

Poemas plásticos: literatura e imagen en la obra de dos poetas latinoamericanos contemporáneos de inspiración asiática

ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
aferbravo@gmail.com

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p191-203> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Este artículo explora la relación entre poesía e imagen en la obra de dos poetas argentinos, Hugo Padeletti y Liliana Ponce. La obra de ambos poetas permite examinar el diálogo entre lenguaje verbal y arte visual y abre un conjunto de preguntas en torno a la transcripción de formas visuales en poemas, como una operación que se diferencia de la traducción. Resulta posible reconocer aspectos de la dimensión temporal y la cosmogonía budistas en los textos e imágenes abordados.

Palabras clave: Poesía latinoamericana; Artes visuales; Budismo.

Plastic poems: literature and image in the work of two contemporary Latin American poets of Asian inspiration

Abstract: This article explores the relationship between poetry and image in the work of two Argentine poets, Hugo Padeletti and Liliana Ponce. The work of both poets allows us to examine the dialogue between verbal language and visual art and opens a set of questions around the transcription of visual forms in poems, as an operation that differs from translation. It is possible to recognize aspects of the temporal dimension of the Buddhist cosmogony in the texts and images addressed.

Keywords: Latin American Poetry; Visual Arts; Buddhism.

¿Qué relación postular entre poesía e imagen plástica y qué tipo de vínculos se reconocen entre palabra y formas visuales en la poesía latinoamericana contemporánea? ¿De qué modo pensar la traducción de imágenes en las formas verbales de un poema? Este ensayo propone explorar la relación entre lenguaje verbal y lenguaje visual en la obra de dos poetas argentinos, Hugo Padeletti (Alcorta [Santa Fe], 1928 - Buenos Aires, 2018) y Liliana Ponce (Buenos Aires, 1950). Padeletti inició su actividad creativa como artista plástico y su obra comprende poesía y formas visuales (dibujos, pinturas, *collages*). En su poesía, textos poéticos y “poemas plásticos”, como él mismo los denomina (1999), se integran como superficies entre las cuales se advierten continuidades, ecos, intercambios, disonancias y también algo que podemos pensar como la acción de transcribir imágenes o tópicos visuales en textos verbales.

La transcripción se diferencia de la traducción en que no persigue una equivalencia con un texto original, sino que atraviesa una deriva marcada por el desvío. Como lo investigaron Barbara Cassin en su *Dictionnaire des intraduisibles* y Haroldo de Campos en *Da transcriação*, la compleja operación de transportar signos entre lenguas o incluso entre códigos, como la imagen y la palabra, es una empresa compleja o imposible donde sin embargo los desvíos —la tarea siempre inacabada del traductor— ofrece núcleos conceptuales válidos en sí mismos. Sabemos que, como ocurrió en la poesía modernista angloamericana con la literatura asiática, cuenta más el proceso que el resultado. En este artículo, nos interesan los materiales empleados en la escritura poética y los ecos de las imágenes plásticas de los dos poetas estudiados. Porque la poesía de Padeletti dialoga, del mismo modo que la obra de Liliana Ponce, con fuentes visuales que comprenden la línea, la pincelada, el signo y el *collage* con elementos de la cosmogonía budista.

Fudekara (2008), de Liliana Ponce, es un volumen donde elementos de las poéticas china y nipona revelan una relación con el arte caligráfico. En la estética asiática la caligrafía encuentra correspondencia directa con la producción poética. El título que da nombre al libro es un neologismo inventado por Ponce. Dice la poeta en una nota al final de la primera parte del libro: “El término *fudekara* (fudékará) es una libre asociación que realicé relacionando los términos en japonés *fude* y *kara*, ‘pincel’ y ‘desde’ respectivamente, con el orden sintáctico habitual en esa lengua” (Ponce, 2008: 39).

Este ensayo propone explorar los modos en que dos poetas latinoamericanos indagan caminos de transcripción, trabajan una dimensión de lo intraducible y elaboran la contemplación y la subjetividad valiéndose de formas estéticas donde poesía, caligrafía y pintura conviven y expresan una relación con el tiempo.

Poesía y pincel: itinerarios de la transcripción

La poesía moderna norteamericana y noratlántica, desde que Ezra Pound conoció y editó las traducciones de poesía china y japonesa de Ernest Fenollosa en el polémico volumen *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, en 1919, guarda una relación potente con poéticas de origen asiático, en particular con la dimensión iconográfica que Pound y Fenollosa atribuyeron al ideograma (Lavery, 2012; Pérez Villalón, 2015; Shu, 1998). El contacto con el universo asiático impulsó en la producción lírica occidental una renovación y exploración de nuevos procedimientos en la escritura poética. En América Latina se reconocen huellas de esa relación, un vínculo que funciona sobre todo entre las cosmogonías budistas y la producción estética generada durante el siglo XX, pero asimismo en los rasgos atribuidos al ideograma como signo que desafía la arbitrariedad de la relación entre significado y significante postulada por Ferdinand de Saussure en el *Curso de lingüística general* de 1916.

El modernismo hispanoamericano, en los mismos años en que Pound publicó a Fenollosa, tuvo un primer acercamiento a la poesía oriental, mediada por el interés que despertó en Francia la publicación de las primeras antologías de poesía china. José Juan Tablada no solo tradujo y comenzó a estudiar poesía japonesa, sino que también escribió poemas de estructura visual y realizó trabajos en papel, objetos y elementos tomados de la cultura popular china. Para los

modernistas hispanoamericanos el mundo asiático emergió como una cantera de tópicos, a través de las *chinoiseries*, formas de cultura material, plástica y popular que llegaron al continente con los *coolies* y la expansión del comercio internacional o por la lectura de traducciones inglesas y francesas de literatura oriental publicadas entonces (Hubert, 2024; Siskind, 2014). La visita de Rabindranath Tagore a la Argentina en 1924, hospedado por Victoria Ocampo en su casa de San Isidro, ofrece un registro de esta relación. En la década de 1930 ese interés continuó, junto a la difusión de la obra de Oswald Spengler y una mirada que se interesó en proyectarse más allá de Occidente (Bergel, 2015).

Este proceso se extendió a la segunda posguerra. Durante el siglo XX figuras como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Severo Sarduy o Haroldo de Campos tradujeron, leyeron y escribieron poemas y textos donde la literatura china, india, japonesa y de otras lenguas asiáticas ocupa un lugar destacado. La huella de este interés y conocimiento fue materia de reflexión, comentario y procesos de apropiación de ciertos procedimientos y poéticas. Los procesos de traducción de literatura asiática interesan menos por sus resultados —en general, como observa la crítica especializada, son una empresa de difícil realización y aportan poco al conocimiento genuino de la poesía china— que por el impacto que produjo en la creación literaria. Del mismo modo que Pound se valió de las notas elaboradas por Fenollosa, los modernistas latinoamericanos de comienzos de siglo tradujeron, reescribieron y aprovecharon el lugar que ocupa en la sensibilidad china y japonesa la imagen visual, el espesor del signo y sus ecos gráficos en la escritura poética. Me interesa un término que acaso resulta más preciso para describir esta relación: la transcripción, que también se aplica al diálogo de la poesía con la imagen¹. Transcribir es una práctica paralela y diferente de la traducción. Se trata de un procedimiento que no persigue la equivalencia, sino que celebra el desvío, cierto grado de distorsión, y asume la potencia y riqueza de lo intraducible en el proceso creativo a partir del tránsito entre lenguas y códigos.

La poesía asiática prestó una voz inspiradora capaz de dejar huellas en la producción poética latinoamericana. Esa relación se presenta antes como una búsqueda de entendimiento y un impulso despertado por el universo cultural chino, japonés o indio, que como el fruto de una comprensión precisa, integral de un discurso estético y filosófico lejano y frente al cual los poetas y escritores latinoamericanos tenían pocas herramientas como la lengua o un conocimiento exhaustivo de tradiciones culturales remotas y con escasos puentes de acceso. El elemento budista unifica y permite relacionar cosmovisiones que se expandieron desde la India a China y Japón, como veremos en los poemas de Padeletti y Ponce. El diálogo entre esos dos universos fue lento y poblado de equívocos². Por el momento dejamos en suspenso el entendimiento preciso de la escritura china (de ciertos conceptos budistas) para detenernos en

¹ Abordé este problema en un artículo anterior (Fernández Bravo, 2018). En lingüística se trabaja la teoría de la transcripción del soporte verbal oral al código escrito. Las operaciones de “traducción” de poesía asiática a lenguas occidentales se valen de un código intermedio, el *romaji*, donde juegan variables fónicas, espaciales (la escritura vertical) y sonoras imposibles de capturar en la transposición de textos escritos en ideogramas a las lenguas alfabéticas occidentales.

² Aunque los estudios contemporáneos han puesto en duda y debatido el conocimiento y la comprensión que tuvo Ernest Fenollosa de elementos líricos chinos —con algunas intervenciones recientes que matizan las críticas iniciales de sinólogos especializados (Saussy, Stalling y Klein, 2009)—, lo que cuenta en este artículo no es revisar la exactitud de esa comprensión.

el peso del significante visual, despojado de una relación arbitraria con el significado, como postuló Ferdinand de Saussure, y en cómo se yuxtapusieron escritura, creación, transcripción y traducción hasta volverse indistinguibles y articular ese proceso que los poetas concretos denominaron “transcreación” (de Campos, 2011).

Una de las huellas más importantes de esa relación está en la materialidad gráfica del ideograma y en el espesor de la imagen compuesta con un pincel, como lo veremos en la publicación de Liliana Ponce, pero también en formas y procedimientos empleados por Padeletti en sus poemas plásticos. Poesía y pincel funcionan como dispositivos complementarios y, hasta cierto punto, resulta posible reconocer una voluntad de transcribir el poema plástico o el signo caligráfico a un formato verbal en el que la poesía transcribe (o transcrea) en el código verbal una imagen visual. Tanto Padeletti como Ponce recorren el camino de la transcreación. El primero por la relación entre obras plásticas y poemas, la segunda por la práctica de caligrafía chino-japonesa (“pintar signos”). La dimensión visual tiene un lugar relevante en ambos casos. El eje de mi contribución se encuentra en la relación entre poesía y plástica a partir de dos categorías: la contemplación y la transcripción de lo visual en lo verbal, un aspecto donde la poesía de estos dos autores muestra puntos de contacto.

Contemplación y suspensión

Voy a continuar con un poema de Padeletti que trabaja en la dimensión temporal de la creación poética. Como sabemos, el poeta comenzó a publicar tardíamente su obra, recibida con aclamación por la crítica en la Argentina, en particular a partir del artículo que le dedicó el primer número de *Diario de Poesía* en 1986 (Vignoli, 2001; Monteleone, 2007; Prieto, 2007). Hasta entonces Padeletti era un poeta casi secreto. Su obra se había publicado en ediciones de baja tirada y escasa circulación. Sus comienzos ocurrieron como artista visual y los libros recogen esa trayectoria. Los tres volúmenes de *La atención* (1999) recuperan una selección de su producción poética ordenada cronológicamente junto a algunas imágenes de su obra plástica.

Los poemas y la obra plástica elegidos interesan por su relación con dos elementos característicos de la cosmogonía budista presentes en la obra de Padeletti y también en la de Ponce: la contemplación y la suspensión de la sucesión temporal cronológica. Trabajaré entonces, en esta primera parte del artículo, sobre cómo resulta posible advertir modos de integración de estos dos ejes, contemplación y suspensión temporal, en obras poéticas y formas plásticas³.

Quiero detenerme en un poema y en un *collage* incluidos en el segundo tomo de *La atención* que reúne, como dijimos antes, poemas verbales y poemas plásticos, y textos críticos referidos a su obra. Este poema también integra la *Antología Poética* publicada en Valencia por Pre-textos en 2006. Comencemos con el poema:

³ Jorge Monteleone elabora sobre lo que denomina “la dialéctica entre forma y vacío, repetida también en la obra plástica”, que identifica como una huella del modelo budista, donde *nirvana* ‘fondo, mundo sensible’ y *samsara* ‘figura, objeto que resalta sobre el fondo’ interactúan. La disposición gráfica del poema en la página se articula en “una especie de supraobjetividad: formas en el espacio desierto, epifanías verbales inscriptas en el esplendor de la página en blanco, como si se alzaran en un vacío” (Monteleone, 2007: 36). La disposición del poema sobre la superficie blanca evoca la figura del ideograma.

Un pájaro se puede detener
en la punta de un árbol y abarcar
la inmensidad del cielo. Yo también
sentado frente a un muro,

me detengo en la punta
del álamo y contemplo
la inmensidad. La surcan pensamientos
involuntarios. ¡Cuántas nubes
fugaces, cuántas aves
sucesivas!

Y las dejo pasar... y son tragadas
por este espacio inmenso
que soy yo:

sereno, transparente, luminoso
¿quién soy
yo?
(1999: II, 70).

En este poema se presenta un tiempo dinámico y detenido a la vez. El poema captura una imagen simple: un paisaje cotidiano con árboles, un cielo surcado por nubes y pájaros que vuelan: el *nirvana*, sobre el que se recortan el pájaro y el ojo humano. Todos estos elementos en movimiento (“aves sucesivas”) se encuentran también detenidos en el instante, fijados en una imagen visual que captura un segundo fugaz y lo inmoviliza para contemplarlo.

El verso que da título al poema enuncia la paradoja: “un pájaro se puede detener”. ¿Se detiene un pájaro cuando vuela, o al posarse en la punta de un árbol? El verso sugiere varias formas de detenimiento. El que ocurre cuando el pájaro, como en la pintura *collage* ubicada pocas páginas antes del poema (“Ave de paso”, pintura y *collage*, 20 x 26, Rosario, 1970; 1999: II, 68; ver Imagen 1), extiende sus alas y planea suspendido en el aire, algo que la mirada humana puede confundir con “detenimiento”, y puede significar también la suspensión del paso cronológico del tiempo. El efecto óptico sugiere que, aunque se encuentre en movimiento, el pájaro parezca inmóvil para el ojo humano. El ave también puede detenerse posada en la punta de un árbol, como enuncia el primer verso, simplemente fijar su cuerpo en una rama y contemplar el paisaje como lo contempla el ojo de la voz que enuncia el poema.

Los pensamientos “surcan la inmensidad” como los pájaros. La voz poética se mimetiza así con las “aves sucesivas” y se desplaza impulsada por una fuerza que no controla: los “pensamientos / involuntarios”, que se mueven como pájaros. No obstante, el acto poético, al inscribirlos en la página, los fija e interrumpe su movimiento, los congela. Escribir es detener la sucesión temporal, apresar una fuerza inquieta y capturarla en la tinta impresa.



→
Ave de paso
Pintura y collage, Rosario, 1970 (20 x 26)

68

Imagen 1. *Ave de paso*. Pintura y collage.

Volvamos ahora a la primera estrofa del poema, donde el yo poético también se encuentra detenido, “sentado frente a un muro”⁴. Cielo y muro funcionan como referentes fijos contra los que pájaro/yo, que interrumpe su desplazamiento, se detiene a contemplar el paisaje. Pájaro y humano se recortan contra el fondo (vacío), emplean la vista, el ojo, para entregarse al entorno que a su vez los absorbe y en el que se disuelven, vacían la existencia de subjetividad. Puede reconocerse aquí la dialéctica entre forma y vacío mencionada por Monteleone. El poema habla también de una relación dinámica entre el ojo y el paisaje contemplado, donde este último no es una materia pasiva, sino que es “activado” e intervenido por el ojo que lo contempla. Así el pájaro, como todos los componentes del poema, puede “abarcarse / la inmensidad del cielo”, es decir, expandir su presencia y quedar integrado a la inmensidad que lo contiene y en la que se disuelve. Aunque pájaro y sujeto comparten una posición de observación contemplativa, solo el último ejecuta una acción. El pájaro “puede detenerse”, y “abarcarse”, pero no sabemos si en efecto lo hace. Se trata solo de una posibilidad⁵. El poeta señala en el ensayo “Cómo escribí el poema ‘Atención’” que la contemplación “es detener la atención sobre un objeto, imagen, símbolo o, en su forma más extrema, como ocurre en el ‘shikan-taza’, en la pura conciencia sin objeto” (1999: III, 259).

¿Cómo entender la expresión “pura conciencia sin objeto”? En la experiencia del budismo zen recorrida por Padeletti a lo largo de toda su obra, incluso antes de haber viajado a la India en 1966, la contemplación resulta asociada con el vaciamiento de la subjetividad, operación que se realiza, no obstante, siempre desde una perspectiva. Hay una posición que tiene espesor propio, aunque termine por integrarse en “la inmensidad del cielo”. *Shikantaza*, vocablo japonés de inspiración budista, significa “contemplar sentado”, una contemplación desprovista de objeto.

Aunque en el poema el árbol, el pájaro y las nubes proveen lugares donde la atención se deposita, se produce al mismo tiempo un fenómeno de disolución de la subjetividad de quien la ejerce. El observador resulta integrado a la inmensidad vacía, objeto de su contemplación. El poema marca así dos episodios de migración de la subjetividad: en el primero el yo poético se funde con el pájaro al que contempla detenido en la punta de un árbol (aunque esa posición sea una posibilidad antes que un hecho consumado). El texto manifiesta este desplazamiento en el paso de la tercera persona (“un pájaro se puede detener”, el título y primer verso del poema) a la primera singular, “me detengo en la punta”, en el primer verso de la segunda estrofa. Pájaro y yo realizan una misma acción potencial (detenerse en la punta del árbol) y desde esa ubicación privilegiada para contemplar el entorno, despliegan su canto. “Pájaro” comprende al sujeto

⁴ La posición *zazen* (expresión japonesa), como recuerda el autor, significa “meditar sentado” y es característica de la contemplación en el budismo zen. Padeletti evoca el conocimiento del *zazen* en una ocasión en su infancia en que “había descubierto mi primer lugar sagrado: había encontrado, al mismo tiempo, el ombligo del mundo, el eje del mundo o el árbol de la vida, el paraíso terrenal que lo incluye y la técnica simple de la contemplación (en japonés, *zazen*) que ya nunca, de uno u otro modo, me abandonó. Esta anécdota no parece venir al caso pero ocurre que, cuando entro en estado de escribir poesía, dibujar, hacer collage, hacer objetos o pintar, siento, cómodamente, que estoy sentado en el centro” (Padeletti 2004: 38).

⁵ Vale aquí citar el concepto de “contingencia” que Fernando Tola y Carmen Dragonetti señalan como rasgo central de la doctrina budista, cuando dicen: “La condicionalidad, la relatividad, la dependencia, el ser algo compuesto, la impermanencia, la contingencia en una palabra, constituye la verdadera naturaleza, el verdadero modo de ser de la realidad empírica y la forma bajo la cual aparece ante nosotros es solo una irrealidad, una creación ilusoria” (Tola y Dragonetti, 2013: 23).

humano que enuncia el poema y se detiene “en la punta del álamo” para contemplar, como el ave, desde lo alto la inmensidad compuesta de cielo, nubes y seres vivos (pájaros, árboles).

El segundo episodio está relacionado con el término “inmensidad”, que aparece dos veces y termina por fundirse con “este espacio inmenso / que soy yo”. Es decir, la contemplación de la pura conciencia sin objeto reconstruye un recorrido con escalas de progresiva disolución del yo inmerso en una inmensidad que lo abarca y lo absorbe. Primero el pájaro se funde con el yo, luego el yo se funde con la inmensidad y la percepción se integra en una totalidad indiferenciada que comprende todo lo visible. La duración, que es sustancia del tiempo, queda abolida por la intensidad del instante: el poema intercepta y congela un momento en que la individuación se disuelve y se integra al vacío budista. Veamos ahora cómo opera este procedimiento en el libro de Liliana Ponce.

Caligrafía poética diaria (pintura y tiempo)

Fudekara, como vimos, responde a un neologismo formado por las palabras *fude* ‘pincel’ y *kara* ‘desde’. El libro comparte con los poemas de Padeletti varios elementos⁶. La relación del verso con la imagen es la primera afinidad, ya que el libro registra un diario de aprendizaje y práctica de caligrafía de ideogramas chinos y japoneses; es decir, como algunas de las pinturas de Padeletti, la imagen precede al poema y el poema transcribe (o transcree, en términos de Haroldo de Campos) la dimensión visual en el código verbal⁷. En segundo lugar, opera un régimen temporal de suspensión de la duración y de hegemonía del instante, que veremos a continuación. Aunque los días registrados en el diario se suceden, la actividad está enmarcada en el aprendizaje y la guía del sensei, término de origen japonés que designa al maestro o maestra que guía al discípulo, en un régimen repetitivo sin indicación de progreso: “repito y repite ideograma o rasgo” (2008: 27). El tiempo, antes que acumularse y progresar, se divide y multiplica: “Cierro los ojos porque el tiempo se ha dividido en tantos hilos...” (2008: 28). Se trata de una duración extendida pero fragmentada en instantes. Cada día recupera instantes puntuales, momentos dotados de intensidad propia, alejados del régimen de sucesión, avance y duración.

El diario registra el aprendizaje de la “escritura” como un arte desprovisto de todo sentido alegórico: el acto de “pintar” con un pincel los caracteres (ideogramas) orientales es una práctica paralela a la escritura del diario. Escribir es “pintar signos con un pincel sobre un papel blanco”, semejante al formato físico, material del libro donde el texto se inscribe. Algunos de los ideogramas resultan semánticamente vacíos para la aprendiz (quien escribe el diario desconoce el significado, son “significantes vacíos” cuyo único espesor es la forma). Escritura y pintura se vuelven por lo tanto actividades indistinguibles, son prácticas homólogas donde, como ocurre en la cultura china, la caligrafía tiene el status de un “arte” (ver Imagen 2).

Dice el “Día 7”: “Ejercitación sobre el trazo aunque los signos son / desconocidos” (2008: 23). El diario acompaña ese recorrido organizado en los catorce días que dura el aprendizaje, ocurrido en los

⁶ Monteleone señala una afinidad entre las obras de Padeletti y Ponce (Monteleone, 2004: 368).

⁷ Como veremos en breve, *Fudekara* recupera el entrenamiento en el arte caligráfico chino japonés y narra la actividad de pintar ideogramas, por momentos sin reconocer su significado. No obstante, en el postfacio elabora algunas ideas sobre el ideograma, incluye caracteres pintados por Ponce e identifica signos que designan términos empleados en la primera parte del libro, por ejemplo, “madera” (2008: 48).

meses de septiembre y octubre de 1993, en la Sección Estudios Interdisciplinarios de Asia y África de la Universidad de Buenos Aires (Ponce, 2008: 39).

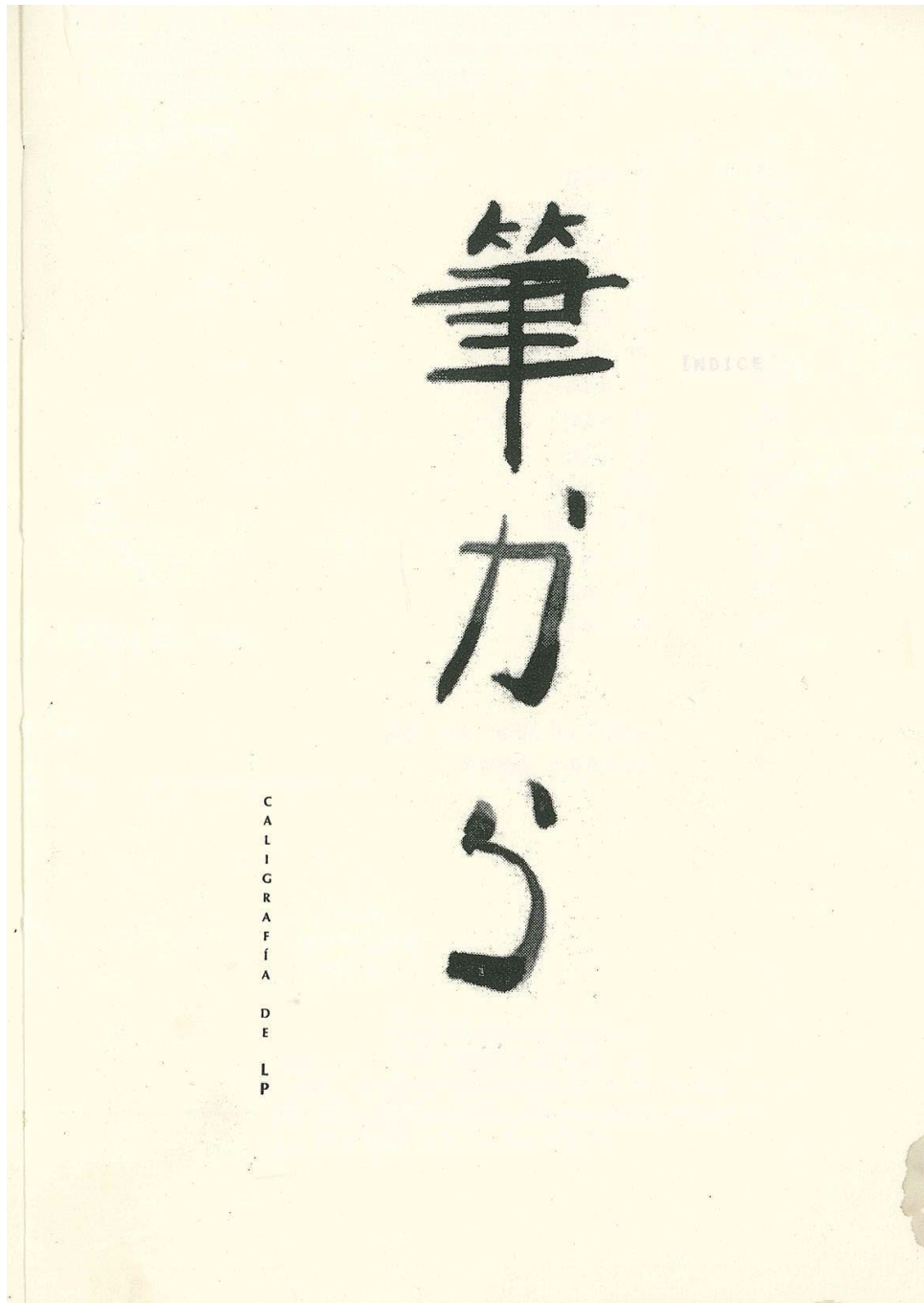


Imagen 2. Signos pintados por Liliana Ponce (2008: 55).

Si nos acercamos con mayor detenimiento a la estructura de *Fudekara* podemos reconocer que cada día presenta escenas despojadas y austeras de práctica donde “los signos multiplican los instantes” (2008: 11). El tiempo, como en todo diario, pauta un recorrido rítmico, regular y sucesivo, aunque el itinerario de paulatina concentración en la técnica de “pintar signos” deja huellas en el sujeto de la enunciación y permite reconocer un proceso de “abolición de la sucesión” a medida que el yo poético se sumerge en la práctica caligráfica y es absorbido por ella. Funciona en el libro, como en Padeletti, una atención hacia la dimensión visual y temporal segmentada, aislada de los días anteriores

y posteriores. Cada momento vale por su espesor propio, en una relación con el tiempo sucesivo que evoca ciertos principios de la doctrina budista: “Esta noche, el ojo reemplazará al oído. El ojo reemplazará a la respiración” (2008: 11)⁸.

La actividad de “pintar ideogramas” registrada en el diario es un entrenamiento físico para dominar una técnica compleja donde la relación entre el signo y el cuerpo que empuña el pincel para pintarlo resulta determinante. Cada día implica un punto de concentración y contemplación donde el trabajo corporal (Ponce declara en una entrevista que siempre escribe a mano [Revagliatti, s/f]) de dominar el pincel para producir los caracteres orientales acompaña el registro de los días. El diario no se desvía: toda la atención se dirige a la habilidad física que abarca al cuerpo y lo involucra, absorbiendo su atención en un proceso que tiene semejanzas con la contemplación tal como la veíamos en el poema de Padeletti. Dice el “Día 4”:

En realidad, multiplico mi cuerpo, multiplico mi
mente y donde tenía brazo y mano, y donde había
sed, abandono la idea de persona
(Ponce, 2008: 12).

La multiplicación de instantes y cuerpo habla de una alteración de la subjetividad (más adelante dirá “De él, otro” [2008: 31]). En ese recorrido, el yo abandona “la idea de persona” y abandona junto a la persona brazo y mano (y la sed), que se desintegran multiplicándose. El “abandono de la idea de persona” reaparece en varios momentos del recorrido transitado en el diario. Cada día la práctica caligráfica pauta el quehacer. Sensei acompaña la práctica, sonríe, opera como un testigo de acciones vinculadas al aprendizaje técnico de pintar signos. “Alguien apoya la mano en el tintero y la tinta / crece” (2008: 23). Simultáneamente a acciones que evocan un camino de educación corporal—mano, brazo, ojo, torso se entrenan para dominar la técnica caligráfica— se presentan señales del mundo exterior: “atardecer sobre el río” (2008: 23), “noches de tormenta” (2008: 25), “horizonte inmóvil” (2008: 31). Estos momentos capturan la atención del poeta calígrafo, el que escribe y aprende a dominar los elementos propios de la escritura chino-japonesa y también adopta posiciones de resonancias budistas: contemplación del instante, concentración donde el yo se funde con el todo. La actividad de escribir adquiere nuevas connotaciones en el registro poético del libro: puede ser una desintegración del yo en la actividad de pintar, donde se abandona la idea de persona. O puede ser también escribir para observar (“Al escribir, observo” [2008: 29]), es decir, dejarse capturar por la contemplación e integrarse en el horizonte observado.

Fudekara poetiza un recorrido de entrenamiento técnico que es también un reordenamiento de la relación entre la enunciación poética y la observación. Escribir es observar y observar es fundirse con la materia observada (el mundo):

Monotonía. Del pedazo, buscar otro pedazo. De
él, otro. Al ir dividiendo el espacio y el tiempo, el
ojo se va alejando, hasta que el blanco ocupa la
mano (2008: 31).

⁸ Alberto Silva señala un mecanismo semejante en el *haiku*: “la ficción de ‘algo’ que acontece de pronto y que ‘alguien’ registra” (2005: 10). También observa los rasgos impersonales que, en grados diferentes, recorren los poemas de Ponce y Padeletti.

El aprendizaje de la caligrafía de ideogramas chinos es un entrenamiento donde el yo adquiere una técnica física (espacial) a través de una educación corporal (dominar el pincel, el cuerpo, la mano: “Delante del papel, el torso inclinado, el brazo / alargado” [2008: 31]). El dominio del arte caligráfico supone un entrenamiento y como todo proceso educativo ocurre en el tiempo. De este modo, la pedagogía del cuerpo, que entraña un esfuerzo físico, es acompañada por un aprendizaje metafísico: fragmentar lo real en “pedazos” que, como el tiempo, se divide y multiplica en fracciones. El dominio de una técnica de apariencia mundana y material —la adquisición de una destreza para dominar el pincel y obtener la capacidad de pintar signos— va más allá de la dimensión exclusivamente material. Cuando el poema dice “el blanco ocupa la mano” exhibe un progreso técnico: la integración del horizonte blanco donde el signo se inscribe para dejar su huella de tinta china (negra) como elemento dador de sentido, tanto por el dibujo como por el concepto que el signo refiere. El blanco puede leerse como el vacío sobre el que el signo se inscribe y se recorta. El blanco adquiere, gracias al entrenamiento, una nueva dimensión “capaz de ocupar la mano”. Esto significa que “blanco” interactúa con la tinta, realiza una dialéctica con el signo y le otorga sentido: emerge aquí una noción de vacío de genealogía budista.

La destreza del pincel deja en este verso espacio a otro de los cuatro elementos necesarios en la caligrafía china: el papel blanco (pincel, papel, tinta y piedra son los cuatro componentes necesarios para esta práctica, señala Ponce en el postfacio), que adquiere un nuevo espesor desprovisto de negatividad: ocupa la mano. Es ahora la mano quien deja sin pintar espacios en blanco entre los trazos. La mano y el pincel que empuña adquirió ahora capacidad de reconocer la función activa del vacío como elemento en la producción de sentido. El blanco “ocupa la mano”, ejerce un movimiento positivo y sale del lugar de superficie receptora pasiva.

Coda: transcripción y transcreación de intraducibles

Los procesos de transcripción y *transcreación* de poemas plásticos (Padeletti) o de signos caligráficos chino-japoneses (Ponce) a estructuras poéticas verbales pueden pensarse en relación con la noción de *intraducible* elaborada por Barbara Cassin (2004): funcionan como operaciones que importan más por las dificultades de su realización, por lo que no logran traducir y eligen transcribir abandonando toda pretensión de equivalencia, por la capacidad de multiplicar la actividad crítica y creativa alejadas de toda transparencia, que por aquello que alcanzan. Lo recuperado en los poemas es la opacidad, el obstáculo, aquello que queda fuera de la operación traductora.

El signo vaciado de sentido y alejado de un régimen alegórico: “¿por qué escribir las confesiones / por qué confesar lo escrito?” (Ponce, 2008: 27) o la pregunta que la inmensidad devuelve al poeta: “¿quien soy / yo?” (Padeletti, 1999: 70) dicen los textos que se valen de la imagen para enunciar las preguntas provocadas en la contemplación. Los poemas inscriben la perplejidad de la voz poética ante el mundo, pero también eligen vaciar la subjetividad de cualquier afirmación y reemplazarla por preguntas. No hay confesiones ni revelación, solo entrega al devenir poético.

Recuperar entonces la potencia sugerida por la imagen y la actividad física (en el caso de Ponce) y metafísica (en el caso de Padeletti), donde lo visual despierta y estimula la creación poética, indican el circuito que interesa para indagar la relación entre literatura e imagen. Como numerosos especialistas han observado respecto de los intentos de traducir piezas escritas en códigos lingüísticos no alfabéticos a lenguas alfabéticas occidentales, se trata de una operación con bajas posibilidades de éxito. Lo que ocurre en estos casos no es una traducción sino una transcreación o transcripción que habilita un ejercicio que en rigor opera en todo intento de trasponer el sentido inscripto en una lengua (o en el código visual, un lenguaje en sí mismo) en otra, incluso cuando se trate de estructuras lingüísticas de mayor afinidad que la que existe entre la literatura asiática escrita con ideogramas y la literatura latinoamericana escrita en una lengua alfabética. La voluntad de formular un puente verbal aloja el énfasis en la trayectoria poética impulsada por el registro visual, en el tiempo suspendido de la contemplación.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Osvaldo, 2017, “Iluminaciones de una poesía en trance”. Entrevista con Liliana Ponce, *Revista Ñ*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 2017. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-n/literatura/iluminaciones-poesia-trance_0_HJ9FFz4mz.html.
- APTER, Emily, 2013, *Against World Literature or the Politics of Untranslatability*, Nueva York, Verso.
- BERGEL, Martín, 2015, *El Oriente desplazado. Los intelectuales y el origen del tercermundismo en la Argentina*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- CAMPOS, Haroldo de, 2011, *Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte, FALE/UFMG.
- CASSIN, Barbara, 2004, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, 2018, “Traducción, tráfico y transcripción. Huellas de la lírica asiática en la poesía latinoamericana contemporánea”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 87, pp. 39-66.
- HUBERT, Rosario, 2024, *Disoriented disciplines. China, Latin America, and the Shape of World Literature*, Evanston, Northwestern University Press.
- LAVERY, Joseph, 2012, “Fenollosa: Out of Time, Out of Place”, *Journal of Modern Literature*, Volume 35, Number 2, Winter 2012, pp. 131-138.
- MONTELEONE, Jorge, 2004, “Figuraciones del objeto, Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola”, en Sylvia Saïta (dir.), *Historia de la Literatura Argentina. Vol. IX. El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé.
- , 2007, “Prólogo a Hugo Padeletti”, *El Andariego. Poemas 1944-1980*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PADELETTI, Hugo, 1999, *La Atención. Obra reunida. Poemas verbales, poemas plásticos*, Volúmenes I, II y III, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- , 2004, *Dibujos y Poemas 1950-1965*, Buenos Aires, Áncora.
- , 2006, *Antología poética*, Valencia, Pre-textos.
- PÉREZ VILLALÓN, Fernando, 2015, “El montaje y el gesto (Ezra Pound / Henri Michaux): Dos poéticas del ideograma”, en *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, Núm. 13, pp. 99-114. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/search/authors/view?givenName=FERNANDO&familyName=P%C3%89REZ%20VILLAL%C3%93N&affiliation=&country=&authorName=P%C3%89REZ%20VILLAL%C3%93N%2C%20FERNANDO>.

- PONCE, Liliana, 2008, *Fudekara*, Buenos Aires, Tsé-tsé.
- PRIETO, Martín, 2007, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cuadernos LIRICO*, no 3, pp. 23-44.
- REVAGLIATTI, Rolando, s/f, “La posibilidad de distinguir significado de significante es uno de los planteos más interesantes de la lingüística del siglo XX. Entrevista a Liliana Ponce”. Disponible en: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/recursos-1/colaboraciones/34803-liliana-ponce-la-posibilidad-de-distinguir-significado-de-significante-es-uno-de-los-planteos-mas-interesantes-de-la-lingueistica-del-siglo-xx>.
- SILVA, Alberto, 2015, *El libro del haiku*, Selección, traducción y estudio crítico de Alberto Silva, Buenos Aires, Bajolaluna.
- SISKIND, Mariano, 2014, *Cosmopolitan desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press.
- SHU JIANG LU, 1998, “Fenollosa, Pound and Chinese Poetry”, *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, Fall & Winter 1998, Vol. 27, No. 2/3, pp. 153-163.
- SAUSSY, Haun, Jonathan Stalling y Lucas Klein, 2009, “Introducción a Ezra Pound y Ernest Fenollosa”, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. A Critical Edition*, Nueva York, Fordham UP.
- TOLA, Fernando y Carmen Dragonetti, 2012, *Filosofía Budista. La vaciedad universal*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- VIGNOLI, Beatriz, 2001, “Una alegría japonesa”, *Hablar de poesía*, No. 5.