



Revista Caracol
ISSN: 2317-9651
revista.caracol@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje

Porrúa, Ana

Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje

Revista Caracol, núm. 17, 2019

Universidade de São Paulo, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509004>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p111-135>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje

Figurative representations of the visibleness in recent Latin American poetry: burst and montage

Ana Porrua

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

porruana@gmail.com

DOI: [https://doi.org/10.11606/](https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p111-135)

issn.2317-9651.v0i17p111-135

Redalyc: [https://www.redalyc.org/articulo.oa?](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509004)

id=583761509004

Recepción: 27 Octubre 2018

Aprobación: 29 Noviembre 2018

RESUMEN:

Este trabajo indaga, en poemas de Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979), Aníbal Cristobo (Buenos Aires, 1971) y Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961), formas de la visibilidad contemporánea que proponen de manera sostenida la puesta en escena del detalle, del fragmento como mirada sobre la falta, el resto y, a la vez, como construcción de nuevas espacialidades y nuevos recorridos. La mirada dibuja formas de la errancia nómada, entre el viaje y las ficciones del desastre: el salto, el loop, el estallido, son algunos de los principios del trayecto (Bourriaud) como "operaciones que enlazan y desvinculan lo visible y su significación" (Rancière) y proponen nuevas figuraciones del ojo entre la enfermedad y la tecnología.

PALABRAS CLAVE: Poesía latinoamericana, mirada, movimiento, trayecto, figuraciones del ojo.

ABSTRACT:

Poems by Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979), Aníbal Cristobo (Buenos Aires, 1971), and Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961) are examined in this paper as forms of contemporary visibility proposing in a persistent fashion the staging of the detail and of the fragment as a look that accounts for the lack, the rest and that, at the same time, delineates new spatialities and paths. This gaze sketches forms of nomadic wandering, between the journey and fictions of disaster; the jump, the loop, the blast are some of the principles of the trajectory (Bourriaud) as "operations that bind and unbind the visible and its signification" (Rancière) and offer new figurations of the eye between illness and technology.

KEYWORDS: Latin American poetry, gaze, movement, trajectory, eye figurations.

Lo que me interesa es la manera en que, al trazar líneas, al disponer palabras o al repartir superficies, uno también dibuja divisiones del espacio común. Es la manera en que, al reunir palabras o formas, uno no define simplemente formas del arte sino ciertas configuraciones de lo visible y lo pensable, ciertas formas de habitar el mundo sensible. Estas configuraciones que son a la vez simbólicas y materiales, atraviesan las fronteras entre las artes, los géneros y las épocas.

(Rancière 2011, 103)

Los enlaces entre lo visible y lo sensible en la poesía latinoamericana contemporánea pueden leerse en un corpus que hace hincapié en los espacios; en este sentido rodearé los poemas a partir de algunas preguntas que tienen que ver con la configuración de estos espacios, con los recorridos corporales, la idea posible de un espacio común y las figuraciones del ojo o la posición de la mirada.^[1] En algunos casos, iré haciendo menciones puntuales y armando un movimiento continuo donde podría indagarse la tensión entre lo planificado, las rutas preconcebidas, las señales a las que nuestros ojos están habituados y los recorridos que eligen o se topan con el error, con el límite. Es bastante común la descripción de una experiencia: la del descolocamiento.^[2] Sin embargo, cada vez habría que indagar figuras como la deriva, la excursión, el viaje, la

NOTAS DE AUTOR

Publicó, entre otros, los libros *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011) y *Bello como la flor de cactus* (2019).

errancia que supondrán, en este caso, la localización cartográfica como mero pasaje, tal como la describe Célia Pedrosa: “Concretiza-se assim uma outra forma de movimento para em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da ideia de viagem (...). Nessa viagem os lugares são apenas espaços de passagem, em que se indistinguem a chegada e a partida” (2010, 37). A esta ausencia habría que agregar que las figuras mencionadas se asocian, incluso, a la expulsión del espacio común del país, la casa y hasta de los mapas.

Estas figuras son las que Bourriaud asocia a lo radicante diferenciado de la noción de rizoma deleuziana – figura estrella de los 90, como él mismo dice– en tanto el gesto radicante es el movimiento de un sujeto que se va definiendo a partir de sus trayectos, y el artista radicante suele exponer esos trayectos (2009, 61). En la poesía podríamos leer el inicio del poema “Blind Light” de *Um teste de resistores* de Marília Garcia:

*poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo
durante o trajeto
poderia começar situando o tempo o e espaço
contexto hoje é a quarta-feira dia 27 de novembro
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia.*
(Garcia 2014, 11).^[3]

Aquí podemos pensar la consistencia del trayecto, el no saber del movimiento sin punto de origen; o podríamos citar unos versos de *Jet-Lag* (2002) de Aníbal Cristobo, que postulan de manera comprimida (comprimida incluso en la escritura del poema) el movimiento, el desplazamiento de quien recién baja del avión, presentándolo en términos físicos: “Descompresión: ellos// van a llevarte a Las Vegas en un/ Farlaine '62 dorado” (Cristobo, 2002, s/n). A su vez, Flora Sússekkind, analiza la interrupción del desplazamiento en la poesía de Carlito Azevedo, pero a partir de una tensión entre narratividad e imagen: “Lo que (...) es fundamentalmente del orden del recorrido puede súbitamente destemporalizarse y detenerse en figura. Y figura capaz de contradecir, trabar o congelar el recorrido” (2011, 300)^[4]. El recorrido, entonces, adquiere distintas resoluciones y en el corpus que abordaré el trayecto es un “principio de composición”, tal como lo plantea Bourriaud (2009, 131). Sin embargo, las figuras de la visibilidad asociadas al movimiento no arrojan la imagen de la adaptación propia del radicante –cuya metáfora es la traducción–^[5] sino, más bien, formas quebradas que hablan de cierta resistencia.

TRASLADO / EXPULSIÓN

Habitar y ser expulsado; habitar y destruir son dos de las variables que aparecen en la poesía latinoamericana contemporánea. En 20 poemas para o seu walkman (2006) de Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) los personajes son viajeros, están en tránsito o ya instalados y sin embargo, la topografía está puesta en duda: “(parece estar em denfert/ de noite: (...)/ corre para comprar um despertador/ e ouvir as histórias da distância/ para chegar a polônia/ num dia branco.) (2006, 67)^[6]; en algunos casos parecieran exiliados, aunque nunca sabemos con claridad cuál es el país en el que residen y de dónde vienen. Así, si bien el título del poema que abre el libro, “Svetlana”, podría enviar directamente a la literatura (algo habitual en la escritura de Marília Garcia), leemos: “(...). é como Svetlana/ querendo voltar/ para barcelona aqui não fico/ mais nem um dia dizia no café/ com nome grego que/ lhe fazia falta ver as coisas/ invisíveis daquela cidade e seu marido/ na contramão carregando/ no braço o menino sem língua,” (2006, 7).^[7] Más allá de la apariencia, de la imposibilidad de precisar una topografía (¿desde dónde quiere volver Svetlana?), el hecho de enunciar un retorno sentada en un café, no griego sino con nombre griego, el hecho de tener un hijo sin lengua son indicios de descolocamiento, de un afuera que superpone signos insuficientes: sin embargo, se trata de una experiencia que se aclara unos versos después, ya que el marido está “tentando alcançar o que/ aparecia do

outro lado do mar/ se alguém ainda viria/ para ajudá-los” (2006, 7).^[8] Cómo salir, de qué espacio, cuando “depois de achadas as pistas não/ tem volta:” (Garcia, 2006, 61),^[9] cuando “ninguém que tenha descido/ pôde jamais voltar” (2006, 41), cuando se “desce a torre pelas laterais e chega/ sempre no mesmo lugar: uma cabine/ telefônica” (2006, 27);^[11] todo puntuado por un no saber topográfico, por la sensación de pérdida y la imposibilidad de leer los signos propios del lugar, o las indicaciones del trayecto hasta el punto de preferir eliminarlas: “dizer aterrar é melhor do que/ aterrizar nesse lugar/ e ficar parada numa esquina/ à espera do código” (Garcia, 2006, 45).^[12] En la poesía de Aníbal Cristobo (Buenos Aires, 1971), aparece también la indeterminación espacial, por ejemplo en “Hija del pastizal (backpaper version)”: “cómo irme, cómo fotografiarme/ tomando ese café con leche en otro highlight/ de la carretera,” y luego anota en su diario: “‘dentro de poco// voy a llegar a un lugar igual a/ éste, pero mucho/ mejor; y mucho más lejano’.-” (2012, 9).

Lo que está intervenido cada vez en la poesía de Marília Garcia es la posibilidad de regreso, o de acceso a un lugar, un país. La linealidad es una ficción y el recorrido pareciera estar pautado por una explosión en la que las partes quedaron desconectadas: esa es la experiencia del movimiento, un recorrido continuo que se mide con la fijeza de manera constante (como un viaje que paraliza). Pienso en dos alternativas, la de una lengua estallada –que narrativamente, en los poemas, no sólo de 20 poemas..., se lee como idioma que no se entiende–, o la de un trayecto que pone en primer plano el error, el hiato en tanto desconexión entre el ver y el conocimiento. Por su parte, en la poesía de Aníbal Cristobo, los signos de identificación espacial son insuficientes, aún cuando se mencione la ciudad o se plantee una topografía. La insuficiencia no tiene que ver con la multiplicación de señales sino más bien con su diversificación: “los ecos del desierto, no saber si vio/ un lago con forma de dragón (...) // un zeppelin/ atravesando el cielo del incendio, teléfonos/ que suenan en el aeropuerto, ardillas, una/ muchacha, otra: sus dedos en la ignición.” (2002, s/n).^[13] También aparece, como en el caso de Marília Garcia un no saber sobre lo visto, aunque en la posibilidad suele emerger lo extravagante, o mejor dicho, un conjunto de indicios que no pareciera enviar a la zona abandonada o recordada. Como quien se baja del avión y cae en la cuenta de que “las personas// ninguna es la que busca y ni/ los teléfonos ni su/ portugués// funcionan.” (Cristobo, 2002, s/n).

Tanto en la poesía de Marília Garcia como en la de Cristobo aparece la idea de error. Leemos en Jet-lag: “Sueña que llega pero es un/ error: igual/ a una cinta vieja de video, las// imágenes se repiten y se/ detienen/ en el hall del aeropuerto” (2002, s/n), y en Engano geográfico de Garcia, “o trem atravessando o país/ (...)/ água dos dois lados/ não sabe se são rios/ ou lagos/ poderia ser o mar se um acaso fundamental/ mas é um engano” (2012, 33-34).^[14] ¿Y dónde estaría el error? Más allá del sueño, ¿el error es de los mapas, es del sujeto, del ojo o del paisaje? Tal vez el error hace pie en todas estas fuentes: Cristobo lo asocia con “una cinta vieja de video” y Garcia, en un 20 poemas..., no puede entender lo que ve y entonces, pierde contacto:

*é agustina ligando
do continente, dizendo as coisas
pela metade. mas não há como saber: “aperte
o botão da direita e pegue um pacote de codecs
eles ajudam a ver imagens, definir
o campo de visão”. sem ele não
vê nada, acorda virada para o fundo
gelatinoso do rio e passa as horas
aguardando como um problema
sem resposta: (...) (2006, 62) ^[15]*

Las imágenes se repiten o no llegan, se traban y la visión se detiene. Una interferencia, un quiebre o un silencio es el efecto del error tecnológico; también es el error del que sueña, se distrae, pierde el rumbo, o el desajuste entre los mapas y el territorio, ese que le hace titular una sección de *20 poemas...* a Marília Garcia como “Le pays n’est pas la carte”, que se escribe dialogando con la sentencia del filósofo Korzybski, “El mapa no es el territorio”.^[16] Sin embargo, un poco más allá de esa experiencia del error en la errancia o en el viaje,

[17] quisiera pensar en lo que produce ese error sobre el paisaje, sobre los continuos espaciales e incluso sobre la mirada. Así, cuando en *Paris não tem centro* García –es ella– busca un café en el que podrá ver la Gioconda de E. Mérou (esa que menciona Jacques Roubaud en un poema) y se pierde en el pasaje de los Panoramas, dice que se trató de una *miragem*, es decir, de un espejismo que es, además, una fisura en el tiempo. [18]

PUNTO DE VISTA Y AGUJEROS

“Recuerdos como paralelas imaginarias
-y los cables del teléfono y la cuneta-
que convergen en el punto de fuga:
la cabeza del viajero, encapuchada,
sobre la línea del horizonte”
Jeymer Gamboa, *Un proyecto de futuro*

¿Cuál es el punto de fuga de estos poemas articulados a partir del movimiento o de los desplazamientos contemporáneos? En el poema de Jeymer Gamboa (Costa Rica, 1980) aparece cierta centralidad. Todo va a dar a la cabeza del viajero, como punto fijo. No deja de haber en la imagen resabios del ojo cartesiano de la perspectiva, de ese ojo unitario que arma, a partir de ciertos haces, la visibilidad. Sin embargo, la cabeza está encapuchada; no hay ahí ojos, no se habla de la mirada y el viajero está parado en una especie de grado cero imposible, el horizonte, eso que, como dice Hito Steyerl “se ha hecho añicos”, se ha deslinearizado y vuelto múltiple (Steyerl, 29), o como dice “Sant Elm”, el poema de Marília García, “contra o chumbo daquele/ fundo (apenas o horizonte/ piscando)” (2006, 65). [19] Pero además, en el poema de Gamboa, los ojos (los del encapuchado) estarían en la línea hacia la que se proyecta la visión, como si el proceso se invirtiese. El ojo y lo que compone a partir de una línea imaginaria están superpuestos: desaparecida esa distancia, la visión es imposible.

Martin Jay pero también Rosalind Krauss, entre otros, explican la puesta en crisis de la perspectiva, desde el impresionismo y las vanguardias, asociadas a ciertas tecnologías de la visibilidad como la fotografía y el cine. Steyerl reconoce que con la invención de la fotografía “las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas” y agrega, “pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa (...) tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez” (27). La pregunta que me hago en torno a los poemas que vengo trabajando tiene que ver, justamente, con la movilidad de la mirada y sus asociaciones tecnológicas y con la distancia respecto de aquello que se mira.

La poesía de García y Cristobo está definida por los viajes y sin embargo, no sólo están alejados de la postal turística sino que no hay paisaje. Porque el paisaje es, según Aliata y Silvestri, aquello que la mirada construye desde cierta distancia (2001, 10). [20] Y si bien hay visiones aéreas en algunos poemas, o desde una ventana, no alcanzan para definir una escena, tan sólo detalles que pueden ponerse en duda, como en *Monodrama* de Carlito Azevedo, en donde alguien saca fotos desde un techo y leemos: “a multidão grita/ em frente ao Banco/ aparece um malabar/ aparece um pastor/ imagens da pura/ desconexão/ aparecem as montanhas/ lilases do Cáucaso” (2009, 11). [21] E inmediatamente la interrupción: “mas na foto buscada só/ aparece a imagen/ da menina/ com seu coelho/ de pelúcia/ sua dobra/ cor de ferrugem/ contra a luminosidade” (2009, 11); [22] el pero, el giro adversativo funciona limando las escenas anteriores, desplazándolas. Desconexión es un término que en realidad funciona perfectamente para pensar la visibilidad de la poesía de Marília García, Aníbal Cristobo y Carlito Azevedo. Y podría ponerse en conexión con ciertas formas del estallido no sólo a nivel de lo relatado. Una de las ficciones que recorre fundamentalmente Krakatoa (2012) y Una premonición queer (2015) de Cristobo es la de la destrucción, el terremoto, la guerra: “El ruido/ despejó la región como la gravedad cero// lo haría. Los perros y las cacerolas cruzaron el espacio.” (2012, 11), o bien: “comienzan los

bombardeos/ en la televisión” (2015, 27). En *Monodrama* por su parte está la posible explosión en la discoteca del joven de pullover negro con un chaleco de explosivos y, a la vez, el cuestionamiento de la imposibilidad de ver dada la precariedad del ojo humano. Azevedo plantea, en “As metamorfoses” una asociación entre la cámara filmadora y el ojo humano. Pero lo llamativo de este planteo es que une hasta disolver uno en otra, lo representado y el gesto de representación:

Como um filme que necessita de 24 quadros por segundo para que a imagem apresentada se mantenha íntegra na tela e à nossa vista, talvez o ser humano seja uma aceleradíssima repetição de si mesmo que se sustenta em seu espetáculo e visibilidade numa proporção de 100 quadros por bilionésimo de segundo.” (2009, 53).^[23]

Una mecánica del ojo que, multiplicada de manera exponencial, tendría que ver no sólo con el modo de percibir sino con la existencia misma. No habría nada por fuera de la representación, en este sentido, y lo que vemos sería siempre un montaje aceleradísimo de imágenes cuya alteración el ojo humano, paradójicamente, no alcanzaría a detectar nunca.

La visibilidad, en el corpus que estoy analizando, está asociada a un sensible que remite a la destrucción, al estallido. Lo común, más que la conexión múltiple de planos o imágenes es la desconexión, el aislamiento. En este sentido es que el mapa no coincide con el territorio; es más, en la poesía de Marília Garcia –que insiste en los mapas– el error se expone en este desajuste, como cuando en *Engano geográfico*, intenta repetir solamente a partir de mapas, el viaje de un escritor, Emmanuel Hocquard, a Tánger cuyo poema, “Dos pisos con terraza y vista hacia el estrecho”, la poeta está traduciendo. A la vez, en 20 poemas..., los mapas pueden incrustarse en lo real, en la escena, a partir de su materialidad: “(...) o último túnel, (...) / (...) / no maoa, é como um fio lilás e o/ vidro tem espessura de muralha:/ quase um perigo iminente.” (2006, 40).^[24] Pero también, en la línea de la desconexión podría mencionarse aquello que no se ve en las fotos de *Monodrama*, o la insistencia en las figuras indescifrables, como en “Hadgun Carrying Case”. “se vê hipnotizado pela mancha de caerta fotografia em um ônibus peruano vertiginosamente lento que cruza um *pueblo* peruano” (Azevedo, 2009, 89)^[25]. Y además de la desconexión en relación con lo mirado, puede pensarse, en la poesía de Cristobo, en la postulación del viaje como un movimiento que no se ajusta a una dirección final, un viaje en el que el movimiento es tanto del sujeto como de la topografía: “El Trópico de Capricornio/ es un punto en la ruta/ o una línea en el mapa/ que atravieso una y otra vez buscando otro lugar” (2002, s/n), y a la vez, en otro de los poemas de *Jet-lag* leemos “El desierto no es más ambarino, después. / La tierra es una grieta velocísima.” (2002, s/n).

En los tres casos, la desconexión aparece en la forma del texto a partir del montaje, ese “dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal”, dice Steyerl (24). Más allá de las alusiones al cine, a directores o películas en el caso de la poesía de Marília Garcia, *Pierrot le fou* y *La jeteé*; Godard y Chris Marker entre otros; más allá de las analogías fotográficas y cinematográficas de Carlito Azevedo o de las escenas de la poesía de Cristobo que envían, solapadamente, por su ambientación atmosférica e incluso por sus espacios que parecen locaciones, a películas como *Paris, Texas* de Wim Wenders o *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch; más allá, entonces, de ese envío que contiene cierta evidencia, es el texto el que estalla y lo que leemos son fragmentos desconectados, imágenes aisladas que a veces no alcanzan a formar una constelación. He trabajado este modo del montaje en la poesía de Azevedo y de Cristobo y ahora querría volver, desde la poesía de Marília Garcia, sobre lo que se presenta como una exhibición del falso empalme. No hay un trabajo de sutura de los bordes; hay pequeños detalles que se repiten: una mujer con el pelo rojo, pero también alguien con una bufanda roja, una mujer con pullover rojo, un auto rojo; el mar, la nieve blanca, en 20 poemas... que es, claramente el libro de los colores. Pero en *Um teste de resistores* (2014),^[26] Marília Garcia reflexiona directamente sobre la noción de montaje y menciona la descripción que Agamben hace del procedimiento, su funcionamiento por corte y repetición. Lo que me interesa, es la aparición de un efecto que Garcia bautizará como agujero (*buraco* en algunas ocasiones, *furo*, en otras):

marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmera

*e pergunta para ele -com quem você está falando?
 ao que ele responde -com o espectador
 esse curto diálogo de pierrot le fou
 contribui para dar ao filme sua dimensão de filme
 de algum modo essa menção ao espectador
 fura o filme e insere nele uma espécie de
 corte
 interrupção que dá a ver mais concretamente
 a dimensão da montagem no cinema
 a mídia que poderia passar despercebida
 no produto final
 irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo”*
 (Garcia, 2014, 14-15) ^[27]

Luego, al agujero será pensado en relación con la escritura y, en la misma estela, la traducción como un modo de lectura. El poema es corte y repetición y en el corte, en el agujero, entran las otras voces. Así, dice, la publicación de la portuguesa Adília Lopes en Brasil se manifestará “produzindo furos na própria escrita” (2014, 17) ^[28] (las de los poetas brasileños). El agujero es, claramente, la ruptura de una compacidad fingida de la escritura, o del poema, de cierta linealidad que cuando se permite el ingreso de otras voces, se quiebra. Esas voces aisladas en *20 poemas ...* (no sabemos de quién), diálogos que irrumpen en el poema, cortados (como en la poesía de Aníbal Cristobo o en la de Carlito Azevedo).

La poesía de Cristobo, Azevedo y García está de hecho, conectada. Basta leer los *bonus track* de los libros de Cristobo que incluyen a Carlito Azevedo; los “coros” que Carlito Azevedo incluye siempre al final de sus libros, en los que aparece la mención de Cristobo, mencionado también en sus poemas. Todos fueron los fundadores o parte del comité editorial de la revista sobre poesía contemporánea *Inimigo Rumor*, y se han traducido entre ellos. Pero además, este gesto se refuerza a partir de las menciones solapadas a ciertas imágenes de Cristobo en los poemas de Marília Garcia, que se incrustan en los textos, sueltas, sin referencia; “citaciones afectivas” que Luciana Di Leone lee a partir de la figura lacaniana del punto de capitoné, puntuación y a la vez intervención en el poema propio y del otro, en tanto “Leitura e escrita são atividades de intervenção que precisam da presença do eu e do outro” (Di Leone, 2012, 283). En este sentido, podríamos decir, con certeza, que la poesía de todos ellos está agujereada por la voz de los otros. ^[29]

Por otra parte, ese agujero rompe con el pacto de la representación, expone sus estrategias (este es un gesto evidente, en realidad, desde el uso del montaje en las vanguardias). Sin embargo, lo que importa en relación a la poesía que estoy indagando es una posición ante el exceso de visibilidad y de escucha, porque estas estarán, cada vez, perforadas. Y esta perforación da cuenta de un uso del montaje como procedimiento en relación con ciertas tecnologías, pero también en tanto procedimiento artístico que expone el falso empalme, el hueco, como zona de reflexión sobre los enlaces entre lo visible y sus significaciones. ^[30] En esta línea, el montaje podría asociarse con ciertas figuraciones del ojo particulares del corpus trabajado hasta ahora: en la poesía de Carlito Azevedo, el ojo semeja el de una cámara fotográfica (de hecho, como vimos, su mecánica estaría expandida), pero la mirada, la producción de la instantánea a partir del disparo que hace visible y aísla, podría pensarse como atravesada por un parpadeo continuo; en el parpadeo, detalles y a veces menos que detalles arman una imagen incompleta. En la poesía de Cristobo aparecen “ojos oxidados” y también “ojos –como el resto– averiados/ por unas tonterías sin remedio” (2002a, 26). En los poemas de Marília Garcia hay cierta impronta mecánica en la mirada que funciona contaminada por la tecnología: “tem os cílios tremendo num cacoete/ seguido e os letreiros piscando/ regulam a chegada dos trens” (2006, 20); ^[31] ojos que sólo son perilla de luz: “os olhos desligados no escuro” (2006, 28), ^[32] o incluso parecieran antenas: “demasiado real diz com cílios erguidos/ procurando um mapa” (Garcia, 2006, 31). ^[33] La mirada, además, está asociada a estados físicos, alterada casi fisiológicamente: “leva tempo entender/ de onde vem tanta palavra e qual/ língua pode ser usada num momento/ de anóxia (o túnel estreito sempre/ em linha reta e depois/

o reflexo congelado/ na linha 14).” (Garcia, 2006, 11).^[34] La anoxia en el caso del poema de Garcia, cierto estado de embotamiento en la de Cristobo: “las personas/ ninguna es la que busca y ni/ los teléfonos ni su/ portugués// funcionan” (2002, s/n); o bien: “No me puedo sacar la arena de la cabeza./ Dí vueltas por las dunas/ por la barranca de Plaza Mitre/ ¿o era Plaza Alemania?/ Y el sol daba tan fuerte y casi no tenía agua./ / Una camioneta amarilla/ entre las dunas rueda./ Sobrevuelo otro desierto” (Cristobo, 2002, s/n). También aparece el peligro inminente de la enfermedad, como se lee en “Epilamvanein”, un Bonus track de Jet-lag: “pero: y si sufrieras/ una crisis gelástica? Si reís/ y después no recordás más nada?” (Cristobo, 2002, s/n). Estos poemas, claramente, enlazan con el título del libro, porque el jet-lag es un síndrome del viajero que supone un desacomodo de la temporalidad y se traslada en la poesía de Cristobo a veces como anestesia de la percepción (un ojo anestesiado), y otras a partir del salto, como una crisis gelástica, epiléptica, en la que el cerebro se desconecta. Es ese hueco, el intervalo exhibido del montaje, el que se transforma en superficie exhibida por el poema y además, como instancia necesaria del movimiento (no necesariamente negativa) que pone en suspenso tanto identidades, como espacios y tiempos. Porque ese ojo presenta tanto el efecto del estallido como su velocidad presente. Y es el agujero, en ambos casos -en la errancia interrumpida de la poesía de Garcia o Azevedo o en la visión instantánea de la explosión, acompañada irónicamente por el sujeto en la poesía de Cristobo- el que se propone como modo abierto y productivo de pasaje entre lo que se ve, se escucha; además de funcionar como lo que articula instancias diferenciales en la visibilidad contemporánea.^[35] Perforar a partir del montaje es así perforar la omnisciencia del ojo aéreo, aunque también del “ojo rajado” del surrealismo (Jay, 2007, 169) y poner en duda el exceso de visibilidad, esa idea de estasis posmoderna que Jameson atribuye al funcionamiento y la proliferación de las imágenes o simulacros (Jameson, 1999, 87). Si la experiencia es radicante en tanto hace de la partida permanente el modo del trayecto, cuestionaría su relativismo porque no propone la “des-adhesión”. En este sentido, pensamos esta poesía como una forma de sobrevivencia que hace pie en la modernidad, que apela a la tecnología y a su relación con las prácticas artísticas para delinear trayectos, formas de la identidad que no es nacional pero tampoco global sino que se definen sobre todo por la falta, por el movimiento continuo que resiste el movimiento del viaje turístico contemporáneo, por ejemplo. Es una poesía que no propone una interpretación consolatoria sino que busca – sin nostalgia diría, pero advirtiendo la sensación de peligro, de inminencia– formas de exponer la experiencia contemporánea del ojo en movimiento, en consonancia con el espacio de reflexión abierto por prácticas artísticas contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. “Cinema and History: On Jean-Luc Godard”. In: Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad (ed). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. London/ New York: Bloomsbury, 2014, 25-26.
- Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Buenos Aires, Corregidor, 2011. Traducción de Florencia Garramuño.
- Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Cristobo, Aníbal. *Jet-lag*. Buenos Aires: Moby-Dick, 2002.
- Cristobo, Aníbal. *Krill*. Buenos Aires: tsé-tsé, (2002a).
- Cristobo, Aníbal. *Krakatoa*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2012.
- Cristobo, Aníbal. *Una premonición queer*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2015.
- De Lima, Manoel Ricardo. *Aníbal Cristobo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, Ciranda da poesia, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1992].
- Di Leone, Luciana. “Tránsitos afectivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos”. In: *Gragoatá*, 33, Niterói, Rio de Janeiro: 2. sem. 2012, 273-288. Disponible en:

- Di Leone, Luciana. "Entregues à escuta: uma cena de leitura para o poesia do presente". In: Scramim, Susana; Moriconi, Ítalo; Link, Daniel (orgs). *Teoria, poesia, crítica*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, 201-215.
- Garcia, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo: 7Letras, coleção ás de colete, 2006.
- Garcia, Marília. *20 poemas para tu walkman*. Bahía Blanca: Vox / Grumo, Colección Gandula, 2012. Edición bilingüe. Traducción de Diana Klinger, Paloma Vidal y Mario Cámara.
- Garcia, Marília. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- Garcia, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- Garcia, Marília. *Error geográfico –Entre resistores–*. Barcelona: kriller71 ediciones, 2015. Traducción de Aníbal Cristobo.
- Garcia, Marília. *Paris não tem centro*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- Garcia, Marília. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017.
- Garramuño, Florencia. "De abanicos abiertos y poesía en movimiento". In: en Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, 7-23. Disponible en <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/florencia-garramuc3b1o-sobre-monodrama.pdf>
- Garramuño, Florencia "A poesia contemporânea como confirm". In: Scramim, Susana; Siscar, Marcos; Pucheu, Alberto (org.). *Linhas de fuga. Poesia, modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2016, 11-17.
- Heringer, Victor. "Itinerario caprichoso". In: Garcia, Marília. *Error geográfico –Entre resistores–*. Barcelona: kriller71 ediciones, 2015, 7-12.
- Heringer, Victor. "Cartografias do desejo: engano geográfico, de Marília Garcia". In: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, 4, 7. Rio de Janeiro, UFRJ, 2012, 137-154. Disponible en <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17282> Acceso 3 de mayo 2018.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1999 [1998].
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Krauss, Rosalind. "Reticulas". In: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2015, 58-66.
- Pedrosa, Célia. "La poesia e a prosa do mundo". In: *Gragoatá*, 28, Rio de Janeiro, Niterói: 1 sem. 2010, 27-40. Disponible en:
- Pereira, Juliana. "Poesia e experiência em *Paris não tem centro*, de Marília Garcia". In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 10-19, UFRJ, Rio de Janeiro: 2018, 119-139. Disponible en:
- Rancière, Jaques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Süssekind, Flora. "La imagen en estaciones. Observaciones sobre 'Margens' (Márgenes), de Carlito Azevedo". In: Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, 289-318.
- Tavares Reis, Julia. "A palavra iminente de Marília Garcia" *Anais do VI SAPPIL – Estudos de Literatura*, 1, UFF, Rio de Janeiro: 2015. 283-291.
- Porrua, Ana (2015). "Prólogo". In: Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Barcelona: kriller71, 7-21.
- Porrua, Ana. "Hacia allá". In: *BazarAmericano*, mar-abril 2013.

NOTAS

- [1] Este trabajo se enmarca en nuestro proyecto actual de CONICET, titulado "Trayectorias de la mirada en la poesía latinoamericana contemporánea. Figuras del ojo en movimiento (2000-2014)" que intenta trazar nuevas figuras del ojo (teniendo en cuenta las que Martin Jay conceptualiza en su *Ojos abatidos*). Allí el corpus de poesía latinoamericana incluye otros textos de autores/as como Maricela Guerrero, Jeymer Gamboa, Eric Schierloh, Luis Chaves, Jorge Posada, et

[2] Florencia Garramuño aborda este descolocamiento como propio del yo, de la voz en ciertos poemas de Marília Garcia y Carlito Azevedo aunque en la línea de indagación de lo impropio y lo impersonal, cuestiones que aquí no serán analizadas. Sin embargo, es muy interesante relevar en su trabajo la idea de la impropiedad de la poesía contemporánea asociada a un impersonalismo que no es negación del sujeto al modo de la poesía modernista, por ejemplo, sino una zona liminar entre lo personal y lo impersonal. En este sentido, habla de una voz lírica, despojada de interioridad, que se vuelca hacia la exterioridad de situaciones y experiencias, como un punto móvil. (Garramuño, 2016, 11-12).

[3] “podría comenzar de muchas formas/y ese comienzo podría ser/un movimiento aún sin dirección/que se va definiendo/durante el trayecto/podría comenzar situando el tiempo y el espacio/contexto hoy es miércoles 27 de noviembre/y estamos en el 3er piso del centro universitario maria antonia” (Garcia, 2015, 19). La traducción al español citada es la de Aníbal Cristobo.

[4] El movimiento entre prosa y poesía en los textos de Azevedo está analizado por Florencia Garramuño en su prólogo a *Monodrama* (Corregidor, 2011) y, sobre todo, como propio de la poesía contemporánea, por Célia Pedrosa en su artículo de 2010, fundamental para la mayor parte de las lecturas críticas posteriores sobre la poesía de Azevedo y Garcia.

[5] Escribe Bourriaud: “El pensamiento radicante no es una apología de la amnesia voluntaria, sino del relativismo, de la des-adhesión y de la partida; ni la tradición, ni las culturas locales representan adversarios verdaderos, sino el encierro en esquemas culturales ready-made –cuando las costumbres se vuelven formas– y el arraigo, en cuanto este se constituye en retórica identitaria. No se trata de rechazar la herencia sino de dilapidarla, trazar la línea a lo largo de la cual será trasladado ese bagaje para diseminar e invertir su contenido. En términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida.” (63)

[6] Citaremos en todos los casos referentes a 20 poemas para tu walkman, la traducción al español de Cámara, Vidal y Klinger de editorial Grumo/ Vox: “parece estar en denfert/de noche: (...) corre para comprar un despertador/y oír las historias de la distancia/ para llegar a polonia/un día blanco)” (2012, 74).

[7] “(...) es como Svetlana queriendo volver/a Barcelona acá no me quedo/ni un día más decía en el café/con nombre griego que/ le hacía falta ver las cosas/invisibles de esa ciudad y su marido/en contramano cargando en brazos al niño sin lengua” (2012, 11).

[8] “intentando alcanzar lo que/aparecía del otro lado del mar/si alguien aún vendría/para ayudarlos” (2012, 11).

[9] “después de encontradas las huellas no/hay vuelta:” (2012, 67).

[10] “nadie que haya bajado/pudo volver jamás” (2012, 46).

[11] “baja de la torre por la laterales y llega/siempre al mismo lugar: una cabina/telefónica” (2012, 32)

[12] “decir aterrar es mejor que/aterrizar en ese lugar/y quedarse parada en una esquina/a la espera del código” (2012, 51).

[13] Los poemas de Jet-lag, de Aníbal Cristobo se citan desde la versión virtual en su blog, <http://kriller71.blogspot.com/2010/10/jet-lag-2002.html> Último ingreso 15/ 10/ 18.

[14] “el tren atravesando/agua de los dos lados/no se sabe si son ríos/o lagos/podría ser el mar si un azar fundamental/pero es un error” (Garcia, 2015, 79).

[15] “es agustina llamando/ desde el continente, diciendo las cosas/ por la mitad. pero no hay como saber: ‘apriete/ el botón de la derecha y tome un paquete de codecs/ ayudan a ver las imágenes, definir/ el campo de visión’. sin él/ no ve nada, se despierta dada vuelta hacia el fondo / gelatinoso del río y pasa las horas/ esperando como un problema/ sin respuesta” (Garcia, 2015, 68).

[16] En este sentido, interesa el trabajo de Victor Heringer que propone una asociación, en la poesía de Marília Garcia entre mapa y poesía: “los poemas no son representaciones de espacios, sino espacios de representación” (Garcia, 2015, 11).

[17] Juliana Pereira plantea la diferencia entre la figura decimonónica del flâneur, las derivas de la vanguardia o de los situacionistas. En relación a la primera figura, que asocia con los pasajes benjaminianos, destaca que la figura del héroe-detective es abandonada en Paris não tem centro, ya que Garcia “busca escapar a essa lógica de apropriação e domínio da experiência” (Pereira, 2018, 133). En ninguno de los dos casos, destaca la crítica, habría una búsqueda de legibilidad de la ciudad a partir del recorrido, como gesto de dar a ver; y en relación con las vanguardias o los situacionistas, Pereira propone la falta de mesianismo, o de la pretensión de transformación de la mirada, en el libro de Garcia (138).

[18] “eu estava numa passagem/ que se chamava panoramas/ ela tem varias saídas/ mas de repente eu não/ posso mais/ ver a saída/ eu estou num outro tempo/ eu vejo o hotel chopin/ eu vejo o cachorro alado/ eu vejo o museu grévin/ onde tem um palacio/ o palácio das miragens/ agora essa cidade é/ uma miragem/ eu penso agora/ eu também me tornei/ uma miragem” (2016, 13)

[19] “contra el plomo de aquel/ fondo (solo el horizonte/ titilando)” (Garcia, 2012, 72).

[20] En la poesía argentina de los 90 que trabajé durante años, hay muchos poemas –de Martín Prieto, de Daniel García Helder, de Alejandro Rubio, entre otros– que miran desde la ventana o arman el punto de vista para componer el paisaje local. No porque la poesía sea localista sino porque se trató de una instancia de retorno a la materialidad de lo visto (como si se tratase de localizar el ojo y a la vez crear un escenario para que el mismo haga pie). Como un gesto de contemplación objetiva y a la vez activa. En ese momento pensé que ese ojo del neo-objetivismo era el dispositivo perfecto contra lo que Jameson describe como estasis posmoderna, esa sucesión hipnótica de imágenes. Un ojo, entonces, que detenía el afuera y se situaba. Una mirada casi siempre limpia (aunque eso no es posible, porque como dice Didi-Huberman, “todo ojo tiene su mancha, además de las informaciones de las que podría creerse poseedor en ese momento” (1997, 47).

[21] Las traducciones al español de Monodrama son, en todos los casos, de Florencia Garra Muñoz, y pertenecen a la edición argentina de Corregidor del año 2011: “la multitud grita/frente al Banco/aparece un malabar/aparece un pastor/ imágenes de la pura/desconexión/aparecen las montañas/lilas del Cáucaso” (2011, 31)

[22] “pero en la foto buscada sólo/aparece la imagen/de la niña/con un conejo/de peluche/su pliegue/color óxido/contra la luminosidad” (2011, 30)

[23] “Como un film que necesita 24 cuadros por segundo para que la imagen presentada se mantenga íntegra en la pantalla y a nuestra vista, tal vez el ser humano sea una aceleradísima repetición de sí mismo que se sustenta en un espectáculo y visibilidad de una proporción de 100 cuadros por billonésima de segundo” (Azevedo, 2011, 107).

[24] “(...) el último túnel, (...)// en el mapa, es como un hilo lila y el/ vidrio tiene la espesura de una muralla:/ casi un peligro inminente” (2012, 46).

[25] “se ve hipnotizado por la mancha de cierta fotografía en un ómnibus vertiginosamente lento que cruza un pueblo peruano” (Azevedo, 2011, 169).

[26] Julya Tavares Reis distingue Um teste... de los libros anteriores de Marília Garcia en tanto allí se exponen en la superficie del texto problemas de distintos ámbitos de la escritura, como la edición, la traducción, circulación, etc. (Tavares Reis, 2015, 288).

[27] “marianne se vuelve también mirando hacia atrás/en dirección a la cámara/y le pregunta —¿con quién estás hablando?/a lo que él responde —con el espectador/ese corto diálogo de pierrot le fou/ contribuye para darle a la película su dimensión de película/ de algún modo esa mención al espectador/agujerea la película e inserta en ella una especie de/corte/interrupción que permite ver más concretamente/la dimensión de montaje en el cine/el soporte que podría pasar desapercibido/en el producto final/irrumpe en la película creando una discontinuidad/un agujero” (Garcia, 2015, 23).

[28] “produciendo agujeros en sus propias escrituras” (Garcia, 2015, 25)

[29] Ver también Di Leone (2012^a) que explora los modos de relación de estos tres poetas a partir de una actividad “colectiva” y focaliza en el texto “w/t”, escrito por Marília Garcia y Aníbal Cristobo en 2003, la función de un dispositivo tecnológico, el walkie-talkie, que interviene el habla de los textos, tensándolos entre la comunicación y el juego. (211)

[30] Esta idea de falso empalme podría ponerse en relación con ese entre que Célia Pedrosa destaca en la poesía de Marília Garcia: “Assim se performa o poema como um estar no meio do caminho, entre o dentro e o fora, entre o quarto e a rua, entre a materialidade das palavras e a das coisas que estas solicitam, como entre olhos desenhados” (2010, 37).

[31] “las pestañas le tiemblan en un tic/seguido y los letreros titilando/regulan la llegada de los trenes” (Garcia, 2012, 24)

[32] “los ojos apagados en la oscuridad” (Garcia, 2012, 33)

[33] “demasiado real dice con las pestañas erguidas/buscando un mapa” (Garcia, 2012, 37).

[34] “lleva tiempo entender/de dónde viene tanta palabra y qué/lengua se puede usar en un momento/de anoxia el túnel estrecho siempre/en línea recta y después/el reflejo congelado/en la línea 14.” (Garcia, 2012, 15).

[35] En este sentido, la productividad del hueco podría pensarse en relación con ese no lugar, ese momento de suspensión que Manoel Ricardo de Lima define, en la poesía de Cristobo, a partir de la figura del paralaxe que daría cuenta de un descolocamiento

aparente cuando se varía el punto de observación de un objeto, y que es para de Lima una característica del arte del presente (de Lima, 15).