

Irrupción y metamorfosis: la imagen en la poesía de Mario Ortiz. Para una crítica poética.

por Ana Porrúa
(Universidad Nacional de Mar del Plata- CONICET)

“¿Empollaremos la crítica futura?”

Mario Ortiz, *Cuadernos de lengua y literatura. Volumen II* (2001)

RESUMEN

La poesía de Mario Ortiz podría pensarse como una escritura crítica dentro de la poesía argentina de los 90, o al menos de su gesto objetivista y su gesto realista. El modo de la crítica es la imagen en tanto irrupción, advenimiento de la imaginación (imago, en el sentido que le da Didi-Huberman) que parte, en estos casos, de lo concreto, incluso de lo nimio. La fuerza de la imagen en tanto proceso en la poesía de Ortiz establece un movimiento que le devuelve a los objetos de uso su aura, a la vez que sostiene su definición materialista; un doblez en el que, además, se construye el relicario, la miniatura e incluso la colección. A la vez, puede leerse esta aparición de la imagen como migración y metamorfosis de los objetos tal como aparecen en los poemas más objetivistas y como revisión de sus colecciones.

Palabras clave: Mario Ortiz - crítica poética - imagen- Georges Didi-Huberman

ABSTRACT

Mario Ortiz's poetry could be considered critical writing in the context of Argentine poetry from the 90s, or at least with relation to his objectivist and realist gestures. Criticism's mode of operation is the image as an irruption, as an advent of imagination (imago, in the sense given to it by Didi-Huberman) which in this case departs from the concrete and even from the insignificant. The power of the image as process in Ortiz's poetry establishes a movement whereby objects of use are given back their aura while keeping a materialist definition; a double condition in which, moreover, reliquary, miniature and even the collection are constructed. At the same time, the advent of the image can be read as the migration and metamorphosis of objects in the way that these appear in more objectivist poems and as a revision of his collections.

Keywords: Mario Ortiz – poetic criticism – image - Georges Didi-Huberman

En el año 2013, Eterna Cadencia (una editorial independiente que no es específicamente de poesía) publica *Cuadernos de Lengua y Literatura. Volúmenes V, VI y VII*. Imaginé entonces que Mario Ortiz comenzaría a ser leído por un público distinto, más amplio e imaginé también que aparecerían lecturas críticas de la poesía de Mario Ortiz como si recién comenzase a escribir. Un punto en el que el salto a una editorial de mayor visibilidad supondría otra perspectiva. ¿La crítica futura de la poesía de Mario Ortiz se estaría empollando? ¿Una nueva forma de crítica de la poesía asomará? Seguramente, y será bienvenida. Pero la pregunta maliciosa del epígrafe, en el que una paloma dialoga en términos imaginarios con una estatua del crítico decimonónico Sainte-Beuve, también me interpelaba personalmente. Entonces fui hacia los libros bajo una obsesión que me acompaña: creo que la mejor forma de leer críticamente (o tal vez la única para la que yo poseo cierta destreza) es revisar qué surge, como oportunidad crítica, en los poemas. Porque allí, muchas veces, hay una forma de la crítica.



Los últimos dos tomos de la serie *Cuadernos de Lengua y Literatura*, el VI *Crítica de la imaginación pura* (2011)¹ y el VII, *Tratado de fitolingüística* (2013),² se proponen como libros de notas de la práctica poética. Y en el inicio de ambos está la cuestión de la mirada (también la de la escucha) y de la puesta en lenguaje de aquello que se ve y se oye. Ambos libros instalan un momento inaugural que tiene que ver con este ejercicio de percepción y se escenifica como una vuelta a cero en el reconocimiento de lo poético y en la práctica de escritura que es material y comienza en la materialidad: una pava con el agua caliente, un molino de plástico, de esos de juguete, que se gira con el viento; en fin, un yuyo común, situado en la intersección de dos calles del barrio Villa Mitre, de Bahía Blanca, que será sometido a observación. No se trata de cualquier objeto, hay una singularidad pautada por un espacio propio y, en el caso de *Crítica de la imaginación pura*, claramente, por una historia propia que se presenta en la escritura como arqueología de un pasado no muy lejano a partir de sus desechos, una carcasa de radio Plymouth, una lata de café, una lata de Nesquik, un enorme motor inglés. Un mundo material olvidado que el poeta volverá a mirar para reponer modos de producción, circuitos económicos, maneras de la cultura. Así, como en los libros anteriores de Ortiz, aparecía nuevamente la pulsión de la poesía por decir lo que se ve y lo que se escucha, tan común en la poesía objetivista de los 90, pero la presencia exacerbada de los objetos, de las cosas, no suponía la desaparición del sujeto, ni siquiera su retracción. Más bien, en ese ejercicio de observación propuesto, aparecía claramente una primera persona y, sobre todo, un cuerpo que se recuesta a la altura del cordón de la vereda para mirar el yuyo de flores amarillas, que al mirar a trasluz la piedra negra con bordes verdosos encontrada en un barrio de Bahía Blanca en su infancia, junto a su hermana, se para “sobre a superficie de un lago verdoso, como los mosquitos que, en su liviandad, esperan durante horas sobre el agua mullida” (*CLyL*, VI: 28). Entonces ahí noto (anoto) una diferencia, hay un sujeto que mira y al mirar se transforma, y por otro lado, surge una caligrafía distinta de la de la imagen objetiva, no aparece el gesto compositivo de la mirada, aquel que yuxtapone objetos y arma un conjunto plástico, podríamos decir. Tal vez una cosa tiene que ver con la otra, porque lo mirado en la poesía de Ortiz sitúa el objeto y, sobre todo, en la mirada se abre una temporalidad de ese objeto. Un espesor del objeto sobre el que se reflexiona de manera precisa en la nota 22 de *Crítica de la imaginación pura*:

El motor Ruston & Hornsby recuesta su pesadez sobre invisibles líneas temporales, espaciales, utilitarias, morales, políticas e imaginarias. Las palabras hacen visibles esas líneas vectoriales como el polvillo en suspensión que marca la trayectoria de un rayo solar al filtrarse por las rendijas de una persiana (19).

La cita da la pauta de los modos de presentar al objeto y envía, sin dudas, a algunos proyectos poéticos de los 90, entre los que podría pensarse “Tomas para un documental” de Daniel García Helder, otra arqueología de los residuos, esta vez del mundo del trabajo desaparecido y en esa arqueología la emergencia de índices de la historia, y por otro lado, el de Sergio Raimondi en *Poesía civil* (2001), una versión material y materialista del paisaje de Bahía Blanca y sobre todo, de Ingeniero White y su central termoeléctrica; dos textos que pueden pensarse como articulaciones del objetivismo y en algún punto como límites de esa poética. En ambos textos la temporalidad juega un papel fundamental: desde el presente de la mirada se repone un pasado o varios. Pero volvamos a la cita, en la que aparecen “líneas temporales, espaciales, utilitarias, morales, políticas” y también, imaginarias. Todas ellas además, recuperables a partir de pequeñas partículas flotantes, suspendidas. La imaginación, puesta en esa

1 *Crítica de la imaginación pura*, Montevideo, La Propia Cartonera, 2011. Todas citas corresponden a esta edición. En adelante *CLyL VI*.

2 En *Cuadernos de Lengua y Literatura, Volúmenes V, VI y VII*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013. Las citas de los volúmenes V y VII remiten a esta edición. En adelante *CLyL V*, *CLyL VII*. Las del IV, a *Cuadernos de lengua y literatura IV. El libro de las formas que se hunden*, Buenos Aires, Gog y Magog, 2010. En adelante *CLyL IV*.

secuencia que no es jerárquica, abre una grieta en la mirada objetiva, pero ya volveré sobre esto más adelante. Por todas estas razones la lectura de los dos últimos libros de Mario Ortiz no hizo más que llevarme a la poesía argentina de los 90 y a considerar que allí están las condiciones de posibilidad (no todas pero sí las más salientes) de estos textos por la presencia insistente de las cosas y por la indagación de ciertas cuestiones: la relación de las cosas con el tiempo, de las cosas y las palabras, la certeza de que las palabras son cosas.³ Pero también a pensar que en esos movimientos de distinción mencionados que dialogaban con distintas escenas del objetivismo, eran lo que convertía su poesía en un dispositivo crítico de la producción poética argentina de los 90.

Vamos de lleno a la poesía de Ortiz. La mirada en los dos libros mencionados adopta un cariz científico. El ojo se entrena de otro modo, trabaja de manera forzada podría decirse. En *Crítica de la imaginación pura* el espacio elegido es un campo, la notación es precisa al respecto: “En enero de 2006 comencé a tomar un conjunto de notas a partir de observaciones sobre algunos objetos en desuso tirados en un gallinero” (5); luego la focalización se hace mayor, una carcasa de radio y un motor. En *Tratado de fitolingüística* la mirada asedia un yuyo, el de la flor amarilla. La observación aquí, leemos, se reduce “Al espacio que hay entre la pupila y un tallo de hierba”. Reducción del espacio y focalización máxima de la mirada serán los principios de la relación entre mirada y objeto. Y sin embargo la reducción dará lugar al exceso y ese es uno de los puntos clave para pensar la poesía de Mario Ortiz en relación a otras escrituras de los 90, a aquellas emparentadas, sobre todo, con el objetivismo. Porque la reducción, el apego de la mirada a una escena estaba relacionada con lo que podía decir el poema, como en “Paso a nivel en Chacarita” de Fabián Casas,⁴ que propone un límite para la mirada, pero sobre todo para la poesía que sólo registra y da testimonio. La mirada, en la poesía de Ortiz, en cambio, tiene que ver con la observación (lejos también de la contemplación romántica) y lo que se examina atentamente pertenece al mundo de la basura o lo menor, lo que no tiene uso:

El yuyo es lo que casi por definición no requiere cuidados. Otras plantas que resultan apreciadas por el hombre porque producen alimentos o belleza necesitan una cantidad de atenciones casi sin límite. A ninguna le puede faltar su dosis de humedad. Unas deben ser apuntaladas y sujetas con hilos a cañas o ramas (...). Hay flores delicadísimas que no resisten el sol (las buenas noches o la pata de buey) que de día se marchitan y al atardecer reviven; otras, por el contrario, sólo se abren con abundante luminosidad desde la mañana.

Muchas veces ni siquiera esto es suficiente; a pesar de todos los cuidados, los frutales suelen quedar estériles por heladas muy tempranas. Las hojas de las parras se deforman por una extraña enfermedad que les produce abultamientos con forma de verruga. Las hojas de los zapallos se resecan en los bordes y se cubren de una pátina blancuzca. (...).

El yuyo no necesita absolutamente nada. O si lo precisa, no le prestamos atención.

Aparece tanto como desaparece. Y si aparece en una quinta o un jardín, hay que arrancarlo.

Es aquello que para el hombre carece de sentido.

Es lo insignificante (269).

Hay un exceso, entonces, que surge como acercamiento a lo insignificante, en principio, como sistema descriptivo; todo lo que se puede decir del yuyo de flores amarillas desde una jerga botánica que insiste en

3 Leemos en “ESTUDIO N° 1. Primeros principios. Campo de observación. Funciones”: 1- Existen las cosas./ 2- Existen las palabras./ 3- Las palabras son cosas./ 4- Las cosas son cosas./ 5- Existen las flores que abren sus pétalos a la noche. Están cerca del gallinero.

6- Las flores son cosas y son palabras. *Crítica de la imaginación pura*, 7.

4 “Los chicos ponen monedas en las vías,/ miran pasar el tren que lleva gente/ hacia algún lado./ Entonces corren y sacan las monedas/ alisadas por las ruedas y el acero;/ se ríen, ponen más/ sobre las mismas vías/ y esperan el paso del próximo tren./ Bueno, eso es todo.” *Tuca*. Buenos Aires, *Libros de Tierra Firme*, 1990, 17.

clasificarlo dentro de un género se contrapesa con la singularidad que va adquiriendo. Lo insignificante se describe y esta descripción que suele aparecer en notas es ya escritura. Como si el momento de observar fuese el momento de la escritura. Se mira/ se lee el objeto (de hecho las inscripciones están entre los primeros rasgos, las de la radio, las del motor, pero también las de los carteles que están en la esquina del yuyo de flores amarillas) y surge la escritura. De ahí que el yuyo devenga planta medicinal porque es lo que puso en funcionamiento la escritura después de un largo tiempo de silencio o, como dice el poema, de asafia. A la primera aproximación, atenta como dijimos al detalle, a la sumatoria de rasgos generales y específicos, le sigue un proceso de investigación y surgen sin distinción jerárquica notas de diario, libros científicos, teorías filosóficas, enciclopedias, relatos de infancia, versiones. Y en estas aperturas, continúa la escritura. Lo que se teje como observación es siempre sensible, pasa siempre por los sentidos de quien escribe (incluso las teorías químicas, físicas, matemáticas o filosóficas, como las de Aristóteles, Wittgenstein, o el mismo Kant son puestas a prueba). Entre una y otras materias sensibles se da el pasaje de la notación a la asociación, de manera intermitente, sin jerarquizar una u otra.

El pasaje es el que podría leerse en uno de los textos iniciales de *Tratado de fitolingüística* que indica lo que el libro no es: no es un “tratado universal de pavas y yuyos”, no es un elogio de los yuyos como estupefacientes, no es una guía de los recorridos de los colectivos de Bahía Blanca. Aquí se mencionan los otros objetos o tramas que a través de descripciones, relatos o versiones ingresan al poema. Aparece para nosotros ahora, leído así, un orden cuya disposición aun no conocemos. No sabemos cuál es la relación entre la pava, las flores amarillas, el mapa de las calles de la ciudad porque esa relación se tejerá en la escritura. Podría ser la reunión azarosa de los elementos de la imagen surrealista, pero luego sabremos que no, ya que los objetos, como hemos dicho, están pautados incluso por sus marcas, y se conectarán no sólo por relaciones imaginarias, sino también, y fuertemente, por relaciones temporales, espaciales, de uso, políticas. En una poética que se sitúa en el otro extremo del surrealismo, estos objetos comunes podrían ser los índices de una poesía narrativa sencillista o de cierto poema social, pero tampoco se traman de ese modo las conexiones porque en el contacto entre una cosa y otra, en lo que abre la mirada del poeta como instancia temporal, aparece un proceso de transformación, aquél que puede percibirse cuando leemos lo que sigue a la lista de negativas, bajo el título “Poesía positiva: afirmación de lo que este libro SÍ desarrolla”:

- a) algo tan efímero como la agitación de unos tallos al mediodía
- b) Nelson ante la pantalla del televisor mirando un programa de submarinos
- c) algo tan frágil como un yuyo a punto de secarse
- d) una mujer cuyos pies se hunden en la tierra
- e) la felicidad

La pregunta es cómo se llega de lo que no es a lo que sí es: hay un salto y esto es evidente. Pero veamos, en principio el libro no es solamente una colección de poemas que reflexionan sobre la fragilidad y lo efímero de la naturaleza (un tópico de los más clásicos, que nos situaría ante una poética muy distinta a la de Ortiz). Lo que exhibe la definición por la negativa y la positiva es lo que ya marcamos como un trayecto necesario, la escritura parte de la observación material y minuciosa. Parte de un ejercicio obsesivo y forzado de la mirada sobre el objeto que dará como resultado, simultáneamente, la aparición de un orden, las asociaciones, las relaciones entre las cosas, eso que Ortiz llama en *Crítica de la imaginación pura*, una función (apelando a la lingüística de Hjelmslev): “Una función se descubre mirando con insistencia un objeto hasta que el ojo segregue un líquido caliente y aromático” (10). ¿Caliente y aromático? Aromático como la flor amarilla, caliente como el agua de la pava. Algo pasa de un objeto a otro y la analogía comienza a armarse: “17- Mis ojos no tienen pétalos, pero se abren a las cosas que emergen a la mañana” (11). El pasaje entre la flor y el ojo surge supuestamente aleatoria, pero sólo es posible porque convive con la descripción material.

Estas asociaciones abren la posibilidad de la imagen en la poesía de Ortiz. Y la imagen adviene, justamente, en el movimiento. La imagen es un proceso y podría definírsela tal como lo hace Didi-

Huberman, como metamorfosis. Las metamorfosis clásicas están presentes en la poesía de Ortiz, porque el archivo clásico siempre se abre, siempre se activa. Entonces, ya en *Cuadernos de Lengua y Literatura I Afordita* sale del mar en Monte Hermoso y alguien pregunta “¿y la viste pero?” (44) y en *El libro de las formas que se hunden* todos los árboles fueron y son mujeres con los que se hicieron los durmientes del tren, esos en que escanden las vías por las que caminan los chicos a la salida de la escuela. Y el acercamiento al yuyo de flores amarillas da lugar a dos relatos míticos o legendarios, el griego de Dafne que se convirtió en laurel y el guaraní de Anahí transformada en flor de ceibo después del sacrificio. Las metamorfosis dan cuenta de instancias en que el mundo cultural y el natural se entretajan:

Planteadas así las cosas, alguien podría suponer que estas páginas constituyen un trabajo de botánica farmacológica. No precisamente. Más bien es un tratado de herboristería verbal, una exploración entre los límites de los diversos reinos en que acostumbramos a separar a la naturaleza y la cultura, la indagación de sus porosidades y conductos, el calibre el tramado por donde se filtran vibraciones lexicales y orgánicas y el registro musical que emiten no bien se produce el salto de órbita (*CLyL VII*: 199-200).

Este es el proceso de la imagen, el de los conductos que unen y transforman. O mejor, el momento en que se produce esa transformación, el momento en que la mariposa abre y cierra las alas y entonces la simetría, lo fijo, desaparece y las mutaciones toman su lugar. El trabajo de Didi-Huberman sobre la imagen surge, en realidad, como lectura de Benjamin, entonces, a diferencia de la metáfora la imagen es necesariamente dialéctica. No va de la denotación a la connotación, no agrega un plus de sentido sino que instala la materialidad en otra zona de condensación y permite la heterogeneidad porque la imagen, justamente, nos sitúa ante el tiempo.⁵ En la imagen, según Benjamin, adviene como un rayo el pasado,⁶ pero se trata de la aparición del pasado en el ahora que será, entonces, un “presente reminiscente” (Didi-Huberman 2006: 135). La imagen convierte el tiempo histórico en “hecho de memoria” (Didi-Huberman 2006: 137).

Mencioné ya varias veces la importancia de la mirada objetiva, materialista, en la poesía de Mario Ortiz y también destacué la puesta en un mismo nivel de observación de las relaciones imaginativas entre los objetos.⁷ Esta es la doble faz de la imagen, la materialista y la psíquica, como dice Benjamin.⁸ De tal modo que en *Crítica de la imaginación pura* la observación de la carcaza de la radio envía el relato del día en que cuatro médicos argentinos introducen la radiofonía con la emisión de la ópera de Wagner, *Parsifal*, luego se recuperan partes de la historia familiar, la de Máximo Levi, amigo de sus padres, que trabajaba de locutor en L.U.7 hasta que fue cerrada por la dictadura militar y la de Miguel Martos que le hizo escuchar

5 La expresión es en realidad de Didi-Huberman refiriéndose a Benjamin, “Estar ante la imagen es estar ante el tiempo”. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Bs As, Adriana Hidalgo, 2006 [2000]. Traducción de Omar Antonio Oviedo Funes. Ver también de Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia 1, Madrid, Antonio Machado libros, 2008. Traducción de Inés Bértolo.

6 Walter Benjamin. “Tesis sobre la filosofía de la historia”, ver *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México, UACM / Ítaca, 2008.

7 Dice Didi-Huberman en *La imagen mariposa* (Barcelona, ediciones Muditó & Co, 2007). Traducción de Juan José Lahuerta: “No hay imagen sin imaginación, forma sin formación, Bild sin Bildung. No nos sorprendamos de que los grandes pensadores de la forma y la imagen -desde los antiguos pintores chinos hasta Paul Klee o Hans Bellmer- nos hablen de ellas como procesos y no como estasis, como actos y no como cosas.”

8 Tal como lo explica Didi-Huberman la faz psíquica de la imagen benjaminiana no es estrictamente psicológica sino que refiere a un modo de trabajo de la memoria, “con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de la latencia y la crisis” y supone renunciar a ciertas jerarquías, como las de hechos subjetivos y objetivos, para “adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas” (Didi-Huberman 2006: 138). Ver también sobre todo el apartado “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, Madrid, Akal, 2005. Edición a cargo de Rolf Tiedemann; 37-67.

una grabación del anuncio de cierre de Radio General San Martín; la historia de esos equipos de radio que habrían sido tirados al mar –según una versión escuchada–. Allí se produce la verdadera grieta temporal propia de la imagen, la que exhibe de una manera clara su costado material y psíquico: “Y no, el fondo del mar no es tu lugar natural [se dice el poeta a sí mismo luego de mirar las vetas verdosas de la piedra encontrada en la infancia y pararse literal e imaginariamente “sobre la superficie de un lago verdoso”], te repito, no es tu lugar, como no lo es el de las radios, no lo es el de los hombres que también yacen diseminados, no por movimiento natural, sino violento, el más violento de todos los imaginables, llevados por el aire más allá del aire al que pertenecían. Y por eso los peces no los reconocieron como suyos, y ni siquiera los tocaron, del mismo modo que los buitres dejaron sin picotear el cuerpo de Polínices en la llanura tebana” (28). El procedimiento es el montaje, el modo de leer la historia, según Benjamin; la sintaxis la dan el corte y la yuxtaposición de segmentos de memoria (no de recuerdo). Esta es la dispositio de la imagen en Ortiz, que además, suele continuarse más adelante y engarza con elementos anteriores. Esta es su sintaxis y forma parte tanto del relato, por llamarlo de algún modo, en el que el salto es más visible, como del pasaje de esos relatos asociados al objeto observado, al verso, en el que no queda exhibido el momento del salto:

un gusano
penetra en el oído
ondea
vermicular
entre los huesecillos
del tímpano
y genera música
y 4 locos siembran electrones en el mar
donde flotan
operadores de turno
por 3 horas la edad Media
fluye entre tubos de respiración
el caballero Parsifal cabalga sobre las olas
salta
por encima de los buques mercantes
y se zambulle hasta el fondo del lecho marino
donde están los cuerpos que los peces no se quisieron comer
uno por uno, los carga sobre la montura del caballo
y los devuelve a la costa
a la tierra
donde pertenecen⁹

Es a partir de este modo de la imagen que pienso la poesía de Mario Ortiz como un dispositivo crítico dentro de un corpus de los 90. El costado material entra en conflicto con el psíquico y ese conflicto se muestra. La imagen arroja un tratamiento de los objetos que no es sólo presentación (aunque no la evita), no es sólo el del crecimiento de un sistema descriptivo y la exhibición de sus razones políticas,

9 “ESTUDIO N° 14 El motor 27- funciona a toda velocidad”, Cuadernos de Lengua y Literatura VI. Crítica de la imaginación pura; 39.

económicas. El sujeto está presente, no es solamente un ojo; más bien deberíamos decir que el sujeto está presente a partir de muchas formas del ojo y el oído, formas que se saben artificiales, se reconocen como mediación: los gruesos lentes que producen una mirada multifocal, el oído incluso, presentado como un aparato que emula al caracol: “es la distancia que separa los sentidos/ del lenguaje/ pero los sentidos del lenguaje desarrollan una membrana/ dactílica al dictáfono/ un huesecillo escribe/ un caparazón adentro del tímpano” (*CLyL IV*: 17). En un caracol escuchará imaginariamente (se sabe que no es así, se explicita) Herodoto, el historiador de *El libro de las formas que se hunden* las historias del naufragio del Lucinda Sutton en las costas de Monte Hermoso a principios del siglo XX, ese caracol que el poema nombrará como “un oráculo de nácar” (38, 57). La mirada, incluso, se fuerza a través de objetos, como la cafetera enlozada que encuentra el que escribe en el gallinero y por cuyo agujerito milimétrico observará otros objetos como el motor o la radio. Esta se define como un “instrumento óptico” y de algún modo hace de la materialidad registrada una *aparición* que va reinventando el objeto: “A través del orificio, se me aparece el interior de la lámpara como un ensamble de hilos, plaquetas diminutas y platillos superpuestos, similar a una sonda espacial que navega en una ampolla, a veleros encapsulados en una botella” (*CLyL VI*: 12). En el modo de mirar (o de escuchar), aparece ya la imaginación que no desplaza, como hemos dicho, la observación material sino que la faceta. Desde este movimiento diferencial se pueden revisar el componente objetivista y realista de la poesía argentina de los 90, leerla una vez más, pero a contrapelo. Tal vez esta sea, finalmente, la crítica del futuro que se está empollando.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, UACM / Ítaca.
- CASAS, Fabián (1990). *Tuca*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006) [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *La imagen mariposa* Barcelona, ediciones Muditó & Co.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid, Antonio Machado libros.
- ORTIZ, Mario (2000). *Cuadernos de lengua y literatura. Volumen I*, Bahía Blanca, Vox.
- ORTIZ, Mario (2001). *Cuadernos de lengua y literatura. Volumen II*, Bahía Blanca, Vox.
- ORTIZ, Mario (2010). *Cuadernos de lengua y literatura IV. El libro de las formas que se hunden*, Buenos Aires, Gog y Magog.
- ORTIZ, Mario (2011). *Cuadernos de lengua y literatura VI. Crítica de la imaginación pura*, Montevideo, La Propia Cartonera.
- ORTIZ, Mario (2013). *Cuadernos de lengua y literatura VII. Tratado de fitolingüística*, en *Cuadernos de Lengua y Literatura, Volúmenes V, VI y VII*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.