

## La construcción de la visibilidad espacial a través de la imagen poética en Alfredo Veiravé.

Claudia Rosa  
Fac.Hum.- UNNE

### 1. Sobre la significación de la espacialidad

Este trabajo se desarrolla a partir de los cruces teóricos provenientes de la semiótica de la imagen y la teoría literaria, específicamente versa sobre el tema de la “visibilidad” que provoca el texto literario, la potencia del lenguaje poético y la tensión entre la imagen surrealista y la éfrasis minimalista en la poesía de Alfredo Veiravé (Veiravé: 2002).

Venimos a presentar un análisis de la semiosis visual y su efecto, la construcción de una significación de la espacialidad. Entenderemos por semiosis un conjunto de operaciones de atribución de sentido a un sistema de signos que se presentan como tal en una escena de la cultura.

La semiosis es una fuerte cadena de significación social que atraviesa y es atravesada por otros procesos de significación como la ideología, la subjetividad (Verón: 1997). Un sistema visual implica una operación semiótica mediante la cual se otorga algún tipo de sentido, relación u orden entre los elementos que lo integran. Pero lo característico de los sistemas visuales es que están incluidos en organizaciones espaciales, entendiendo por espacial sistemas planos, lineal o tridimensional (Eco: 1997).

Toda significación visual es espacial, aunque no toda semiosis espacial es visual. Todo tipo de proceso de significación social opera a partir de algún tipo de representación que se tiene del objeto en cuestión (Mitchell: 2009).

Este concepto de semiosis así presentado viene a cumplir una función de pensar categorías que nos ayuden a llevar adelante tareas transdisciplinarias. Si se trata de pensar la visibilidad espacial, hay que comenzar a trabajar no menos de dos disciplinas: la semiótica y los estudios geográficos. El llamado giro lingüístico de la geografía comienza con autores como el chino-americano Yi Fu Tuan (Tuan: 1983) que plantea estudiar el espacio como espacio vivido es decir que sólo existe el concepto de espacialidad a partir del concepto de experiencia. Pero unos años antes el brasileño Milton Santos (Santos: 1978) plantea la noción del espacio social, articulando el concepto de horizontalidad geográfica vs. verticalidad económica, y una vez que epistemológicamente pudo articular ambos conceptos simbólicos logró a plantear que el espacio es un conjunto indisoluble de objetos y sistemas de acciones (Santos: 1997). Cuando Santos concibe el espacio como un sistema de objetos artificiales que ha sido producidos por sistemas de acciones culturales, va estableciendo un nuevo sistema de relación entre naturaleza y espacialidad pero sobre todo reafirma que la proliferación de objetos geográficos es muy acelerada. Estos objetos geográficos son nodales para construir el concepto de acciones que van a producir no sólo la percepción del espacio sino sobre todo la concepción que sobre él se tenga. Es decir que Milton Santos desde los estudios geográficos pensó al lugar como construcción social de un intercambio simbólico. De allí que la articulación directa con la semiótica de Charles Sanders Peirce es inevitable.

Un conjunto de signos –objetos artificiales- construyen el lugar como categoría y rápidamente el lenguaje y la literatura pueden devenir grandes máquinas productoras de sentidos espaciales. Es Wittgenstein quien afirma que los límites “de mi mundo son los límites del lenguaje”, es decir que la construcción de un relato literario, de un ideograma de la cultura popular, o de un concepto de la teoría científica traen aparejados la consolidación de un tipo de espacialidad. Edgard Soja hablaba del espacio real y el espacio imaginado, pero sobre todo intentaba romper una dicotomía entre el “dentro” y desde el “fuera” de un espacio y en pensar un espacio mediado y construido por interpretaciones culturales. Cuando la espacialidad adquiere un

componente simbólico, y las prácticas comienzan a tener un lugar importante en la construcción de la espacialidad, se comenzó a entender que las semióticas, es decir los distintos campos del saber que dan a entender distintos sistemas de códigos, construyen al espacio. Para decirlo en otros términos: el decir y el mostrar son dos epistemes semióticos que ponen el acento en la materialidad del mundo y que construyen diferentes tramas de significado.

## **2. Sobre el decir y el mostrar**

Decir y mostrar constituyen una larga tradición en el pensamiento lógico filosófico occidental. Logos e Imago del que no están exentos mitos y mimesis. En los últimos treinta años del giro lingüístico que se había producido en la década del 60 se pasó al giro visual. Jameson en *La cárcel del lenguaje* (Jameson: 1972) reemplaza el mundo verbal por el mundo de la visualidad. Hay como una mutación de los intereses. Cuando las ciencias sociales giraban sobre el giro lingüístico, el interés radicaba en reconstruir la noción de autor, establecer los “genios” que se escribían las ciencias sociales, ver los modos de recepción y aquel clásico de *Metahistory* (White: 1975) en donde se llega a encontrar una relación cuasi directa entre modos de decir genéricos y estilísticos y modos ideológicos. Lo mismo estaba sucediendo en los estudios de la visibilidad. Primero, en los años 70, se estudió la imagen en sus aspectos constitutivos, con aportes provenientes de una semiótica clásica (Metz: 1973), y una historia del arte (Mukarowski: 1977). Se estudiaba el encuadre, la taxonomía de planos, los simbolismos, lo connotado, denotado; luego los estudios sobre visibilidad pusieron el acento en aquello que puede ser visible.

¿Cuándo aparece el predominio de la vista? Martín Jay en *Campos de fuerzas* (Jay: 2003) habla de que el ocular centrismo emerge como centralidad sistémica de la vista por sobre los demás sentidos. El teórico americano de la escuela de Frankfurt rompía la relación entre la historia de las ideas y la historia intelectual en ese complejo libro y nos impulsa a pensar la estetización de la política en lo que concierne al ocular centrismo” a raíz de la crisis de la idea metafísica de la representación. Jay sostiene que como respuesta a la crisis de la representación de la modernidad, se retoma la idea de la unión entre la vida y el arte, de hacer uso y abuso de la presentación frente a la representación, a hacer uso de una hipervisualidad, y tender a la escopofilia.

Cuál es el problema, ¿que seamos mirados o el mirar?, se pregunta Lacan en el Seminario XI, a propósito de la pulsión escópica.

Se interroga respecto de qué función tiene la mirada, ya que el campo escópico es estructuralmente incompleto en tanto el punto de vista de quien mira es lo que falta, asimilando el campo escópico a la metáfora de la medusa, la que no estaba castrada y si alguien osaba mirarla quedaba petrificada (Lacan: 1987).

## **3. Visibilidad en el lenguaje poético**

Nuestro problema aquí se circunscribe a escenas que voy a trabajar para tratar de comprender cómo se produce la visibilidad a través de la poesía, y lo haremos a través de poemas de Alfredo Veiravé. La elección de Veiravé responde a algunos intereses concretos: el primero y central es que queremos describir por lo menos dos modos diferenciados que tiene este poeta de construir su relación entre lenguaje e imagen. Por otro lado, la excusa del Congreso sobre problemáticas chaqueñas viene a cuento de entender cuán poco ha sido esta obra pensada en relación con el contexto de producción en el que nació y no es menor nuestro interés de discutir en el campo de los estudios visuales la potencialidad del texto poético, más allá de los estudios literarios clásicos, aquellos que terminan reduciendo el estudio del poema a un conjunto de recursos literarios o que sustenta la idea de que leer poesía es desmontar cómo se arman las imágenes, metáforas, écfrasis en un poema. Lejos de este paradigma, queremos arriesgarnos a

pensar el ojo del poeta como un constructor de visibilidad, al que la lengua debe responderle.

La primera trampa teórica consiste en pensar que la poesía está sólo relacionada con el logos, es decir, con el hacer. Los docentes de Literatura se han visto impactados en el siglo XX por el giro lingüístico, del que es muy difícil sustraerse ya que el paradigma lingüístico regula todas nuestras prácticas cognoscitivas. Estoy hablando de que después de la clínica al lenguaje que le impuso Nietzsche a la filosofía o si prefieren Heidegger, todos hemos entendido que la lengua precede al concepto: es decir, cada uno piensa en la lengua en que nace. El viejo aforismo de Nietzsche “en mi criterio, contra el positivismo que se limita al fenómeno, “sólo hay hechos” y quizá, más que hecho, interpretaciones. No conocemos ningún hecho en sí, y parece absurdo pretenderlo” (Nietzsche: 2009, 476). El problema que vengo a discutir intenta ser una demostración del estado de indefensión teórica en que nos dejan determinadas obras de arte cuando intentamos ser honestos con la sensibilidad y la percepción antes que coherentes con las teorías que nos han constituido. Paso a describir la situación y el problema que me aqueja y que quiero compartir. Muchos de nosotros somos atravesados por significaciones que “nos dejan sin palabras”, que no pueden ser explicadas, cuando nos enfrentamos específicamente a una acción o a un hecho del orden pero no discursivo. Esto nos sucede para tomar el ejemplo de Coleridge cuando quiere explicar lo sublime, por ejemplo cuando un turista se enfrena a un paisaje y exclama “¡Sublime!”; es decir, manifiesta su impotencia ante una percepción visual que no cabe en sus parámetros visuales. La solución que todo el siglo XX le dio a este problema fue pensado a partir de Coleridge es decir creer que lo sublime no tenía forma de significar sin las palabras.

#### 4. Veiravé y la visibilidad del lenguaje poético

Pasemos a presentar al poeta en cuestión: Alfredo Veiravé nace en Entre Ríos, específicamente en otra espacialidad mítica de la Literatura argentina como el Gualeguay -tema que hemos abordado en otros trabajos- y parte a Buenos Aires a completar su formación, instalándose en Resistencia hasta su muerte. En el transcurso de su formación como escritor, fue sacudido por el embate de poéticas contemporáneas, pero también lo conmovieron profundamente los hallazgos científicos, la pintura, el teatro, la escultura, la música. No es de extrañar podrían pensar muchos de ustedes que un artista del siglo XX esté atravesado por este tipo de saberes. Sin embargo, al momento de leer su obra, uno es arrastrado por una interpretación constante a la que canónicamente quiere resistirse y es el sentido de que determinada experiencia del arte plástico no actúa sólo como un objeto externo al poema inspirándolo. Un lector atento de Veiravé es arrastrado por su poesía a un lugar de significación que la teoría literaria no puede explicar. Y antes de que se me diga que todo gran poeta provoca este efecto, quiero aclarar que me estoy refiriendo a que en muchos textos de Alfredo Veiravé la significación que produce es visual, en sentido restringido. Para decirlo en otros términos, el concepto clásico de figuras retóricas distingue dos tipos de lenguajes: el del orden natural, es decir aquellas figuras que provocan un efecto de credibilidad y de lógica, y el del orden artificial que estimulan la atención y provocan un efecto de lo inesperado. Lausberg distingue dos tipos de figuras: las figuras de dicción y las figuras de pensamiento. Es Umberto Eco quien alerta que hay que aceptar los repertorios de figuras verbales en la retórica clásica (Eco: 1986, 114). En las figuras de pensamiento, Lausberg incluye a la descriptio, cuya función es esbozar, ilustrar, mostrar evidencia que ofrece la posibilidad de la lengua de “Hacer ver, poner ante los ojos”. La descripción era considerada en la retórica clásica como aquello que hace visible a sus interlocutores las cosas materiales. La capacidad de representar lingüísticamente la imagen de un objeto en las retóricas generalmente se circunscribe a pensar que recrea verbalmente algo percibido mediante la visión, es decir que desde la retórica clásica hasta nuestros días hay una clara distinción entre el proceso lingüístico y el proceso visual. Así los análisis de las imágenes en la poesía suelen circunscribirse a tratar de “traducir” en un lenguaje normalizado por el logos lo que supuestamente el poeta quiso comunicar de su proceso perceptivo. Para nosotros este es un problema del límite del paradigma o lo que Gaston Bachellard llama obstáculo epistemológico, ya

que no se trata sólo de describir con palabras la experiencia perceptiva, sino de que la lengua sea capaz de engendrar un receptor de representaciones mentales espaciales. Cuando nos enfrentamos a un poeta como Veiravé no asistimos a una lengua que traduce su propia percepción de la imagen, sino a un lenguaje capaz de producir el efecto de la percepción visual en nosotros. Los procesos de percepción visual son un proceso cognitivo que nos permite separar formas y objetos, definir fondos y contrafondos, y como ha sido muy estudiado estamos muy lejos de poder afirmar que la percepción visual es un proceso llevado a cabo de igual manera por todos los seres humanos.

La retórica tal como la conocemos hoy en día se ve circunscripta a pensar la limitación en las transposiciones de códigos, y este es un tópico central en la obra de Veiravé ya que su obra no sólo se trata de enfrentarse a los problemas globales del mundo sino hacer de su Chaco el centro de esa rotación, y en esta rotación lo que gira a su alrededor no son sólo teóricas físicas, culturas contemporáneas, medios de comunicación, visibilidades diferentes, física cuántica, sino que lo que es conmovido es su centro poético. Hay una imagen que me gusta para pensar la poesía de Veiravé y es la de una máquina gigante, que tuviera la forma y legitimidad del diamante *El Kōh-i-Nūr*, que significa “Montaña de Luz” en Persa, pero que el que estuviera adentro fuera el lector mirando esa máquina de visualidad que son sus textos. Intentaré explicarlo.

La centralidad de la imagen en la poesía

El tema de la mirada y el tema de cómo se construye la imagen, es central en la obra de Alfredo Veiravé tanto en su poesía como en sus ensayos. En su primer libro *El alba, el río y tu presencia* de 1951 publicado en Gualeguay y de fuerte impronta orticianiana en “Poema” (Veiravé :33 ) dice:

*“los hombres debieran reunir las miradas  
de todos los poetas jóvenes,  
muertos prematuramente,  
y hacer una sola palabra de amor (...)”*

Es curioso como el joven poeta Veiravé confía en que es el conjunto de las miradas las que pueden construir la significación de la palabra.

En el poema “El iris del ojo” de *El ángel y las redes* (VEIRAVE: 1959, 128) dice

*“... en el iris  
del ojo, se enlazan entre líquidos, nervios  
y colores de hojas secas, todos los momentos  
vivididos...”*

Y avanza un paso más allá de la producción de la imagen poética. No se trata de apelar a las imágenes surrealistas, ni a la descripción. Veiravé parece luchar con la lengua a brazos partidos por momentos para lograr en la mente del lector la imagen que él mismo tiene en su mente como percepción. Percepción a percepción, esta poesía no se resuelve sólo marcando sus figuras o describiendo el tipo de imágenes surrealistas que utiliza. El poeta trabaja para llegar al abismo de la decibilidad y dar un paso al frente a la visibilidad.

En el poema *Mirando pasar las imágenes* (Tomo 2, 41) el yo poético está mirando una película y va mas que describiendo lo que le pasa, saltando a la construcción de imágenes en el lector de lo que sus ojos ven :

*“las ocas salvajes se precipitaron sobre los girasoles  
Y morena, la circunstancia  
Se abrió como un paraguas negro ante aquellas frases  
Fatídicas : the end, the end, the end.”*

Ahora quiero tratar de describir cómo funciona este lenguaje en la construcción de una

espacialidad. Habíamos dicho mas arriba que toda su obra esta enunciada desde un Chaco real, fuerte, eje de rotación y de fijación del ojo que se situaba para ver el mundo desde estas calientes y húmedas llanuras.

Esta operación de centrar la enunciación visual en la comarca tiene una herencia en la tradición de la literatura que como bien se ha explicado fue inventada por los románticos alemanes. Lo que nosotros llamamos literatura dice Adorno que asume la autonomía de lo estético enunciada por los románticos alemanes y pide al arte una vanguardización incesante en la que el arte se construya como programa de vanguardia. La nueva perspectiva de este modo poético nace con las vanguardias y Veiravé explora en ellas, pero lo hace de un modo que para nosotros resulta original o al menos teóricamente inexplorado. ¿Por qué?

Poema “Llueve en el Norte” del libro *Destrucciones y un jardín de la memoria* de 1965 (Veiravé, Tomo 1, 188)

*“Llueve en el norte , en un país  
aislado por estas cataratas de aguas que descienden  
desde el cielo milenario oscuro ahora como una  
líquida paloma de llanto entre los aljibes  
(...)  
Llueve desde hace días y el agua detiene a los seres  
en los países de la memoria, disuelve esta oscuridad  
que tomo entre mis manos,  
cae desde los techos golpeados por las gotas innumerables.  
// Habla con su ruido sordo  
y en las viejas fotografías duerme en los cajones olvidados: allí estás  
ahora perenne,...”*

El Chaco que construye para nuestra percepción está en una encrucijada entre un pensamiento político y un pensamiento poético, o de un espacio poético que siempre deviene espacio social.

La percepción del espacio se da por el sentido de la visión pero también por el tacto, el del sonido y el olfato.

El libro *Puntos luminosos* de 1970 comienza con (pág. 205)

*“Podrías creer que el arte es como un espejo  
sobre la superficie del pulgar que gira  
pequeño entre ideogramas luminosos  
(...)  
pero los gatos (...) te contradicen.”*

Esta escena de *Puntos luminosos* se despliega en el texto como el escenario del museo del espacio de Washington. La idea del museo de ciencias, del arte, del misterio del siglo propio de la modernidad, junto con la idea de ciencia y de burdel propia de la modernidad inauguran modos escópicos. Baudelaire se concentra en ello; más tarde Karl Kraus (1874-1936) en Viena y la Neue Freie Presse. La mezcla de “ciencia” y “eros” que se transforman en imágenes. Marcos: desnivel con respecto a la realidad factual y ña entrada en la “representación”. Walter Benjamin había enseñado que esa forma de mirar ya burdel ya museo, solo importa una red de “*Passages: lo nuevo, luces y mercancías*”, mercancías poetizadas.

En *Puntos luminosos* comienza el despliegue de los interiores de Van Eyck en los rincones de Monet, Cam Bray, las rupestres de Altamira. En *Paseo Espacial* (Tomo I, 211), imagina un mundo sin sonidos en ese instante en que “el lamento del mirlo enmudece”, un espacio en donde “mi casa es una parte del universo” y en donde “el próximo eclipse se producirá dentro de 360 años”. Este es el “passage” benjaminiano : “un mundo en miniatura” donde interior y exterior tienden a intercambiarse los roles, entidad intermedia entre la calle y el interior: flâneur de los

puntos de mirada. Sin punto de enunciación que lo ate. Esta es la libertad de su poesía.

*Flâneur* en Chaco, mirada *de Passage*. En “Post card desde New York” (Tomo 1 , 219) dice

*“Te envió esta postal desde la Isla  
Buscando la escalera de incendio  
(...)  
“Yo había venido con algunas confusiones” (...)  
“como si mi provincia fuera una granada madura/comida por los  
griegos”.*

Ahí el espacio está construido en un paradigma clásico, en una imagen digamos propia de la poesía de vanguardia. Pero luego avanza. En el poema “El Gomero interior” Del libro *Puntos Luminosos* – ( Tomo 1, 237) sentimos el viento norte a través del gomero que lo busca. Y En otro poema “El verano pareció haber vuelto” (*Puntos Luminosos* Tomo 1, 250 ) ya instala el Chaco en todas sus sensaciones.

*“El verano pareció haber vuelto  
esta noche de mayo  
entre las hojas de la palmera y una luna  
abierta entre nubes pasajeras  
y la leve brisa que envuelve  
al cuerpo  
desterrado en otro reino.”*

Punto de vista del pintor

La referencia a la figura del artista plástico juega un doble rol metonímico específicamente la alusión del tipo herramienta usada por los pintores en donde el pintor citado deviene el ojo del enunciador del poema. La mayoría de los poemas aparecen como un monólogo en donde se presentifica o escenifica más que el momento enunciativo, el momento de la mirada. Y una de las características de este poeta es que más que una enunciación puesta en boca de un yo lírico, asistimos a la enunciación de un ojo que mira a una manera expresionista.

La referencia a la imagen pictórica y a la aparición de verbos de visión hacen que se identifiquen la imagen poética con la imagen pictórica y la figura del sujeto que observa con la del pintor. Está lleno de giros cenestésicos , el tiempo de la mirada, las expresiones propias del modo de mirar

*“Claudia, sentada en una terraza de Venecia  
me miró con sus ojos de fuego y sus piernas recogidas,  
y de pronto  
la plaza de mi pueblo se abrió  
como el capullo del palo borracho que suelta al aire caliente  
del veranos sus semillas...”(pág98)*

Ese afiche de Claudia Cardinale anunciando una marca de cigarrillos desde una terraza de Venecia en donde la imagen del afiche actúa “de pronto como una flecha envenenada de los jibaros, como el lanzamiento espacial” y es “esos ojos” del afiche los que abren el espacio. El “yo veo” está presente en muchos poemas como “Las cuevas de Altamira” (pág 89), o directamente las fotografías y los pósters actúan casi como enunciadores que “me permiten, me traen”

Radar en la tormenta es el primer poema que aparece en “Historia Natural” y que luego devendrá libro, y es en donde desarrolla quizá su hipótesis más fuerte sobre su arte poética, donde el poema guiado por un radar en la tormenta, aterriza en la pista a ciegas para que descendan aliviadas de muerte las palabras. El radar que guía al poeta es un instrumento de percepción,

propio del “fantasma Euclidiano de la nueva geometría”(pág93). De hecho “la poesía es un estado de refracción que cruza el cielo/ como un arco iris después de la tormenta,.../”

*Varias formas de explicar que el éxito es un desastre  
“Es un desastre el éxito”*

*Malcom Lowri*

*La historia del arte es una gran mancha negra extendida  
Sobre la piel blanca del ojo que le falta ala Nefertiti  
Ese vacío policromado que, entre serpientes de coral,  
Nosotros habitamos de vez en cuando (la continuidad sería insoportable  
debemos reconocerlo)  
Y los que tallaron los diamantes, los que hicieron los basaltos azules,  
los que tuvieron enfrente a los funcionarios del reino de Mari  
(aquellos que tuvieron los grandes toros alados)  
No tuvieron necesidad de hacer estos discursos.*

El dilema que se presenta es el siguiente: ¿cómo puede la écfrasis lograr el efecto de captura de la percepción cuando el objeto aún no ha sido dicho en palabras? ¿Cómo puede un lenguaje mostrar materializando lo que antes de ser dicho estaba invisibilizado? Y este, ¿es un problema del orden semiótico o retórico? ¿Por qué la iluso de superar la alteridad del lenguaje provoca ese efecto de que los signos devengan pictoriales en ciertos poetas? ¿Cómo hace el poeta para que, bajo una apariencia de lenguaje natural, se termine disolviendo la dicotomía clásica entre poeta que ve-habla-oye y que capture el momento de la percepción frente a nosotros los lectores pasivos, los vistos, los silenciosos? Todo dilema semiótico retórico no está muy lejos del filosófico- pragmático.

El miedo al poder de las palabras surge de la potencia de *presentificar* lo que aún no ha sido dicho en palabras. El concepto de écfrasis tiene la conmemoración de la Iliada, describiendo el escudo de Aquiles cuando Homero narra con detalles las escenas de la vida cotidiana que estaban grabadas en el escudo de Aquiles. De allí la écfrasis devino descripción temporalizada, una técnica entre descriptiva y narrativa que requiere más imaginación que comprensión lógica. La écfrasis tiene una complejidad porque la imaginación pasa por diferentes estadios ya que una écfrasis no muestra de la misma manera que una imagen, porque las palabras no pueden ver.

El concepto de écfrasis había sido utilizado en forma clásica como aquello que designa el ejercicio literario de descripción de un objeto de arte es decir que se estaba en presencia de una descripción estática. Esta descripción es clásica en tanto que no hay manual de retórica antigua que no haya puesto interés en la relación entre la literatura y las artes visuales. Desde el antiguo régimen cristiano, el término “écfrasis” abarca la fuerza visual y el impacto emocional del arte verbal, y no solo referido a la poesía sino también a la historiografía o a la retórica. La idea de producir efectos visuales con la palabra, de recrear el efecto de ser testigo o producir la reacción ante los eventos.

La literatura, durante muchos períodos, buscó provocar este efecto de descripción del arte, y no le es ajeno a los poetas el observar muy de cerca el trabajo de los pintores y de los arquitectos, y muchas veces ha sido el arte visual el que provocó determinadas retóricas poéticas y hasta proveyó vocabulario crítico para describir una nueva estética. Ejemplo de ello es el surrealismo, el expresionismo, concretismo, minimalismo, pop art, el situacionismo, en general el arte del siglo XX entonces ha sido marcado por las influencia de las artes visuales sobre la literatura y no al revés. Esta tensión durante el siglo XX intenta provocar en el lector una situación de empatía como la que provoca la pintura, y en general para lograrlo se acude la écfrasis que es cuando el autor detiene la acción, pausa la narración y toma el punto de vista estático del testigo, intentando capturar el momento de la percepción.

La poesía de Veiravé tiende a construir más que una voz enunciativa un punto de mira

de enfoque de testigo participe necesario de la escena a la que asiste. Para ello recurre a figuras retóricas no canónicas como el debilitar la gramática, plegar los tiempos sobre los espacios y viceversa.

El Chaco representa un mundo, el mundo propio Veiraveniano que no está regido por el ordenamiento de los objetos, ni por las descripciones, ni por lo que acontece en ese espacio ni siquiera por la fábula, sino porque el “verosímil” está asentado ante todo sobre una construcción de un espacio que se constituye como efecto de la palabra poética que se construye al mirar.

Quiero leerles un poema, que creo que actúa como síntesis de las dos posiciones que presentamos

#### DESCRIPCIÓN DEL MONSTRUO ELLA

O LA MUJER CAÑÓN (De *El imperio milenario*, Tomo 2, pág.39)

(A partir de 1970 las cosechas de algodón en el

*Chaco*

*declinaron Hubo desalojos y grandes éxodos los campesinos*

*abandonaron la provincia en bandadas silenciosas)*

*Mientras tanto en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo*

*sus creadores*

*Niki de Saint Phalle (francesa), Jean Tinguely (suizo) y Per-olf Ultved*

*(finlandés)*

*exhibieronla como a Caperucita devorada por Drácula*

*reclinada en un diván con las piernas abiertas*

*Los turistas podían entrar por la gran abertura y llegar al vientre*

*donde encontraban un gran acuario con peces voladores*

*Los enamorados*

*disponían de un cuarto íntimo*

*pero los micrófonos ocultos difundían*

*las voces de los dos, sus murmullos o los gritos de la ninfómana*

*que llegaban hasta el Bar situado justamente en el seno*

*[derecho de la estructura*

*Cabinas telefónicas, una confitería, una librería*

*y hasta un planetario*

*completaban las instalaciones*

*de esta escultura funcional que ha causado la admiración de*

*todo el mundo*

*con excepción de los campesinos que dejaron sus campos y se*

*fueron a vivir a Buenos Aires.*

#### **Bibliografía citada:**

Barthes, Roland 2002. *La cámara lúcida*. Buenos Aires. Ed. Paidós.

Barthes, Roland 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires. Ed. Paidós

Eco, Umberto 1977. *Tratado de semiótica general*. Buenos Aires. Ed. Lumen.

Eco, Umberto, 1986. *La estructura ausente*. Barcelona, Editorial Lumen, S.A.

Jameson, Fredic. 1972. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo*. Buenos Aires, Ariel.

Jay, Martin, 2003. *Campos de fuerzas. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona, Ed. Paidós.

Joly, Martine 2009. *El enfoque semiológico*. Buenos Aires, La Marca Editora: 2da edición.

Lacan, Jacques, 1987. Seminario XI. *Los cuatro conceptos fundamentales del*

- Psicoanálisis*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Metz, Christian, 1973. *Lenguaje y Cine*. Barcelona, Ed. Planeta.
- Mitchell, W.J.T. 2009. *Teoría de la Imagen. Estudios Visuales. Movimiento de los tiempos modernos*. Madrid. Ediciones Akal, S.A.
- Mukarowski, Jan, 1977. *Escritos de Estética y Semiótica de Arte*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- Nietzsche, Frederik, 2009. *La voluntad del poder*. Madrid. Biblioteca EDAF XVIª edición.
- Sala- Sanahuja, Joaquim 2002. Prólogo a Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires. Paidós.
- Soja, Edward, 1989. *Postmodernes geographies. The reassertion of space in critical social theory*. London. Editorial Vers.
- Tuan, Yi Fu. 1983. *Espacio e lugar, a perspectiva da experiencias*. Sao Paulo. Difel.
- Veiravé, Alfredo 2002. Alfredo Veiravé *Obra poética* Tomo I, II y III. Buenos Aires. Grupo Nuevo Hacer Latinoamericano.
- Verón, Eliseo 1997. *De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía*. En Revista Hermes 13-14 publicado en Castellano en Veyrat- Masson I, Dayan D. (comp): *Espacios Públicos en imágenes*. Ed. Gedisa.
- White, Hyden. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Estados Unidos, Johns Hopkins Paperbacks.
- Wittgenstein, Ludwig. 2007. *Aforismo, cultura y valor*. Madrid. Ed Austral, Hayden White.