

# Papel y soporte.

## La plástica poética de Mauro Cesari

Paula La Rocca<sup>1</sup>

348

Las páginas que siguen buscan estudiar la tensión entre visualidad y escritura, contando con que esta zona de trabajo desafía a la lectura crítica pues las herramientas necesarias para este abordaje están dispersas y aún en construcción. Nos inscribimos en una perspectiva teórica que trabaja con la literatura como material irreductible al procedimiento explicativo que opera por interpretación. Tal enfoque propone recuperar aquellos lugares de la poesía que escapan a la cohesión definitiva del sentido en la obra. “Suplementos” es el nombre que ensayó Josefina Ludmer hacia 1973 en las primeras páginas de la famosa *Revista Literal* (2011, p. 81) para nombrar estos restos que no pueden capturarse de manera definitiva en el análisis literario. Para situar los alcances de dicha noción trabajaremos a partir de los movimientos propios de dos poemarios de Mauro Cesari, *Una tarde en Ciudad Ganglio* publicado en 2014 por Ediciones VOX y su publicación más reciente, de 2018 por Borde Perdido Editora, titulada *El espía psíquico*. En ese marco quisiéramos pensar el vínculo entre la literatura y la plástica en la condición expandida (KRAUSS, 1979, p. 30) de la poesía contemporánea.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Universidad Nacional de Córdoba.

<sup>2</sup>El “campo lógicamente expandido” al que refiere Rosalind Krauss para hablar de la escultura a mediados del siglo XX funciona para describir el lugar en el cual se configura la poesía visual como lugar de enunciación. Si tomamos el cuadro que monta Krauss a partir de los modos de expansión lógicos del grupo Klein (Cf. 1979, p. 67) podremos proporcionar una relación entre nuevos términos. El par poesía/no poesía entra en tensión con una definición de visualidad. Esta última se propondrá

Los libros de Cesari son objetos complejos en los que prima la experimentación en el encuentro entre imagen y palabra. Sus publicaciones son de tiradas pequeñas, en editoriales independientes en el mayor de los casos, y sus páginas reúnen diversas materialidades sobre un mismo plano – imágenes producidas digitalmente o recortadas de libros previos, palabras y citas de diferentes proveniencias–. Este modo de composición supone un trabajo de reciclaje de las formas, el cual motiva la impresión de que en sus páginas siempre leemos más de una cosa a la vez. Buscaremos, en esta aproximación a la obra del autor, exponer los modos en que cada libro citado modula dichas operaciones. Es decir, intentaremos mostrar cómo a partir de elementos previos, muchas veces ajenos, se construyen procedimientos compositivos que configuran sentidos recurrentes. Si el signo es en Cesari continuamente materia táctil –esto es, un elemento gráfico y no tan solo un portador de significado– en ambos poemarios resuena la impresión de Silviano Santiago cuando dice: “Las palabras del otro tienen la particularidad de presentarse como objetos que fascinan a [los] ojos, a [los] dedos” (2012, p. 70). En los casos que convocamos aquí, el diseño y la superficie de la hoja están comprometidos con la organización de los significados y el grafismo se instala en el espacio visual reordenando los lugares asignados a los modos de decir o de mostrar. La letra adquiere cualidad de figura, de dibujo o de contorno, y desde allí Cesari trabaja los límites de la visualidad y de la imagen.

Hemos optado por presentar en dos grandes secciones los procedimientos de escritura que se articulan en cada volumen. Creemos que la forma de cada poemario exige desarticular pacientemente el tejido que trabaja en las estructuras. En ambos casos pretendemos dar cuenta de los

---

desde el par plasticidad/no-plasticidad, atendiendo a los componentes técnicos de producción de los materiales propuestos. La poesía visual, pero particularmente aquella que toma el papel como materia y soporte de trabajo, se instala en este cuadro para organizar las materialidades que la configuran. Allí podemos afirmar que si bien el territorio no es plenamente ni de la poesía ni de la plástica, el espacio expandido de la literatura organiza un lugar que, bajo la etiqueta de poesía visual, busca instalarse en cuanto poesía plástica y gráfica, esto es, aquel modo específico de la poesía visual que trabaja sobre el soporte fijo (en la poética que trabajamos, el papel). Esta definición permanece tensionada por otros nombres que se refieren al campo de la misma materia, es el caso de las “poéticas oblicuas” (ROMERO y DAVIS, 2016) que tensionan el espacio de la poesía visual, análogamente al modo en que la categoría de instalación tensiona a la noción de escultura expandida de Krauss. Estas tensiones son por definición las que constituyen la permeabilidad del campo expandido (*expanded field*) en las artes contemporáneas.

ritmos internos que tensionan al texto, la manera de conectarlos a la visualidad de la letra y el modo en que se asocia la plasticidad del soporte de papel.

### 1. De paseo por *Ciudad Ganglio*

*Una tarde en Ciudad Ganglio* es un libro compuesto por palabras y recortes de un manual de anatomía descriptiva. Propone un recorrido visual en el cual se conjugan fragmentos poéticos y elementos de la imaginería anatómica. Desde su título configura cierta demarcación espacial, *Una tarde en Ciudad Ganglio* arma el paisaje de una ciudad sobre el soporte en blanco. Atravesarlo supone un paseo pautado según ciertas premisas de circulación. En principio, la de obedecer a un atajo propuesto por el salto que produce en la escritura una primera palabra, a modo de subtítulo, seguida por un asterisco. De las primeras páginas, y lo que podríamos pensar como un gran capítulo que abarca todo el libro: “Viajes por Pareidolia\*” (CESARI, 2014, p. 11), ese asterisco lleva hacia la página final. El ingreso a la “Ciudad Ganglio” no es por el arco de entrada, la gran puerta de la ciudad, sino que su acceso está en la “Nota”, a la que remite el asterisco, y que aquí reproducimos:

350

Pareidolia es el nombre con el que intenta designarse un singular fenómeno o proceso psíquico. Derivada etimológicamente del griego *eidolon*: “figura” o “imagen” y el prefijo *para*: “junto a” o “adjunto”; es un fenómeno reactivo consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible. (2014, p. 60)

En este giro que se propone al lector, el del comienzo que vira para ofrecer el ingreso al poemario desde su último folio, se organiza un primer contacto entre imagen y letra. El nombre “Pareidolia”, dice la nota, es una asociación errónea entre formas. La nota es una advertencia sobre el estatuto de las imágenes que veremos de allí en más. Por causa de esta primera aclaración, palabras e imágenes inauguran un espacio común en el paisaje del texto. Desde allí se gesta una materia doble. Los versos están interrumpidos por la imagen y éstas se pueblan de grafismos. Cada elemento

trabaja con su propio principio de composición: habla la lengua del poeta, pero también se dibuja el órgano hablante (2014, p. 17) y este doble registro sostiene la estructura del libro. Como la lengua, se dibuja también el oído, la mandíbula, la columna vertebral, siempre en relación a los pequeños grafemas que rodean a las imágenes.



Figura 1.

351

Hay una cantidad de variaciones que actúan. En términos compositivos, el desarme de la imagen anatómica es por superposición de imágenes o distorsiones producidas por multiplicar (Figura 1) o estirar (Figura 2) ciertas partes de ese atlas corpóreo que se traspone sobre la superficie de la hoja. Cuando esas imágenes encuentran su doble en el lenguaje, se engendra una *lengua plástica*, una lengua compuesta por trozos de letra y de imagen. De allí que la primera parte de *Una tarde en Ciudad Ganglio* lleve este cartel de aviso en su puerta de entrada. *Pareidolia* es el terreno de lo desmembrado.



Figura 2.

Si *Pareidolia* es el “fenómeno o proceso psíquico” (2014, p. 60) que inaugura este trayecto, pongamos atención a un segundo fenómeno que se adjunta a aquel, que se filtra en la definición de las *pareidolia* y es definida como:

352

Apofenia (ilusión de agrupación, simulacro), la experiencia consiste en ver patrones, conexiones o ambos en sucesos aleatorios o datos sin sentido [...] «visión sin motivo de conexiones acompañadas de «experiencias concretas de dar sentido anormalmente a lo que no lo tiene»». (2014, p. 60)

La cercanía entre ambas definiciones termina por completar una zona de sentidos. Pero si la apofenia es la experiencia que se hace en la conexión entre datos aleatorios, nos preguntamos por qué el ingreso a Ciudad Ganglio es a través de *Pareidolia*. Por supuesto, la respuesta se alcanza de modo simple al comprender que la clave está en la asociación de la imagen hallada junto a la palabra. Pues, aunque en *Pareidolia* la imagen –aparición material de un espectro, estímulo vago a la vez que aleatorio– se reconozca tal vez *erróneamente* como una forma reconocible, la implicación entre las imágenes de la escritura y las imágenes plásticas conectan materialmente una vivencia común en el espacio de la composición.

Tal vez debiéramos aclarar, primero o antes de continuar, que esta lectura parte de la consideración del gesto que ejecuta la apertura de las

formas sobre la superficie de la hoja. De tal ejecución depende la puesta en valor del blanco de la página. Hay una distancia, a modo de grado cero – como dice Barthes pero como también dice Pablo Oyarzun (2000, p. 37)<sup>3</sup>–, entre el trazo y la palabra escrita en el proceso de desarrollo de las formas. El trazo que inaugura la superficie compositiva –sea traído de un folio previo o sea un trazo nuevo producido sobre la hoja– actualiza un devenir de lo trazable. En tanto posibilidad, ese trazo está siempre ya en proceso. Así, en la poética de Cesari, en la imagen que presenta la disección de los cuerpos percibimos el manual anatómico que preexiste a la conformación de los poemas (de ese manual, el productor ha expropiado pequeñas figuras que transfiere a su página) o, prestando atención al modo en que los versos se escanden, podemos inferir el movimiento de la mano que inaugura la cadena sintáctica o que la interrumpe, el movimiento que corta la frase o que marca con la puntuación un final apresurado para determinada estrofa:

353

C  
 ada cuerpo  
 un mapa de escenas.  
 Animales musculares  
 de integración  
 e intriga conectados  
 y articulados  
 como las vértebras  
 la carne

<sup>3</sup>En la apertura de la producción de las formas, la distancia a la que nos referimos se determina por el espacio en blanco que separa, y a la vez conecta, los materiales que se mezclan sobre la superficie del papel. Esa distancia es decisiva en el funcionamiento de la poesía visual. Allí se organiza *el grado cero de la escritura*, por el cual y según las palabras de Roland Barthes la palabra “brilla con infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles” (2011, p. 40). Estas relaciones –aquí pretendidamente cercanas al plano de la imagen visual– son las que permiten sostener la tensión principal que organiza el terreno doble de imagen y escritura. La imagen que interrumpe el espacio del signo lingüístico le permite a este último expandirse y conectar con el aspecto visual de la letra en tanto imagen. El significante recupera la capacidad de mostrar su forma, oponiéndose al borramiento de su materia que el funcionamiento del signo le impone. De ese modo, “instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención y, por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje” (BARTHES, 2011, p. 40). A partir de allí, Pablo Oyarzun agrega que esa configuración es posible solamente en cuanto el gesto que desencadena la producción de formas se sustenta en el blanco de la página ya vuelto soporte de la escritura y se organiza en cuanto sustento *virtual* del espacio de trabajo: “El gesto decisivo en el que compromete el arte moderno es de una extrema simpleza. No es nada más que la experiencia del blanco, de la ausencia de toda producción, como experiencia del espacio blanco de producción virtual [...] Por ese ademán esencial, entonces, accede el arte a una zona neutra, fronteriza, a un “grado cero” que, como tal, funda la posibilidad de la forma artística” (2000, p. 37). En esta posibilidad, a partir del gesto que abre el espacio de producción, se instituye el soporte. Sin embargo, insistimos en anotar una diferencia entre la matriz moderna del análisis de Oyarzun y las líneas de abordaje estético que refieren al arte más contemporáneo, principalmente el que se acerca al término del siglo XX y el que se inicia ya con el siglo en curso. Por esta razón, del planteo de Oyarzun tomamos específicamente la determinación del blanco como lugar virtual de inscripción, la cual continúa siendo productiva para comprender el modo en que se configura el espacio de trabajo del arte actual.

los órganos  
 la piel  
 y en digestión. (CESARI, 2014, p. 30)

En el poema citado, se observa lo que señalábamos respecto del corte en los versos, pero para el caso de la palabra percibimos un detalle significativo. En *Una tarde...* hay una apertura rítmica animada por mayúsculas capitales que se utilizan como marcas para diferenciar secciones (Figura 3). En cada una de esas aperturas la letra incorpora un pedazo de cuerpo: el tramo de una laringe, una mandíbula recortada, un ojo. El lenguaje interfiere en el cuerpo tanto como el cuerpo en la palabra y la mayúscula asegura la traba entre la imagen anatómica y la letra. En esa superposición se pliega el encuentro de la materia en sus diferentes órdenes. En las mayúsculas capitales la letra y la imagen aparecen, por un instante, indiferenciadas. La letra es imagen y lengua. El gesto que dispone ese empalme, como de dos filminas que se juntan evidenciando la transparencia, permite transformar en superficie de trabajo el material previo.

354

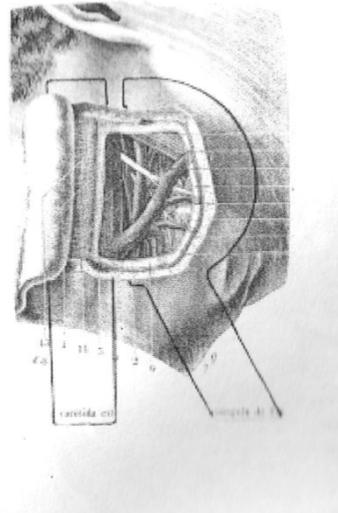


Figura 3.

En ese montaje que observamos se moldea el espacio plástico-poético del libro. Sumado al blanco de la página en cuanto soporte de las formas aparece el trazo, diferencia afirmativa que configura un reparto sensible, habilita la toma de consistencia de una imagen nueva sobre el papel

y carga de materia la superficie indiferenciada. Por la expansión de la tinta o por la fuerza de presión de la letra o de la imagen sobre el soporte, el papel se desgasta. La negrura de la línea configura una imagen, un mapa o recorrido, un horizonte de jerarquías. Ante la pregunta de Oyarzun “¿*Quién negra el blanco de la página?*” (2000, p. 38; itálicas en el original) el trazo se propone como la única alternativa material, como forma que insiste en ensayar un desvío.

Ahora bien, si en la composición cristaliza una manera específica de hacer relaciones, la línea y el dibujo –el dibujo que toca la letra, pero insistimos, también, la letra que dibujada raya la visualidad de la imagen– diseñan juntas un espacio propio. Allí el sentido está roto y su fractura suspende la posibilidad de cualquier interpretación unívoca. Incluso más, si el elemento realista vuelve a ser convocado ya no será posible identificarlo en plena coincidencia con las cosas del mundo. De allí que la relación entre la palabra y la imagen, en el poemario, es siempre más que la traducción de un lenguaje a otro. Es más bien la concomitancia de una expresión de lo sensible. Precisa de ese espacio de tensión entre palabra e imagen para poner en funcionamiento cierta *paradoja*: la palabra no es sólo transmisión de contenido sino materia, y la imagen no es únicamente material bruto, *habla muda*, sino también codificación y lenguaje. El blanco entre imagen y palabra señala en esa abertura un punto de contacto, un hueco que recoge todos los matices y por el que caen todos los intentos fallidos de aferrarse a la superficie. Según este modo de apropiación de la técnica de montaje y del uso del trazo, la composición configura el blanco de la página como el espacio común en el que los materiales se conjugan.

355

Avanzando hacia el apartado “4” en cuanto momento clave del ejercicio de la mirada (CESARI, 2014, p. 40) podemos ver que las imágenes multiplican sus dimensiones. El protagonismo de la superficie blanca cede ante el predominio de la forma. El texto se extiende hacia los bordes y presiona sobre las imágenes plásticas. Pero también desoye el llamado de la ciencia que pide al texto nombrar esos pedazos de cuerpo. Allí se pone en escena lo que Cesari denomina “El habla inesperada” (2014, p. 46). Vale decir aquello que la conforma: una parte del aparato fonador con una media

mandíbula y una serie de extremidades segmentadas a las que se superponen líneas, líneas como llamadas que debieran explicar, según sabemos por los libros de anatomía, los nombres y las funciones de las partes expuestas. En esta escena las líneas punteadas, cuya función es la de nombrar lo que vemos, quedan vacías. Son una reminiscencia sin destino, el guiño hacia un código que se pierde en el infinito de las formas. El “habla inesperada” (Figura 4) es un señalamiento de una imagen poco común y un nombre que está lejos de precisar lo mostrado. En este momento, podemos conectar con el desvío inicial de la Pareidolia: “fenómeno reactivo consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible” (CESARI, 2014, p. 60). Así encontramos una vez más la trampa perpetrada por las figuras y las palabras, la imagen es una y otra vez percibida *ilusoriamente* en tanto imagen reconocible.

356

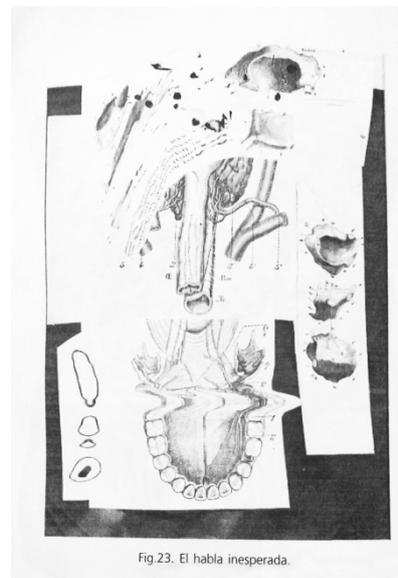


Figura 4.

Quizá pudiéramos pensar alguna similitud con la circunstancia que sorprendía a Michael Foucault en sus ensayos sobre la obra de René Magritte. El famoso *Esto no es una pipa* de 1929, sostuvo Foucault, fue concebido *secretamente* como un caligrama, luego deshecho cuidadosamente (2012, p. 20). De allí la complejidad de su doble poder. Puesto que en el caligrama la palabra toma la forma de la imagen y la imagen es delineada por la materialidad del signo hasta transformarse en

línea, Foucault anota: “al deslizar uno sobre otro [...] se ocultan recíprocamente, lo que muestra y lo que dice”; y más adelante: “nunca *dice* y *representa* en el mismo momento, esta misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión, escondida en la lectura” (2012, p. 20). Entonces, si lo pensamos con Foucault, cuando imagen y escritura construyen una zona común, el deslizamiento que producen altera la propiedad de las formas particulares. Esta sintonía puede dar la clave, tal vez, para reflexionar sobre los alcances de la relación entre imagen plástica y escritura. Las modulaciones en cada caso son particulares, pero es posible establecer en la poesía visual de Cesari que el trazo del dibujo y el de la letra coinciden. Es decir que la letra y la imagen cuando trabajan juntas muestran un plus de sentido al ocultar o potenciarse recíprocamente.

## 2. Quién escribió *El espía psíquico*

357

“¿Qué textos yo aceptaría escribir (re-escribir), desear, proponer como una fuerza en este mundo mío?”

Roland Barthes

Las capas del papel se desgranar al tacto. Parecieran querer corroborar la existencia de su propia materia. Pero ¿qué vendríamos a comprobar nosotros ante el encuentro con el papel, cuando marcamos un texto para señalar frases que no quisiéramos perder o porque nos resistimos a consentir algo de lo que en él está escrito? El ejercicio de subrayar, de encerrar en círculos o el ejercicio del comentario son hábitos comunes en la lectura de un párrafo, principalmente cuando se intenta retener una idea o a veces cuando, ante cierta fantasía sobre el futuro de tales páginas, arriesgamos allí alguna clave de lectura. Estas son prácticas casi indistintas para el trabajo con el papel o para con los dispositivos electrónicos. Sin embargo el papel soporta: trazos sobre trazos, cortes, dobleces, rasguños y nosotros, lectores correctos, hacemos uso, sin gala, de esos pequeños sistemas de referencias, marcas que se disimulan en un contexto de intervenciones reguladas y no presuntuosas.

Habría, quizás, que detenerse en esos señalamientos. Pensar si son gestos propios de cierta irreverencia o tal vez, en los términos de Silviano Santiago (2012, p. 65), gestos de una *falsa obediencia* escrita en los márgenes, una especie de contrapunto, o tal vez una confrontación. En la conferencia de 1971 “El entre-lugar del discurso latinoamericano” –escrita originalmente en francés según apunta la edición dirigida por Raúl Rodríguez Freire y Mary Luz Estupiñán–, Silviano Santiago refería a un gesto desobediente muy propio de las escrituras latinoamericanas que se encargaría de desarticular la trama de obras que nos proveen las metrópolis culturales. Cargado de historia, ese gesto buscaría dar vuelta el régimen deficitario que imponen las economías dominantes. Las que, siguiendo sus razones, buscan justificar la precariedad de las economías de Latinoamérica en la mala aplicación regional de los sistemas económicos globales y, análogamente, aseguran que la escritura latinoamericana –y el arte nuestro en general– no es sino siempre réplica, copia del modelo o fuente, obra derivada, parásita, que vive solamente en relación a aquél original de la cultura. Es llamativo, entonces, cuando abrimos la tapa de *El espía psíquico* el modo en que esa idea de original entra en cuestión.

Este libro de Mauro Cesari es un objeto extraño, un libro que se propone como artefacto u objeto estético. Desde el principio se puede notar que hay un cuidado especial por subrayar el dispositivo libro en cuanto formato de exhibición. Apenas al abrirlo, entre las decenas de detalles que circulan, resalta el trabajo de escaneo de las páginas. Sin más, la primera página, aquella que suele repetir los motivos de la tapa, muestra una hoja escaneada con una fuerte carga en la intensidad del contraste. En ella puede leerse la frase que figura como título, *El espía psíquico*. En esa página se superpone, en el margen superior, el nombre de Mauro Cesari, con una tipografía distinta a la del título, y en el inferior, figura el nombre de la editorial, Borde Perdido. Ambos nombres están aplicados sobre la hoja previa. Desde el inicio hay entonces un complot, de autor y de editor, que remarca la ficción operante. La primera impresión deja en pausa la posibilidad de conocer el nombre autoral que dio lugar a la primera versión

del libro, aquella que fuera escaneada y luego transpuesta a la maqueta en el trabajo editorial.<sup>4</sup>

Apenas al hojearlo pueden verse sus páginas repletas de tachaduras, pero es claro que el libro al que accedemos no es el que *verdaderamente* fue tachado –digámoslo así– de puño y letra por Cesari. El libro que se presenta por Borde Perdido es el resultado de la intervención sobre un volumen anterior, aparentemente homónimo, retocado y trasladado a digital. Lo que hay allí es una serie, selección lúcida que pone a funcionar algunos términos en conflicto. Las páginas, numeradas según lo estaban en el volumen previo y que se ubican ahora en desorden, están ocupadas por manchas que trabajan sobre la imposibilidad de leer de corrido. Aquel lector que en su afán primario se lanzaba a descubrir ya en la “Primera parte. El muchacho que se convirtió en espía psíquico” (CESARI, 2018, s/n) cierta secuencialidad en los hechos, casi de inmediato tiene que moderar su ímpetu de lectura. Las manchas que pueblan el espacio sintáctico hacen imposible la lectura continua. La lectura se ennegrece. Cesari toma el potencial de imagen que hay en la letra y la hace dialogar con el trazo que se superpone. Pero no tanto para hacer valer la dimensión asemántica de esa escritura, sino más bien para hacer entrar en diálogo la visualidad de la letra y la de la mancha *junto con* el decir poético.

359

Para continuar, podríamos distinguir tres tipos de manchas que se entrelazan en la superficie de la escritura: tachaduras, patrones y distorsiones. Hay tachaduras blancas y tachas negras, horizontales o verticales, de color pleno o transparentes; patrones sobre la página escrita o aislados en la página blanca; distorsiones plásticas o digitales que distribuyen, de diferentes modos, las cargas de tinta sobre la superficie. Entre ellos se combinan, se niegan, se exageran. *El espía psíquico* es el experimento sobre una superficie de un tiempo anterior, el despliegue de una plantilla o de un patrón, el tachado aleatorio sobre una superficie rugosa. Es decir, efectivamente es todo eso, pero podemos agregar también que su

---

<sup>4</sup>El ensayo en papel se conserva como pieza extravagante y como tercer ejemplar, un objeto-fetiché que conserva todos los rasgos de la superposición de las tintas sobre el libro.

materia reclama una atención particular al espesor de la palabra, a aquel resto de lenguaje que se superpone al cálculo de la intervención plástica deliberada.

El espía psíquico como personaje, es un niño que desarrolla poderes de proyección astral (cf. 2018, p. 119) para uso de las fuerzas armadas. Se propone como mano de obra (¿cuerpo de obra? ¿psiquis de obra, quizás?) y su actuación se cuele por entre las manchas. El nombre y la potencia vital – él como personaje de una narrativa doblemente trabajada, traída de un libro anterior, tachada ahora su secuencialidad expositiva– permean la opacidad de la tinta y permiten leer un cuerpo de trabajo en el texto. El personaje niño, Ernesto, logra que su afección pase a la superficie de la hoja:

«Si no se regresa a tiempo \_ , el cuerpo puede  
 ser poseído \_  
 \_ mente \_ el riesgo. Puedo pro-  
 yectar mi cuerpo \_  
 \_ Pero la belleza \_ el deseo  
 de no regresar es lo que me hace \_  
 \_ Me protejo \_  
 \_  
 \_ el espía psíquico  
 \_ recurrió frecuentemente \_  
 \_ se encontró con formas astrales de  
 espías alemanes [...]. (CESARI, 2018, p. 79)<sup>5</sup>

360

El vaivén que puede leerse en estas líneas se balancea entre aquello que el personaje enuncia, lo que se dice de su trabajo y lo que es obturado por la mancha. Leer se vuelve difícil porque las interferencias pesan tanto como la palabra. En la primera parte del fragmento anterior, lo que es mostrado como oposición formal, entre expresión y obturación, es asimismo una oposición conocida, el *tropos* antagónico entre mente y cuerpo. El cuerpo, el que exhibe el trabajo de la psiquis, corre riesgo. La destreza

<sup>5</sup>Haremos aquí dos aclaraciones. En primer lugar, por el problema de la distribución en el espacio y la cualidad singular de *El espía psíquico* que sin dudas se resiste a ser transcrito en estas páginas, usaremos el guión bajo del teclado ( \_ ) para marcar un espacio que está presente en el renglón del verso. Como se trata, según afirmamos desde nuestra lectura, de un fragmento de poesía visual, marcamos el espacio –a menudo obliterado por el negro, otras veces borrado– para distinguir que el verso no ha finalizado todavía. Por otro lado, consideramos los números de página que se explicitan en el volumen aclarando que éstos no se corresponden con una numeración continua. Aquellos que no figuren serán marcados como S/N, tal como se ha hecho hasta aquí.

psíquica se traslada a las dolencias físicas (“El conmovido psíquico fue hospitalizado \_ / \_ sin energía \_ / \_ el pecho. \_” [CESARI, 2018, p. 83]).

Esta diferencia, quizás nos permita pensar, análogamente, el pasaje que inaugura la materia en la interrupción del sentido. Del cuerpo de la letra y la materialidad de la tinta hacia la expresión fluyen ciertas afecciones: el gesto de la tinta espatulada sobre la hoja de papel, la presión del pleno negro que niega la letra bajo su dominio pero la supone, o el patrón que, distorsionado digitalmente, recuerda a la expresión del arte abstracto o pone en juego los mecanismos de la libre asociación –cierta “pareidolia” para decirlo en términos de esta poética. El espesor del soporte entra en relación especular con la complejidad del signo, desde la reflexión sobre el lenguaje y en su dimensión imaginal. Entre letra y visualidad, entre lenguaje y expresión, hay un volumen de energía vital que trabaja los límites de la poesía (Figura 5).

361



Figura 5.

Sin embargo, habría que cuidarse del “delirio de transparencia” del que nos advierte Héctor Libertella. Ilusión por la cual en lugar de resbalar “por la correosa sustancia llamada sintaxis [...] resbalar o patinar allí, en esa pista de linotipo” a menudo se cree posible la transposición directa de una idea hacia la materia textual confiando sin reparos en su funcionamiento: “Ciertos locos piensan que con la grandeza de sus alucinaciones pueden

hacer una carga de brigada ligera sobre el texto y atropellarlo”, dice Libertella (1990, p. 17). ¿Qué hay, podríamos pensar, entonces, del procedimiento de intervención en el trabajo de Mauro Cesari? ¿Cómo “patina” por la sintaxis? ¿Con quién dialoga, ante qué escapa? ¿A qué genealogías responde?

Los artefactos de Cesari están colmados de poros que obstaculizan aquel patinaje. Si la figura evoca una superficie pulida y brillante por la cual, con el instrumental apropiado, el desplazamiento es simple, la hoja de papel nos propondrá algo distinto. La cualidad del gramaje, la mueca de lo artesanal y todo el espacio de la composición definen una consistencia porosa que retiene la tinta. Allí conviven dos experiencias táctiles: la porosidad (que indica un resto de tinta que se absorbe y se pierde entre las capas del papel) y la sensación de relieve por sobreimpresión (que evidencia cierta posición de contraste). Ambas impresiones táctiles permiten comprender el tiempo que actúa en ese contraste. El tiempo de una lengua trabajada y puesta en funcionamiento, una lengua que rumorea en las estrías del papel y que crece a pesar del ruido impuesto por la constante remarcación de capas. Las tintas —el preciso contacto entre tinta y papel, la estampa sobre estampa, el negro sobre blanco, o el blanco sobre negro— despiertan desde el procedimiento de (re)escritura la ocasión de pensar la literatura en la materia textual. No antes, ni después. El tiempo opera en la lengua y en la materia visual y de ese modo el lector se desliza por la “sustancia correosa llamada sintaxis” que auguraba Libertella.

362

En ese desliz el tiempo del trabajo textual se liga al tiempo de la imagen. La lectura se obstaculiza sin detenerse por completo y en ese pliegue, que en *El espía psíquico* corresponde a la operación de contraste citada más arriba, la página se instaura como lugar de una expansión. Podríamos decir, entonces, que hay, tal como postula Giorgio Agamben en *Ninfas* (2010, p. 11) que aquí funciona como un crecimiento conjunto de imagen y lenguaje. Cuando Agamben reflexiona en torno de la vida de las imágenes, dice, a propósito de los videos del artista Bill Viola: “se podría decir que éstos no inscriben las imágenes en el tiempo, sino el tiempo en las imágenes. Y puesto que, en lo moderno, el verdadero paradigma de la vida

no es el movimiento, sino el tiempo, eso significa que hay una vida de las imágenes que se trata de comprender [...] La esencia del medio visual es el tiempo... las imágenes viven dentro de nosotros” (AGAMBEN, 2010, p. 11). En el modo en el que, en el trabajo de Cesari la línea del tachado coincide con el trazo de la letra, en esa grafía opera un movimiento similar. En el soporte se hace posible la suma que permite leer como un mismo elemento el compuesto entre escritura e imagen. Esa sobreimpresión intensifica las pasiones, los sujetos, las pulsiones vitales, al modo de un pastiche que pone a funcionar la imagen en expansión.

363

Por momentos nos preguntamos por el modo en que las tachas o las manchas siguen a la letra. Porque claramente, siendo el volumen previo un libro acabado que Cesari interviene con nuevas marcas, huellas o grafemas, la lectura se disloca. Desconfiamos entonces de lo que efectivamente podemos leer porque el borde de lo accidental insiste como fantasma de esa escritura ¿Qué contingencia permite que lo que leemos esté todavía en estas páginas? (La pregunta de Georges Didi-Huberman en *Arde el archivo* se agita en la memoria: “¿No deberíamos asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición?” (2007, p. 7) ¿Hay diferencia entre lo que leemos y lo que fue borrado?) Pues tal como vemos que la tacha en muchos casos sigue a la letra para obturarla; en otros, el trazo deja ver recortes, parece ausentarse de la rigurosidad necesaria para suprimir el contenido que está debajo. A veces por la transparencia del material, otras por un aparente desvío, cierto es que algunas palabras escapan al mandato de encubrimiento. Por momentos la tacha sigue a la letra pero en otros pareciera que fueran autónomas o que se neg(r)aran a participar de la escritura. En *El Espía psíquico* se escribe con la supresión. Pero ¿es eso todavía escribir?

El libro citado, aquel volumen de la feria de saldos, entra en discusión con el procedimiento de tachado. Esa acción pone a funcionar un ajuste de tiempos que motiva a comprender el recorrido del libro como un continuo de pérdida y de recuperación. La imagen retorna constantemente cargada de aquella memoria histórica. Entre la distorsión en la imagen, la impresión táctil y los diversos elementos textuales que conforman las

páginas de *El espía...* se construye un proyecto complejo. Porque aunque los personajes no sean estables o no pueda garantizarse tipo alguno de continuidad narrativa sí podemos contar con elementos recurrentes que transitan por estas páginas. Lo que el procedimiento compositivo permite ver es la facultad de decir que tiene la palabra aún en las circunstancias más adversas, posibilidad conducida por el pasaje a través de la imagen que crece en modo concomitante al de la letra. La inevitabilidad del azar se transfigura en afección o *pathos*.

En *Ninfas* nuevamente, leemos, “La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección [...] En este sentido, la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo” (AGAMBEN, 2010, p. 14). En esa línea podemos percibir, entonces, que todas las discontinuidades, todos los obstáculos que impiden reconstruir una escena nítida en el poemario funcionan en relación a esta imagen constituida en cuanto *phantasma*. La afección vital que de ella se deduce sugiere que el espacio de disolución por agregado material<sup>6</sup> es la forma de un paisaje superviviente (“El vacío \_ / \_ / \_ se identifica con el espacio \_ / [...] todo lo que sobre- / vive surge de \_ dimensiones / inimaginables”[CESARI, 2018, p. 39]). En él se configura un reparto de tiempos, cuerpos y relaciones espaciales que produce interacciones específicas entre los materiales involucrados.

364

Hablamos, entonces, de un pliegue entre imagen y lenguaje. El procedimiento compositivo restituye la vitalidad histórica a los materiales con los que trabaja e intensifica el movimiento singular de cada uno, en la composición. Cada tránsito de lectura es una puesta en acto de ese pliegue y la ocasión de un nuevo doblez. Cada lectura inaugura una capa temporal que tensiona con el *índice histórico* de la imagen.

---

<sup>6</sup>Por agregado material comprendemos la sumatoria de elementos en la superficie de papel que configura a la superficie de la hoja en cuanto soporte de una escritura. Creemos que este procedimiento es el modo central de composición en *El espía psíquico*.

### 3. *Textos en los que el desperdicio se agiganta*<sup>7</sup>

Hasta aquí recuperamos la reciente producción de Mauro Cesari analizando la particularidad de sus procedimientos compositivos en relación con la visualidad de esta escritura. Observamos que ambos libros asocian de diferentes formas la relación entre imagen, ritmo y soporte lo cual ha permitido configurar un mapa singular de lectura para cada caso. Nos gustaría ahora retomar algunas líneas que creemos necesario anudar para poner de relieve las manifestaciones recurrentes en la obra. Estas nos ayudarán a considerar un estado actual de la poesía visual situando el hacer poético en el campo expandido y poniendo en tensión cierta condición de la literatura contemporánea. Son pequeños elementos donde palabra e imagen, el *conglomerado* (MENDOZA, 2000, p. 3) que de allí se desprende, expresan modos inéditos de la imaginación.

365

Creemos que no es menor atender a estos detalles, aquellos suplementos que insisten en el encuentro de los dos libros que convocamos. Siguiendo la propuesta de Juan Mendoza —en su ponencia para el IX Congreso Argentino de Hispanistas, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad Nacional de La Plata en 2010— nos permitimos pensar otras modalidades para nombrar aquello que hemos llamado “suplemento del texto”, al principio de este trabajo y de la mano de Josefina Ludmer. Para Mendoza es posible pensar este suplemento como “sobre-texto”, haciendo funcionar en contrapunto la propuesta de “entre-lugar” de Silviano Santiago y la propuesta de “resto del texto” o “suplemento” de Ludmer. El sobre-texto, como el suplemento, aquello que “siempre sobra y desborda” (MENDOZA, 2010, p. 3) excede a la captura de la interpretación. Queda entonces la posibilidad de decir de nuevo o de intentar de otra forma el acercamiento a lo ya dicho. En *El espía psíquico* nos preguntamos por el sobre-texto en la suma de aquellas secreciones del cuerpo que quedan semi-oscurcidas por la mancha que interviene, y también, en la simple mancha, opaca ante cualquier intento de

---

<sup>7</sup>Tomamos prestada la expresión de Josefina Ludmer para el número 1 de la revista *Literal* (1973) de acceso abierto en la edición facsimilar organizada por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en 2011.

colocar allí un sentido definitivo. Por otro lado, el suplemento en *Una tarde en Ciudad Ganglio* refiere a aquellas llamadas vacías presentes en las imágenes plásticas del apartado cuatro que dejan en suspenso las referencias categóricas entre imagen y significado, o también a esa lengua del poeta que tensiona con la imagen transpuesta desde el manual de anatomía.

En este punto volvemos a pensar qué mecanismos se despliegan “en la escritura *sobre* otra escritura” (SANTIAGO, 2012, p. 70), en las transformaciones sutiles que acontecen cuando un texto en uso “es envuelto en el discurso de la lectura” (MENDOZA, 2010, p. 2). Qué sucede en esa relocalización. *Una tarde en Ciudad Ganglio* sobre escribe el manual de anatomía a partir de la transposición de las figuras hacia el espacio común que se organiza sobre el blanco de la página. En el gesto que reúne los trazos de palabra e imagen se fabrica un espacio compuesto que sostiene la ilusión de sentido, la pareidolia. *El espía psíquico* se construye sobre un libro previo, proveniente de una feria de saldos que se mancha hasta ennegrecer, casi por completo en algunos casos, las páginas. El paisaje superviviente que se gesta allí es un intento de acercamiento a un pasado perdido entre la multiplicidad libresca. Silviano Santiago dice –y Mendoza lo recupera– que lo específicamente latinoamericano (si efectivamente pudiera decirse de ese modo) está en el intersticio “entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión” (SANTIAGO, 2012, p. 76). Pudimos ver cómo, efectivamente, ambos libros conectan desde el modo compositivo cierta idea de asimilación transgresora, sus formas se potencian en el gesto de acercamiento insumiso al material previo con el que trabajan. Allí se abre el intersticio, ese “entre-lugar” que posibilita la apropiación en la cual los materiales recuperan capacidad expresiva.

366

La “escritura *sobre* otra escritura” es un modo compositivo que se vale de la capacidad de la materia para cargar los rastros de su temporalidad propia, su capacidad para traer a la expresión un remanente de significación depositado en capas sobre capas de materia plástica y lingüística. El texto que pone a funcionar el pastiche, el que copia o da forma, echa luz sobre ciertas zonas del texto de referencia, “se organiza sobre la base de una

mediación silenciosa y traicionera del primero, y el lector, transformado en autor, intenta sorprender al modelo original en sus limitaciones, sus flaquezas, sus lagunas” dice Juan Mendoza (2010, p. 4). De ese modo, trae al presente elementos cargados de espesor significativo y desorganiza las expectativas de sentido. La poesía de Cesari, que tomamos por caso, hace de las palabras expropiadas el insumo para un decir diferido. Dibujando en cada material un ritmo singular remarca la pertenencia a la imaginería contemporánea y, modificando las condiciones de los textos previos, los restituye a la circulación. El trabajo de exponer la pura mancha, la escisión, la juntura o el hueco que distancia y que queda sin reponer muestra que la literatura, a veces, es simplemente un gesto de reescritura. Con las pequeñas tiradas de ediciones artesanales, en la sucesión de las capas superpuestas, el papel es la superficie que soporta esa remarcación y es parte central del mecanismo de producción de la poesía que trabaja con el material plástico. El blanco del papel o el fondo opaco sobre el que se conjugan los elementos potencia la visibilidad de esa materia. La palabra dibujada o la imagen hecha letra, como en el caso de las mayúsculas capitales que citábamos arriba, son el resultado de un trabajo manual sobre el lenguaje que hace de la poesía una materia visual y del trabajo plástico un movimiento propio de la lengua. Plástica poética es el nombre al que recurrimos para nombrar el modo en que, en Cesari, se trabaja sobre el soporte de papel para restituir de vitalidad a los materiales en uso.

## REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

CASANOVA, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2016.

CESARI, Mauro. *El espía psíquico*. Córdoba: Borde Perdido Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. *Una tarde en Ciudad Ganglio*. Bahía Blanca: Vox Senda, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archivbrennt”. In: DIDI-HUBERMAN, G. y EBELING, K. (Eds.). *Das Archivbrennt*. Berlin: Kadmos (“El archivo arde”: traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata, CC), 2007, p. 7-32.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, vol. (8), MIT Press, p. 30-34, 1979.

LIBERTELLA, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

LUDMER, Josefina. “El resto del texto” In: García, Germán [et al.]. *Literal Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011 [1973]. Disponible en:

<https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/facsimilares/literal>. Acceso en: 30-10/2019.

368

MENDOZA, Juan. “El entretexto” In: RODRÍGUEZ TÉMPERLEY, María Mercedes [et al.]. *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 2010. Disponible en:

[http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/mendoza-juan.pdf/at\\_download/file/](http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/mendoza-juan.pdf/at_download/file/). Acceso en: 30-10/2019.

OYARZÚN, Pablo. *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011a.

\_\_\_\_\_. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011b.

ROMERO, Juan Carlos; DAVIS, Fernando. *Poéticas oblicuas. Modos de contraescrituras y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016)*(Catálogo). Buenos Aires: Fundación OSDE, 2016.

SANTIAGO, Silviano. “El entre-lugar del discurso latinoamericano” In: RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl y ESTUPIÑÁN, Mary Luz (Eds.). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Santiago de Chile: Escaparate, 2012.

Recibido em: 31/7/2019

Aceito em: 17/8/2019