

Puntuaciones sensibles

Figuras en la poesía latinoamericana

Irina **Garbatzky**

Ignacio **Iriarte**

Matías **Moscardi**

Ana **Porrúa**



Editores

bulk
editores



PUNTUACIONES SENSIBLES.
FIGURAS EN LA POESÍA LATINOAMERICANA

Primera edición: abril de 2022

© de la compilación Irina Garbatzky, Ignacio Iriarte,
Matías Moscardi, Ana Porrúa, 2022

© Bulk editores, 2022

Girón de las Palmas 1295, Ñuñoa
Santiago de Chile
bulkeditores@gmail.com
www.bulkeditores.com

Imagen de tapa: sobre una foto de Jonas Verstuylt

Impreso en Chile & Argentina • *Printed in Chile & Argentina*

ISBN 978-956-6162-02-5

Derechos reservados.



bulk editores

| *la densidad aparente en el papel* |



Presentación

Irina Garbatzky · Ignacio Iriarte · Matías Moscardi · Ana Porrúa..... 9

La voz y el cuerpo-signo del rock

Jorge Monteleone 15

No es música para mis oídos. Políticas de un canto plebeyo en la poesía argentina

Sara Bosoer 41

Lo mínimo y el monumento. Los *Versos de circunstancia* de Carlos Drummond de Andrade

Luciana di Leone 67

La poesía intransitiva

Raúl Antelo 99

Acontecimiento y don en el descubrimiento del alma: una imagen idílica del origen

Antonio Carlos Santos 141

Traslaciones de una palma

Sobre «La exhibición de flores» (1891) de José Martí

Irina Garbatzky 153

Umbrales vegetales. El hongo mortal en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg

Gina Saraceni 171

Naturaleza y objetos en algunos poemas de los 90	
Ana Porrúa	191
Cartas, poesía y enfermedad en los últimos años de Néstor Perlongher	
Ignacio Iriarte	225
<i>Smoke on the water.</i>	
Notas sobre puntuación, drogas y poesía	
Matías Moscardi	251
Farmacopea literaria: droga, modernidad y biopolítica (1875-1926)	
Álvaro Contreras · Julio Ramos	271
Sobre los autores	319

Presentación

LO QUE NOS DIFERENCIA de los historiadores es el hipérbaton. Como una mancha de Jackson Pollock, el hipérbaton aparece acá y allá. ¿Es posible, en efecto, *no* encontrar una mancha en alguna parte? Hipérbaton por todos lados. Aunque no es fantasma ni síntoma: se trata, mejor, de una *figura* —nos gusta especialmente este término—, un objeto transportable, mudable en el espacio y en el tiempo, pero también en un sentido epidérmico: cambia de piel. Aparece, desaparece, reaparece: ¿podríamos leer sin parpadear? El hipérbaton como una mancha que atraviesa territorios, países, épocas, escrituras. Su historicidad escurridiza —como una salpicadura— implica, de por sí, un problema metodológico: ¿es el mismo hipérbaton el que usa Góngora que el que aparece en Daniel García Helder? ¿Perlongher usa el mismo hipérbaton en la poesía y en la enfermedad? Decir «el hipérbaton»... como decir: «una» figura —una materia, una materialidad—. Da igual. Podría ser otra, por supuesto. En todo caso, la pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿qué abre, en la crítica de poesía y en su historia, *lo figural*? Una pregunta spinoziana: ¿qué puede la materialidad de una figura? ¿Qué pueden el monumento y lo mínimo en la obra de Drummond de Andrade? ¿Qué figuras trae en ese caso la idea de una poesía de circunstancia cuando esta envía a un vacío de referencia?

Lo importante es la multitud, la serie, el bloque, la constelación o el dispositivo, en todo caso: las figuras primero, su dimensión relacional, vincular. Cuando aparece, la categoría de autor nos sirve, simplemente, como excusa para dar el salto a las relaciones. De Mário De Andrade al padre Antonio Vieira, y a Salomon Gessler, o a Virgilio; del viaje etnográfico al poético que inventa un archivo, al idilio, a la naturaleza de la Floresta de Tijuca. Las conexiones se expanden, abren todos los diccionarios para traer sentidos que ya estaban aunque son otros y el salto marca un *tempo* de la escritura crítica.

Escribir crítica de poesía es, para nosotros, reunir, conectar —intelectual, sensible, afectivamente—, cruzar ideas y pensar en esos cruces: la poesía también está ahí. Toda la idea de «vínculo» está ahí: en las relaciones. La idea de «reunión» ya habla de algo común a los capítulos

de este libro. Hay nombres propios, claro. Pero son, antes, nodos sintéticos, puntos de partida o redes para captar debates cuyo horizonte es la lengua y sus procedimientos.

Siempre es el recorte lo que nos permite leer: por eso, en cada capítulo, hay un momento de detenimiento que nunca es total. En la física cuántica, una partícula queda suspendida para que el observador pueda estimar bien su velocidad, bien su posición: no hay fórmulas para calcular ambas al mismo tiempo. Leer poesía es redistribuir, reorganizar, desordenar para buscar otro reordenamiento posible, una estasis que, en su momento de suspensión, capta la posición o la velocidad del poema —solo una parte—: ese *algo parcial* que abre la lectura.

Roland Barthes lo recuerda en *Crítica y verdad*. Allí dice que la visión crítica empieza con el *compiler*: no es necesario agregarle nada a un texto para deformarlo; basta con citarlo, recortarlo, cambiarlo de lugar y ubicarlo en otra parte para producir un *nuevo inteligible*. El crítico, dice Barthes, «es un operador: redistribuye los elementos de la obra de modo de darle cierta inteligencia, es decir, cierta distancia» (1983: 80). Queremos pensar, o volver pensables, en este libro, las formas en las que la poesía genera su propia redistribución de lo sensible a partir de ciertas operaciones materiales.

La crítica sería, entonces, un ejercicio de diversas puestas en foco, es decir, la búsqueda de cierta nitidez: se trata de mostrar cómo la poesía es, ante todo, un espacio de confluencia y convivencia —antes que de definición y precisión—, un puerto de conexión —y por lo tanto un dispositivo de enlace— entre géneros, tradiciones y formas, saberes y experiencias disímiles y fluctuantes. Por lo tanto: la poesía no como modelo estable sino como variación y movimiento constantes. La obra de la escritora venezolana Jacqueline Goldberg permite introducir una figura que consideramos sumamente importante: leer las formas de habitar un espacio común, de moverse ahí, de circular y convivir. Pensamos que acá hay, incluso, una imagen para este libro colectivo, grupal, de coexistencia crítica: porque se habita, también —y quizás más aún— en lo simbólico, dado que compartir este espacio es repensar, a su vez, ese común de los espacios de la crítica en donde participamos, del cual formamos parte, lugar de cohabitación y de vecindad de las lecturas: espacio de eco y resonancia de las figuras.

La crítica de poesía no es, para nosotros, solo un trabajo: es, también, una salud. Si la enfermedad es un pozo —Deleuze en *Crítica y clínica*: «la enfermedad no es proceso sino detención del proceso»—, la escritura poética deberá ser, por lo tanto, agua, movimiento fluvial.

Eso se ve en las cartas de Perlongher: ahí está la primera punta nítida de la figura y la clave de su materialidad. Escribir para salir del pozo quiere decir para entrar en flujo, para salir del estatismo enfermo y solitario, de una gangrena simbólica y mortal. Hay que aprender a navegar, leer las estrellas, el cielo nublado, orientarse en el desierto líquido de lo real. ¿No es eso, también, leer y escribir poesía y crítica de poesía? El arte de trazar el camino, de cartografiar lo sensible: ahí está la línea de fuga, la salud hídrica que, en Perlongher, da paso a la alquimia de la carta en poesía; también el viaje, la pasión y los mendigos que en Mário de Andrade abren el deslumbramiento, exceso de luz y ceguera a la vez. No es un orden, claro. Tampoco una «orientación» ni una «brújula».

Esto mismo se puede ver en las relaciones entre las drogas, la escritura y la puntuación del poema. Alejandro Zambra dice en un cuento que desde que dejó de fumar su vida ya no tiene pausas, es decir, no tiene signos de puntuación. La droga, el *fármakon*, las intensidades, el devenir de esas experiencias se montan en el poema como un problema de puntuación. Puntuación asignificante que se resiste, por todos los medios, a la inscripción en la letra. Otra vez: estamos ante figuras, algo que se divisa como horizonte posible, como huella o forma de rastreo. Pero eso sí: habrá que construir tanto el agua como el barco. Por eso, el gesto crítico que nos interesa es netamente inventivo, imaginativo: tirar de una punta —de una palabra, pero también: de una coma— para dar con la materialidad (creemos que se llega a la materialidad: que la crítica es un hacer esa materialidad). Desde ahí quisiéramos leer, armar. Siempre resuena esa palabra en nuestro grupo y en nuestros diálogos: armar. Las drogas permiten eso: armar series, armar modos de lectura, por ejemplo del modernismo, como surge en uno de los textos de este libro. Se trata de revisar el archivo para presentar una nueva organización a partir de la farmacopea, de modo que también se incorporan textos «no literarios», para presentar una mirada más allá de la autonomía, algo que es muy interesante para hablar de una literatura que muchas veces se juzgó, precisamente, como el comienzo de la autonomía. Armar es también desarmar: operación crítica que revisa el pasado y lo resignifica.

Las figuras permiten, entonces, *armar* temporalidades, porque atraviesan el tiempo como arco de lectura pero también como salto no-lineal, como variación contrapuntística: un pescado —salto hacia adelante—, una carretilla —salto hacia atrás—, una taza —salto al costado—, una naranja —salto hacia adelante—, las vías de un tren —otro salto—. Cualquier cosa podría funcionar como figura porque es el

movimiento de la crítica, en verdad, lo que alienta la posibilidad de leer *figuralmente*.

En este sentido, el procedimiento no es tanto el del hilvanado sino el de la puntuación salpicada, el del rebote razonado, puntual. La puntuación como materialidad: el punto —de partida— y el *punctum*, la fecha, la situación, el objeto, el escenario, los desplazamientos y las zonas de empalme. *La técnica*: ahí hay otra palabra. Pero también: *la función*. ¿Qué es algo que *funciona* sino algo que anda, que *se mueve*, que activa *otra cosa*? Entonces, ir del librito al monumento para minarlo con amor, como dice uno de los textos incluidos aquí: esa materialidad de la crítica que nos permitiría —tal vez no solo en la lectura de Drummond de Andrade— ser hijos y a la vez revolucionarios, ser los «habitantes de este mundo que se niegan a dejar las piedras en su lugar». No es un gesto dado sino lo que se arma en el trabajo crítico.

Porque lo cierto es que la naturaleza y los objetos —como el hipérbaton— se desplazan en el tiempo, para escandir los años y las fechas donde irrumpen. Y al desplazarse, demandan formas diferenciales de ser mirados, posiciones de esas miradas y las palabras respectivas que producen como impacto de lo visto en el lenguaje. Hay algo delante de nuestras narices, es cierto, pero atrás están los ojos, los enfoques, los encuadres, los empalmes y montajes, la puntuación entendida como límite o corte. Como si la poesía objetivista de los noventa fuera el punto en el sentido de un «basta de eso», ya tuvimos suficiente de la retórica de la sobreabundancia; y al mismo tiempo, el objetivismo no podría constituirse sin ese andamiaje de base. Como si barroco y objetivismo fueran, antes que dos retóricas, dos relaciones disímiles entre ver y decir. Por eso, otra vez, la importancia de las figuras: porque permiten hibridar el decir sobre un mismo acto de ver. Los objetos, la naturaleza, son lo evidente. Bien. Pero la figura implica siempre, para nosotros, *un hallazgo*.

La artesanía o la miniatura como un cambio de escala, un movimiento clave: hacer entrar lo inmenso en lo mínimo. Hay algo de esto que también nos interesa muy especialmente: no solo la minuciosidad o la rigurosidad, sino la motricidad que implica ese gesto, el de recuperar lo pequeño, el detalle o lo minoritario para salir al cruce de las obviedades, que siempre tienen forma de afirmaciones gigantes. No hay, en este libro, creemos, grandes montañas: la lectura de grupo, colectiva, tiende, de por sí, a la particularidad, al pellizco mínimo sobre detalles que —a lo sumo— se amplifican, adquieren relevancia. Formas de la extracción y del lente de aumento, de la mirada microscópica —nunca

telescópica— sobre la materialidad del poema: Júpiter en el salero, el Aleph de José Martí.

Decíamos, para empezar, *el hipérbaton*. Pero también habría que decir ahora: la sinécdoque, una versión posible de la miniatura. Por eso, la poesía no aparece nunca *directamente*, como esencia. Es, por el contrario, un paseo: ¿dónde está la posibilidad de releer a Martí sino en sus visitas por ferias y exhibiciones llenas de objetos diminutos que le llaman la atención? ¿No irrumpen ahí, en el microsegundo donde su ojo finisecular se posa sobre una piña, la posibilidad de una relectura del modernismo en clave de una botánica de la poesía? Las plantas, las flores, serían en este caso las figuras y su materialidad; también «los umbrales vegetales» que abren *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg, o los *still life* de algunos poemas de los 90 argentinos.

Se ve, entonces, cómo hay una singularidad irreductible de la figura: los temas pueden repetirse, las figuras no. Las figuras solo pueden conectar: no es la misma naturaleza la que aparece en la poesía de los noventa que la que aparece en Martí o en Mário de Andrade y, sin embargo, están enlazadas, funcionan a modo de eco, como ondas expansivas o formas de la resonancia —otra palabra que nos gusta—.

Una de las modalidades de la resonancia en este libro aparece —es más o menos audible, más o menos visible— en la posibilidad de exhibir trayectos y modos de lectura. La pregunta, en este sentido, se articula una y otra vez, como puntuación de la escritura: desde el «¿Cómo escribe [Perlongher], no sólo cómo escribe tanto, sino cómo escribe, sencillamente, en esta situación?» que arma una máquina crítica sabiendo que no se responde esa interrogación, hasta el trabajo archifilológico, con el que se puede visualizar «la expresión de la política en la cultura». La escritura funciona por montaje, pequeños montajes sorprendentes aun en el armado de una superficie histórica y enormes montajes anacrónicos: algo de la teoría de la imagen de vanguardia, pero sobre todo del montaje atento a los planos y las escenas, aunque también a sus duraciones, se despliega en la escritura crítica, que necesita, además, del doble plano de la página, arriba y abajo para continuar con la interrogación de la idea de «poesía intransitiva» de João Cabral.

Transar, intercambiar, relacionar, también son operaciones de la poesía y de la crítica cuando encuentra en sus objetos materialidades no letradas. El rock, la música popular, y todas las formas de la «musiquita», desde Rubén Darío a «la rima tonta» de Perlongher, hablan de un extremo de esa materialidad, que guarda sus marcas de oralidad y al mismo tiempo expone, escenifica, al cuerpo como signo,

la performance. Se trata de la poeticidad del cuerpo y de la corporalidad de la voz, porque en ese plano tanto el cuerpo como la voz figuran la palabra de una manera irreductible. En esa figura ingresan también las políticas de la pose, de los objetos y la vestimenta como una combustión que construye, arma y desarma, subjetividades, mitos, tradiciones. Un «demasiado ego» presente a lo largo de toda la poesía moderna.

Ese afán de reconstruir lo establecido es una tarea de lectura política. Y las modulaciones de la música en la escritura implican inflexiones políticas porque traen desde la oralidad el conflicto de los cuerpos. El cantito de la rima, el impulso rítmico —«la rima tonta», otra vez—, registran a partir de una memoria impersonal y material, en la irreverencia, la violencia o el humor, las luchas sociales, las reparticiones de lo sensible. En ese punto, el juego infantil en un poema, ya sea en Nicolás Olivari, en Martín Gambarotta o en Fernanda Laguna, tienen la posibilidad de discutir (y disputar) las tradiciones poéticas y con ello dar de nuevo, rebarajar el lugar de las palabras.

La figura no está dada: es lo que produce la crítica, en un movimiento de extracción pero también —y fundamentalmente— *de composición*. Para nosotros, en definitiva, la crítica compone figuras a partir de ciertas materias. La materialidad de esas figuras puede estar en una coma, en un punto, en una palabra o en un verso. Pero no hay jardín sin composición. Por eso, algo que podría pensarse como acervo común a los capítulos de este libro es el de gestionar las figuras críticas a modo de un jardín de los poetas, en el sentido de buscar siempre un tipo de recorte para que el poema se active en ese otro territorio. W. H. Auden decía que, de existir una universidad para poetas, la jardinería debería ser una materia obligatoria. Algo parecido imaginamos también para la crítica de poesía que nos interesa. ¶

IRINA GARBATZKY
IGNACIO IRIARTE
MATÍAS MOSCARDI
ANA PORRÚA