos son las relaciones que mantienen con otros: siempre hay una especie de soporte, de *topografía* en palabras de Porrúa, que permite nuevas formas de armar colecciones, series, que dibujarían de esa manera un trazo invisible *ocaligrafía*. Porrúa lee la materialidad del lenguaje mismo en los objetos, en las series nuevas que conforman: ahí se encontraría el objeto de su lectura, la *forma*.

El fantasma del archivo

El análisis de Monteleone nos coloca ante el problema del objeto a partir de un tema insoslayable del mismo: cómo este es percibido, cuál es la manera de constatar su presencia en el mundo. Para el caso, se nos propone la mirada como forma de

vinculación con los objetos o, mejor dicho, con lo que es llamado mundo-objeto, algo que en un comienzo fue identificado como el afuera del sujeto observador pero que, como se comprueba, es modificado por lo que este desea, por lo que a este le falta, negando la posibilidad de un reflejo objetivo. En los cuatro tipos de transposiciones presentadas, la mirada es un momento de “transacción” en el que objeto devuelve al sujeto algo que está en el sujeto mismo. Entra en juego, por supuesto, el factor de “lo imaginario” y de la imagen.

En el caso de Porrúa, por otro lado, lo que se lee en los objetos es su *espacialidad*: cómo estos aparecen, se dan, ocurren, dentro de series mayores, pasando a integrar una red, y cómo son modificados o determinados por el archivo de ciertas poéticas.

Destacamos, por supuesto, una diferencia radical con el objeto presente en la narración y que forma parte de las preocupaciones de los autores que menciona Hamon. Allí el objeto es parte de una profusión de palabras más o menos infinitas: el problema está en cómo volver real esos objetos y ese mundo narrativo del cual forman parte. En la poesía, en cambio, el objeto está abstraído, fuera del mundo, en representación de una poética o devolviendo una imagen del sujeto que lo mira. Sin embargo, nos gustaría volver a la idea de archivo para intentar pensar una relación posible.

En un ensayo sobre el archivo y el resto, Dalmaroni recuerda a Arlette Farge y su pensamiento en torno al *efecto de realidad* barthesiano. Esta propone pensar las paradojas de la relación entre efecto de realidad y aura:

Los archivos amenazan con aplastarnos bajo esa clase de materiales en que puede convertirse todo lo que guardan, pero a la vez es la fascinación aurática del archivero por tocar ese cuerpo auténtico, original y único del vestigio lo que nutre una creencia de archivo, la trampa de su efecto de verdad: que todo lo que se guarda ahí es atestación palpable de que el fantasma estuvo vivo, su mano activa sobre el papel que lleva ahora las marcas de la letra de su cuerpo. (Dalmaroni, 2016: 15).

Tanto en los textos poéticos de carácter objetivista como en los momentos descriptivos y de dilación de la narración (por ejemplo, en las novelas realistas) lo que pareciera haber en la notación de objetos es una pulsión similar a la pulsión de archivo. Es decir, una pulsión de guardar o conservar aquello que podría de otro modo perderse. Lo que tanto Porrúa como Monteleone vienen a proponernos son versiones de la notación del objeto como detención; una detención que podría corresponder a ese impulso archivista de no dejar escapar: la obsesión por los objetos, y la consecuente detención sobre los mismos, nos estaría remitiendo de algún modo a ese afán por conservar, asir, acopiar

que tienen los archivistas y que proponen los archivos. Allí estaría dirimiéndose la ambigüedad del par efecto de real/aura: las cosas están allí por pura “cosidad”, pero también por una “creencia de archivo”, un aura o un *fantasma del archivo* que es, en el fondo, el deseo de su permanencia.

La descripción, por otro lado, como forma de la detención de lo narrativo, aquello que impide su avance, es asimilable a esta notación del objeto de la que hablamos: su búsqueda es atrapar, capturar, conservar y atesorar objetos, espacios, lugares, a partir de la notación de su “cosidad”, su costado objetual. Esta es la dimensión, como advierte Dalmaroni, que Derrida llamó *prótesis*: el archivo recibe no lo memorable sino lo presuntamente olvidable, aquello que se corre peligro de perder y que guardo “por si acaso”.

Siguiendo estos lineamientos, nos interesan aquellos momentos en que el análisis de poesía nos propone pensar en la idea de detención sobre los objetos, no porque esta sea una cualidad quizás muy propia de la poesía, sino porque allí se puede leer también un afán de conservar, de mantener, guardar o acaparar que es propio del impulso o deseo de archivo, a la vez que se manifiesta como una ambigüedad irresoluble: “La literatura” – dice Monteleone–, “que está hecha con el material de lo indecible, y la poesía en particular, que lleva a ese grado de indecibilidad al punto extremo de transformarlo en retórica, se propone, como una de sus utopías, no sólo la de evocar el mundo, memorizarlo, retener lo vivido, sino también la de volver presente lo visto” (p. 31).

Bibliografía:

- Dalmaroni, Miguel. (2016). La obra y el resto (literatura y modos del archivo). Revista Telar ISSN 1668-2963, [S.l.], n. 7-8, p. 9-30, apr. 2016. ISSN 1668-2963. Disponible en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/143>.
- Hamon, Philippe (1981). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- Monteleone, Jorge (2004). “Mirada e imaginario poético”. En: *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- Sánchez y Spiller (2004). “Introducción. Miradas que atan. El poder de la mirada y la imaginación”. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004.