

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



### Naturaleza muerta / Naturaleza o muerte\*

Ana Porrúa<sup>1</sup>  
UNMdP / CELEHIS  
CONICET  
[porruana@gmail.com](mailto:porruana@gmail.com)

**Resumen:** Proponemos un recorrido por algunos textos de la poesía argentina de los 90, fundamentalmente, a partir de la noción de “naturaleza muerta”, entendida como género pictórico que propone una relación entre ciertos objetos y el sujeto y una disposición peculiar de los primeros, un ordenamiento, asociados a un modo de la mirada. La “naturaleza muerta” en este caso, se entiende como forma de ingreso de lo natural o la naturaleza al poema, como síntesis del paisaje, como ascetismo e incluso, pobreza en tanto productividad textual. Asimismo, como contraposición, se aborda la “naturaleza muerta” o el “bodegón” barroco, en tanto apuesta performática del exceso. Ambas inscripciones de lo natural se leen en términos estéticos, a partir de la idea de marco (párragon) o cuadro (Derrida; Didi-Huberman) como modos de establecer un contacto entre un afuera y un adentro del poema, y de establecer los límites de lo visible.

**Palabras clave:** Naturaleza muerta – Bodegón – Objetos – Poesía – Marco

Hace unos meses llegó a mi casa un libro dorado, el último de Martín Prieto, que reúne sus tres primeros títulos e incluye un inédito que es el que da nombre al volumen: *Natural*. Adentro, como suelto, una reproducción de un cuadro de Renzi, un bodegón que se rearma en la tapa: una botella, una cafetera, una frutera llena, un jarrito y una fruta. Pensé de inmediato en una ilación entre esta imagen y el título del libro: ese “natural” enviaba, supuse, a la naturaleza, pero cuando leí los poemas escritos entre 2010 y 2013 caí en la

---

\* Cuando leímos este trabajo, proyectamos de manera continua una secuencia de naturalezas muertas de la pintura, de diferentes períodos históricos. Conservamos en este caso, sólo los cuadros de Juan Pablo Renzi que están citados en el artículo (pueden verse en el Apéndice final).

<sup>1</sup> Ana Porrúa es Doctora en Letras (UBA). Docente en la UNMdP e Investigadora Independiente de CONICET. Publicó *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001), *Animaciones suspendidas* (2006) y *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011). Formó parte del Consejo editor de *Punto de vista*. Es editora de *BazarAmericano* (<http://bazaramericano.com/>). Dirige un PIP de CONICET, “Figuras de la voz en la poesía latinoamericana contemporánea. Archivo y observatorio de poesía y performance”, cuyo sitio se llama *Caja de resonancia* (<http://cajaderesonancia.com/>) y *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* (<http://cajaderesonancia.com/jardin.php>).

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



cuenta de que nada del orden de la naturaleza había en ellos; o más bien, de que se trataba de otro “natural” asociado a una lengua, a la política o a la familia, y siempre puesto en duda. Sin embargo, hubo algo en el libro de Prieto que me permitió seguir pensando; no sólo porque Pablo Renzi es una presencia en la dedicatoria de alguno de los poemas, sino porque sus trabajos proponen una visibilidad de los objetos, una puesta en escena de los objetos y de la naturaleza cercana a la nitidez y la síntesis que puede pensarse en sus poemas; o que puede pensarse –más bien– como gesto programático en cierta poesía de los 90 argentina, aquella que se calificó como neobjetivista.

Las series de objetos antes que la naturaleza y luego, la naturaleza convertida en objeto, en un objeto más. Es Omar Calabrese quien dice que “desde el punto de vista técnico la naturaleza muerta no es otra cosa que un retrato de objetos” (25).<sup>2</sup> Y en este sentido, podría identificarse una escena repetida en la poesía objetivista que se arma a partir de un nuevo orden de objetos, siempre los mismos, la mesa, la pava, las tazas, los libros, los discos. El primer libro de Martín Prieto, *Verde y blanco* (1988), se inicia con el poema “Contra Parménides”:

La misma mesa ovalada  
con los mismos individuales rojos.  
Los mismos vasos verdes  
llenos de vino tinto.  
Las mismas sillas  
tal cual distribuidas. (17).

“Interior” de Daniel García Helder (*El faro de Guereño*, 1990) abre la constelación aun más, pero el modo de presentar los objetos, por medio de un ojo despojado de arabescos, es similar:

despierto miro, más allá de la cama, de mis pies,  
el baúl cerrado sobre el que descansan,  
torcidas, varias pilas de libros y long-plays;

---

<sup>2</sup> Berger destaca la relación del bodegón o naturaleza muerta con el retrato. Ambos, como géneros, están asociados a la pintura al óleo y tienen su auge en el siglo XVII, fundamentalmente en el Barroco. Stearling, por su parte, informa la contemporaneidad del bodegón con dos formas, la de los “objet d’art” y la de los gabinetes de curiosidades.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



en el suelo, al alcance de la mano,  
un plato vacío, un vaso con agua,  
una revista, un lápiz, y en aquella dirección,  
bajo la ventana que recibe  
la claridad del amanecer, el escritorio  
conteniendo en desorden hojas escritas a máquina, (16).

Muchos años después, para establecer un itinerario posible, *Punctum* de Martín Gambarotta

(1996) retorna sobre la idea de “un orden en la materia despierta”; aunque luego el que habla se ubique “rodeado de cosas sin nombre” se lee en los primeros versos:

(...) vuelve a formar parte  
del sueño pero aparece, difusa,  
la maceta: una pava abollada con plantas  
en el centro de la mesa: dos caballetes  
sosteniendo una tabla de madera  
-entonces está despierto. (7).

Algunas notas que podrían tomarse ya, rápidamente, las cosas están apenas adjetivadas (pareciera que nada sobra en esa adjetivación) y entonces es precisa la mención que se hace de ellas; es –podría decirse– sintética. Las cosas están frente al sujeto o lo rodean, pero en ambos casos se presentan a partir de su materialidad, sin valor agregado y por supuesto, sin un costado simbólico; finalmente, las cosas son miradas y la mirada arma una composición que no varía tanto con la cercanía o la distancia del ojo, ni siquiera con la cercanía o alejamiento del sujeto.

A este orden de objetos, silenciosos, pura presencia, tramados en un tiempo cotidiano pero a la vez atemporales, se suman porciones de la naturaleza. En el poema “Silla de Van Gogh”, Joaquín Giannuzzi plantea una lucha entre lo natural y las cosas:

Quando el cerebro cerrado no pudo  
soportarla por más tiempo fue expulsada  
y un fogonazo amarillo la estrelló en un plano.  
Desde entonces, espesa y vibratoria

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



sigue estallando independiente  
del núcleo de tortura que incluyó trigales,  
mesas, flores, cuervos, zapatos  
y ciertos tumores malignos bien demarcados  
sobre el ojo de un universo a alta presión. (263).

Me interesa de este poema el armado de una secuencia –no lineal en este caso– que incorpora motivos naturales y objetos, una secuencia que podría ser leída como un *inventario* o una *frase*, pero en el sentido en que Renzi usó ambos términos (aclaro que no estoy trazando ninguna filiación estética entre ambos) y que se haría visible armando una figura de objetos dispuestos sobre una misma superficie o en la construcción de una línea que disponga con un idéntico espacio de separación y en la misma escala una silla, espigas de trigo, una mesa, una flor, un cuervo y un zapato.<sup>3</sup> El ojo que mira en el poema de Giannuzzi es, sin embargo, un ojo enfermo (“ciertos tumores malignos bien demarcados/ sobre el ojo de un universo a alta presión”) y es lo que permite detectar otra operación que será importante en la poesía objetivista: la de la separación del objeto de un conjunto –en este caso la conocidísima silla de Van Gogh– y su focalización a veces extrema en un primer plano. Desde esta última leo dos poemas de Martín Prieto, aquél en el que ve (“Desde la ventana”, un gesto paradigmático de los objetivistas), algo que se distingue en la estación de trenes: “Hay, entre las vías, un resto:/ una naranja brillante apoyada contra el riel./ El hombre tiende la mesa/ y cree cambiar en algo las cosas.” (25). El objeto, el *resto* pasa a ser inmediatamente una naranja, ya que ambos términos están separados en el poema por los dos puntos, el signo que suele usarse para incluir un desarrollo, una frase

---

<sup>3</sup> Omar Calabrese explica la cuestión de la escala realista, por lo general 1 x 1, en las naturalezas muertas barrocas. En principio descarta la idea de que fuese “un producto artístico, adecuado a una sociedad nueva, la burguesa de la Europa del norte que desdeñaba el gran formato (de difícil ubicación en espacios limitados)” (22). Y propone que “la escena reproducida prolonga el espacio de su producción o el espacio de su recepción (en términos no semióticos: el espacio del pintor y el espacio del cliente)” (23). No se trata, dice, de que el cuadro sea parecido a la realidad sino “*al espacio que rodea al cuadro*” (23). En este sentido se diferencia de la pintura de tema histórico de la época, de grandes dimensiones, pero también podría asimilarse al retrato. La novedad de la frase o el inventario de Renzi es que todos los objetos, naturales y artificiales, se presenten en la misma escala, una taza, una lamparita y un pájaro, por ejemplo; de este modo, se rompe con el pacto de legibilidad del espacio de producción y recepción compartido, así como con la escala 1 X 1.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



aclaratoria o, directamente, una equivalencia. La percepción, entonces, se acomoda como en un golpe de ojo anulando la trayectoria o el proceso que lo haría posible, y la naranja se instala, nítida, en un primer plano. La naranja se presenta como un objeto sobre una superficie y a la vez, cuando se tiende el mantel, en esa continuidad de la mirada entre el allá y el acá, la naranja parece pasar a la mesa y entonces el paisaje se transforma en naturaleza muerta de carácter realista, en una operatoria similar a la del “3º homenaje a Schiavoni” (1978) de Juan Pablo Renzi, entre otros. El segundo poema al que me refería, dedicado justamente a Renzi, es “Verde y blanco”:

De las verdes brevas la mujer, entre sus manos, toma una.  
Alguien las cortó esta mañana  
eligiendo las más grandes y rugosas,  
dejando que las tersas maduren como higos,  
dentro de un mes.  
De las verdes brevas que adornan el centro de la mesa  
dentro de un plato de loza blanco  
la mujer, entre sus manos, toma una.  
El contacto de esa carne desarmada y fresca  
contra sus labios  
le recuerda un viaje.  
Una terraza  
Velas blancas sobre el agua del Mar Argentino. (42).

No puedo dejar de pensar que “Mantel verde” (1978) de Juan Pablo Renzi está detrás de este poema, salvo que allí las brevas (a las que se ha trasladado el verde), los futuros higos tersos no están, aunque sí el plato de loza blanca. Lo que me interesa en este caso es, como en el primer poema que cité de Prieto, la composición *plástica* de un orden de objetos y naturaleza. La naturaleza muerta, en este sentido, podría pensarse, al igual que en la pintura, como un género que surge para un ejercicio concentrado de la técnica, para el trabajo de la forma que en Prieto tendrá que ver con una caligrafía de líneas simples, yuxtapuestas o contrapuestas por el color que permiten la presencia nítida, limpia de los objetos.

La naturaleza muerta, además, suele prescindir del contexto, no hay interferencias externas o al menos, se borran sus marcas, aunque en el caso

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



de Prieto, algo de este “exterior” destella en pequeños relatos, por lo general, posteriores a la presentación del objeto. La ausencia de contexto es más visible aun en “naturaleza”, un poema de José Villa:

La fruta aún desconoce  
su nombre. Sabe entre otras cosas  
que es media tarde. Que  
alguien la mira posada en la frutera  
y que una gota que cae,  
lenta la abre con luz por la mitad. (s/n).

En principio el juego entre el título y el poema envía al género naturaleza muerta. Lo que se ve, nuevamente, es una materia mínima; el gesto de focalización es extremo y los efectos van más allá del mero acto de ver y presentar porque hay alguien que mira la fruta pero el saber, la posibilidad de conocimiento traducida en una descripción que incluye un trabajo con la luz, están depositados en el objeto. Podría decirse que hay un punto de vista interno, ya que no sabemos su nombre (no podemos ver de qué fruta se trata) porque ella no lo sabe. Pareciera que la fruta es su propio contexto aunque se explicita el soporte, la frutera, porque incluso la metáfora final envía a una luz interna, la de su propia savia. Nada del afuera toca esa fruta que, entonces, se presenta absolutamente enmarcada, autónoma. Como en las naturalezas muertas el tiempo está detenido, no hay huellas de un pasado en el poema, puro instante, en uno de los sentidos que le otorga Calabrese, “el instante es la representación de una inmovilidad, ya que aquél está estructuralmente bloqueado en una ‘pose’, es decir, una estaticidad que es simulacro, ficción de movimiento” (26). Lo mismo sucede en “Desde la ventana” de Martín Prieto, aunque allí el marco que circunscribe el instante está explicitado ya desde el título.<sup>4</sup> En los otros dos poemas de Prieto, “Contra Parménides” y “Verde y

---

4 Didi-Huberman distingue entre el cuadro y la mesa (ambos comprendidos en el término francés *tableaux*). El primero es “superficie de inscripción de una obra que se cree definitiva ante la historia” (18), representa lo limitado, lo cerrado sobre sí mismo. La mesa en cambio, que asocia con el trabajo historiográfico del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, es el soporte de una labor que siempre se puede modificar, corregir. En la mesa se explicita el ejercicio del montaje.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



blanco”, aparecen las huellas de un tiempo en movimiento, mesa, sillas, vasos verdes e individuales se mantienen estáticos, pero en los versos siguientes el pasado se hace presente: “Hace un año,/ sin embargo,/ los comensales eran otros.” (17); la mujer toma entre sus manos una breva y al morderla evoca un viaje. En todos los casos podría decirse que la naturaleza muerta es una zona de meditación sobre el tiempo.

También, es preciso decirlo, la naturaleza muerta será el lugar de retracción de lo natural en muchos casos, el espacio en que se objetiva. En “Once maneras de mirar a un cisne” de Marcelo Díaz (*Berreta*, 1998), lo natural deviene directamente en objeto –ya que se trata de un cisne de cemento– y como tal, en parte de una escena e incluso en soporte de una naturaleza exigua, casera, barrial:

Gruesas hojas de acelga, bajo esta luz,  
y geranios blancos en el lomo del cisne  
y geranios rojos en el cantero, bajo el tendal  
que ahora, ya cercano al mediodía exhibe  
sábanas blancas y sábanas azules. (15).

En el corpus que estoy recorriendo, la poesía de Daniel García Helder es la que da lugar a otra forma de la naturaleza como resto, basura o vestigio. Se trata siempre de una puesta en movimiento de las imágenes a partir de un ojo histórico, político: un paisaje, en este caso, que muestra la muerte de lo natural. Bastaría repetir el recorrido de “Tomas para un documental”, sobre todo de los poemas de ese libro inédito que se publicaron en *Punto de vista*.<sup>5</sup> Pero prefiero, en esta instancia, quedarme en un poema de *El faro de Guereño*, “Alisos en la orilla”, porque allí reaparece la cuestión de la objetivación, aunque por un camino distinto:

### A la rama de un aliso

---

<sup>5</sup> Fragmentos del inédito “Tomas para un documental” aparecieron en el sitio *Poesía.com* (Buenos Aires, 1996), en las revistas *Punto de Vista* (Buenos Aires, N° 57, 1997), *La Modificación* (Madrid, 1998), *Matadero* (Santiago de Chile, N° 103, 2002), en *Monstruos*, la antología a cargo de Arturo Carrera (Buenos Aires: FCE, 2001) y otras de poesía latinoamericana.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



vienen a posarse las torcazas,  
y esa aparición, ese idilio,  
las aguas del río que bajan  
corriendo hacia el delta,  
las nubes de humo industrial,  
el barro de la orilla, los juncos,  
están en el ojo de un pescado  
que se pudre al sol. (31).

El pescado es, de por sí, naturaleza muerta; o dicho de otro modo, en su ojo, el paisaje se convierte en una naturaleza muerta, aún más allá de que ese ojo esté muerto y pudriéndose. Porque, además, lo que en los primeros versos es un instante se petrifica en el ojo del pescado que funciona como superficie de inscripción. El orden natural –presentando en términos de idilio– la torcaza, el río, los juncos es imagen en espejo, incluso podríamos pensar en un *trompe l'oeil* si el pez estuviese en el centro de la representación, si Daniel García Helder no adelantase, en los primeros versos eso que sucede en la naturaleza. Y así como el ojo es superficie en la que se ve, soporte entonces de la imagen, también puede pensarse como marco, ya que encuadra, funciona como límite del paisaje. El marco en este caso respondería más a la noción de *párrergon* que Derrida toma de Kant, en tanto separa pero también es, en un punto, el interior de lo representado. Porque el *párrergon*, en realidad, existe porque compensa una falta. El ojo del pescado como marco, invierte en este sentido la figura, la sitúa en la escena de lo que se pudre, se corrompe: enmarcar supone, de este modo, proponer un futuro del paisaje o más bien, lo que falta en la postulación de un presente idílico. Sin la muerte, podríamos decir, el idilio no existe.

La naturaleza muerta, en los ejemplos que estamos leyendo, es el modo visible de la desaparición de la naturaleza; pone en escena el artificio al registrar la naturaleza en *pose*, como dice Omar Calabrese. Es el espacio, como ya hemos dicho, de una práctica técnica que no puede disociarse de un costado pedagógico, ese que se evidencia en el surgimiento del género mismo, ya que se trata de una pintura de modelos. Lo que salta a la vista (valga la redundancia) son las texturas, los volúmenes, los colores y, en la mayoría de

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



los casos estas cualidades obturan o suspenden la interpretación. Como en otro de los poemas de García Helder, “Sobre la corrupción”, escrito en diálogo con el simbolismo francés –en realidad, dirá Helder, como respuesta a la poesía de Rubén Darío–, que abre con un valor condicional,

Puede ser que  
haya en cada cosa un gesto, una cifra,  
y que de las piedras se infiera  
perdurabilidad, fugacidad de los insectos  
y la rosa. Que perfumes,  
sonidos, colores se correspondan,  
(...)  
Incluso que cualquiera de nosotros  
se crea sacerdote de estos y otros símbolos,  
La respuesta llega apenas unos versos después:  
Sea o no esto así, de algo estoy seguro:  
no me conviene interpretar mensajes en nada,  
menos aun, en este momento,  
descifrar eso que las rachas del aire  
traen hasta aquí –zumbido de moscas verdes,  
hedor de pescados exangües  
pudriéndose al sol sobre los mostradores  
de venta, en la costa. (43)

Podríamos retornar a la idea de *frase plástica* de Renzi: una piedra, un insecto, una flor, el viento (¿cómo se vería el viento?), moscas, un pescado. Tal vez habría que imaginar una movilidad distinta de la frase ya que lo que no conviene descifrar –la escena portuaria– está entre guiones en el poema: pescados que se pudren sobre mostradores costeros de venta y moscas verdes que zumban alrededor. Según la normativa, estos términos, estos objetos podrían pensarse en una situación de aislamiento, mediante algún tipo de distinción de escala similar, de trayecto entre uno y otro; sin embargo, hay un desarrollo descriptivo en la incluida que no está dado en relación a los términos anteriores (sólo sustantivos sin cualidades) y entonces, es ese segmento de la frase el que podría representarse en una escala mayor, adquirir un mayor protagonismo. El segmento, aislado por los guiones, no es otra cosa que una naturaleza muerta. Lo anterior, podría decirse que es el marco del

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



cuadro, la explicación de aquello que no es fácilmente interpretable y sobre todo no tiene una lectura simbólica. Otra vez, como la conversión de lo natural en el ojo del pescado, la aparición de la escena como naturaleza muerta habla de modos de visibilidad de lo natural asociados a la corrupción que podrían abrirse en dos líneas, como corrupción de la materia, pero también de la mirada.

Si a partir de una sucesión de objetos supuestamente poéticos García Helder critica el simbolismo, en la síntesis de la naturaleza muerta final podría leerse otra diatriba. Pienso ahora en su polémico y ya clásico artículo “El neobarroco en la Argentina”, publicado en *Diario de poesía* en el año 1987. Allí lo que se lee es el fastidio contra el exceso barroco y si bien he pensado este exceso en relación a los objetos en otro momento, me parece que las naturalezas muertas recorridas hasta ahora pueden situarse en el otro extremo de las que aparecen en el barroco. Más allá de la descripción que Lezama Lima hace de “el banquete literario” del barroco clásico, podría citarse al menos un fragmento de su novela *Paradiso*:

Al mismo tiempo que se servía el postre, doña Augusta le indicó a Baldovina que trajese el frutero donde mezclaban sus colores las manzanas, peras, mandarinas y uvas. Sobre el pie de cristal el plato con los bordes curvos, donde los colores de las frutas se mostraban por variados listones entrelazados, con predominio del violado y el mandarina disminuidos por la refracción. El frutero se había colocado al centro de la mesa, sobre una de las manchas de remolacha. Alberto cogió uno de los langostinos, lo verticalizó como si fuese a subir por el pie de cristal, hasta hundir sus pinzas en la pulpa mas hendida. El frutero, como un árbol marino al recibir el rasponazo de un pez, chisporroteó en una cascada de colores, estirándose el langostino contento de la nueva temperatura, como si quisiera llegar al cielo curvo del plato, pintado de frutas (326)

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Si como dice Deleuze, el lienzo del pintor nunca está vacío, está lleno de cosas que él denomina clisés,<sup>6</sup> la naturaleza muerta del objetivismo podría pensarse como el ejercicio de vaciado (“sustracción”, “borrado”: 55) o como una zona en la que este ejercicio de *tabula rasa* adquiere un carácter radical desde el punto de vista plástico. El bodegón de Lezama Lima –uso aquí los términos de manera intercambiable– trae los signos de la abundancia, colores, frutos, langostinos, pero además el componente descriptivo también juega a saturar la presentación de la escena. La saturación es contraria a la abstracción y la nitidez; los colores se usan para abrir una paleta y no para distinguir planos u objetos. El soporte no es nítido sino que está cubierto por el artificio de la naturaleza, a modo de ornamento: “los colores de las frutas se mostraban por variados listones entrelazados”, leemos en el fragmento y estas se transforman en orla del “plato con bordes curvos” montado en un pie de cristal. El langostino, por su parte, se hace visible en el *summun* de la pose, simulando el ascenso desde el extremo inferior de la frutera (toda una performance).

John Berger, al analizar los bodegones del barroco clásico, establece una relación entre los elementos que la componen y una exhibición personal de clase: los dueños de estos cuadros, dice Berger, hacían visible su riqueza. Más allá de que la escena de *Paradiso* sea la de unos amigos aristocráticos que se reúnen a comer, me interesa pensar esta aristocracia asociada a una estética, la del puro gasto: el exceso del bodegón es también un exceso de lenguaje. Frente a esta modalidad barroca, la escasez de las naturalezas muertas objetivistas también tiene una doble lectura. “Desde la ventana” de Prieto, es casi una pintura conceptual en la que una naranja se apoya sobre un riel ferroviario y simula posarse sobre una mesa; “Verde y blanco”, otro de sus

---

<sup>6</sup> Dice Deleuze: “No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente –es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira–, pero vuestra propia página está atestada, completamente atestada. Y ése será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea. De modo que escribir será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir (...). Los pintores han empleado una palabra (...) que se ha impuesto para designar aquello de lo que está llena la tela antes de que el pintor comience: cliché. La tela está llena de clichés” (55).

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



poemas citados, sintetiza lo fundamental de una escena cotidiana en el título, cuyo correlato son las brevas y el plato de loza; “naturaleza” de José Villa es pura focalización de un fruto indeterminado; aquello que no conviene interpretar en “Sobre la corrupción” de García Helder, se reduce a dos elementos, y en su “Alisos en la orilla” el paisaje idílico se miniaturiza en el marco del ojo del pez muerto. Podríamos pensar que se trata de bodegones de la pobreza, entendiendo esta como una economía productiva del texto, incluso del fraseo. Contra el puro gasto –y la fácil asimilación del bodegón a la metáfora, al menos, en el caso de Lezama Lima– el objetivismo plantea un modo del ascetismo estético. Un inventario que se va haciendo poema a poema, una frase que se compone de pocos elementos “limpios” como si se tratase de volver a escribir después de que la tela, el lienzo, se llenó hasta desbordar el marco, hasta taparlo con orlas decorativas.

### **Abandono y retorno**

Retomo ahora un poema de *Seudo* (2000), el segundo libro de Martín Gambarotta, para revisar el lugar de la naturaleza cotejándolo con el corpus objetivista ya visto. Se trata del texto que abre el libro y que podría pensarse, también, bajo la figura de la naturaleza muerta o el bodegón:

Un racimo de bananas  
jóvenes en la canasta

casi rectas:  
la cáscara amarilla  
verde y sin lunares.

Cuando se acabe la fruta, la merluza  
los ajíes, el té amargo, nos vamos de acá.  
A cualquier lado. A las plantaciones.  
A un lugar donde no existan tenedores. (9).

¿De dónde hay que irse? ¿qué objetos hay que abandonar o qué objetos se presentan bajo la promesa de extinción? Lo que aparece planteado como un mundo de subsistencia es, en realidad, un desplazamiento de las tramas de

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



objetos naturales y fabricados que insisten en los poemas de los 90, o en la tradición de la poesía de Joaquín Giannuzzi. Le merluza, los ajíes, el té amargo pertenecen a un orden de objetos singulares en la poesía de Gambarotta, a los que podríamos agregar –siempre pensando en el género del bodegón– aquellos que el Guasuncho saca de la heladera en *Punctum* (1996), su primer libro: “(...) una lata de cerveza alemana, atún,/ la mostaza francesa; el pan lactal, lonjas/ de salmón y queso” (36). Si bien esta serie convive con otras de época que llaman por sus nombres, o más bien por sus marcas, a las cosas (un cajón de Gancia, “un cartón de yogurt bebible”, chicles bazooka), lo compartido no alcanza a borrar lo singular, el exotismo de los elementos del bodegón, sino que más bien lo evidencia como salto en una línea homogénea que se lee en gran parte de la poesía de los 90 argentina. Lo que quiero decir es que Gambarotta ya se había ido de un mundo que democratizaba los objetos, incluso en esa versión “naturalista” (subrayo las comillas) de los poemas de Daniel García Helder, incluso en la forma generalizada en los 90 de lo *berreta* o lo banal. Entonces, ¿de dónde o de qué hay que irse? ¿De la naturaleza? ¿de la civilización? El argumento de que la apertura de *Seudo* tiene que ver justamente con un retiro porque abre un mundo sin tenedores, el chino, un motivo que recorre todos los poemas, no me parece del todo convincente. En realidad creo que la poesía de Gambarotta anuncia su éxodo de la naturaleza muerta; o del bodegón como último reducto de la naturaleza. A la vez, este anuncio, de acento tanto apocalíptico como utópico, exhibe un mandato que ya se había cumplido.

Ciertamente uno arma un recorrido, piensa en un corpus que escenifica las líneas críticas. Porque la naturaleza, en la poesía de los 90 existe, pero he intentado leer el gesto de retracción de la misma que se hace presente en la mayor parte de los poemas de época. En los libros de Mario Ortiz, por ejemplo, está el arroyo Napostá, reaparece la playa de Monte Hermoso, el mar y más.

La mirada, por otra parte, es distinta, sobreviene como delectación frente a los objetos que migran, arman redes de asociaciones cruzadas, sociales, políticas, estéticas, se transforman y podrían pensarse incluso como relicarios

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



laicos, como pequeñas alhajas labradas, y también bajo la impronta del *objet trouvé*. Una mirada que se pierde en los objetos, que se salta de marco. A la mirada contemplativa tramada por la imaginación<sup>7</sup> podría agregarse una mirada de los objetos y de la naturaleza casi científica, aunque se trate de una ciencia de lo particular (entonces aparecerá la idea de un tratado de pavas, o un tratado de fitobotánica). Los objetos industriales (convertidos por lo general en chatarra), conviven con los objetos naturales como se lee en *Crítica de la imaginación pura* (2011), cuando describe el “campo de observación”, un terreno al costado de corrales de alambre tejido, con “tambores de 200 litros de combustible” “abiertos en un extremo y, acolchados con paja en el interior,” que “sirven de nido para algunas gallinas”: “alrededor de las jaulas se fue acumulando un conjunto heterogéneo de materiales: rollos de alambre, postes y varillas para reparar los alambrados, junto con objetos, y cacharros viejos, frascos, y algunas cáscaras de naranja y papa picoteadas” (8). Luego, de este conjunto se destacarán, en las páginas siguientes, latas de Nesquik, el motor inglés, una cafetera.

El fraseo que arman los poemas de Ortiz de un libro a otro se puede pensar como mezcla y sucesión, nuevamente, aunque con dos notas al pie; la primera es que surge una voluta de la línea recta, intermitentemente, y más allá de las fotos de los objetos y los croquis incluidos en los últimos libros, la voluta podría hacerse visible (seguir el trayecto de la mirada) en diseños que representen los objetos como complicados esquemas con indicación de sus partes y sus funciones, o bien en figuras enfocadas desde todas las perspectivas, incluyendo las más insólitas; la segunda nota a la que me refería es que sobre el *fraseo* –poner un objeto al lado del otro– predomina el gesto de *inventariar*. En ese gesto, la mirada contemplativa y la mirada científica (que son en realidad una sola) proponen una arqueología de las cosas y de lo natural.

---

7 Entendemos aquí la imaginación como algo distinto de la fantasía personal, tal como lo explica Didi-Huberman. La imaginación otorga un conocimiento “por su potencia intrínseca de montaje (consistente en descubrir –precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias– vínculos que la observación directa es incapaz de discernir” (16).

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

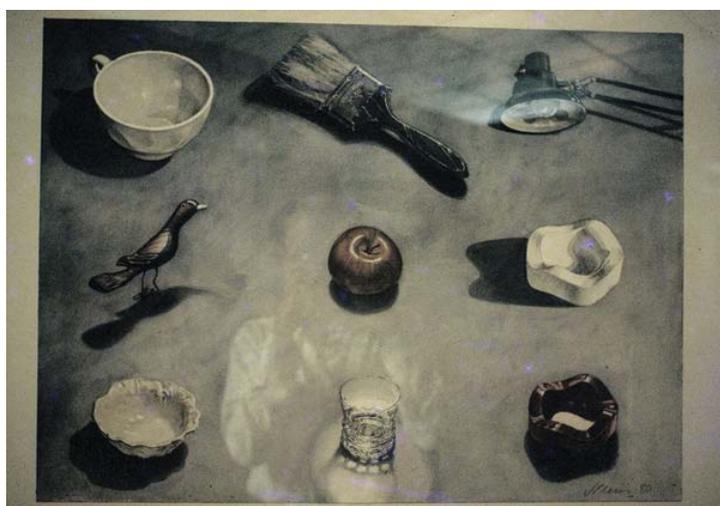
Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Sin embargo, en *Tratado de fitolingüística* (2013), el libro posterior a *Crítica de la imaginación pura*, se habla de una “casi absoluta y literal incapacidad de escribir”; “de algún modo me había vuelto ágrafo” (261), dice Mario Ortiz. La escritura retorna con el descubrimiento de unos yuyos, el yuyo de la flor amarilla. Lo que me interesa aquí es que, en principio, la poesía vuelve a ser una posibilidad en tanto se escribe con una birome azul sobre las hojas de un cuaderno, se toman apuntes en borrador. Esta tarea artesanal puede pensarse como un grado cero, casi como el inicio de un aprendizaje. Por otro lado, la poesía vuelve por el lado de la naturaleza (y por eso se habla de “una planta medicinal”), de una naturaleza particular. No sólo porque se trata de un yuyo insignificante, sino porque la naturaleza es, en *Tratado de fitolingüística* ese yuyo que el que escribe descubre desde la bicicleta en una esquina concreta. Lo que se había ido, o había ingresado en un proceso de retracción en los textos ya leídos (naturaleza muerta, corrosión de lo natural) retorna. Y todo comienza de nuevo. Entonces, la naturaleza inventa un nuevo inicio que implica, aunque de otro modo, un ascetismo, casi un voto de pobreza.

### Apéndice



Juan Pablo Renzi. “Inventario 9” (1980)

# IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Juan Pablo Renzi. "Frase final" (1980)



Juan Pablo Renzi. "3º homenaje a Schiavoni" (1978)

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Juan Pablo Renzi. "El mantel verde" (1978)

### Bibliografía

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, Colección Comunicación Visual, 1974.

Calabrese, Omar. "Naturaleza muerta". *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1994. 17-27.

Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

Derrida, Jacques. "El párragon". *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, Colección "Espacios de saber", 2010. 49-91. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino.

Díaz, Marcelo. *Berreta*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1998.

Didi-Huberman, Georges. "Dispar(at)es 'Leer lo nunca escrito'". *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCERS, 2010. 14-58.

Foucault, Michel. *La pintura de Manet*. México: FCE, 2015 [2004]. Traducción de Horacio Pons.

Gambarotta, Martín. *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.

## IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



----- *Seudo*. Bahía Blanca: Vox, 2000.

García Helder, Daniel. "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía*. 4 (otoño 1987): 24-25.

----- *El faro de Guereño*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1990.

----- "Tomas para un documental". *Punto de Vista*. 75 (abril 1997): 1-5.

Giannuzzi, Joaquín. *Principios de incertidumbre* (1989). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 243-331.

Ortiz, Mario. *Cuadernos de Lengua y Literatura VI. Crítica de la imaginación pura*. Montevideo: La Propia Cartonera, 2011.

----- *Cuadernos de Lengua y Literatura VII. Tratado de fitolingüística*, en *Cuadernos de Lengua y Literatura. Volúmenes V, VI y VII*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

Lezama Lima, José. "II. La curiosidad barroca". *La expresión americana*. México: FCE, 1993. 79-106.

----- *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 1980. Edición a cargo de Eloísa Lezama Lima.

Prieto, Martín. *Verde y blanco. Natural*, Bahía Blanca: Vox, 2014.

Villa, José. *ocho poemas*. Buenos Aires: Ediciones Deldiego, 1998.

Sterling, Charles. "Chaptire premier. L'Antiquité"; "Chaptire II. Les origins de la nature morte moderne"; "Chapitre III. La contribution du Nord"; "Chaptire IV. Le renaissance et la nature mortes"; "Chaptire V. L'age d'or"; "Chaptire VI. Le siècle de Chardin"; "Chaptire VII. Du romantisme a nous jours"; "Chaptire VIII. Observations finales". *La nature morte. De l'antiquité a nous tours*. París: Pierre Tisné, 1952. 9-15; 16-22; 23-29; 30-40; 41-75; 76-80; 83-111; 112-135