

## Suspensión en el cielo cosmografía de una escritura poética

*Suspensão no céu: cosmografia de uma escrita poética*

María Eugenia Rasic \*

Licenciada en Letras. Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE), en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, IdICHS (CONICET – UNLP), La Plata, Argentina. Adscripta de Teoría Literaria I y doctoranda. E-mail: [mariaeugeniarsic@hotmail.com](mailto:mariaeugeniarsic@hotmail.com)

LA PROPUESTA DE ESCRITURA pensada para este número, *poesia: o texto em movimento*, resulta para nuestra investigación un dispositivo de interesante recorrido, puesto que estudiar la génesis en poesía nos invita a afinar aun más esa noción de movimiento – también pertinente para todo proceso de escritura – y comenzar a pensar una dimensión propia del género, o mejor dicho, del cuerpo poético. En este sentido, creemos que en el espacio de los procesos de escritura poética opera una física para nada mecánica, que en términos específicos, contrarresta cierta fuerza de la gravedad propia de las relaciones históricas entre las palabras y las cosas, así como también de los modos de mirar y leer las imágenes textuales. A este contrapeso dinámico lo llamamos *suspensión*, noción que nos posibilita comenzar a entender el texto poético como presencia dispersa de partículas multiformes, inmersas en un espacio gravitacional constituido por fuerzas actuantes en direcciones siempre aleatorias. Por esto mismo, es imposible pensar a la génesis del texto poético en términos de espacio y tiempo unidireccionales, por el contrario, ella se deja leer como proceso escriturario que aún está ocurriendo, y por ello, sobrevive en la *gerundia* latencia. Por otra parte – mejor dicho, desde otra parte: el movimiento requiere siempre otra posición observacional – pensamos a la poesía particularmente como *prima philologia* en el sentido que lo trabaja Werner Hamacher: la poesía como lenguaje capaz de partir de otro lenguaje y desembocar en otro que *no lo es*, desigual de sí mismo, impredecible.<sup>1</sup> Y entre la voz de la poesía y la *otra* se produce un hueco, un abismo, el cual es el sitio vacío que deja el movimiento errático de lo que constantemente intenta definirse pero da lugar – se desvía – a otra cosa. En esta exploración topológica de las palabras, la cosa poética se torna en la materia porosa que insiste ocurrir como epifanía. Como diría el poeta argentino Juan Gelman, “la poesía nombra lo que la esperaba oculto en el fondo de los tiempos y es memoria de lo que no ha sucedido todavía”.<sup>2</sup> En esta espera habita también la idea de una escritura pendiente.

En esta odisea espacial, un sinfín, nos encontramos, y al hablar del encuentro y desencuentro de la teoría y las imágenes escritas, referimos a la construcción de un sitio que a nuestro entender participa de una noción más específica del movimiento, que se aleja espacial e ideológicamente de los modelos epistemológicos pregalileicos (por los cuales el movimiento de los cuerpos se debía exclusivamente al ejercicio de una fuerza sobre ellos sin tener en cuenta la idea de fricción) pero también de la vertiginosidad posmoderna de las redes virtuales (y aquí con Einstein los observadores descubríamos que la velocidad de la luz era constante y arrolladora). De este modo, creemos que explorar las zonas de interacción de la materia poética y archivística nos lleva considerablemente al suspenso: tanto la poesía del poeta argentino Arturo Carrera como los procesos de escritura concernientes a cierto momento de su trabajo nos permiten pensar que hay un sentido de latencia permanente en la imagen candente del archivo y en la interrupción del lenguaje en la creación artística. Nuestra propia escritura llama al suspenso, y es ahí donde pretendemos situarnos.

<sup>1</sup> Ver HAMACHER, W. 95 tesis sobre la Filología. Para-la filología. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011, p. 12-3.

<sup>2</sup> GELMAN, J. La poesía es un tirar contra la muerte. Entrevista hecha por Universidad de Santiago de Compostela. Fírgoa, Sábado 29/10/2005. Disponible en: <<http://firgoa.usc.es/drupal/node/22239>>. Último ingreso: 10 feb. 2013.

## Momento de simetría y la materia archivística

En el año 2010 comenzamos a trabajar en el Centro de Teoría Literaria – y ahora se suma la actual CriGAE – de la Universidad Nacional de La Plata, con los manuscritos de *Momento de Simetría*<sup>3</sup> del poeta argentino Arturo Carrera, cedidos por él mismo para la exploración de este poemario, el cual se caracteriza principalmente por presentar un carácter experimental con la forma y la escritura, que guarda a su vez un fuerte vínculo con las experiencias dadaístas de los sesenta y los poetas concretos de San Pablo: lo que allí se dice, lo que allí se escribe, depende de un criterio de relación motivada (o armónica o disonante) entre el aspecto semántico y el fónico del habla.<sup>4</sup>

Esta materia archivística está compuesta por veinte hojas “Manifol”, papel muy delgado y frágil que dificulta el manejo táctil de las mismas, por lo cual decidimos trabajar directamente con sus imágenes fotografiadas. Allí, el autor ha optado por llevar a cabo su escritura con lápiz negro, intercalando en algunos casos con el uso de máquina dactilográfica “Hermes Baby” y lapiceras de colores para posteriores lecciones escriturarias.<sup>5</sup> Hay presencia a su vez de incrustaciones de letras estándar a las que volveremos luego en la presentación del texto poético. Estos registros de escritura se encuentran reunidos en una carpeta oficina de color rojizo pero sin orden alguno, cosa que despunta nuestra metodología de lectura y análisis del archivo en tanto se presentan ante los ojos del archivista como partículas dispersas de escritura, con las que dichas hojas van formando constelaciones poéticas. En este sentido, nos resulta imposible y absurdo narrar los procesos escriturarios en forma justamente narrativa y lineal: el diseño de las formas y el lenguaje poético en MDS<sup>6</sup> amerita su propio modelo de transcripción.

Para describir un poco el texto poético, aunque es preferible su contacto visual y táctil directo, MDS se nos presenta como una lámina acartonada, plana, de 50 x 55 cm, completamente negra por un lado y completamente blanca por el otro, que simula ser un mapa cosmológico cuyas constelaciones funcionan como poemas. En cuanto al lado claro: su anverso, permite iluminar al lector con un texto que bien podría funcionar como “prólogo” si se tratara de un “libro” en el sentido ortodoxo de la forma. El mismo cuenta con indicaciones respecto a cómo debe leerse el texto poético, exponiendo en esta parte importantes referencias en tono científico a reflexiones de corte posestructuralistas que estaban entonces en boga, tal como las del Barthes de *El grado cero de la escritura*, otras de Lévi Strauss, Lacan, Sarduy y Fred Hoyle.

En dicho anverso, el poeta nos dice que el momento de simetría es el punto en que “el escriba ha desaparecido”.<sup>7</sup> Es el momento en que el lenguaje está hibernando: “Espacio (atópico) en que los sentidos se ocultan porque aparece el hada del Ausente, el sentido, la muerte. Momento de absoluta mimesis. El tiempo en él es cero”.<sup>8</sup> Estas reflexiones son fundamentadas por la lectura de nuevas propuestas cosmológicas en el campo físico que se hallaban en emergencia, tal como las del astrónomo Fred Hoyle, a quien el poeta cita más de una vez para hablarnos del *Estado-Estable*: una teoría alternativa a la del *Big-bang* (hoy hegemónica en el discurso científico) que se acerca a una explicación de la formación del universo particular y funcional a la hora de pensar nuevas formas en que los procesos de escritura ocurren y reaparecen. En primer lugar, nos explica Carrera, el código *estado-estable* propone una lectura del movimiento temporal alternativa a la que hemos ortodoxamente adoptado, la cual sugiere ver el tiempo de derecha a izquierda, invirtiendo la siguiente consideración: si se lee el progreso del tiempo en una dirección de izquierda a derecha, la primera parte se contrae y sólo se crean partículas posibles en este sentido.<sup>9</sup> Este punto de partida que Carrera toma para esfumar este código con uno poético, pero que al igual que la física encierra una concepción de

<sup>3</sup> CARRERA, A. *Momento de simetría*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

<sup>4</sup> SARDUY, S. El barroco y el neobarroco. En: MORENO, César Fernández, *América latina en su literatura*, México-París: Siglo XXI, 1972.

<sup>5</sup> Llamamos lecciones escriturarias a cada campaña de escritura (y por lo tanto de relectura) que un autor inscribe en sus manuscritos. Una misma hoja de papel conserva diferentes momentos de escritura, que corresponden a cada una de esas lecciones.

<sup>6</sup> De ahora en más referiremos a *Momento de simetría* con las siglas MDS.

<sup>7</sup> “El escriba ha desaparecido”: así comienza a su vez su primer libro editado, también por Sudamericana, en 1972: *Escrito con un nictógrafo*. La experimentación con las formas automáticas de escritura se continúa en toda una primera fase del autor que la crítica literaria ha catalogado como neovanguardista y neobarroca. No obstante, una nueva visualización de la obra y sus procesos de escritura nos permitiría correrlos de lugar de ciertas lecturas ya estaficadas y archivadas de la constelación poética carreriana.

<sup>8</sup> CARRERA, A. Op. cit. Al tratarse de una lámina plana es imposible dar referencia a la página que refiere esta cita. No obstante, volvemos a decir que este extracto pertenece al lado anverso del poemario.

<sup>9</sup> Ibidem.

la creación artística, se sustenta en la teoría del *Stady State* (o *Estado Estable*) formulada como ya dijimos por el poeta en su lado anverso y basada en una conferencia que el astrónomo Fred Hoyle da en California en 1964. Esta ofrece una teoría alternativa a la de la explosión inicial, la cual establece un origen atómico para nuestro universo. En cambio, la teoría del *Estado Estable* sostiene que el universo tal cual hoy día observamos siempre ha existido en ese estado de suspensión pero cuya materia no es para nada inerte.

No está de más aclarar que de ningún modo es nuestra intención contraponer teorías astronómicas ni mucho menos perseguir una verdad científicista, por el contrario, sólo pretendemos desde la referencia encontrada en el texto poético comenzar a trabajar las lecturas de la lámina y del archivo MDS desde esta idea de suspensión de la imagen y sus zonas de profundidad, dentro de esta gran galaxia carreriana. Creemos además es importante ir sospechando la imposibilidad de establecer un único origen a los procesos de escritura que constituyen nuestro material de trabajo, y por el contrario, visibilizar los repliegues de cada superficie para concebir el riesgo de una geografía accidentada y una dimensión aun no predicada.

En cuanto al lado oscuro de la lámina, este simula ser un mapa cosmológico estelar, en el que cada constelación funciona como poema y viceversa. Estas partículas poéticas son incrustaciones en blanco dentro del la gran noche de la cartulina, la cual deja de ser totalmente plana cuando el sujeto lector asume el compromiso de la lectura y visualiza sus pliegues y relieves geológicos: los poemas van estableciendo entre sí relaciones ante todo fonológicas que permiten desestabilizar el statu quo de la lámina y establecer contacto con una tercera dimensión del lenguaje. En el siguiente ejemplo veremos cómo se trabaja este aspecto mediante el procedimiento de la acumulación de lo disperso, “espolvoreada de azúcar negra” como dice en el poemario o más precisamente “Presencia dispersa”. Dicha acumulación corpórea de palabras va generando un crecimiento ascendente del texto, un volumen, capaz de percibirse en un espacio virtual de escritura que aquí asume el carácter galáctico, pero que autores como Gilles Deleuze han pensado como lugar propio del signo lingüístico en una reformulación posestructuralista del mismo.<sup>10</sup> Aquí se traspasa la esfera gaseosa – la lámina oscura – y se edifica una nueva dimensión espacial del texto motivada por un proceso de acumulación de palabras, voces y cuerpos que dan al texto un espesor y volumen ascendente. La escritura poética se expande pero no solamente en lo llano, sino también en lo alto del cielo negro:

Tu voz en la noche  
la noche a las voces  
las voces al gusto  
de tinta de la noche  
de noche de la tinta  
de letras que se derraman  
de un cuerpo  
a otro cuerpo  
sobre el libro de los cuerpos  
a otra muerte  
alfabeto los astros  
cernidos  
sobre tu cuerpo  
LYNX  
ocelos fosforescentes

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. ¿En qué se reconoce el estructuralismo? En: *Histoire de la Philosophie, t. VIII: le XX<sup>e</sup> siècle*. París: Hachette, 1972, p. 299-335. En este trabajo casi inicial del autor se describen criterios formales de reconocimiento estructuralista en el área del lenguaje, los cuales establecen principalmente un orden simbólico del signo lingüístico capaz de configurar un sentido topológico del mismo: la multiplicidad combinatoria de los significantes tejen relaciones y posiciones virtuales que van quedando vacías en el proceso de sus movimientos (ejemplificado por Deleuze con el tablero de ajedrez). La complejidad del análisis que el autor ofrece amerita la lectura completa del texto, el cual hemos visto de real importancia a la hora de trabajar con MDS y con el abordaje de la poesía en general. Para ello contamos con la traducción al castellano de Juan Bauzá y María José Muñoz del texto original, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Ed. Minit, París, 2002, cap. 23, p. 238-269.

Por otro lado, cuando comenzamos a revisar el archivo MDS vemos que este estaba compuesto en algunas de sus partes con la técnica Letraset,<sup>11</sup> la cual también es utilizada en su versión édita, y funciona en todos los casos como incrustaciones materiales que se confunden visualmente con estrellas nocturnas. En uno y otro caso, y más allá de los experimentos neovanguardistas con las técnicas y soportes literarios, creemos es necesario comenzar a establecer puntos de contacto entre estos espacios de escritura. Ambos ocurren como universos paralelos en donde la materia literaria se dice con otro lenguaje en una *lejacercaña*, capaz de dejar ver “en la emergencia de lo reprimido, lo arcaico, o sea lo Real”,<sup>12</sup> otros rostros del archivo, su anverso, se reverso, su verso: el *multiverso*. Esta emergencia descompone la homogeneidad del texto, su contemporaneidad, se hace más bien poroso como diría Rancièrè,<sup>13</sup> establece potenciales vínculos constelacionales con otros fragmentos para que el todo respire. Por lo tanto, ocurre la coexistencia, en el espacio, de dos elementos separados en el tiempo, consolidando los derechos de lo inmortal y garantizando la suspensión del infinito. La poesía de MDS y del archivo suceden en el tiempo del tiempo, un tiempo ana-crónico que permite percibirlos como constelaciones distintas en la espacialidad del lenguaje. Leer el archivo MDS como otredad espejada del texto poético es además, sin rodeos, el gesto político de una intención pluralista del archivo, en tanto no hay dueño vigía de esa materia porosa, pues se filtra en todos sus agujeros cualquier posibilidad de verdad absoluta incuestionable: el *valor de uso* se evapora.

En lo que respecta a los estudios filológicos, nos resulta pertinente trabajar con los aportes que Werner Hamacher nos ha brindado en su libro *95 tesis sobre la Filología. Para-la filología*.<sup>14</sup> Allí hallamos importantes núcleos de articulación entre estas reflexiones filosóficas acerca del cosmos filológico y nuestras líneas de trabajo. Pues, según las formulaciones de Hamacher, la filología opera definitivamente con el lenguaje, pero más bien con los pliegues del lenguaje del cual a su vez se torna objeto. Y es en el repliegue del lenguaje donde dirige su crítica contra la totalidad de aquello que rige como lenguaje y como literatura en los ámbitos históricos que pueden ser considerados. Frente al conjunto del lenguaje, frente a la totalidad definida por ella misma, establece la necesidad de una infinitud de la cual cada totalidad lingüística sólo puede ser un fragmento: “su totalidad es sólo un fragmento de su infinitud en la serie impredecible de sus repeticiones y modificaciones”.<sup>15</sup> El trazado y corte de las líneas, problematizar los circuitos de navegación preconcebidos, punzar cada punto de consistencia es “suspender la totalidad de todas las disposiciones lingüísticas” a fin de desactivar, desemanatizar, defuncionalizar los actos de la totalidad lingüística. Cuando la filología deja de lado el acompañamiento del lenguaje, y entonces lo analiza, restituye, contextualiza y sistematiza, lo hace en cada caso a partir de una distancia en la cual todas sus disposiciones están fuera de vigencia y *ex-pone* su totalidad: “está aplazada, separada, suspendida”.<sup>16</sup> La filología no extrae fragmentos de una totalidad existente, sino que transforma la totalidad misma en fragmento de una infinitud sobre la cual no tiene ningún poder. Esta totalidad constituye un abismo en tanto se relaciona aún con lo que no es, vacía los espacios posibles para hacer lugar a otros en los cuales no se dice más que el comienzo del decir: aquí la *génesis* queda desplazada. Dicha resonancia discursiva insiste en volver a decir sin crear significados fijos: la escritura, su gesto de contacto, se convierte en la batalla, el incendio, y el lector, que también es el filólogo, es afectado por este mismo poner en llamas, pues su lectura inflama, incendia. Como la leve pluma de la escritura mallarmeana (figura de la *duvet*), la palabra roza la ventana bisagra entre el corpus del lenguaje y el lector, produciendo esa suave afección – casi erótica – propia del aquí

<sup>11</sup> Técnica de escritura que cuenta con moldes de letras fijas que se transfieren al papel en forma automática. Su creación es de origen industrial y fue de gran uso en el ámbito publicitario.

<sup>12</sup> ANTELO, R. *Lejacercaña: la lucha de los espacios inventados*. Conferencia pronunciada en la Universidad de San Martín, junio de 2012, p. 3. Disponible en: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/la-lucha-de-espacios-inventados-en-lejacercaña-conferencia-de-raul-antelo/>>. Último ingreso: 2/10/2013.

<sup>13</sup> RANCIÈRE, J. *Le poète du monde nouveau*. En: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011, p. 79-118.

<sup>14</sup> HAMACHER, W. Op. cit.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 28.

y ahora del poema, ese instante leve que queda suspendido en el grado cero de su gravitación, pulverizando cualquier intento de totalidad representativa.

Hay algo en esta presencia dispersa que nos sigue haciendo pensar una posibilidad de movimiento distinta del texto, y en ese pensar, formular a su vez la suspensión de una imagen escrita que aún está ocurriendo en los confines de esa distante cercanía cosmológica.

### *Los multiversos del mapa*

La visualización del mapa carreriano invita desde su primer contacto a leerlo como un proyecto mallarmeano de escritura que intenta quebrar presupuestos hegemónicos de representación:

[...] el papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, según la costumbre, de trozos sonoros regulares o versos, más bien de subdivisiones prismáticas de la idea, el instante en que aparece y dura su concurso, dentro de cierta 'puesta en escena' espiritual exacta, el texto se impone en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la verosimilitud.<sup>17</sup>

Lo interesante del caso es que más allá de las cuestiones formales y estilísticas que rodean a la obra, el universo poético se nos presenta aquí justamente como *multiverso*, en tanto la materia poética es presentada como constelaciones dispersas en un estado de suspensión latente y expansión irreductible. La multiplicidad del lenguaje permite además a la textualidad carreriana presentificarse en distintas dimensiones: su anverso, reverso, verso dicen con sus propias leyes y constantes físicas. En este sentido, el universo poético deja de ser *uno* homogéneo y ya *creado, dado* (excedido pues el discurso de formas *participias*) y se constituye como una puesta cosmográfica en constante formación expansiva:

Universo único al estar abierto solamente sobre su propio desvío en relación con la nada, en la nada, su 'alguna cosa' que hay allí lanzada de ninguna parte a ninguna parte, desafiando infinitamente todo tema y todo esquema de 'creación', toda representación de producción, de engendramiento, incluso de surgimiento, y, sin embargo, para nada más inerte, sempiterna, autopuesta, sino venida más extensa, más distendida de todo origen, venida siempre pre-venida y siempre pre-viniente, sin providencia y, sin embargo, no privada de sentido, sino siendo ella misma el sentido en todos los sentidos de su estrellamiento.<sup>18</sup>

En un texto escrito en colaboración, *Teoría del cielo*,<sup>19</sup> Arturo Carrera junto a Teresa Arijón piensan la cosa poética desde el proyecto barthesiano de *biografema*, como conjunto de unidades mínimas, de detalles – la antitotalidad – que pudieran llegar a establecer contacto con algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión:

Y he aquí esos pequeños corpúsculos que chocan y estallan en un haz de luz cotidiana; esa pequeña trama fósil de la luz en la historia, de la voz en su secreto. Y de cierta dicha de leer partículas de cartas, billetes, fragmentos de novelas, de poemas,

<sup>17</sup> MALLARMÉ, S. Prefacio a *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Traductor: Enan Burgos A. En línea: <[http://issuu.com/pleamar/docs/golpe\\_de\\_datos](http://issuu.com/pleamar/docs/golpe_de_datos)>. Último ingreso: 2 sep. 2013.

<sup>18</sup> NANCY, J-L. *El sentido del mundo*. Traducción de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003, p. 65.

<sup>19</sup> CARRERA, A. y ARIJÓN, T. *Teoría del cielo*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

de frases que escuchamos que otros insinuaron o dijeron, matizadas por lo que aun<sup>20</sup> insiste en nombrarse como poesía.

No sólo esta predilección por lo nimio, que en Carrera creemos ser algo más que una predilección: se ha transformado a lo largo de su trayecto en una política particular de escritura, aleja nuestra intervención de las lecturas neobarrocas sobre la obra del poeta, sino que también nos acerca (y en este ir y venir observamos el movimiento focal del ojo crítico) a una noción de archivo que opera con lo fragmentario y la cosa dispersa. Como los dados arrojados al lienzo mallarmeano, el archivo MDS está compuesto por esa trama fósil capaz de configurar múltiples posibilidades de textos: citas, esquemas, cuentas numéricas, pedacitos de hojas faltantes, reescrituras, voces susurrando, intervenciones poéticas de otros sujetos,<sup>21</sup> flechas multidireccionales, agujeros vacíos de signos: abismos, van componiendo procesos de escritura que insisten efectivamente en nombrarse como poesía. Estos últimos, los abismos, nos resultan de gran importancia, en tanto van generándose en el archivo en forma orgánica, es decir, entran y salen del proyecto de escritura y producen huecos profundos donde no siempre el ojo crítico puede penetrar. Pues, y preguntemos sin cesar pues en la supervivencia de la repitencia<sup>22</sup> debe basarse nuestra disciplina, ¿qué ocurre entre constelación y constelación? ¿Qué ocurre en la negrura que dejan los espacios en blanco de la poesía? ¿Qué cuerpos o voces habitan en esos “intervalos musicales”?<sup>23</sup> Creemos que estos vacíos, marcados en la cruz de los ejes de todos los tropos, son necesarios para mantener la posibilidad de un lenguaje filológico, de un lenguaje poético, de un lenguaje. Veamos cómo suceden en algunas transcripciones:

<sup>20</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>21</sup> Con ello nos referimos al descubrimiento hecho por Arturo de la presencia fantasmagórica de la letra de Alejandra Pizarnik en uno de sus manuscritos, luego de veinte años de existencia de su escritura: Alejandra fallece el mismo año en que la obra MDS sale editada, pues de hecho es esta un homenaje noctámbulo a la escritora. Allí la poeta continúa partículas de escritura de Arturo y compone ciertas frases consteladas: “Loba exhornada”/ “preñada”/ “seda”/ “musicante pop”. Es decir, a nuestro modo de ver, esta hoja presentifica las complejas zonas con las que trabaja el archivo, entre ellas, la zona del autor y la zona del sujeto poético, aún en latente discusión por parte de la crítica literaria.

<sup>22</sup> Por “repitencia” entendemos la presencia de procesos de escritura que permiten mediante el mecanismo de la repetición o, en este caso de la insistencia, el advenimiento de lo otro, de la diferencia.

<sup>23</sup> NANCY, J-L. Op. cit., p. 18. Aquí el autor reflexiona sobre la conformación del espacio a partir del arte romántico y analiza desde las notaciones de Alois Riegl la importante aparición de la “emancipación del intervalo”. Hamacher piensa esta modificación decisiva para la filología, la cual emanciparía al intervalo de los fenómenos límites y descubre de este modo fenómenos a partir del intervalo entre ellos, movimientos fenomenales a partir de los afenomenales en su espacio intermedio, el espacio a partir de una cuarta dimensión: una dimensión que aparece a partir de la no-dimensión.



[Transcripción 6 en orden de aparición. Escrita con lápiz. Las palabras que no pueden leerse y fueron tachadas son transcriptas como HLEGIBLE. Distinto es el caso de las palabras que sí dejan leerse y aparecen tachadas por mano del autor, al igual que las grandes cruces que atraviesan las esferas. Se privilegia en este criterio el diseño constelado de los poemas que en el archivo es también llevado a cabo mediante el uso de esferas]

HLEGIBLE

HLEGIBLE

~~fuiamos  
naves especiales éramos  
aves espaciales íbamos  
HLEGIBLE  
HLEGIBLE~~

al teatro con ramitas  
de lata...

~~ronda de gigantes  
puntos luminosos  
mapa tu piel  
mapa~~

~~ave lira delira  
"las aves que sueñan"  
faisán y que HLEGIBLE tenebroso  
HLEGIBLE  
mientras nieva  
extendiendo las alas~~

~~en tu enjambre"  
"banlieusards HLEGIBLE  
enanita sañada  
circe qué pasó  
"Blanca como la leche"~~

~~"As palavras são uma jaula"~~

~~Un templo  
es recordar tu casa  
un tiempo  
maravilloso~~

margaritas  
las marías al Mar.  
garitas de hacinadas  
muñecas  
Henas de HLEGIBLE  
a los chanchos  
"halos puercos"

HLEGIBLE

en lo

Sobre elefantes blancos

Homs-Ages

en literas de fósforo

nictógrafos gigantes

palanquines

[HOJA QUE APARECE DISPERSA EN EL ARCHIVO. ESCRITA A MÁQUINA DACTILOGRÁFICA  
"HERMES BABY". SE VISUALIZA SÓLO UNA PALABRA EN TODA LA PLANICIE DE LA HOJA]

/Silencio

Lo que nos interesa en esta instancia es señalar el modo en que los poemas de MDS penden de la hoja, y entre cada uno de ellos, se evidencia un mudo pero profundo vacío, que en consonancia con las lecturas que venimos recorriendo en nuestro equipo de trabajo, podemos llamarlo – diría la Doctora en Letras Graciela Goldchuk – “puntos de intensidad”.<sup>24</sup> Como ya dijimos, el interrogante que nace de la imagen es aquel que cuestiona acerca de lo que no deja verse, ese confín inquietante que nos saca del lugar común de la teoría. Así como el pintor Francis Bacon puede presentarnos figuras huecas cuyas bocas trabajan la tercera dimensión con la oscuridad del abismo, o bien como Derrida reflexiona sobre los abismos del lenguaje desde la bocanada de humo saliendo de una garganta,<sup>25</sup> en este trabajo podemos pensar la construcción y lectura de un archivo desde estas zonas oscuras e intangibles: si bien MDS responde a caracteres propios de la poesía concreta de los sesenta latinoamericanos, en el archivo hay intersticios que escapan a la palabra cosificada.

¡Boca de sombra! Una espada cuelga a las puertas del abismo. Lo nunca dicho, lo indecible. ¿Estaremos luchando contra la Nada? No se puede combatir la ausencia. Y, sin embargo, el combate es en el interior, en los pliegues del vacío: pliegue contra pliegue, hueco contra hueco.<sup>26</sup>

Nosotros creemos que dichos espacios pueden acercarse más al terreno de la voz que de la palabra escrita, y para ello, diría Derrida, es necesaria la creación de una *gramofonía*:

Esos signos gramaticales son legibles pero desaparecen en su mayor parte en el momento de la audición, lo que agrava cierta indecisión entre la escritura y la voz, indecisión cuyo riesgo ya hacían correr las palabras *hay* y *ahí*, con “y” griega o “i” latina, en *hay ahí ceniza*.

Esa tensión arriesgada entre la escritura y la palabra, esta vibración de la gramática en la voz, es también uno de los temas del polílogo. Al parecer, éste se destinaba la vista, sólo concordaba con la voz interior, una voz absolutamente baja.

Pero, por eso mismo, daba a leer, analizaba quizás lo que el hecho de ponerle voz podía requerir y a la vez amenazar con perder, una proferición imposible y unas tonalidades inencontrables [...].

Un día llegó la posibilidad, hay que decir la oportunidad de esta gramofonía. Antes de ser técnica [...], esta oportunidad supone el deseo de abrir paso a estas voces que trabajan una escritura cuerpo a cuerpo. [...] No para sustituir el libro por una escena vocal, sino para dar a ambos [...] su espacio o más bien su volumen *respectivo*: [...] un estudio de las escrituras vocales.<sup>27</sup>

Esta línea de lectura de los tejidos poéticos nos permite a su vez explorar distintos recorridos metodológicos, puesto que cada contacto establecido con la imagen archivística construye un incesante porvenir de lo dicho. Por ello, el *multiverso* carreriano se nos presenta como un cosmos en latencia donde la función referencial del archivo respecto a la versión édita se torna totalmente secundaria, y hasta

<sup>24</sup> La idea de imaginar y establecer “puntos de intensidad” en nuestro mapa de investigación nos habla también de una metodología de estudio fluida y enriquecedora, en tanto los objetos y vínculos de análisis se tornan profundamente rizomáticos. Es que hacer un mapa definitivamente no es hacer un calco.

<sup>25</sup> Ver DERRIDA, J. *La difunta ceniza/ Feu de la cendre*. Traducción de Daniel Alvaro y Cristina de Peretti (Ed. bilingüe). Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.

<sup>26</sup> JABÉS, E. *El libro de los márgenes II*. Bajo la doble dependencia de lo dicho. Traducción de Begoña Diez Zearsolo. Madrid: Arena Libros, 2005, p. 91.

<sup>27</sup> DERRIDA, J. Op. cit., p. 9. El autor problematiza el terreno de la voz en la escritura, mediante el uso de una frase que despunta el problema: “hay ahí ceniza”. El autor nos dice que si invertimos las posiciones del verbo y adverbio (“ahí hay”) al momento de su lectura, el sonido de “ahí” borra el de “hay” quedando únicamente la señalización de un lugar *-ahí-*, que es más bien el lugar vacío de otra palabra. Lo que nos importa destacar a partir de la lectura de dicho texto es la necesidad de hacer visibles los espacios vacíos que constituyen el archivo y que vinculamos con las zonas poco exploradas de la voz. Hay entonces una vibración de la escritura en la voz, pues el espacio del decir diría Derrida es una garganta, un conducto vacío. Creemos, por último, que efectivamente la escucha construye una zona de alerta que divide el espacio de lo archivado/lo estático de lo nuevo/móvil, como si hubiesen en cada archivo melodías de voces armando territorios, límites en espesor, confines. El archivo sonoro supone siempre una suspensión en tanto *hay ahí* una presencia desdoblada. En estos ejes, de importante resonancia en el campo de la poesía y el archivo, nos hallamos investigando.

diríamos, inútil. El archivo MDS nos habla, nos susurra todo el tiempo desde su intermitente presencia, nos confirma que allí está ocurriendo otro texto poético, otro decir, en el sentido en que el poeta también miró el cielo de su lugar natal para diseñar otro cielo oscuro en cuyos intersticios surge la posibilidad de dicho *multiverso*. En ese proceso de observación y escritura – un doble ritmo – se construye el archivo, el cual es para nosotros también un mapa poético cosmológico, una imagen en suspenso y en candencia, pues *el archivo arde*:

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 fragmentos de 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.

[...] Al igual que el archivo, la imagen – y aún más la imagen de archivo – está sujeta a un movimiento pendular, a un doble orden o doble ritmo que permanentemente redefine su valor de uso. Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada. Esto es poco (aunque tampoco es fundamento para desatenderlo) y al mismo tiempo mucho (precisamente, de todas maneras, porque ofrece poco motivo para elevarlo a la categoría de ícono). Mucho, porque en la mónada misma resplandece una verdad. Poco, porque la verdad en esta mónada es pasajera, como un relámpago nocturno o el fotograma de una película que corre muy rápido. Precisa de una construcción analítica, de un montaje del saber, para otorgar, como interpretación y arqueología, consistencia epistémica a estos jirones de saber.<sup>28</sup>

Hablando de imágenes, y claramente lejos del modo y calidad con que Didí-Huberman lo hace, nos parece interesante cometer una digresión. En un sistemático manual sobre arte visual, *Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall* (1954), Lionello Venturi<sup>29</sup> establece que desde el arte pictórico florentino en adelante el movimiento en pintura comienza a estar dado por el juego de clarososcuros de la pintura y por los impulsos lumínicos y gestuales de las figuras, tanto humanas como inhumanas. No obstante, a partir del análisis de *La primavera* de Sandro Botticelli, establece una importante diferencia entre dos nociones que se desprenden de la idea de movimiento: *acción* y *ritmo*. Si bien artistas anteriores a Botticelli emplean principalmente en las figuras las líneas para subrayar la energía y sugerir la *acción* del movimiento<sup>30</sup> (con las cuales puede verse por ejemplo sobre el lienzo un hombre o semidios ejecutando un arco y flecha con dirección determinada o un centauro cabalgando sobre un paisaje natural), a partir de este último artista, el movimiento no sugiere ya acción sino *ritmo*: noción más que relevante a la hora de trabajar con poesía y con la cadencia del archivo.<sup>31</sup> La actitud de sus figuras dibuja el gesto de una danza lenta, induce a la contemplación, cuyo clarooscuro continúa el mismo ritmo lineal a lo largo de la superficie de los cuerpos y que no representa otra cosa más que un ideal en sí mismo: una plasticidad ondulada de las formas que no da peso ni vertiginosidad a la cosa pintada. Esta transición pictórica toma con Leonardo da Vinci el carácter de suspensión que queremos subrayar: el simbolismo de sus gestos, lo artificial del grupo humano presentado en sus pinturas, los ángeles mirando hacia otro lado, el propósito de una acción estética que nada decide, espacializándose en un cese para nada inerte: otro momento de simetría.

<sup>28</sup> DIDÍ-HUBERMAN, G. Das Archiv brennt. En: HUBERMAN-DIDÍ, Georges y EBELING, Knut (Ed.): *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos, 2007, p. 2-4. Traducción de Juan Ennis. Disponible en <<http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>>. Último ingreso: 10 feb. 2013.

<sup>29</sup> VENTURI, L. *Cómo se mira un cuadro: de Giotto a Chagall*. Buenos Aires: Losada, 1954.

<sup>30</sup> Ver por ejemplo obra con la que Venturi trabaja: *El rapto de Dejanira* de Antonio Pollaiuolo, de aproximadamente el año 1467.

<sup>31</sup> Insistimos con Hamacher (ver nota 21): hay una musicalidad en el archivo, en tanto existen en él espacios de intervalos, pausas, estadias melódicas que hacen nacer la espera y la repetición de su escucha. Pensar en términos de ritmos, intervalos, movimiento nos podría permitir imaginar la posibilidad del trabajo con el archivo poético como partitura.

## Navegar en una cosmografía

El trabajo de investigación con el archivo MDS supone, principalmente por tratarse de un texto poético que insiste en simular un mapa estelar nocturno, el trazado de una cosmografía que según Jean-Luc Nancy en *El sentido del mundo*<sup>32</sup> tiene como sostén la larga historia del espacio de Occidente: la obsesión por el caos en el pensamiento moderno poskantiano (caos sensible, de los sentidos) instaura una significación del 'cielo' y de la 'tierra' (y la del 'hombre') que va atada a los confines del espacio, siempre el espacio. Las estrellas kantianas, afirma Nancy, tienen una función bisagra y una posición ambigua, en tanto, por un lado, presentan el orden de un *cosmos*, pero al mismo tiempo, estas exponen una inmensidad de dispersión que no es otra que la del cielo del cual el sujeto, ante la infinitud e inmensidad del cosmos, se torna casi invisible. Desde Galileo, Descartes a Pascal, el hombre ha intentado escuchar "el silencio eterno de los espacios infinitos".<sup>33</sup> De allí, la historia del *desastre*<sup>34</sup> "– del horrible sol negro de Hugo al desastre oscuro de Mallarmé y a la escritura del desastre de Blanchot"<sup>35</sup> –: el desastre es el del sentido que ya desamarrado de los astros, desamarrados de la bóveda celeste, de su puntuación titilante de verdad(es), se escapa para hacer sentido a-cósmico, sentido como constelación sin nombre y sin función, desprovisto de toda astrología, al tiempo que dispersa también las marcas de la navegación, enviándolas a los confines. De allí, continúa Nancy, los astros desparramados en cuestión fueron llamados *planetas* ('errantes'), y en adelante el mundo entero es *planetario*: errante de parte en parte. Pero he aquí la salvedad que el autor lleva a cabo la que nos permite trabajar nuestro objeto de estudio desde una noción de movimiento particular: este desastre planetario es aun otra cosa más que un fenómeno estrecho – la errancia – en relación con la cual medir el desvío o divagación de lo errante, sino más bien que agota al ser en su fenómeno, y su fenómeno se agota en la inapariencia de espacios intersiderales, un occidente universal, sin puntos cardinales, sin direcciones: un sentido de mundo suspendido. Ni errancia, ni error, el universo levita sobre sus huellas: "Es como si el sentido nos fuera propuesto a través de una monstruosa física de la inercia, en la que un mismo móvil se propagaría en todos los sentidos a la vez".<sup>36</sup> Hablar de poesía, hablar de un momento de simetría, hablar del archivo nos sugiere transitar esta línea de pensamiento la cual nos hace reposar en una física de los espacios de escritura cuyas zonas de densidad nos invitan todo el tiempo a explorar como navegantes técnicos en los confines del espacio. El trazado de esos recorridos, el diagrama de un mapa de escritura, toma la forma inevitable de una cosmografía.

El momento de simetría del cual el poeta nos habla no es otro que el momento cero del universo occidental tal cual lo entendemos, es el momento sin tiempo ni espacio unidimensional en el cual la creación -en todos los sentidos epistemológicos del término- no ha sido ejecutada. A su vez, no debe confundirse con el momento del origen, ab origen, entendido este como único estadio atómico capaz de configurar una teoría ordenada de la explosión inicial. *Momento de simetría* no va ni para atrás ni para adelante, pues no propone una única forma lineal de lectura cuyo sostén ideológico descansa en la totalidad de la historia occidental moderna. Por lo tanto, el poemario no trabaja con las leyes orgánicas del movimiento, sino más bien, con una lógica gravitacional propia de un tiempo y espacio en suspenso, cuya materia poética opera en la densidad de la negrura generando zonas de profundidad – agujeros negros – que perforan virtualmente la retina del lector. Es que, básicamente y despojando al texto de todo estigma metafórico, *Momento de simetría* está ocurriendo en el cielo.

"..El cielo estaba solamente un poco más oscuro y alto..."<sup>37</sup>

<sup>32</sup> HAMACHER, W. Op. cit.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>34</sup> El autor juega con el significante del término que en castellano y portugués tampoco pierde su efecto: 'des astres' en francés significa 'de los astros' al igual que en la forma utilizada en este trabajo.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>37</sup> Daumal, René. Entrada de las larvas. En: *La Traición del hombre topo*. Disponible en <<http://latraiciondel-hombretopo.blogspot.com.ar/search/label/Ren%C3%A9%20Daumal>> Último ingreso: 10/02/2013.

## Referências

- AIRA, Cesar. Epílogo haiku. En: CARRERA, Arturo. *Carpe Diem*. México: Filodecaballos Edit., INCOCULT, 2004, p. 161-171.
- ANTELO, Raúl. *Lejaceranía: la lucha de los espacios inventados*. Conferencia pronunciada en la Universidad de San Martín, junio de 2012. Disponible en: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/la-lucha-de-espacios-inventados-en-lejacerania-conferencia-de-raul-antelo/>>. Último ingreso: 10 feb. 2013.
- CARRERA, Arturo. *Escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- CARRERA, Arturo. *Momento de simetría*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- CARRERA, Arturo y ARIJÓN, Teresa. *Teoría del cielo*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- DAUMAL, René. Entrada de las larvas. En: *La Traición del hombre topo*. Disponible en <<http://latraiciondelhombretopo.blogspot.com.ar/search/label/Ren%C3%A9%20Daumal>> Último ingreso: 10/02/2013.
- DELEUZE, Gilles. ¿En qué se reconoce el estructuralismo?. En: *Histoire de la Philosophie, t. VIII: le XX<sup>e</sup> siècle*. París: Hachette, 1972, p. 299-335. Traducción al castellano de Juan Bauzá y María José Muñoz en: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. París: Ed. Minuit, 2002, cap. 23, p. 238-269.
- DERRIDA, Jacques. *La difunta ceniza/ Feu de la cendre*. Traducción de Daniel Alvaro y Cristina de Peretti (Ed. bilingüe). Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Das Archiv brennt. En: HUBERMAN-DIDÍ, Georges; EBELING, Knut (Ed.). *Das Archiv brennt*. Berlín, Kadmos, 2007, p. 7-32. Traducción de Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica UNLP. Disponible en: <<http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>> Último ingreso: 10 feb. 2013.
- GELMAN, Juan. La poesía es un tirar contra la muerte. Entrevista hecha por Universidade de Santiago de Compostela. Fírgoa, Sábado 29 sep. 2005. Disponible en <<http://firgoa.usc.es/drupal/node/22239>>. Último ingreso: 10 feb. 2013.
- HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la Filología*. Traducción de Laura Carugatti. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- JABÈS, Edmond. *El libro de los márgenes II: Bajo la doble dependencia de lo dicho*. Traducción de Begoña Díez Zearsolo. Madrid: Arena Libros, 2005.
- KRAGH, Helge. *Cosmology and Controversy: The Historical Development of two theories of the universe*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. Prólogo a *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Ediciones Pleamar. En línea: <[http://issuu.com/pleamar/docs/golpe\\_de\\_datos](http://issuu.com/pleamar/docs/golpe_de_datos)>. Traducción de Enan Burgos. Último ingreso: 10 feb. 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Traducción de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- PORRÚA, Ana. La cuenta de las sensaciones. Prólogo a Carrera, Arturo. En: *Animaciones Suspendidas*. Antología poética. Mérida; Venezuela: El otro, el mismo, 2006, p. 79-118.
- RANCIÈRE, Jacques. Le poète du monde nouveau. En: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011, p 79-118.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco del plata, 2011.
- VENTURI, Lionello. *Cómo se mira un cuadro: De Giotto a Chagall*. Buenos Aires: Losada, 1954.

ZORZANO, Javier. *El Modelo Standard. Pilares básicos de la cosmología*. Departamento de Física Aplicada a la Ingeniería Industrial, U.P.M, Septiembre del 2008. Publicación en línea: <<http://faii.etsii.upm.es/dfaii/Docencia/Material>>. Último ingreso: 10 feb. 2013.