

ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud
Editora

Capítulo 9



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768
ISBN: 978-612-317-127-8
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**POETAS VISIONARIOS Y OBSERVADORES:
VISUALIDAD Y ESCRITURA EN LA MODERNIDAD
HISPANOAMERICANA (1886-1954)**

Luis Rebaza Soraluz
King's College Universidad de Londres

Este ensayo tiene como objetivo general explorar la relación entre visualidad y escritura en tres momentos de la modernidad hispanoamericana: durante finales del siglo XIX, en la década de 1920 y en el periodo de posguerra de los años cincuenta. He seleccionado para ello la escritura de cuatro poetas: el cubano José Martí (1853-1895), el mexicano José Juan Tablada (1871-1945), el argentino Oliverio Girondo (1891-1967) y el peruano Jorge Eduardo Eielson (1921-2006). El objetivo particular es explicar tal relación teniendo en cuenta tanto maneras contemporáneas de «ver» o de concebir la visión como procesos socioculturales, tecnología y nuevos campos de atención científica. Por ello, mi atención se aparta de los estudios literarios o histórico artísticos convencionales para articular la escritura con el desarrollo de la prensa gráfica: dispositivos ópticos como el estereoscopio y recursos cognitivos visoespaciales como la infografía en el caso de Martí; artefactos mediáticos como la tarjeta postal ilustrada en los casos de Tablada y Girondo; y la idea de la desmaterialización de la obra de arte en relación a estudios interdisciplinarios como la cibernética en el caso de Jorge Eduardo Eielson.

La poesía de Martí recopilada en *Versos sencillos* (1891) ofrece ejemplos de una relación tradicional entre imagen y palabra artísticas que a finales del siglo XIX es un ejercicio común. Las líneas del texto XXI: «Ayer la vi en el salón / De los pintores [...]», «Sentada en el suelo rudo / Está en el lienzo [...]» y «Esa es la hermosa mujer / Que me robó el corazón» (Martí, 1991, VI, pp. 95-96) abordan de manera explícita la visualidad, estableciendo una relación clásica entre escritura y pintura que daría lugar a discusiones sobre analogías como la *ut pictura poesis*, conceptos como el éfrasis o temas como el del relato mítico de Pigmalión. Otros textos de Martí, sin embargo, como estos versos del poema XXIV: «Sé de un pintor atrevido / Que sale a pintar contento / Sobre la tela del viento / Y la espuma del olvido» (Martí, 1991, p. 99), muestran una relación entre imagen pictórica y palabra que parece desprenderse tanto de la tradición clásica como de la lectura que hizo de esta el romanticismo, para darle un giro centrífugo a los versos de Gayo Valerio Catulo «mas lo que al amante murmura mujer enamorada / aconsejable es que en viento y en agua rápida se escriba»¹ y poner sobre la mesa no solo el valor que le dará el siglo XX a lo inmaterial artístico, sino también la posibilidad de que Martí conciba una representación visual que responde más a operaciones mentales que a objetos exteriores tangibles. Y esto es lo que argüiré en los párrafos que siguen.

Los textos poéticos que Martí relaciona a la pintura son ciertamente un puñado; el interés, por otro lado, que Martí mostró en las representaciones pictóricas retratista y paisajística, aludidas por los poemas, fue también muy poco a pesar de lo que parecen señalar los versos citados

¹ «Nulli se dicit mulier mea nubere malle / Quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat, / Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti, / In vento et rápida scribere oportet aqua». En castellano: «Con nadie más mi amada dice que unida yacería, / sino conmigo, ni aunque el mismo Júpiter la requiriera, ella dice [...] mas lo que al amante murmura mujer enamorada / aconsejable es que en viento y en agua rápida se escriba» (Catulo, 2004). Traducción del autor.

líneas arriba. La mayor parte de sus ensayos que abordan explícitamente la visualidad, sus crónicas en prosa dedicadas a las artes plásticas, son más numerosos que los poemas y confirman que, a pesar de valorar la ilusión de realidad en retratos y paisajes², Martí muestra preferencia por la narratividad y el dramatismo visuales, la percepción del aquí y el ahora, y la representación de la vida urbana. Hasta 1886 él encuentra estos aspectos desperdigados en más de un género pictórico, en particular las escenas costumbristas y los cuadros históricos³; en ese año Martí los hallará reunidos en la obra de un solo artista: Édouard Manet. Los comentarios que hace a una pintura específica del francés muestran que en la obra de Martí se ha establecido un tipo de relación con la visualidad contemporánea que es muy distinta de aquella determinada por los modelos clásicos; se trata no solo de apreciar lo que en su ensayo «El pintor de la vida moderna» (1863) Charles Baudelaire llamó «pinturas de las costumbres del presente» (Baudelaire, 1995 [1863], p. 76), sino también de una conciencia de las formas en que se representa la modernidad. Refiriéndose a los apuntes de Constantine Guys, Baudelaire subraya que la atención del artista está puesta en el «croquis», en los «esbozos», en «dibujos improvisados sobre el propio terreno» (Baudelaire, 1995 [1863], p. 83), producidos por un «amor excesivo por las cosas visibles, tangibles, condensadas en estado plástico» (Baudelaire, 1995 [1863], p. 86). Las observaciones de Martí en su juicio sobre Manet llegan a coincidir con algunas de las expresadas por el escritor francés. El cubano verá en el trabajo del impresionista un modelo sensorial de cómo alcanzar uno de los principales objetivos de la crónica: crear el punto de vista de espectador que se encuentra en medio del rápido movimiento de la vida urbana moderna.

² «Felipe Gutiérrez» y «Una visita a la exposición de bellas artes» (Martí, 1991, VI, pp. 389-387, 380).

³ «Los pilluelos de Brown» y «El Cristo de Munkacsy» (Martí, 1991, X, pp. 231-232; XV, pp. 346-347).

Y esto se consigue creando la sensación espacial de un aquí y ahora de tres dimensiones, casi «tangible», situado no solo frente a los ojos sino alrededor del cuerpo de quien presencia un espectáculo. El interés que Martí tiene en la representación dramática, dinámica, actual y plurisensorial lo hará tomar distancia de la relación pasiva, estática, tradicional y monocular del observador de pinturas; la manera en que su escritura en prosa se relaciona con este tipo de imagen revela en Martí un entrenamiento visual familiarizado con ciertos dispositivos ópticos que le son contemporáneos. Él ya no parece encontrar útil, para crear la sensación de lo inmediato, la ilusión de realidad ofrecida por la pintura naturalista, sino que encuentra más convincente cierto tipo de efecto visual íntimamente ligado a lo táctil. Refiriéndose en 1886 al cuadro *Carrera de caballos* de Manet en su ensayo «Un “estudio” de Roll, el *Marceau* de Laurens, el *Hamlet* de Manet, la *Carrera de caballos*», Martí escribe: «[...] allí se ve todo deforme y en bruma, y aquella orgía de formas añade *al efecto mental* de los lienzos [...] con pintas, con motas, con esfumos, con montículos de color, sin una sola línea, se ven carruajes, caballos, parejas sueltas [...] detrás el cerro, casas, arbolitos, grietas, y el sol, que lo inunda y baña todo: por el borde del cuadro, *junto al espectador*, bruñidos, como figuras de Alma Tadema, pasan dos magníficos caballos, de ojos redondos e hinchados, que flamean como los de las quimeras» (1991, X, p. 440)⁴.

Como hacía Charles Baudelaire en sus reseñas a los salones anuales parisinos de Bellas Artes, Martí parece hacer eco de las técnicas pictóricas de Manet en la estructura de su prosa; referencias a la falta de líneas y abundancia de manchas muestran un entendimiento fotográfico de la visión, y un par de otras frases dejan en claro, además, que su manera de entender el realismo —como efecto más que como ilusión— responde a su entrenamiento en maneras de ver y experimentar popularizadas por dispositivos ópticos contemporáneos como el estereoscopio.

⁴ Cursivas del autor.

Las vistas estereoscópicas, populares desde la década de 1850, eran capaces de producir la sensación de realidades tridimensionales en el espectador mediante su percepción de planos escenográficos, de los cuales el más cercano e importante para su mecánica, ubicado «junto al espectador», en palabras de Martí, parecía estar al alcance del tacto. Los científicos inventores de este mecanismo óptico se habían propuesto lograr las mismas metas que buscaban alcanzar muchos artistas y escritores del periodo: crear la sensación de cercanía física. «Con la concepción del estereoscopio», escribe Jonathan Crary en su libro *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX* (1990) refiriéndose a uno de sus inventores, «[Charles] Wheatstone intentaba conseguir estimular la presencia real de un objeto físico o escena, no descubrir otro modo de exhibir un grabado o un dibujo. La pintura, aseguraba, había sido una forma de representación adecuada, pero sólo para imágenes de objetos situados a gran distancia» (Crary, 2008, p. 160). La sensación de realidad conseguida a través de un efecto de percepción táctil, incluso dérmica —no manual sino más bien corporal—, era el objetivo que Martí buscaba lograr en sus crónicas. Wheatstone pensaba, anota Crary, que «Cuando un paisaje se presenta a un espectador, “si las circunstancias que podrían perturbar la ilusión se excluyen”, se podría confundir la representación con la realidad [...]»; y podría argüirse que Martí entendía la escritura sensorial clásica de la misma manera, como adecuada para una representación de realidades distantes. «Wheatstone», continúa Crary, «afirmaba que, en aquel momento histórico, ningún artista podía ofrecer una representación fiel de un objeto sólido *cercano*» (Crary, 2008, p. 160-161). Martí, como Wheatstone, se proponía precisamente ofrecerla; él encontraba en la crónica como género moderno un potencial que podríamos llamar «estereoscópico», es decir, la posibilidad de ofrecer imágenes fieles de realidades cercanas que ningún escritor de género convencional había podido brindar. Así como Wheatstone no estaba interesado en las posibilidades miméticas del ilusionismo, que luego la fotografía

convencional llegaría a superar, a Martí tampoco le interesaba una escritura naturalista; «el efecto que [Wheatstone] perseguía con el estereoscopio», agrega Crary, «no era sólo la semejanza, sino una aparente *tangibilidad* inmediata» (Crary, 2008, p. 161). Martí reconoce este efecto en Manet, y la manera en que su reconocimiento toma forma escrita se acerca a la reproducción de tal efecto en el cuerpo mismo de su crónica. Como puede apreciarse en *Vista de la Exposición Universal de 1867* (p. 167) de Claude Monet, Edouard Manet no fue el único artista en aplicar principios estereográficos a cuadros terminados en la segunda mitad del siglo XIX, había otros pintores conscientes de las limitaciones de la pintura monocular y de las ventajas de los nuevos descubrimientos ópticos. Ofreciendo una visión binocular, una imagen para cada ojo, el estereoscopio no solo brindaba un modelo de representación que producía el efecto real de la cercanía, sino que también dejaba en claro que la visualidad no era un fenómeno perceptivo de aprehensión simultánea, sino algo que ocurría mediante el ordenamiento mental, el «efecto», lo llamaría Martí, de estímulos recibidos secuencialmente en un tiempo muy breve.

Concebir la percepción como una operación mental de reordenamiento le permitirá a Martí diseñar estructuras textuales basadas en relaciones multidireccionales de contigüidad, analogía, asociación, similitud o, en otras palabras, de cercanía, cuya lectura buscaba provocar un efecto de realidad inmediata basado en el principio de disparidad binocular o retiniana ofreciendo una superposición rápida de percepciones. En 1886, el mismo año en el que aparecen sus comentarios a Manet, Martí publica la crónica «El proceso a los siete anarquistas de Chicago». El primero de los párrafos de este texto consiste en una sola y larga oración formada por una serie de cláusulas coordinadas que comparten el mismo sujeto:

Aquellos anarquistas que en la huelga de la primavera lanzaron sobre los policías de Chicago una bomba que mató a siete de ellos,

y huyeron luego a las casas donde fabrican sus aparatos mortíferos, a los túneles donde enseñan a sus afiliados a manejar las armas, y a untar de ácido prúsico, para que maten más seguramente, los puñales de hoja acanalada; aquellos que construyeron la bomba, que convocaron a los trabajadores a las armas, que llevaron cargado el proyectil a la junta pública, que excitaron a la matanza y el saqueo, que acercaron el fósforo encendido a la mecha de la bomba, que la arrojaron con sus manos sobre los policías, y sacaron luego a la ventana de su imprenta una bandera roja; aquellos siete alemanes, meras bocas por donde ha venido a vaciarse sobre América el odio febril acumulado durante siglos europeos en la gente obrera; aquellos míseros, incapaces de llevar sobre su razón floja el peso peligroso y enorme de la justicia, que en sus horas de ira enciende siempre a la vez, según la fuerza de las almas en que arraiga, apóstoles y criminales; aquéllos han sido condenados, en Chicago, a muerte en la horca (Martí, 1991, XI, p. 55).

Una redistribución espacial de la cadena lingüística original, teniendo en cuenta el valor sintáctico de sus partes, nos daría un racimo de enunciados. Lo que un lector podría asumir son relaciones de continuidad o causa y efecto entre ellos, debido a la secuencia lingüístico lineal en que se encuentran son en realidad relaciones de contigüidad, circularidad espiral y repetición. Los enunciados tienen diversa extensión, ritmo e intensidad, son adjetivales o adverbiales, mas, siendo todos coordinados, comparten el mismo valor sintáctico a pesar que cierto incremento de intensidad o énfasis sugiere progresión hacia un resultado. Los lectores podrían seguir los enunciados como una cadena narrativa de más de una combinación posible, o como una serie de clarificaciones que se superponen cancelando la anterior. Es más, los lectores podrían, incluso, seguir una tercera opción, darles un «vistazo» como si toda la información estuviese desplegada en la superficie de la página: aprehenderlas como una sola experiencia visual, una sola unidad de sentido, dejando de lado

la naturaleza accidental de la linealidad que resulta de las limitaciones espaciales del lenguaje. La estructura del texto de Martí permite concebir este tipo de lectura porque distribuye información sensorial y conceptual rápida y multidireccionalmente dentro de un espacio reducido y al alcance de los ojos repitiendo estructuras y obligando, arguyo, a que la mirada vuelva a recorrer movimientos ya realizados. Concebir la estructura conceptual de esta oración como una distribución particular en el espacio de una página en la que es posible el acceso a todos sus componentes, tal como ocurriría en la percepción de las imágenes, nos llevaría a otro modelo visual íntimamente ligado a la escritura: la lógica que articula las imágenes que acompañan los reportajes que produjo la prensa gráfica estadounidense acerca de los disturbios de Chicago en setiembre de 1886. Tal estructura se acerca más a la mecánica misma de la visión humana —basada en fijaciones oculares y movimientos sacádicos que comúnmente regresan sobre sus pasos— que a aquellas estructuras de representación de la realidad aplicadas por la pintura de la época. Como se aprecia en la ilustración de doble página «The History of a Crime-The Chicago Anarchists» del *The Daily Graphic* de Nueva York del 11 de noviembre de 1887 (pp. 76-77. Ver figura 32), estas imágenes de la prensa gráfica muestran un formato dominante: los retratos de los protagonistas enmarcan elevaciones arquitectónicas de sitios específicos, escenas narrativas dramáticas, dibujos de objetos y croquis de ciertas calles; una organización tan común en el discurso científico de la época que se encuentra también, por ejemplo, en las páginas del *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* de Antonio García Cubas (1885). Ya entrado el siglo XX, una publicación ilustrada popular como la revista argentina *Caras y Caretas* repetirá este mismo formato aplicándolo a la caricatura política de su portada del 25 de julio de 1908.

El proceso de los siete anarquistas de Chicago

aquellos	aquellos	aquellos
que lanzaron	que construyeron	alemanes
que convocaron	una bomba	meras bocas
	los trabajadores	
que llevaron	el proyectil	que excitaron
que huyeron	la bomba	que arrojaron
	a la matanza	
a casa	el fósforo	que acercaron
el saqueo	una bandera roja	la bomba
miseros incapaces	que sacaron	han sido sentenciados
aquellos		aquellos



Figura 32. Abajo: «*The History of a Crime-The Chicago Anarchists*». Publicada en *The Daily Graphic*, 11 de noviembre de 1887, New York, infografía a doble página. Arriba: Distribución visoconceptual (realizada por el autor) de la sintaxis de la primera oración del ensayo de José Martí «El proceso a los siete anarquistas de Chicago», publicado en 1886.

Así como la estructura «infográfica» de las imágenes de las revistas ilustradas determina periodísticamente lo que Claude Gandelman, en su libro *Reading Pictures, Viewing Texts*, identifica como «ruta de escaneo» invariable en toda configuración visual y define como una «trayectoria inherente para la mirada del observador» (Gandelman, 1991, p. 25)⁵, la escritura potencialmente infográfica del texto de Martí también dirige la atención del observador, literariamente, hacia aspectos de su ordenamiento que son partes intrínsecas del mensaje. Por medio de repeticiones, énfasis y pausas, tal escritura guía la mirada hacia puntos específicos en los cuales debe fijarse e indica también la dirección en la que deben dirigirse los movimientos sacádicos. Puede argüirse además, que la escritura de Martí busca crear una sensación de inmediatez dirigiendo no solo la atención de la lectura hacia la distancia conceptual entre el contenido de sus palabras, sino también la mirada hacia la vecindad espacial que se establece entre las palabras impresas.

A poco menos de tres décadas de aparecidos los textos de Martí comentados líneas arriba, la relación entre imagen y palabra artística se desplazará hacia la producción de textos que reclaman no solo ser leídos sino también observados. Entre los primeros hispanoamericanos en elaborarlos están el chileno Vicente Huidobro, con las «Japonerías de estío» incluidas en su colección *Canciones en la noche* (Huidobro, 1913, pp. 51-53), y el mexicano José Juan Tablada, con *Li-Po y otros poemas*, publicado en 1920. A diferencia de los arreglos tipográficos sobre la página que constituyen las japonerías de Huidobro, el volumen de Tablada está hecho de textos «interdisciplinarios» que articulan prácticas literarias y visuales tales como la escritura, el dibujo, la caligrafía, el grabado y la tipografía. La asociación entre el carácter lineal de un buen número de poemas de este libro y los ideogramas chinos trazados a pincel podría plantear un vínculo entre estos textos y la pintura; la colección, sin embargo, solo tiene en «Otros poemas ideográficos» (Tablada, 1920, p. 23) un texto que incluye trazos aparentemente

⁵ Traducción del autor.

hechos con un pincel. Estas pinceladas podrían evocar a la pintura, pero también puede argüirse que la llave de cuadro sinóptico y las dos flechas curvas que aquellas delinean traen a colación un aspecto contemporáneo, el criterio de considerar poéticamente válido aplicar a un poema una estructura de sentido que es primordialmente infográfica: el texto semeja una tabla de contenidos o índice en el que se distribuye un listado de títulos y subtítulos en secuencia vertical. Es cierto que el texto ofrece aspectos pictóricos y tipográficos a la vez, mas también incluye caligrafía en la forma de cuatro líneas presentadas a manera de «nota al margen» escrita diagonalmente en su parte inferior. La asociación de los poemas de Tablada con la pintura es, como lo muestra este texto, engañosa. El volumen está formado sobre todo por textos que diseñan caligráfica y tipográficamente imágenes figurativas mediante contornos y formas planas presentadas en positivo y negativo; sus mejores ejemplos están en las ocho páginas que ocupa el poema «Li-Po». El resto del libro está formado por textos no figurativos, separadamente caligráficos o tipográficos, y por otros que incluyen representaciones de huellas de entes animados que han quedado estampadas —una, en color (Tablada, 1920, p. 41)— sobre la superficie del papel. La caligrafía, por un lado, pone énfasis en los procesos de inscripción y dibujo a pluma o pincel; la tipografía y las huellas, por el otro, enfatizan más bien el contacto con la superficie en el proceso de impresión y su posible valor indicial. La caligrafía ideogramática china, como estructura cognitiva, le ofrecía a escritores como Tablada un modelo que posibilitaba la composición de un artefacto orgánico autónomo y total que parecía circunvalar la linealidad temporal de la escritura. El caligrama no brindó necesariamente la aprehensión simultánea de palabras, ideas e imágenes o la unión de las artes, pero sí un manejo relativamente novedoso de signos, la composición compleja de espacios textuales y, sobre todo, la conciencia de trabajar con un proceso de aprehensión sensorial y conceptual que implicaba la rápida percepción y posterior reorganización mental de elementos visualmente diversos presentados yuxta o superpuestos.

Tal conciencia de este proceso de articulación cognitiva en el lector parece haber llevado a Tablada a reducir las posibilidades de interpretación que pudieran surgir de la secuencia de elementos ofrecidos por sus caligramas; en numerosas imágenes delineadas se identifica el referente mediante la inserción en su interior de términos como: «taza», «bambús», «jaulas» (Tablada, 1920, p. 7), «zig-zag», «flor», «sapo» (p. 9), «pájaro», «torre» (p. 11), «luna» (1920, pp. 15, 19, 21) o «puñal» y «escarpín» (p. 25).

Además del tipo de textos mencionados, el volumen también incluye composiciones más complejas. En «Impresión de adolescencia» (Tablada 1920, p. 27) elementos visuales figurativos como las hojas de unas celosías, un rayo de luz y la superficie de una calle parecen haber sido abstraídos geoméricamente a componentes mínimos y funcionar no como figuras, sino como puntos de orientación en el espacio; mientras que las referencias visoverbales a los sonidos y olores que provienen de una supuesta ventana también parecen ser coordenadas espaciales de origen y dirección. La estructura de esta composición podría sugerir la de una pintura, de una elevación arquitectónica —como sugiere el propio escritor en su carta a Ramón López Velarde titulada «La nueva lírica del poeta José Juan Tablada»⁶— o, inclusive, la de una infografía, mas un elemento en particular, el rectángulo que enmarca el título, y aspectos tales como su composición horizontal y su contigüidad para con otro texto semejante, «Impresión de la Habana» (p. 29), que parece por su parte representar un paisaje marino, lo vinculan con una práctica visoverbal específica y muy popular a principios del siglo XX: la tarjeta postal ilustrada internacional. Como afirma Rubén Darío en su ensayo *Reyes y cartas postales* (1907): «La tarjeta postal, en estos momentos, es una de las más animadas expresiones de actualidad. Sus comentarios gráficos de los más notables sucesos serán más tarde inapreciables documentos» (Darío, 1950, IV, p. 1245).

⁶ «Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos sino arquitectónicos: “La calle en que vivo” es una calle con casas, iglesias, crímenes y almas en pena» (Tablada, 1919, p. 23).

Las tarjetas postales eran tan populares que se compraban, coleccionaban y circulaban respondiendo a los más inesperados criterios: «Sobre mi mesa de labor» —escribe Darío en «Psicología de la postal»— «un buen montón de tarjetas postales, de España y de la América Latina. Son envíos para el consabido autógrafo. Esto es usual, y no me hubiera dado tema para estas líneas si no hubiese entre ellas un retrato de M. Combes... ¡Una señorita que me manda, para que le escriba yo algo, el retrato de M. Combes!» (p. 1287).

Este tipo híbrido de medio masivo de comunicación moderno se encuentra en los orígenes del llamado «caligrama». El primer texto caligramático en ser publicado, «Lettre-Océan» (1914), de Guillaume Apollinaire, seguía no solo la estructura de la tarjeta postal ilustrada sino que estaba relacionado a Hispanoamérica, haciendo referencia a México y a la toma de Veracruz por las tropas estadounidenses (Apollinaire, 1918, pp. 38-41).

Apollinaire también compuso textos usando contornos de figuras trazadas caligráfica y tipográficamente, por ejemplo, «Coeur, couronne et miroir» (Apollinaire, 1918, p. 56); pero, como ocurre en el caso de Tablada, tales estructuras no brindaban la complejidad contemporánea de esta otra. La tarjeta postal como objeto visoverbal ofrecía reunidos en un solo espacio todos los elementos que se encontraban desperdigados a lo largo del libro de Tablada: caligrafía, tipografía, fotograbado, geometría, líneas, contornos y figuras sólidas. Eran artefactos que demandaban una aprehensión visual compleja que implicaba lidiar no solo con la yuxta y superposición de imágenes, signos y sus contenidos, sino también con rastros de las circunstancias espacio temporales de su producción y productores. Es más, la postal requería de un espectador ya entrenado en la percepción múltiple finisecular vista en Martí para colocarlo a una distancia con lo observado, que era la del alcance de la mano; es decir, no se buscaba hacer de su público un mero observador de vistas o paisajes que pretendían la «ilusión» de lo pictórico o el «realismo» de las fotografías que las ilustraban, sino uno que asumiera

la distancia y la relación con la visualidad que tiene el escriba o el dibujante en plena acción. La suya no era la distancia del espectador de pintura ni la del testigo en medio de las acciones, sino la del lector o la del observador de un álbum de vistas; en suma, la distancia del coleccionista y también aquella familiar e íntima que se tiene con la epístola. Pero, en este caso, se trataba de un coleccionista receptor o remitente moderno, testigo cosmopolita que obtenía, en palabras de Baudelaire, «lo eterno de lo transitorio» (Baudelaire, 1995, p. 91).

Aunque externamente no parezca guardar mayor relación visual con el libro contemporáneo de Tablada, la colección *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada por Oliverio Girondo en 1922, también se apoya en el modelo de la tarjeta postal ilustrada internacional. Comentaristas de Girondo, como Francesca Camurati en su ensayo «Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo», han subrayado el vínculo entre los textos y la postal haciendo análoga la lectura rápida de los poemas al vistazo que se le da a la información visual contenida en la tarjeta:

Al proponer una lectura tranviaria, el autor está además postulando una lectura fragmentaria y hasta distraída de sus poemas, interrumpida por los accidentes del viaje en este medio de transporte. El uso de la pasiva —«para ser leídos»— excluye una implicación subjetiva [sic] y una postura crítica del hipotético lector para con estos poemas. Se proponen como poemas que no requieren una atención particular, una lectura atenta de todos sus elementos constitutivos y una reflexión sobre ellos; piden ser mirados como si fueran postales, porque de hecho no fueron escritos en un estado de inspiración sagrada: muchos de ellos, como se deriva de los títulos, son bocetos, croquis o instantáneas (Camurati, 2005, p. 212).

A diferencia de lo que afirma Camurati, planteo más bien que Girondo se apoya en la estructura interdisciplinaria de la tarjeta postal ilustrada para buscar precisamente una «atención particular», una lectura «de todos sus elementos constitutivos» cuya atención y reflexión

—como valor cognitivo— sobre ellos están marcados por el entrenamiento visual y conceptual del observador de la época y del tipo de relación que mantenía el público con las postales de ese momento.

El libro de Girondo no está formado por caligramas, como es el caso del libro de Tablada, sino por textos impresos en verso libre, diez de los cuales están acompañados de acuarelas del autor. Por un lado, este género plástico colocaría sus textos dentro de la vieja relación entre poesía y pintura, y el uso en los títulos de los poemas de términos como «paisaje», «apunte» y «croquis» o las referencias a formatos como el exvoto lo confirmarían; no obstante, la inclusión, por otro lado, de la fotografía como proceso tecnológico y fenómeno de masas, y el tratamiento de una serie de efectos especulares, llevan la relación entre escritura poética e imagen visual al contexto cultural de la década de 1920, donde ya se encuentran las imágenes sensoriales de sus textos.

Fechados en Buenos Aires, Mar del Plata, Río de Janeiro, Dakar, Sevilla, Biarritz, Douarnenez, Brest, Pallanza, Verona y Venecia, los textos y algunas de las imágenes sugieren un periplo que ha sido registrado en notas de viaje y apuntes gráficos; tal movimiento internacional unido a la escritura e imagen visual nos remite al modelo de la tarjeta postal ilustrada: «Se respira una brisa de tarjeta postal», dice explícitamente el primer verso de «Venecia». En su ensayo, al referirse a este poema en particular, Camurati subraya la superficialidad con que el viajero vanguardista responde a las maravillas de un viaje que debería ser equivalente al *Grand Tour* de los artistas de siglos anteriores:

El poema «Venecia» es el más significativo y el más explícito en este sentido: se configura como producto de un viaje que no genera un enriquecimiento de la persona. Objetos anónimos como boletos y postales se convierten en las pruebas concretas de la experiencia de viaje. El poema se inaugura con una imagen inesperada de la ciudad de Venecia —«Se respira una brisa de tarjeta postal»— y sigue con la enumeración de una serie de imágenes que son las típicas de un recorrido turístico: góndolas, casas que se reflejan en el agua,

la presencia de otros turistas extranjeros, los «piccoli canali», la galantería de los gondolieri italianos, la luna sobre la laguna, el campanario de San Marcos. Sin embargo, estas imágenes no inducen el surgimiento de sentimientos de maravilla o conmoción que siempre se da, hasta en el turista más apresurado y superficial, frente a un paisaje único en el mundo (Camurati, 2005, p. 216).

La postal no es solo una referencia textual ni un concepto general, dándole unidad al conjunto. Lo que podría parecer imágenes que se originan en observaciones directas acaba siendo producto de un *armchair travelling*; es decir, el viaje desde la comodidad del sillón de quien observa reproducciones multiplicadas en número masivo. La superficialidad que reconoce Camurati se puede explicar de otra manera, como un modo de ver y entender las postales que ya se ha perdido en espectadores como nosotros. Por lo tanto, la presencia de las postales como artefactos visoverbales es mucho más significativa de la que justificadamente identifican críticos como Camurati.

Poemas como «Paisaje bretón», que abre el libro, incluyen con sorprendente precisión imágenes visuales, en este caso del puerto de Douarnenez, hechas estereotípicas por la fotografía comercial de esos años; versos como «mujeres salobres, / enyodadas, / de ojos acuáticos, de cabelleras de alga, / que repasan las redes colgadas de los techos / como velos nupciales» (Girondo, 1922, s/n) reproducen verbalmente la imagen de la postal *Le ravaudage des filets à Douarnenez*, producida en la década de los años veinte por el fotógrafo Paul Gruyer. No solo eso, la composición de una de ellas, *Joyeux retour*, producida por el estudio Villard a principios del siglo XX, es trasladada a su acuarela (figura 33). Habría que agregar, sin profundizar en este aspecto, que en este poema Girondo hace uso de estas vistas de manera casi cinematográfica, sirviéndose de ellas, por ejemplo, como momentos o puntos en los que se detiene un *zoom in*. La ilustración del poema «Río de Janeiro» puede también compararse con reproducciones fotográficas de la bahía impresas en tarjetas postales contemporáneas.



Figura 33. Arriba: Miembro de la familia Villard, *Douamenez - Joyeux retour*, 1890-1907, fotografía postal con sello de 1907, colección Villard, Quimper, Francia. Abajo: Oliverio Gironde, acuarela que acompaña el poema «Paisaje bretón». Publicada en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Buenos Aires: La Facultad, 1922).

El último caso de relación entre escritura e imagen que voy a discutir brevemente se presenta en la obra del peruano Jorge Eduardo Eielson. El texto visual más conocido de su trabajo quizá sea «Poesía en forma de pájaro», de 1950 (Eielson, 1976a, p. 156). Menos conocido parece ser el texto de su colección *Canto visible* (1960), que presenta una página mayormente en blanco que lleva impresa en su parte inferior el siguiente texto: «este pájaro blanco es invisible sobre el papel blanco» (Eielson, 1960, p. 274). En un lapso de diez años, Eielson ha pasado de una representación figurativa a la desaparición de la imagen visual o, más precisamente, a una visualidad que se apoya en un proceso mental. No se trata para él de presentar un objeto exterior al cual mirar sino de activar el proceso de la visión sin depender del efecto de dimensionalidad. Como ocurre con otros artistas de su generación, la manera en la que Eielson entenderá el arte conceptual parece originarse en su interés en las discusiones e imaginario que provocaron la carrera espacial y la cibernética contemporánea.

El interés de Eielson en la cibernética del periodo de la carrera espacial puede apreciarse retrospectivamente en una serie de referencias. En 1988, Flash Gordon (personaje de cómics creado en 1934) y algunas naves espaciales que aparecen en el cielo de Lima son incluidas en su novela *Primera muerte de María* (Eielson, 1976b, p. 84); en 1980, él responde a una encuesta publicada por la revista *Hueso Húmero*, presentando la ciencia ficción en sexto lugar entre sus intereses personales (Eielson, 1980, p. 103); en 1969, propone a la NASA enviar a la Luna, como parte del proyecto Apolo, un objeto artístico suyo; entre 1966 y 1969 hace de su «Escultura horripilante» un ente cibernético, un ser electromecánico parcialmente humano que existe conectado a cintas magnetofónicas y un circuito televisivo. La pieza relevante más cercana cronológica y conceptualmente a discusiones específicas acerca de la desmaterialización del arte y la eliminación de los límites corporales y del propio cuerpo en la manera de entender la subjetividad humana es, quizá, el ensamblaje de 1968 que presenta lo que parecen ser restos de una camisa semidestruida por el tiempo, el uso, la manipulación y el fuego (figura 34).



Figura 34. Jorge Eduardo Eielson, *Cibor 2000*, 1968, ensamblaje sobre tela, 98 x 78 cm, colección privada. La imagen ha sido gentilmente puesta a nuestra disposición por el Archivo Jorge Eielson - Saronno - <http://www.archivoeielson.it>.

La imagen, que podría considerarse figurativa, también podría pensarse como un ente en proceso de abstracción. Estaríamos frente a un proceso de desmaterialización que se inició con un cuerpo que, ya desparecido ante nuestros ojos, «permanece» invisible entre los dos tejidos que constituyen la prenda de vestir y el lienzo que le sirve de soporte, a lo que sigue la desintegración de sus huellas (cualquier referencia a su forma humana) para hacerse finalmente un concepto cuyo significante es la palabra en el recorte de papel periódico pegado a su superficie: *CIBOR 2000*, que es, al mismo tiempo, el título de la pieza.

Para 1960 las discusiones culturales contemporáneas que se dieron alrededor de la percepción y los límites físicos del organismo se encontraron con el desarrollo de la técnica en coherencia y misiles y con proyectos científicos que tenían como objetivo poner a un ser humano en el espacio fuera de la atmósfera terrestre. En este contexto se ubican dos textos en prosa de Eielson, publicados en 1954, antes de la puesta en órbita en 1957 del primer satélite artificial. El segundo —cronológicamente— de ellos, «Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad», parece proponerse la visualización de un tipo de arquitectura que poco a poco va haciéndose invisible, e incluso inmaterial:

mi silencioso proyecto:
 habitaciones esféricas para recibir toda la luz del cielo;
 transparencia general;
 muros flotantes de gases;
 cortinas de luz y muebles de blandura graduable a voluntad;
 articulaciones invisibles, en cada casa, en juego con el paisaje y las posiciones celestes;
 cada casa poblaría el espacio terrestre sin alterarlo, como los planetas el cielo;
 solo esferas transparentes y escaleras metálicas como los anillos de Saturno;
 árboles, frondas y cascadas derramándose a través de ellas durante las cuatro estaciones; graduaría el color de las aguas y el césped; convertiría el espacio terrestre en un nuevo espacio sideral y el espacio sideral

en un espacio terrestre; construiría una ciudad sin límites al borde del firmamento conforme hoy se construyen al borde del mar; el cuerpo del hombre, entre el movimiento y la luz recibiendo los fulgores materiales, el influjo de los grandes vientos y de los ritmos circulares, compartiendo una salud sin tacha, una música general (Eielson, 1954a).

El proyecto presentado en este texto plantea, por un lado, un control atmosférico que no solo permita la existencia humana en cualquier punto del planeta, sino incluso la producción de recursos materiales para el confort humano que eliminen la incomodidad hasta el punto de hacer el cuerpo imperceptible y permitir virtualmente la levitación; y, por otro, la alteración del organismo hasta el punto en que este pueda desplazarse por una totalidad espacial que integra las zonas intra y extraatmosférica. En uno de sus extremos, esta arquitectura termina desmaterializando su hábitat, en el otro hace posible la descorporealización e, implicada en ella, una visión que no depende de los órganos ópticos.

Este mismo tipo de proyecto conceptual de desmaterialización y descorporealización será propuesto por el artista francés Yves Klein unos años más tarde, en su conferencia de 1959 titulada «La evolución del arte hacia la inmaterialidad». El proyecto de Klein, la construcción de una «arquitectura aérea», busca hacer posible un futuro en el que se haya tanto desmaterializado las ciudades gracias al uso de materiales de construcción tales como el viento y el sonido, como virtualmente descorporealizado al ser humano una vez que sus limitaciones biológicas hayan sido resueltas gracias a la aplicación de principios científicos y tecnología contemporáneos. El texto de la conferencia de Klein comparte una cantidad significativa de puntos con los de Jorge Eduardo Eielson:

Así es como, a través de toda la investigación que habíamos llevado a cabo en relación al desplazamiento del arte hacia la desmaterialización, Werner Ruhnau y yo [Yves Klein] nos encontramos con el tema de la Arquitectura Aérea. Él se sentía avergonzado por el último obstáculo, el que ni siquiera alguien como Mies van der Rohe

había sido capaz de superar: el techo, la pantalla que nos separa del cielo, del azul del cielo. Por mi parte, yo me sentía avergonzado por el muro formado por el azul tangible sobre el lienzo, que le quitaba a uno la visión constante del horizonte [...]. El hombre del futuro, al integrar el espacio total, al tomar parte en la vida del universo, [...] se encontrará sin duda en un estado de dinámica ensoñación acompañada de una conciencia aguda de la naturaleza material y visible, la que él controlará, a nivel terrestre, para su propia comodidad física. Mediante el uso de aire, gases, y sonido como elementos arquitectónicos, este desarrollo [de la desmaterialización de las ciudades] llegará aún más lejos (Klein, 2004, p. 44)⁷.

Tanto el texto de Eielson como el de Klein llevan la idea de la desmaterialización de la arquitectura al extremo de poder proyectarla a todo medioambiente artificialmente construido con el objeto de permitir la existencia humana en situaciones biológicamente imposibles. Como afirma Mark Wigley en su ensayo «La arquitectura del salto» al comentar la propuesta de Klein : «Que el proyecto haya sido ya olvidado es entendible ya que toda la idea se basaba en una arquitectura que desapareciese, una arquitectura en los límites de la visibilidad» (Wigley, 2004, p. 111). La observación puede extenderse a lo planteado por Eielson: siendo proyectos intangibles, sus textos funcionan como soportes lingüísticos de trabajos conceptuales que buscan provocar una visualización vacía de imágenes que es ordenada por una subjetividad para la cual el cuerpo es solo uno de muchos posibles vehículos. Se trata, en ambos casos, de trabajos pioneros del arte conceptual. Mientras Jorge Eduardo Eielson tuvo la oportunidad de continuar su trabajo y explorar aún más el tipo de visualidad que esta forma de arte implica, Klein, fallecido en 1962, dejó entre sus últimas obras esta propuesta acompañada de bosquejos de ambientes infinitos ocupados por estancias invisibles habitadas por seres humanos levitando libres de las limitaciones de sus cuerpos y capaces desplazarse sin problemas

⁷ Traducción del autor.

entre el espacio atmosférico y el sideral (figura 35), dueños de una subjetividad que es un punto de emisión y percepción en el espacio; en otras palabras, convertidos en cibernéticos.



Figura 35. Yves Klein, *Architecture de l'air*, (ANT 102), 1961, pure pigment and synthetic resin on paper mounted on canvas (pigmento puro y resina sintética sobre papel montado sobre lienzo), 261 x 213 cm, Collection Tokyo Metropolitan Museum, Japón. © Yves Klein, ADAGP, Paris and DACS, London 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, Guillaume (1918). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*. París: Mercure de France.
- Baudelaire, Charles (1995 [1863]). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Camurati, Francesca (2005). Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo. *Caravelle*, (85), 205-221.
- Catulo (2004). *Poesías completas*. Guadalajara: Aache.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Darío, Rubén (1950). *Obras completas* (IV). Madrid: Afrodisio Aguado.
- Eielson, Jorge Eduardo (1954a). Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, 20 junio, s/n.
- Eielson, Jorge Eduardo (1954b). Correspondencia interplanetaria. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, 6 junio, s/n.
- Eielson, Jorge Eduardo (1960). *Canto visible*. Lima: s/e.
- Eielson, Jorge Eduardo (1972). Escultura horripilante. *Creación & Crítica*, (12), s/n.
- Eielson, Jorge Eduardo (1976a). *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Eielson, Jorge Eduardo (1976b). *Primera muerte de María*. Lima: s/e.
- Eielson, Jorge Eduardo (1980). Presencias e influencias: cuatro constelaciones. *Hueso Húmero*, (4), 102-103.
- Gandelman, Claude (1991). *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press.
- García Cubas, Antonio (1885). *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*. México: Debray Sucesores.
- Girondo, Oliverio (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Buenos Aires: La Facultad.
- Huidobro, Vicente (1913). *Canciones en la noche*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile.

Klein, Yves (2004). *Air Architecture*. Los Ángeles: MAK-Center for Art and Architecture.

Martí, José (1991). *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Tablada, José Juan (1919). La nueva lírica del poeta José Juan Tablada. *El Universal Ilustrado*, (13).

Tablada, José Juan (1920). *Li-Po y otros poemas*. Caracas: Imprenta Bolívar.

Wigley, Mark (2004). La arquitectura del salto. En *Air Architecture* (pp. 111-115). Los Ángeles: MAK-Center for Art and Architecture.