

Traducir en imágenes. Pliegues de lo visible y lo decible en la revista de poesía *18 Whiskys*

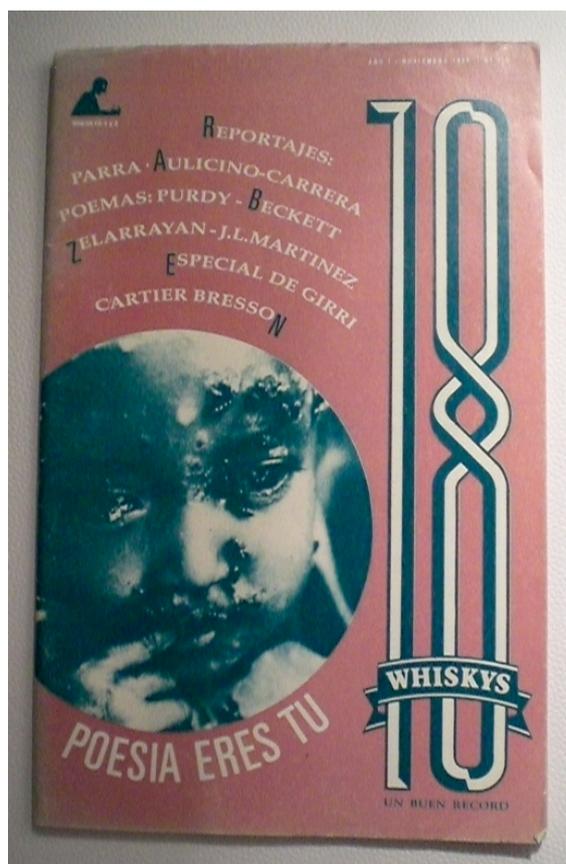
por *Matías Moscardi*
(*Universidad Nacional de Mar del Plata*)

RESUMEN

En el presente trabajo, proponemos interrogar, en el marco de la revista argentina de poesía *18 Whiskys* (1990-1993), las operatorias de traducción como una instancia en donde lo visible y lo decible se solapan.

POESÍA ARGENTINA DE LOS NOVENTA — TRADUCCIÓN — IMAGEN

“Las parejas y las revistas literarias/ duran casi siempre dos números” (1996: 25). Estos dos versos pertenecen al poema “Un plástico transparente”, incluido en *El salmón*, de Fabián Casas. La relación de contigüidad entre el vínculo amoroso y la periodicidad de las revistas de poesía en las que Casas participó, principalmente entre 1987 y 1993, sintetizan un aire de época en relación a la cultura editorial que comenzaba a gestarse en el transcurso de ese período: publicaciones de escasa tirada y circulación periférica, que empezaban a dar cuenta de cierta temporalidad efímera, perecedera, de lo impreso, y que en líneas generales heredaban la estética *low-fi* del fanzine, junto con sus políticas afectivas: hacer las cosas uno mismo, por amor al arte. Pero esos dos números que duran las parejas también son los dos números que duró la revista de poesía *18 whiskys*: noviembre de 1990 y marzo de 1993. Estos dos números, como suele ocurrir también con las parejas —y en este sentido creo que es precisa la comparación—, fueron suficientes para dejar una *marca* en lo que podría pensarse como una *historia pulsional* de la poesía argentina. Esta marca aparece como el producto de un doble anudamiento estético: entre lo visual y lo textual, entre las imágenes que circulan por la revista y las poéticas que las acompañan.



En la tapa del primer número podemos ver la cara de un niño leproso junto a una leyenda, abajo, que dice: “Poesía eres tú”. El verso de Bécquer —uno de los más trillados y populares de la tradición universal— aparece acá resignificado por el *peso* de la imagen, podríamos decir: por su *violencia*, pero de inmediato un interrogante nos interpela: ¿la imagen es violenta o *se torna* violenta en la intersección del verso? Es entonces el cruce mismo, el empalme o encuentro entre palabra e imagen, lo que produce aquella impronta del anacronismo a la que se refiere George Didi-Huberman, y que funciona como una colisión de temporalidades: un *ahora* (el de la imagen como referencia) es interpelado por un desplazamiento (el del verso como significación, y por lo tanto como lugar común cerrado que vuelve a abrirse, de alguna manera, en la encrucijada de la imagen y la movilidad referencial del pronombre). El verso de Bécquer, podríamos decir, siguiendo a Didi-Huberman, “se encuentra interpretado, ‘leído’, es decir, *puesto al día* por la llegada de un Ahora resueltamente nuevo” (2005: 249). Ahí, en la primera tapa de la *Whiskys* —podríamos pensar— se articula algo sintomático: el lugar de la imagen es el lugar de la poesía; digamos: lo visual como centro gravitacional alrededor del cual orbita el lenguaje poético. Y si seguimos un poco más allá: la poesía como *lo decible de lo visible*, la poesía como traducción. Ahora bien: la traducción no como un acto que consiste en “expresar en una lengua lo que está escrito en otra” —es la definición de la Real Academia— sino como la marca de aquel desplazamiento: porque en el contexto de esta publicación, la poesía entendida como traducción, como decible de un visible, *produce* una lengua nueva.

En la tapa del segundo número aparece una foto de William Carlos Williams junto al famoso verso del autor “No ideas but in things”¹ traducido de la siguiente manera: “No ideas salvo en las cosas”. “No ideas” puede leerse, entonces, tanto en inglés como en castellano —la

¹ Verso que pertenece al poema “A sort of a song”: “Let the snake wait under/ his weed/ and the writing/ be of words, slow and quick, sharp/ to strike, quiet to wait,/ sleepless./ —through metaphor to reconcile/ the people and the stones./ Compose. (No ideas/ but in things) Invent!// Saxifrage is my flower that splits/ the rocks” (Williams 1991: 55).

distinción aparecería sólo en la pronunciación— y es en su homografía, es decir, en la identidad visual entre la grafía del verso de Williams y su traducción, en donde la letra se materializa como imagen del sintagma que traduce y genera, en su repetición literal, otro significante que condensa las dos lenguas: la traducida y la que traduce.

Es interesante cotejar la versión de la tapa con otras. Sin ir más lejos, en la misma revista se incluye una traducción de Sergio Raimondi muy distinta: “Ideas sí, pero en las cosas”. También tenemos la de Santiago Perednik “Que no haya ideas sino en las cosas” (Perednik 1988: 21); y la versión de Matilde Horne y Carlos Manzano, que dice: “Ideas, no, salvo en cosas” (Horne y Manzano 1988: 173). En todas ellas se puede leer un intento de recuperar el significado del texto original, el concepto encerrado en ese verso, mientras que en la traducción de tapa que encontramos en la *whiskys* el acento está puesto, precisamente, en la materialidad visual, gráfica, del significante, es decir, en la *diferencia* que produce *esa repetición*.

Si para Sartre toda imagen es autónoma, en el sentido en que “las palabras no son imágenes; la función de la palabra [...] no se parece en nada a la de este otro fenómeno físico que es el cuadro” (1982: 113), en cambio, para Susan Sontag la fotografía es una *escritura de la luz*, un modo de la anotación (2006: 245). Esta concepción de la imagen como escritura se acerca a las poéticas objetivistas que aparecen explicitadas en la *Whiskys*, donde palabra e imagen constituyen un *artefacto*, en el sentido que adquiere esta palabra en relación a la poética de Nicanor Parra (de hecho, los redactores de la revista estaban familiarizados con Parra. El primer número de la *Whiskys* incluye una entrevista al poeta chileno y el segundo número, al final, su nombre reaparece entre los agradecimientos). La relación con Parra permitiría armar una serie, un puente, entre Concretismo y Objetivismo, puente que pasaría precisamente por la *antipoesía*, a tal punto que la primera tapa de la *Whiskys* podría leerse, como decía, en la línea de los *Artefactos* (1972) de Parra, un libro tramado de imágenes intervenidas con versos, que muchas veces funcionan como una poética: “La piedra más horrible es superior a la estatua más bella” leemos, por ejemplo, ante la imagen de una piedra encadenada junto a un hombre (Parra 2010: 261). Tanto en su operatoria de *montaje* como en el sentido que activa (digamos, lo antipoético: la piedra horrible, el niño leproso) la tapa de *18 whiskys* reenvía deliberadamente a la estética de Parra.

A su vez, el primer número de la revista incluye un breve dossier, sin firma de autor, sobre el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson —la ausencia de firma parece un acuerdo tácito entre los redactores de la revista y a la vez genera cierto efecto de consenso grupal sobre la inclusión y el contenido del dossier. Leemos en el dossier sobre Bresson:

Sólo me interesa *la fotografía documental como experiencia poética*. [...] Para mí, *la cámara es un libro* de bocetos, un instrumento de intuición y de *espontaneidad*, el amo del instante que, en términos visuales, pregunta y responde simultáneamente. (*18 whiskys*, n° 1, 1990: 38, el subrayado es mío)

La fotografía como experiencia poética y la cámara como libro son figuras que sólo pueden pensarse a partir de una conexión íntima entre lenguaje fotográfico y lenguaje poético, entre escritura e imagen. Por eso, las citas de Bresson ponen en evidencia los modos de leer —y dar a leer— que se articulan en el marco de la revista. Me refiero a los puntos de relación entre el objetivismo y la obra de Bresson, pero también, en términos generales, al esfuerzo por delimitar una teoría del lenguaje poético que tenga a la imagen y su traducción como punto nodal:

Las fotos de Bresson [dice en el dossier] *no tienen trucos técnicos*, sólo un ojo que se abre y se cierra en algún lugar del mundo que debemos creer *verosímil* [...] En sus fotos, la crudeza o el dramatismo siempre van unidos a *una belleza que deriva directamente de la composición*, sumando así una nueva información a los hechos. Siempre hay una realidad, según Bresson, un espacio de sentido que no termina de explicarse, que no podemos descifrar. Son fotos sencillas, paisajes o personas con el misterio de *un instante de total complicidad entre las cosas*. (*18 whiskys*, n° 1, 1990: 37, el subrayado es mío)

De este modo, lo que *18 whiskys* lee en Bresson es equivalente a lo que lee en la poética de William Carlos Williams. En efecto, si vamos al dossier sobre Williams, incluido en el segundo número, veremos que se destacan cualidades que remiten a las ya señaladas en Bresson: el carácter físico del poema por sobre su carácter literario —digamos: su condición material, visual— “la conciencia del poema como cosa... como algo para el ojo” y la técnica de “observación y espontaneidad” (*18 whiskys*, n° 2, 1993: 40). Transcribo un poema de Williams que aparece en este número para después pasar a la lectura que hace Daniel Durand. El poema se llama “Every day”:

Cada día cuando voy hasta al auto
atravieso un jardín
y a menudo querría gustado que Aristóteles
se hubiera detenido a
considerar el poema ditirámico,
o que se conservaran sus apuntes.

Rústica hierba afea el bello prado
mientras miro a diestra y siniestra
tic toc...

Y a diestra y siniestra las hojas
crecen en el joven duraznero
por el esbelto tronco.

Ninguna rosa es segura.
Cada rosa es una
y ésta, distinta de otra,
abierta del todo, casi como un plato
sin taza.

Pero es una rosa, color
de rosa.

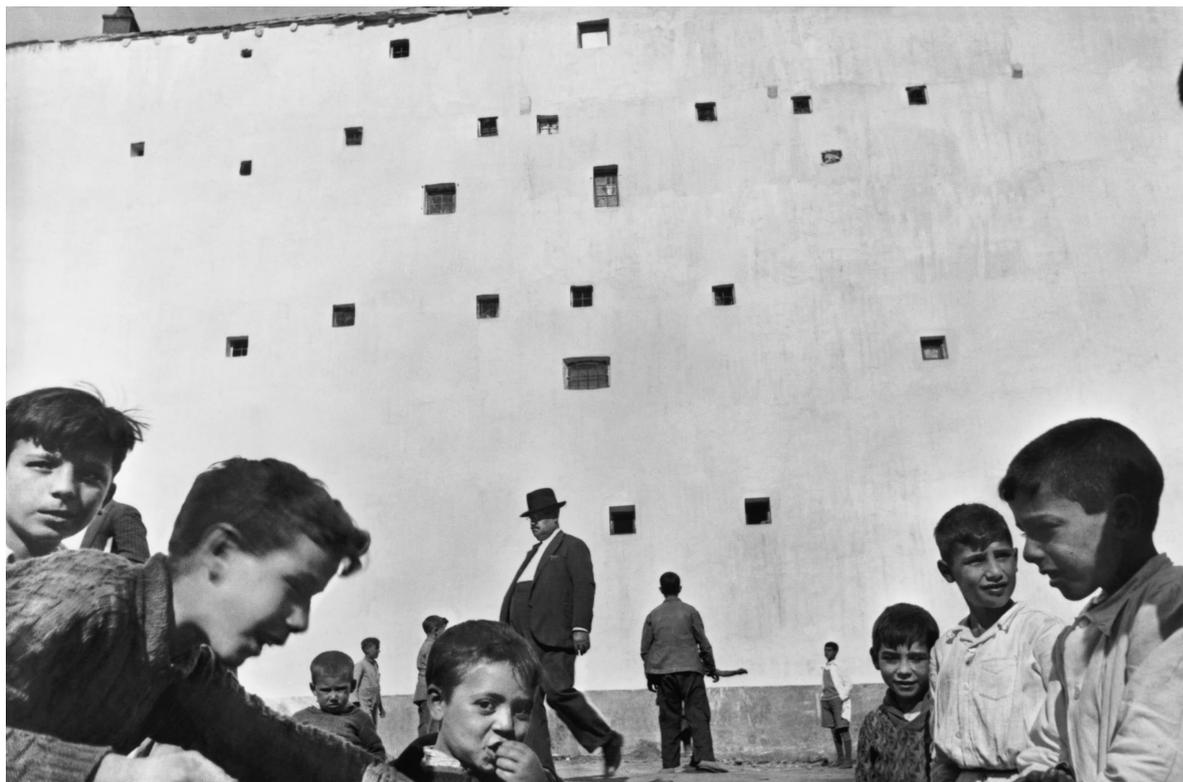
Se la siente rotar lentamente
sobre su tallo espinoso.

(*18 whiskys*, n° 2, 1993: 36)

Como anexo del poema de Williams, se incluye un breve comentario de Daniel Durand, donde leemos:

Así funciona la poeticidad de Williams, una idea subjetiva pero *a partir de la observación objetiva* (no ideas salvo en las cosas). De este modo aparece la eficacia del artificio dada por *la verosimilitud que adquieren los objetos* [...] No existen objetos bellos, no hay rosas lindas, la luna no es hermosa. *Sólo hay belleza cuando el objeto se traslada* y adquiere movilidad hacia un plano en donde se diluyen los contornos de las cosas y permanece sólo la emoción provocada por la distorsión del objeto *sin desarticular su realidad*. (*18 whiskys*, n° 2, 1993: 36, el subrayado es mío)

Como en las fotos de Bresson, el mundo del poema está impregnado de la verosimilitud de los objetos y “la belleza deriva directamente de la composición”, es decir, de ese “traslado” que marca un desplazamiento. La belleza, en definitiva, es un acto de traducción (de lo visible), en donde su condición de “realidad” se mantiene, pero arqueada, en tensión.



Si observamos la foto de Bresson tomada en Madrid, en 1933, podemos repensar ahora dos cosas: que las ventanas se parecen un poco a las rosas del poema de Williams. Todas las ventanas son distintas y a la vez funcionan visualmente como conjunto. Y sin embargo el hallazgo no es *referencial* —no equivale a dar con el objeto— sino, otra vez, *poético*: porque equivale a dar con el *sentido*, incluso podríamos decir: con la inteligencia —la *inteligibilidad*— de las cosas. Donde el poema de Williams capta aquella *disimilitud de lo similar* en cuanto a las rosas del jardín, la foto de Bresson hace lo propio con las ventanas.

Entonces, en estas *coincidencias de la mirada*, como podríamos llamarlas, donde poema y foto, palabra e imagen, se unen casi programáticamente, se construye una poética de la traducción que funciona como anudamiento de estos dos lenguajes. Este parece ser el signo distintivo, y quizás inaugural, de la *18 Whiskys*: pensar el lugar de la imagen en la poesía ya no desde la materialidad más radical —el lugar del diseño en el concretismo, por ejemplo— tampoco desde lo objetivo —pienso en la versión más acartonada de Williams, en “La carretilla roja”—, ni exclusivamente desde “lo antipoético” —acá vuelve Parra—: sino la imagen como intersección compleja de estas líneas, la imagen *traducida*, podríamos decir, si entendemos la traducción como un *obrar de lo visible en el lenguaje*.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1990). *18 whiskys*, Buenos Aires, a. 1, n° 1, noviembre.

AAVV (1993). *18 whiskys*, Buenos Aires, a. 2, n° 2, marzo.

Casas, Fabián (1996). *El salmón*, Buenos Aires, Tierra Firme.

Didi-Huberman, Georges (2005). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Horne, Matilde y Santiago Manzano (1988). *William Carlos Williams. Cien poemas*, Madrid, Visor.

Parra, Nicanor (2010). *Parranda larga. Antología poética*, Buenos Aires, Alfaguara.

Perednik, Santiago (selección y prólogo) (1988). *William Carlos Williams. La música del desierto y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección “Los grandes poetas”, n° 34.

Sartre, Jean Paul (1982). *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.

Williams, Willam Carlos (1991). *The collected poems of William Carlos Williams*, Vol. II 1939-1962, New York, New Direction Books.