



1



2

### **Poesía en movimiento: trazos audiovisuales**

Julio Ramos y Ana Porrúa

Esta entrega de *El Jardín de los poetas* explora *la inspiración de la musa* en lugares insospechados. Leónidas Lamborghini, diseñador de tantos irónicos parterres (y del poemario que presta su nombre a la revista) no podía haber previsto el modo en que las nuevas tecnologías de la imagen en movimiento desplegarían sus pantallas en los bordes del *Jardín*. Sobre las pantallas, que no son ya de agua dulce ni de lona, baila ahora desenfadado

---

<sup>1</sup> Serie 1: Odilon Redon. a) "El ojo" (ca. 1880-1885); b) "El ojo como globo grotesco se dirige hacia el infinito". Lámina I del álbum *A Edgar Poe* (1882); c) "Hubo tal vez una visión primera ensayada en la flor". Lámina II del álbum *Los orígenes* (1883); d) "Visión". Lámina VIII del álbum *En el sueño* (1879).

<sup>2</sup> Serie 2: a) Erró "Madame Picabia" (1959); b) Hanna Hoch. "Indische Tanzerin" (1930); c) Marcel Duchamp. Collage (ca. 1920); d) Max Ernst. Detalle "Edipo", collage de *Une semaine de bonté / Una semana de bondad* (1933).

el fantasma de la autonomía en estas nuevas aproximaciones a los cruces entre el cine y la poesía.

Acaso podría pensarse, sin demasiado esfuerzo, que la poesía de Lamborghini, tan alerta a las variaciones y a los tiempos (de la palabra, de sus tonos e historias encarnadas en la voz) ha propiciado algunas de las preguntas suscitadas por los trabajos aquí incluidos. Más allá de uno que otro tropiezo chaplinesco de los sujetos o de las voces que transitan los parterres y laberintos del *Jardín* de Lamborghini, su poesía laburaba una economía de la reducción disonante paralela a lo que tanto en la historia de la música como de la cultura visual ha venido a conocerse como la *desmaterialización* del objeto estético.

La discusión sobre la desmaterialización del arte –que en la Argentina arranca con las intervenciones de Roberto Jacoby y otros próximos al Di Tella hacia fines de los 60– acarrea un equívoco que conviene desenmarañar. Contraria a la idealización o sublimación del arte, la des-materialización de los límites del objeto estético implica el proceso de reflexión sobre sus condiciones *materiales* de trabajo. Lo que pone de relieve la dimensión o el potencial conceptual-crítico del arte mismo y la consiguiente borradura de cualquier distinción fácil entre praxis artística y teoría estética. A su vez, desde bastante antes de los 60 el proceso de la desmaterialización ha implicado diversos intentos de pensar un “arte expandido” en las intersecciones de las zonas diferenciadas (los parterres) de la exploración artística, especialmente entre los objetos y disciplinas de la cultura visual y el campo verbal de la creación poética, procesos a los cuales se ha referido Florencia Garramuño bajo el incómodo título de la “inespecificidad”.<sup>3</sup> Lo que a su vez supone la proliferación de diálogos interseccionales o interdisciplinarios que rebasan las paradojas de la antigua tradición del *ekphrasis* o del tópico horaciano de la *ut pictura poesis* que históricamente había modelado la discusión sobre los diálogos (referenciales) entre la palabra poética y la imagen.

No por casualidad fue un cineasta y poeta, el lituano Jonas Mekas, exiliado en Nueva York, uno de los primeros en plantear la pregunta por la “expansión” de los límites de la ontología del objeto artístico.<sup>4</sup> Mekas abrió el campo de la discusión sobre el cine experimental a la pregunta por la desmaterialización del cine y del arte mismo, aunque las discusiones sobre las “expanded arts” ciertamente cobraron fuerza a partir del trabajo clásico de Rosalind Krauss en la revista *October* sobre la desterritorialización de la

---

<sup>3</sup> Ver Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, FCE.

<sup>4</sup> Mekas organizó en la *Cinematheque* que dirigía en NY un festival de “expanded cinema” en 1965, y el año siguiente le dedicó un número de su revista neoyorquina, *Film Culture*, al tema de la expansión del arte.

escultura, que tendía a ubicar la discusión, casi exclusivamente (valga la paradoja!), en el campo relativamente contenido de la cultura visual, muy impactado, ya en la década del 60, por la heteronomía o la *mescolanza* cinemática.<sup>5</sup> Rara vez la interdisciplinariedad contemporánea –muy flexionada por la vaga postura anti-literaria que estimuló los cruces o las intersecciones bajo el dominio de los estudios culturales desde finales de la década del 1980– se ha preguntado por el papel de la escritura poética y de la reflexión sobre la poesía como preparación de algunos de los debates sobre los límites de la experiencia estética. Por su lado, la historia literaria moderna, en su ambigua guerra contra los medios, ha tendido a invisibilizar o silenciar la relación fundamental entre el laboratorio audiovisual y la poesía, sobre todo cuando la relación toca la “reproductibilidad técnica” y los medios masivos.

Por otro lado, desde los primeros intentos de Buñuel, Artaud o la *Trilogía de Orfeo* de J. Cocteau, el cine no ha cesado de trabajar la poesía como recurso técnico y como tema. Su historia desde la década del 1920 provee múltiples ejemplos de cómo el cine ha incorporado la poesía como modelo desde dónde pensar la experimentación y su relación con la vida. Las vanguardias históricas convirtieron el reclamo de la prioridad emancipatoria de la metáfora o la figura poética en un lugar común que en los peores casos se transfiere y contratransfiere a la historia del cine en los resabios románticos del mercado del *bio-pic*, desde el problemático *El testamento de Orfeo* de Cocteau (1960) hasta la masificación del género en *Barfly* (1987) sobre Bukowsky, para citar un ejemplo reciente, o más aún en *El club de los poetas muertos* (1989) con el protagonismo tragicómico de Robin Williams.

Tal vez con el fin de contrarrestar el riesgo de la alegoría o de la rápida tematización del cruce entre cine y poesía, los trabajos aquí incluidos desplazan la reflexión en direcciones muy poco exploradas aún por la crítica. Predomina en el dossier el acercamiento a materiales cinemáticos o post-cinemáticos que ponen de relieve la relación entre la poesía y las formas experimentales del género documental o del ensayo fílmico, modos de abordaje de la experiencia de lo “real” que rebasan cualquier demanda de pureza genérica, ya sea mediante la vía del montaje de archivo, como en el caso de *La Rabbia* (1963) de Pier Paolo Pasolini comentada por Georges Didi-Huberman en su contribución al

---

<sup>5</sup> Krauss, Rosalind (1979). “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, Vol. 8. (Spring): 30-44. Disponible en <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>. Último ingreso 10/12/2016.

dossier, o en las piezas de video arte analizadas por Irina Garbatzky en su extraordinario trabajo sobre el cubano Carlos A. Aguilera, participante del colectivo literario *Diáspora(s)* en La Habana.

No por casualidad el dossier abre con dos trabajos sobre cine, poética y política de Pasolini. Unos años después de los montajes de *La Rabbia*, en 1965, Pasolini había escrito un texto fundamental donde distinguía entre el “cine de poesía” y el “cine de prosa”. En la mejor tradición vanguardista, Pasolini identificaba el cine de poesía con los signos “pre-gramaticales” del inconsciente y la experiencia onírica. Aunque se distanciaba de la conversión simbólica o expresiva en las equivalencias freudianas de Buñuel, Pasolini enfatizaba la prioridad del cine sobre la literatura como un modo de exploración del signo pre-gramatical del inconsciente mediante una serie de ejemplos que privilegian el cine de autor (Bertolucci, Antonioni, Godard, o Pasolini mismo) y de ficción. Su archivo del cine de poesía excluía así las formas del documental y *los nuevos modos de autoría* en los registros del ensayo fílmico (según la nominación acuñada unos años antes por Bazin para referirse a un experimento documental de Chris Marker).<sup>6</sup> En tanto el trabajo de Perla Masi en este número hace pie sobre el modo en que tanto la poesía como el cine de Pasolini se encuentran transitados por su exploración de una política espinoziana del afecto, que Masi encuentra condensada en la figura materna y en la acumulación primitiva de la *Mamma Roma*, el trabajo de Didi-Huberman sobre “Cine, ensayo y poema” se pregunta por la rabia del poeta precisamente bajo las transformaciones a las que el *trabajo de archivo* documental y periodístico transforma operación del “autor” en un documental casi olvidado del poeta/cineasta. Como Perla Masi, Didi-Huberman sospecha que ante la normalización de la política bajo el rampante apogeo capitalista durante los años de la posguerra, para Pasolini surge la pregunta fundamental sobre la crisis de la experiencia y la potencia del afecto.

En cierta medida, este trabajo de Didi-Huberman sobre *La Rabbia* puede leerse entonces junto a su otra reflexión fundamental sobre Pasolini en *La supervivencia de las luciérnagas* (2009). En este último la pérdida de la experiencia o de la capacidad de ver, se articula con la imagen poético-visual como intermitencia, como aniquilación pero también

---

<sup>6</sup> André Bazin se refería a *Lettre de Siberia* (1957) de Chris Marker cuando discute por primera vez la forma del ensayo fílmico. Convendría en otro lugar considerar la relación entre las reflexiones precedentes de G. Lukács y Th. W. Adorno sobre la relación entre ensayo, poesía y epistemología que sin duda están en el bagaje de Didi-Huberman cuando se aproxima al filme de Pasolini. Las discusiones actuales sobre el ensayo fílmico como modo de no ficción y *trabajo de archivo* son mapeadas por Antonio Weinrichter en el volumen colectivo titulado *La Forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (Navarra: Colección Punto de Vista, 2007).

como supervivencia en la que se muestra el carácter reminiscente del presente. En el capítulo de *Sentir le grisou* (2014) publicado en este número de *El jardín de los poetas*, Didi-Huberman retorna sobre el poder del montaje que hace posible la imagen dialéctica. El montaje es poético (Didi-Huberman define *La Rabbia* de Pasolini como un poema visual) y es ensayístico, aunque aclara “el montaje del cual se está hablando es válido solo para *hacer del ensayo un género poético* único en su clase, hasta e incluyendo en la afirmación de sus rabias, las indignaciones políticas”. Importan, sí, los materiales, entre otros, de *Mondo libero*, un “cine-diario” italiano, pero también en el trabajo de montaje, sus duraciones, su ritmos, los timbres de voz y las rimas internas. No se tratará, entonces, de la mera yuxtaposición contrastiva de las imágenes de archivo, entre la belleza y el horror, sino de la inminencia de este último en la primera, dada su definición esencialmente dialéctica, en la línea de Benjamin, de Aby Warburg (Didi-Huberman caracteriza la película como un “*atlas en movimiento de la injusticia contemporánea*”),<sup>7</sup> de Bertolt Brecht pero también de Goethe. Así, el montaje es el movimiento de una emergencia y también de lo que emerge, anacrónicamente, en el torbellino benjaminiano.

La lectura de Irina Garbatzky sobre los videopoemas (o videoperformances) de Carlos A. Aguilera también aborda la cuestión del archivo, y de sus emergencias poético-políticas. La posición elegida no es, sin embargo, la de la disidencia con respecto a la poesía conversacional o la poesía testimonial cubanas. El abordaje trae la novedad del conteo del conceptualismo y las vanguardias experimentales en la poesía cubana pero, sobre todo, de lo que abre (desarchiva) el trabajo de Aguilera con el archivo como zona liminar, biopolítica, de lo viviente, entre lo humano y lo animal, cuando la focalización extrema de una boca-molusco es el contrapunto de la conferencia, o cuando el fotograma del exterminio de los gorriones en la época de Mao, junto a la escena de la multitudinaria cosecha de arroz, le permite razonar el descalabro de una racionalidad de los cuerpos individuales, “sobre el lenguaje, sobre el valor y la economía de los signos”.

---

<sup>7</sup> La indagación del montaje es central en muchos de los libros de Georges Didi-Huberman; citamos en este caso *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, en el que reflexiona sobre el montaje benjaminiano y warburgiano como modos de una temporalidad anacrónica (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006 [2000]. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes), y *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCERS, 2010, el catálogo de la muestra Aby Warburg curada por Georges Didi-Huberman en el Museo Reina Sofía de Madrid. En este último libro aparece la idea de atlas como dispositivo de montaje que arma constelaciones móviles y anacrónicas del arte y la historia.

Dos de los trabajos incluidos en este dossier dan vuelta la cronología del archivo. ¿Cómo documentar y archivar la imaginación o la voz? podría ser la pregunta que suena insistentemente por debajo de los ensayos de Raydel Araoz, director de *La isla y los signos* y de Luis Alberto Marecos, de *La superficie del silencio y Variaciones a la intemperie*.<sup>8</sup> Aráoz elige una zona intermedia, una “tierra mestiza. Entiéndase: el límite entre el cine de poesía y el cine narrativo, la fusión estética entre los presupuestos del documental objetivo y subjetivo” y recupera, casi como metonimia de la imaginación del artista cubano Samuel Feijóo, sus dibujos publicados en las revistas que dan nombre al documental, situándolos en “un escenario surrealista”. Marecos instala un íncipit del trabajo documental en los momentos de quiebre, y variación de intensidades de la voz del escritor; a partir de allí surgen las propuestas de materialidad y temporalidad de la imagen, de usos de la luz y el sonido: “la construcción de una mirada documental como si fuera una forma de clasificación de las variaciones de la luz y del ritmo”, por ejemplo. Araoz y Marecos saben que no hay posibilidades de apropiación directa sino trasposos, traslados, por eso los dibujos se ponen en movimiento para documentar la emergencia de una forma de la imaginación; por eso la mirada, según dice el propio Marecos, aparece como “doble de la voz”.

Luciano Piazza, por su parte, sitúa la indagación en lo que podríamos pensar como una poética política de la mirada. Aborda cinco encuadres del cine documental, experimental en los 60s neoyorkinos y lo que importa, justamente, en esas escenas que reúnen a Frank O'Hara y Warhol, o a Mekas y O'Hara con Baraka, o al venezolano Rolando Peña, y al chileno Jaime Barrios con Nicanor Parra o Neruda, es el funcionamiento del encuadre “como perímetro o artefacto de la visualidad” que pone en foco una figura o le retira la lente, que permite reponer el contexto o sustraerlo, que consagra a los escritores como verdaderas estrellas del mundo del espectáculo o trabaja sobre la dislocación de la voz y la escena. En el encuadre, dice Piazza, pueden releerse, revisarse y desmontarse las formas de estas posiciones de poder y, entonces, revisar las relaciones entre artistas y escritores norteamericanos y latinoamericanos en la década.

Tanto Raydel Araoz, como Luis A. Marecos y Luciano Piazza son realizadores experimentales que se aproximan al cruce entre cine y poesía desde elaboración de formas híbridas que rebasan cualquier distinción histórica o normativa entre la ficción y el

---

<sup>8</sup> Se pueden ver los trabajos de ambos en la sección “Archivo/ Materiales” de Caja de resonancia (<http://cajaderesonancia.com/index.php>). Un fragmento de *La isla y los signos* de Raydel Araoz en <http://cajaderesonancia.com/archivo-materiales-detalle.php?id=211>, y los videos de Luis Alberto Marecos en <http://cajaderesonancia.com/archivo-materiales-detalle.php?id=212>

documental. Cuando los invitamos a participar en el dossier nos interesaba conocer mejor su “caja de herramientas”. No debe ahora sorprendernos que sus contribuciones al dossier no correspondan con la expectativa de un simple *testimonio de artista*. De hecho, sus textos despliegan una elaboración conceptual que nos permite repensar la relación entre técnica, testimonio y teoría. Acaso ahí mismo, en la densidad de sus “testimonios” sobre la producción del cine se manifiesta desigualmente uno de los registros conceptuales de las “artes expandidas” contemporáneas: el potencial crítico de una nueva poesía expandida.