

Cristian Molina

**Ana Porrúa**

***Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía argentina***

Buenos Aires: Entropía, 2011, 377 págs.

Cristian Molina es Becario postdoctoral en Conicet, Argentina.

Doctor en Humanidades y Artes en la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado diversos artículos sobre literatura latinoamericana, tales como “Relatos de mercado. Una definición y dos casos en la literatura latinoamericana” *Los límites de la literatura* (Alberto Giordano, comp. UNR, 2010); “Epistemologías del presente en la crítica literaria latinoamericana” (*Escrita*, 2011), “Relatos de mercado en la literatura conosureña. Aira, Fuguet y Noll” (*Calandria*, 2012), entre otros.

Correo electrónico: molacris@yahoo.com.ar

UNA COINCIDENCIA ABRE –y estructura– el nuevo libro de Ana Porrúa sobre los dispositivos poéticos argentinos desde los años 80. Por un lado, el subtítulo sostiene que se trata de un “ensayo” sobre poesía. Por el otro, en la introducción, se indica que el corpus que construye el objeto crítico recupera zonas en las que unas “preguntas se ensayan” (15). Como vemos, la coincidencia se da por el peso específico que adquieren las palabras “ensayo” y “ensayan” a lo largo del libro. Tal vez porque, así como Nicolás Rosa sostenía que un ensayo siempre implicaba una praxis con el riesgo, debido a la posibilidad del error que supone la prueba –la experimentación– de la escritura ensayística, el libro de Porrúa se escribe poniendo a prueba la formulación de diferentes preguntas sobre la poesía argentina de las últimas décadas. Pero en todo caso, como son preguntas que se ensayan, las mismas no siempre se formulan como resultado, sino que la escritura del libro es, en sí misma, el proceso –el experimento, la prueba– en el que las preguntas devienen.

De este modo, se compone un dispositivo crítico que diseña vectores y textualidades como si fueran partes –fuerzas– de una máquina de lectura que arma y desarma sus propios materiales. La primera pregunta que se ensaya es relativa a la posibilidad de recuperar la forma poética y la teoría formalista sobre la misma para insistir con ella en la lectura de poemas contemporáneos, en medio de una disputa cultural que algunas teorías del presente han abierto en la crítica literaria reciente, desplazando los intereses formales de la praxis literaria. De este modo, Porrúa sostendrá que es necesario “situar aquello que trabajan los formalistas: es la forma, claro, pero desde un *entre*, desde las relaciones” (46). Porrúa desplaza, así, una lectura institucionalizada del formalismo que sostenía el inmanentismo de los teóricos vanguardistas rusos, para pensar que los planteos de sus principales representantes, como Tinianov o Sklovsky, no son reactivos a las relaciones que la práctica literaria establece con las demás praxis culturales, como la historia, sino que la forma misma es un modo de leer la historia y, al mismo tiempo, la historia es una de esas formas. Por lo tanto, la pregunta que parece devenir, a partir de estos desplazamientos críticos que realiza Porrúa en la teoría, es múltiple: ¿qué formalismo ha sido leído en el contexto de la institución literaria? ¿En qué medida el anacronismo confeso teóricamente se vuelve productivo en una relación crítica contemporánea? ¿De qué modo las propuestas del formalismo pueden pensarse como herramientas críticas –y no como una mera teoría cristalizada– que se disponen siempre otra vez en diferentes contextos histórico-críticos para su reelaboración? ¿Hasta qué punto el formalismo ruso no es un devenir más de las preocupaciones por la forma que, incluso, pueden encontrarse ya en la filosofía griega, y que, ahora, insiste en la literatura argentina para replantearse

de acuerdo a nuevos intereses y materiales? ¿Hay múltiples formas y, por lo tanto, modos múltiples para leerla?

Debido a tales ensayos de las preguntas, a Porrúa le interesará el trazo de las formas; es decir, su caligrafía: “Una práctica que supone un disciplinamiento, pero también los rasgos de una escritura en particular” (55), “que no se agota en la cripta del verso” (56). Así, lo que le interesará será “la singularidad de una escritura que a la vez tiene fecha histórica y está situada ideológicamente” (57). Reubicándose en el trazo de las formas, lo que plantearán los capítulos del libro serán diferentes caligrafías que son, al mismo tiempo, inscripciones singulares de la historia y de la política a partir de una serie de preguntas que articulan –y que construyen a su vez– un trazo crítico.

Las caligrafías del objetivismo, del surrealismo y del neobarroco serán las desarrolladas más exhaustivamente en el libro –sobre todo la primera– como dispositivos que permiten interrogar un conjunto de prácticas poéticas de las últimas cuatro décadas en Argentina. Y en estas direcciones, Porrúa trazará formas en una interrelación y en un devenir histórico-cultural que le permitirán efectuar cortes y disponer las singularidades en complejos planos de lectura crítica como figuras que se intersecan o que se separan entre sí, incluso con respecto al modernismo latinoamericano o frente a él, movimiento del que se ocupará en la primera parte.

Uno de los mayores logros del libro es haber intervenido en las discusiones sobre el objetivismo poético de finales de los 80 y principios de los 90 en Argentina. Las preguntas que ensaya resitúan al objetivismo como un dispositivo deleuziano que se singulariza por “la mirada como gesto compositivo, el trazo, el color, el volumen y la superficie” (69); a partir de un juego selectivo y expansivo, cuyo principal órgano de conformación y de intervención será *El Diario de Poesía*, que funcionó como un articulador del dispositivo objetivista en cuanto máquina para hacer ver y hablar, sin heroísmos del lenguaje. Al mismo tiempo, precisamente, por esa máquina deseante, que dice, que se expande y que se retrae, la polémica que involucra al objetivismo con el neobarroco será la oportunidad para leer este otro movimiento como singularidad que pone al descubierto los límites del objetivismo y, al mismo tiempo, en la cual el objetivismo señala o construye sus propios límites. Por ejemplo, a través de la lectura de “Cadáveres”, de Néstor Perlongher, como un poema donde prima “la materialidad; la muerte es material, no simbólica, en tanto el lugar [expansivo] de los Cadáveres lo es” (102), y que traza a partir de esa materialidad la singularidad del neobarroco como desborde del signifiante, a diferencia del objetivismo entendido como controlada lengua de la imagen visual. Sin embargo, ambas lenguas se presentan sobre el trasfondo

de una materialidad del espacio. De ahí que el capítulo 2 desarrolle los modos en que el objetivismo y la poesía de los 90 reelaboraron el paisaje –fundamentalmente del río– a partir de un *ethos* político que puede encontrarse como gesto ya en Rubén Darío.

Por otro lado, como en todo dispositivo, Porrúa señala los puntos de fuga, como la poesía de Gambarotta en *Punctum*, que luego retomará en otro capítulo del libro. En ese capítulo (el 5: “Campos de prueba”), Porrúa selecciona trabajos poéticos que “experimentan” con diferentes materiales del presente y del pasado y que reelaboran sus trazos a partir de los dispositivos del objetivismo, del neobarraco, de la poesía política de los 60 o de la poesía femenina de fines de los años 80, decodificando y elaborando ensayos (pruebas) poéticos que funcionan en serie, pero no como totalidad, a partir del pastiche, del *collage* o del montaje. Se trata de, entre muchos otros, *Mamushkas*, de Roberta Iannamico, *La máquina de hacer paraguayitos*, de Washington Cucurto/Santiago Vega o *Diesel 6002* de Marcelo Díaz. Estos materiales poético-críticos serán, a su vez, caligrafías que traen y reelaboran o generan alternativas de las caligrafías previas, inscribiendo y poniendo a prueba la idea de que la forma es la historia y la historia es en las formas. Así, una multiplicidad de preguntas comienzan a ensayarse en la lectura: ¿fueron las caligrafías del objetivismo y del neobarroco dos formas hegemónicas de la praxis poética argentina desde los años 80 que consolidaron una máquina deseante de escritura con sus propias singularidades? ¿Se trata, entonces, de leer en la poesía contemporánea qué hay de resto o de novedoso en relación con esos trazos? ¿Cuáles son las experiencias que parecen escapar de esos dispositivos y, por lo tanto, singularizarse frente a ellos?

En el capítulo 6 Porrúa corre uno de los mayores riesgos del libro y, por esa razón, nos enfrenta a otro de sus grandes momentos –el más intenso–. Allí propone entender la caligrafía como trazos de la forma en que se lee un poema. Para eso, confiesa que

escucho en la red, aleatoriamente, a ciertos poetas diciendo o leyendo sus poemas: voy de William Carlos Williams a Filippo Marinetti, de Breton a Ezra Pound; de Oliverio Girondo a ‘Cadáveres’, de allí a Pablo Neruda, a Nicanor Parra y José Watanabe; recorro luego repertorios de declamación, escucho a Berta Singerman; escucho, ya por fuera de este círculo, a Marosa Di Giorgio y a Alejandra Pizarnik. (151)

Lo que indaga Porrúa es la puesta en voz de textos escritos, que conformaría una “caligrafía inexistente”, una “caligrafía tonal”. En esa caligrafía tonal, planteará Porrúa, se puede oír el murmullo de la cultura:

Porque así como digo que Perlongher me lleva Tita Merello, también se escucha en su grabación de 'Cadáveres' la apuesta del neobarroco, su relación con el barroco del siglo de oro e incluso con la poesía argentina coloquialista de la década del 60. (154)

Esta teoría de la existencia de una caligrafía tonal será desarrollada con exhaustividad y con una sorprendente audacia a través del análisis (de la escucha, quizá) de *Poesía espectacular film*, donde Martín Prieto, Daniel García Helder y Oscar Taborda ponen a prueba la puesta en voz de textos poéticos tradicionales y contemporáneos –propios, incluso– como una operación crítica que diseña modos de leer y que interviene en esos modos de leer (y de escribir) poesía.

La última de las caligrafías tiene como protagonistas las antologías latinoamericanas desde el modernismo hasta las antologías en papel y virtuales de los últimos años. Porrúa se detiene en las selecciones y en las políticas de las mismas, trazando las insistencias críticas mayores o menores que cada caligrafía implica en relación, fundamentalmente, con la poesía argentina. Allí se ocupará de los panoramas que conforman, por ejemplo, *Las afinidades electivas* o *La infancia del procedimiento*, entre otras. Y las preguntas entre estos dos capítulos (el 4 y el 6) vuelven a ensayarse: ¿se puede pensar en una forma poética más allá de la textualidad? ¿Cuáles son las relaciones entre la caligrafía textual y la caligrafía tonal? ¿Cuáles, en este sentido, las que se establecen entre lectura y escucha de poesía? ¿De qué modo diseñar y dar cuenta de esa forma que está más allá de las textualidades tradicionales, que se arma y que se desarma en las prácticas de la escucha y de la puesta en voz, pero también en la del corte del antologador y en el paso de los formatos tradicionales a otros soportes? ¿En qué medida los archivos virtuales que se van conformando de las puestas en voz, pero también de las dinámicas poéticas de los últimos años en blogs o en sitios de Internet, permiten acceder a otros niveles y espacios de trazos críticos que no son ya *solamente* los de la poesía en formato libro?

Escribir preguntas que se ensayan es también un gesto que se materializa en la escritura mediante cortes de la linealidad lectora debidos a *inputs* encorchetados con los cuales el libro reenvía a los anexos, donde se complejiza una afirmación o un tema; es decir, una irrupción en el ensayo mismo de una apertura que tiene lugar para seguir, desde ahí, interrogando la praxis lectora. De esta manera, ensayar preguntas no puede sino enfrentar al lector con sus propios límites para responderlas de una vez y para siempre; es decir, con una indecibilidad que, sin embargo, se interroga sobre la poesía argentina contemporánea.