

POESÍA PARA MIRAR: DI GIORGIO, PIZARNIK, BERENGUER

María Lucía Puppo*

Resumen: En el presente artículo, a través del examen de algunos textos poéticos de Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Amanda Berenguer, exploramos algunas complejas áreas de intersección entre la poesía y las artes visuales. Estas tienen que ver con los paratextos icónicos y la exploración tipográfica, así como con las alusiones verbales, los motivos, los estilos y los procedimientos —generalmente combinados entre sí— que configuran el universo original de cada poeta. Las tres conocen el carácter arbitrario del material con que tratan —el lenguaje— y parecen añorar —como Alicia— el poder instantáneo, sin mediaciones, de los artefactos visuales.

Palabras Clave: Di Giorgio; Pizarnik; Berenguer; Imagen; Artes Visuales; Poesía.

Abstract: *In this article, through the analysis of some poetic texts of Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik and Amanda Berenguer, we explore the complex areas of intersection between poetry and visual arts. These have to do with iconic paratexts and typographical exploration, as with verbal allusions, motifs, styles and procedures —usually combined— which shape each poet original universe. The three of them know the arbitrary nature of the material they deal with —language— and seem to miss —as Alice does— the instantaneous power, without mediations, of visual artefacts.*

Keywords: *Di Giorgio; Pizarnik; Berenguer; Image; Visual Arts; Poetry.*

1.

Propongo empezar por un comienzo que todos conocemos:

Alicia empezaba ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río, sin tener nada que hacer: había echado un par de ojeadas al libro que su hermana estaba leyendo, pero no tenía dibujos ni diálogos. “¿Y de qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos?”, se preguntaba Alicia (Carroll, 2015, p. 13).

* Investigadora adjunta del CONICET en el Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” de la Universidad Católica Argentina (UCA). Doctora en Letras por la UCA y profesora titular de Teoría de la Comunicación en la misma institución. Correo electrónico: lucia.puppo74@gmail.com
Gramma, XXVIII, 59 (2017), pp. 57-80.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

“*And what is the use of a book*”, thought Alice, “*without pictures or conversation?*”. En la pregunta infantil que anota Lewis Carroll se adivinan acaso dos inquietudes que asaltan a los escritores de prosa y poesía. Por un lado, ¿cómo puede competir el texto lingüístico, que debe ser leído e interpretado en la sucesión temporal, con la inmediatez de la imagen, que se ofrece en un instante, por entero, a la vista del espectador?¹ Y, por otro lado, ¿qué posibilidades tiene la escritura, mediatizada por la enunciación de un narrador o un sujeto poético, frente al discurso directo de los personajes que interactúan en escena, frente a una audiencia? Ante la intensidad sensorial y la multiplicidad de voces que instauran las artes visuales y el teatro, la literatura parecería ser una prima pobre y difícil, vestida de gris, aburrida como la propia Alicia ante la letra infinita.

Si hiláramos más fino, podríamos demostrar, sin embargo, que el lenguaje verbal no constituye un mundo aparte del universo visual, puesto que aquel depende siempre de imágenes que operan como metáforas visuales (Boehm, 1994). Decimos “de pronto lo veo claro” o “se me prendió la lamparita” para expresar que una idea ha cruzado nuestra mente: de ese modo, mediante descripciones, expresiones figuradas y tropos, que no son patrimonio exclusivo de la literatura, el campo de la visualidad se introduce en el lenguaje. Por otra parte, no es difícil responder al argumento de la monoglosia discursiva, que parece defender la Alicia de Carroll, con la teoría de la polifonía de la novela de Bajtín. En realidad, bastaría con rastrear la dimensión mimética que posee todo relato o todo poema, retomando una distinción platónica que hicieron suya los narratólogos estructuralistas. Pero claramente esta segunda reflexión excede el propósito de las páginas que siguen.

Antes de comenzar a pensar los vínculos entre poesía e imagen, resulta pertinente abordar la cuestión de la terminología o, si se prefiere, la terminología en cuestión. La lengua inglesa permite distinguir *image* de *picture*, de modo tal que esta última refiere a la realización material de la imagen, equivalente a lo que en semiótica denominamos “discurso icónico” (Barthes, 1995). Hay imágenes mentales (como las que proveen la memoria y la imaginación), psíquicas (sobre las que Freud llamó la atención en *La interpretación de los sueños*) y verbales (que traducen experiencias sensoriales al campo lingüístico). Y, además, hay dibujos, pinturas, grabados, fotografías, reproducciones, filmes, imágenes digitales, es decir, *pictures*: imágenes fabricadas. De aquí en más, siempre que utilicemos la palabra *imagen* nos estaremos refiriendo a este segundo sentido, específico, del término.

Como explica Rosa Sarabia, en la cultura occidental la genealogía de la relación entre palabra e imagen registra dos grandes movimientos: uno *analógico*, que subraya

1. La frase de Alicia bien podemos evocarla en paralelo con el póster de Andy Warhol, exhibido en 1968, donde podía leerse *I never read, I just look at pictures*.

la similitud entre la representación verbal y la visual, y otro *antitético*, que pone el foco en la diferencia. Entre los referentes del primer movimiento, se cuentan el griego Simónides de Ceos y, siglos después, Leonardo da Vinci. Para estos pensadores la poesía debía ser entendida como una “pintura elocuente” o “ciega”, en tanto que la pintura resultaba una “poesía muda”. En esta línea confluye el *Ut pictura poesis* que mencionó Horacio en la *Epístola a los Pisones*. Aunque el poeta latino simplemente recomendaba que la poesía buscara ser análoga de la pintura, el tópico se volvió un mandato recurrente en las retóricas y preceptivas hasta el siglo XVIII (Markiewicz, 2000). Por su parte, la tendencia a remarcar la diferencia entre las artes cristalizó en la conocida fórmula del *Laocoonte* (1776), de Gotthold Lessing, que identificaba la palabra con lo temporal y la imagen con lo espacial. Finalmente, esta disputa quedó sepultada en el pasado cuando, en las primeras décadas del siglo XX, la unidad de las artes fue proclamada *de facto* por las vanguardias.

Una vez consolidado el campo disciplinar de la literatura comparada, las relaciones de la literatura con las artes visuales fueron uno de sus objetos de estudio privilegiados. Entre los nombres y ensayos clásicos, podemos mencionar a Rensselaer W. Lee (*Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, 1940), Étienne Souriau (*La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, 1947), Helmut Hatzfeld (*Literature Through Art: A New Approach to French Literature*, 1952), hasta culminar la serie con Mario Praz y su monumental *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (1967).

El trabajo de R. W. Lee ponía el foco en los tratados y casos representativos de comunicación entre las artes en la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII. En este contexto, la unidad de las *sister arts* debía garantizar que el mensaje humanista llegara indefectiblemente a la mente del espectador. Unos años después, E. Souriau distinguía las siete artes por sus características sensoriales, y a cada una le atribuía la capacidad de producir obras en dos niveles, uno representativo y otro abstracto. Más tarde el esfuerzo de H. Hatzfeld se orientaba a “elucidar la literatura francesa con la ayuda del arte pictórico” (1969, p. V), a partir de la conformación de un repertorio de temas y tendencias comunes. Y ya en el intento de superar los trabajos de sus predecesores, M. Praz se preguntaba “si, al margen de la diversidad de los medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período” (Praz 1979, p. 60). Siguiendo esta hipótesis, por ejemplo, el autor italiano rastreaba una literatura y una pintura “de la armonía”, en clara oposición al arte de la línea sinuosa, presente en la Venus de Bronzino, así como en el esquema tortuoso de la lírica de John Donne.

En el marco del comparatismo, gozaron de buena fortuna dos términos de origen griego: *ekphrasis*, que en la retórica clásica designaba la descripción literaria de obras de arte, e *hypotiposis*, estrategia que “hace ver el contenido del texto al lector, a través de la

detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras” (De la Calle, 2005, p. 63). Más allá de estas codificaciones extremas, Áron Kibédi Varga (2000) planteó una clasificación tripartita de los vínculos entre palabra e imagen. Según este esquema, presentan “relaciones primarias” aquellas obras concebidas con los dos registros, como es el caso de la ilustración, el libro de artista, el emblema o la poesía visual. En cambio, las “relaciones secundarias” se dan cuando un registro precede al otro, como ocurre en una pintura basada en un mito, o un poema que describe o alude a un cuadro. Por último, las “meta-relaciones” tienen lugar cuando un pintor escribe o un escritor pinta. En esta categoría se inscriben los nombres de quienes cruzaron fronteras de las artes, como Miguel Ángel, William Blake, Víctor Hugo, Edward Lear, Dante Gabriel Rossetti, Jean Cocteau, Joan Miró, James Thurber, Federico García Lorca, Rafael Alberti... Entre los más cercanos a nosotros, recordamos las pinturas de Delmira Agustini, Clarice Lispector y Ernesto Sábato, los dibujos de Silvina Ocampo, las historietas de Copi.

Aquí me permito abrir un paréntesis. El esquema de Kibédi Varga resulta insuficiente para dar cuenta de aquellos textos y poéticas que manifiestan un diálogo de imagen y palabra no causal, a veces problemático, pautado por la tensión que genera la convivencia de dos lenguajes ontológicamente distintos (Sarabia, 2007; Boido, 2012). Pensemos, por ejemplo, en las grafías o “pensiformas” de Xul Solar, o en las ramificaciones del ascetismo oriental que conectan el arte y la poesía de Hugo Padeletti. Frente a casos como estos, advierten W. J. T. Mitchell (1994) y Antonio Monegal (2003) que es preciso “avanzar, más allá de la comparación, hacia formas de pensar la complejidad” (Monegal, 2003, p. 43).

Retomando el desarrollo histórico, diremos que, a partir de los años sesenta, la semiótica abordó el estudio de la imagen como un discurso más en medio de la galaxia signica. Si avanzamos en el tiempo, llegamos al cambio de siglo y de milenio, cuando se comenzó a hablar de un “giro icónico” en el interior de las humanidades y las ciencias sociales (Mitchell, 1994; Moxey, 2008). Por ese entonces, disciplinas relativamente nuevas como los estudios visuales y la antropología de la imagen subrayaban la historicidad del acto de ver, la circulación social y los soportes materiales de las imágenes, en el marco provisto por una renovada historia del arte, la filosofía contemporánea y los estudios culturales. Como resultado de este fenómeno, hoy contamos con un importante conjunto de herramientas para analizar las imágenes. Paralelamente, se actualizaron los enfoques para abordar las relaciones de palabra/imagen, en lo que hace a las transposiciones interdiscursivas (de la novela al cine), los géneros que combinan códigos lingüísticos e icónicos (la historieta, el libro de artista) y las manifestaciones interartísticas (poesía concreta, mail art)². Podemos citar los trabajos de Mieke Bal (1991, 1997) y W. J. T. Mitchell (1986, 1994, 2005), con sus contrapartes en los

2. Estas tres categorías, que de algún modo reformulan la clasificación de Kibédi Varga, no siempre son claramente discernibles entre sí.

ámbitos germánico e hispánico. Una buena síntesis del debate en la tradición crítica francesa se encuentra en los trabajos de Liliane Louvel (1998, 2002, 2010). Esta autora reivindica el uso del término *iconotexto* para designar la naturaleza ambigua, aporética e intersticial del binomio palabra/imagen (Louvel, 2011, p. 15).

En el campo de la filosofía analítica, Nelson Goodman (1976) señaló que el lenguaje verbal es sintácticamente articulado, en tanto que la imagen es densa, inscrita en un sistema no diferenciado. Desde el punto de vista del receptor, la sucesión del lenguaje se opone a la simultaneidad de la visión. Como explica Josep M. Català, “en el momento en que se quiere describir un cuadro, todos los elementos que en el mismo se presentan de manera simultánea quedan forzosamente repartidos a lo largo de una estructura sintagmática” (Català, 2005, p. 46). Georges Didi-Huberman (2010) reconoce en la imagen *lo visible*, es decir, lo legible en términos de un significado, pero también *lo visual*, entendido este como un más allá, un índice o síntoma que adviene con su presencia, generando un acontecimiento que no puede ser reducido al plano del contenido. En *Forms of attention* (1985), Frank Kermode se preguntaba por qué miramos una cosa y no otra en un cuadro. Evidentemente todos no miramos lo mismo ni del mismo modo, porque la mirada vehiculiza una subjetividad que va al encuentro de los signos (Català, 2005, p. 45).

Siempre se genera una tensión entre imagen y texto verbal, al punto que Jean-Luc Nancy afirma que cada uno de ellos representa “arco y flecha para el otro” (Nancy, 2005, p. 65). No es posible entender que la imagen es el cuerpo y el texto el alma, porque eso equivaldría a reducir la imagen a mera ilustración de la palabra. Para Nancy, ningún texto tiene su propia imagen, así como ninguna imagen tiene su propio texto. Existe siempre una “oscilación” entre la doble referencia (Nancy, 2005, p. 73).

Si tomamos como objeto de estudio la visualidad, advierte Bernard Vouilloux (2000), debemos tener en cuenta *lo palpable*, el objeto visual (cuadro, dibujo, foto) más *lo no palpable* (en el texto, en la imaginación del productor, del receptor, etc.). Lo visual puede aparecer explícitamente en el “nivel temático” de un texto literario, o bien puede determinar su “nivel técnico” (De los Ríos, 2011). Esto último ocurre en las obras que adoptan mecanismos y estrategias provenientes de las tecnologías visuales, como es el caso del encuadre o el montaje. Indagar acerca de los vínculos entre visualidad y escritura poética tendrá que ver, en suma, con la evaluación de componentes materiales e intangibles, objetivos y subjetivos. Nos exigirá rondar la forma y el vacío, lo visible y lo invisible, la presencia y la ausencia. Nos conducirá a preguntarnos por la posibilidad de ver y por los movimientos de la propia mirada, por las asociaciones de nuestra memoria y el archivo visual de cada historia personal, por las distintas percepciones asociadas a la cercanía y la distancia.

En esta ocasión deseo examinar algunos modos de interacción de lo visual y lo verbal en un corpus formado por textos de los años sesenta y setenta, de tres poetas

rioplatenses: Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Amanda Berenguer. Con el sintagma “Poesía para mirar”, quisiera hacer referencia tanto a una *poesía* que, mediante la sensualidad de la letra y la imagen, busca seducir al lector-espectador, como a una *poética* que nos invita a abrir más los ojos, redescubrir lo ya visto y, acaso entonces, ser más conscientes de nuestra mirada.

2.

Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) escribió varias colecciones de relatos eróticos y más de una docena de poemarios que, hasta el final de sus días, fue sumando en un único volumen: *Los papeles salvajes*. En sus mundos ficcionales los animales hacen el amor con los humanos, mientras la hablante sostiene que descendió de una pintura o denuncia que la Mona Lisa se acaba de escapar del Louvre. Esta atmósfera onírica fue relacionada con “la poética del bricolage” que describió Levi-Strauss y con los universos imaginarios de diversos pintores (Olivera Williams, 2005, p. 408). Se ha señalado repetidas veces que los poemas y relatos de di Giorgio aluden a las visiones caóticas y el esoterismo alquímico del Bosco; por otra parte, la herencia italiana de los ancestros y el ensamblaje de humanos, animales y vegetales en sus obras evoca el arte de Arcimboldo, a quien Marosa le dedicó un breve ensayo de 1995, “Pintó con flores” (Cancellier, 2013, 2015; Font Marotte, 2013). Algunos pasajes suyos recuerdan el lirismo cromático de Marc Chagall, en tanto que ciertas imágenes coinciden con la iconografía brutal de la novela gráfica de Max Ernst *Une semaine de bonté* (Bravo, 2007). En general, los críticos identifican los procedimientos acumulativos de su obra con el pastiche posmoderno y, más específicamente, con la estética del neobarroco rioplatense (Echavarren, 1991). Sus personajes ensamblados y el uso de símbolos como el huevo también vinculan sus textos al arte de pintoras surrealistas como Leonor Fini, Remedios Varo, Kay Sage y Leonora Carrington (Font Marotte 2013).

La poeta uruguaya suele describir escenarios donde la aparente beatitud de la infancia rural contrasta con lo inefable y lo misterioso que instauran el sublime romántico y lo siniestro en el sentido freudiano (Benítez Pezzolano, 2014). Por mi parte, voy a focalizar el análisis en dos aspectos de la poética de di Giorgio que ilustran ese dualismo que, según Freud, caracteriza lo siniestro (*Das Unheimliche*), como la manifestación de lo familiar que de pronto se vuelve desconocido y temible. El primer ejemplo proviene del fragmento 17 de *Historial de las violetas* (1965):

Soy siempre la misma niña a la sombra de los durazneros de mi padre. Los duraznos ya están oscuros, ocre y rosados, ya muestran los finos diente-cillos, la larga lengua de oro, las manzanas y las peras aún son verdes; en su follaje me refugio. Pero, espío hacia la casa, escucho las conversaciones, las fogatas; veo llegar de visita, los parientes, los vecinos; pasa de largo el humo arriba de los

pinos; resuena la campana del té. Y yo estoy allí oculta en medio de la fronda.
Los duraznos son como siniestros pimpollos de rosa (di Giorgio, 2008, p. 97).

Aquí los duraznos revelan los dientes y sus cualidades siniestras a la poeta niña, pero antes, la ingenuidad de la escena evoca los paisajes de Henri Rousseau, donde las figuras animales y humanas se mimetizan con los colores de la vegetación y los frutos. El tono infantil del poema también parece reproducir la chatura y falta de perspectiva de las pinturas del Aduanero, dotadas de una cualidad “misteriosa” que fascinaba a Breton y otros surrealistas (Temkin, 2012, p. 42).



Asimismo, los rituales sociales mencionados en el fragmento citado reflejan la convencionalidad de los personajes de Rousseau. Tanto en el poema como en las pinturas la gente parece asumir roles fijos —“parientes, vecinos”—, sin ostentar características personales.

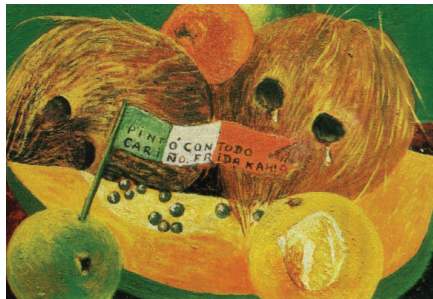


Apuntaba Mario Praz que en la memoria se funden las distintas artes; de ahí que los griegos concibieran a Mnemosyne como la madre de las Musas (Praz, 1979, p. 61). Una obra de arte es percibida por un sentido, pero le posibilita a la memoria la capacidad de establecer relaciones con otras percepciones y sentimientos. Más allá del dato biográfico que confirma la predilección de Marosa por el arte del Aduanero, lo cierto es que los paisajes y personajes de la poeta uruguaya se conectan con los de este pintor gracias a la asociación de nuestra memoria de espectadores.

Como segunda instancia de lo siniestro, tomaremos en consideración las descripciones de flores y frutos que hace la autora. Como lo evidencian los títulos *Historial de las violetas*, *Magnolia*, *Membrillo de Lusana* o *Jazmines para Clementina Médici*, estos ocupan un lugar central en el imaginario de la poeta. Examinemos el fragmento 5 de *Historial...*:

Anoche realicé el retorno; todo sucedió como lo preví. El plantío de hortensias [...]. Y mi jardín está abandonado. Las papas han crecido tanto que ya asoman como cabezas desde abajo de la tierra, y los zapallos, de tan maduros, estiran unos cuernos largos, dulces, sin sentido; hay demasiada carga en los nidales, huevos grandes, huevos pequeñitos; la magnolia parece una esclava negra sosteniendo criaturas inmóviles, nacaradas (di Giorgio, 2008, p. 92).

Más que las composiciones de Arcimboldo, el expresionismo de las papas y los zapallos descritos por di Giorgio evoca las naturalezas muertas de Frida Kahlo. Comparten, sin duda, la atmósfera perturbadora de los “Frutos de la tierra” y la prosopopeya de los “Cocos llorando” de la artista mexicana:



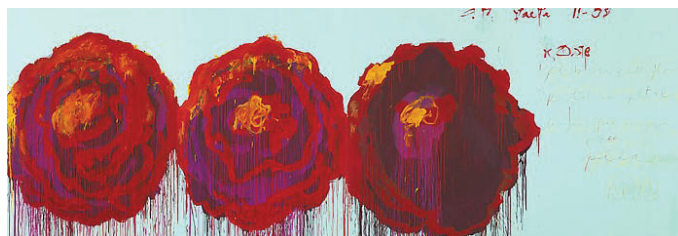
El inventario de vegetales extraños que provee Marosa también incluye “cebollas de plata [...] con sus trenzas muy rígidas” (p. 100), repollos de porcelana y “el toma-

te, riñón de rubíes” (p. 108). En general, la proliferación de flores se relaciona con la aparición de las figuras femeninas en sus poemas. Frecuentemente estas adquieren una connotación sexual, como ocurre en las pinturas de Giorgia O’Keeffe. Consideremos este ejemplo tomado de *Magnolia* (1965):

Al atardecer la muchacha dejaba el alto bosque, y a su paso las achiras con las grandes flores rojas parecidas a sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos. Miraba de soslayo los enormes pétalos y se estremecía... (di Giorgio, 2008, p. 111).



Esta escena erótica produce un efecto perturbador, y en ella las flores resultan inquietantes. El catálogo de *Magnolia* también incluye a la dalia desmesurada que “se calló” (p. 113), las flores de zapallo “que corren en el aire” (p. 127) y el melón que “perfuma como una rosa” (p. 128). Gracias al recurso del antropomorfismo y el tópico de la metamorfosis, en última instancia las flores y frutas de Marosa participan de un proceso de disolución que recuerda al expresionismo abstracto de Cy Twombly.



En cierto modo, todos los casos reseñados nos estarían enfrentando con un tipo de traducción intersemiótica que Kurt Spang denomina *transpoetización*, “en el sentido de que el poeta es capaz de verter en signos fonéticos, semánticos y métricos lo que el pintor realizó con sus invenciones de formas y colores” (Spang, 2012, p. 237).

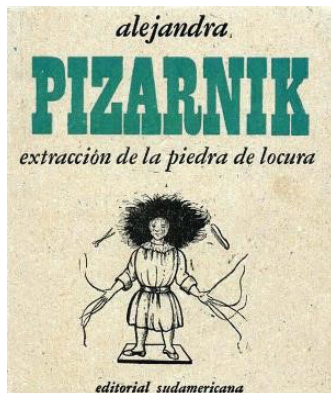
3.

Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936-Buenos Aires, 1972) tuvo una vida breve e intensa, inseparable de su poesía. Su temprana identificación como *niña terrible* de las letras argentinas se debió a su estilo de vida surrealista y a la intertextualidad que manifiesta su obra con la tradición nocturna y visionaria de los poetas franceses de fin de siglo. Las imágenes de violencia y el erotismo transgresor de sus obras la inscriben en la genealogía de Marosa di Giorgio, que también compartió su tendencia al poema en prosa (Néspolo, 2012; Amícola, 2013).

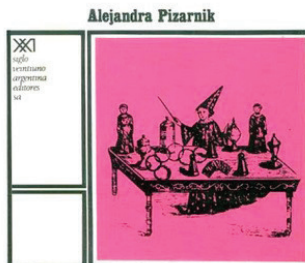
Los diarios de Pizarnik revelan una percepción visual de la poesía, en sintonía con el hábito de la autora de colgar sus papeles en la pared para “contemplar” los poemas, y con sus frecuentes visitas al Louvre durante sus años parisinos, en la década del sesenta (Dobry, 2004, p. 33). En sus textos hallamos una isotopía constante del color y la sombra, junto con referencias a artistas como Goya, Wols o Klee. A partir de un minucioso estudio de los manuscritos de Pizarnik, Mariana Di Cio (2014) rastreó el uso personal que hacía la poeta de un sistema de *accrochage* que le permitía “colgar” la frase de otro en su poema, como si estuviese componiendo un *collage* dadá o surrealista. Otros procedimientos poéticos derivaban de operaciones combinatorias como la desintegración, la repetición y la reorganización, heredadas de la técnica del *cut-up* de los Beatniks.

Me gustaría concentrarme en dos libros que prefiguran la fase final de la obra de Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *Un infierno musical* (1971). Ambos ofrecen visiones de ruinas, cuerpos desmembrados y escenas de abandono que anuncian una tragedia inminente. Sus títulos aluden a la atmósfera cruel de las pinturas del Bosco, aunque los poemas apenas incluyen un par de referencias directas a ellas.

Las imágenes de tapa no guardan semejanza con los títulos, puesto que reproducen el *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann y un dibujo de un niño o niña hechicera en su taller:



El infierno musical



Observamos que, en lugar de instaurar una coherencia en el exterior del objeto libro, los títulos y las imágenes de tapa funcionan como alusiones iconográficas desviadas que, en vez de remitir a los cuadros que nombran, apuntan a una ausencia, instalando de ese modo un vacío en la representación y en el lenguaje (Di Cio, 2014, p. 207). Cuando traspasamos el umbral del *hors-livre* para acceder al texto propiamente dicho, podemos preguntarnos cómo interactúa lo visual con lo verbal dentro de los poemas. Para responder este interrogante, propongo considerar tres estrategias desarrolladas por Pizarnik. A la primera de ellas podríamos denominarla *écfrasis degradada*:

TÊTE DE JEUNE FILLE (Odilon Redon)

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse
(Pizarnik, 1994, p. 125)³

Michael Riffaterre apuntó que la *écfrasis* designa al contemplador, al poeta, antes que al cuadro o la escultura (2000, p. 174). En este caso, tras la falsa promesa del título, el poema no nos ofrece ningún tipo de descripción visual. Por el contrario, solo revela las asociaciones libres de la mente de la poeta (posiblemente mientras mira el cuadro), privilegiando un enfoque temporal sobre uno espacial. Como explica Margaret Persin (1997), la *écfrasis* produce una confrontación única entre la

3. Este poema está dedicado a André Pieyre de Mandiargues.

palabra y la visión que se condensa en una sola experiencia sensorial. La imagen le provee al poema su visualidad ostensible, y a la inversa, “a través del prisma de la lírica la misma pintura adquiere facetas nuevas y vemos de otro modo a los pintores, sus cuadros, los recursos y las técnicas pictóricas empleadas” (Spang, 2012, p. 244). Pero nada de esto ocurre en el poema de Alejandra Pizarnik, donde la pintura en sí se presenta únicamente como ausencia.

El segundo procedimiento que utiliza la autora es la *hipotiposis*, figura retórica que, mediante una descripción, introduce un “efecto de pintura” en el texto (Louvel, 2011, p. 51):

INMINENCIA

Y el muelle gris y las casas rojas
Y no es aún la soledad
Y los ojos ven un cuadrado negro
con un círculo de música lila en su centro
Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines
Y la soledad es no poder decirlo
Y el muelle gris y las casas rojas (Pizarnik, 1994, p. 128).

Aquí el contenido de una visión se presenta como un cuadro que contempla la hablante poética. Y no nos sorprende que, una vez más, la descripción de la imagen externa sea interceptada por las sensaciones internas de la poeta.

Finalmente, podemos considerar el siguiente pasaje del extenso poema “Extracción de la piedra de locura”:

Si de pronto una pintura se anima y el niño Florentino que miras ardentemente
extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo (Pizarnik, 1994, p. 136).

La *metalepsis* que presenta este fragmento difumina los bordes entre la ficción y la realidad dentro del poema. Se produce una asimilación entre la observadora y el observado, de modo tal que la representación deviene con-fusión. Como las dos estrategias anteriores utilizadas por Alejandra, este recurso potencia la ambigüedad de la visión, profundizando la inestabilidad del sentido.

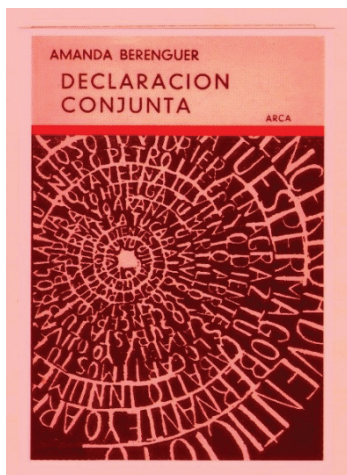
4.

A lo largo de sesenta años de carrera, Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2009) escribió más de veinte poemarios que abordan distintos temas, estilos y preguntas vitales. Sin huir del riesgo y asumiendo sucesivas metamorfosis, cada uno de sus libros fue pensado como una unidad independiente capaz de insertarse en un gran mapa, de modo tal que su obra entera pudiera asemejarse a una constelación (Blixen, 1997; Courtoisie, 2003). De hecho, ese fue el título que la autora eligió para dar nombre a

la edición de su poesía reunida: *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002*.

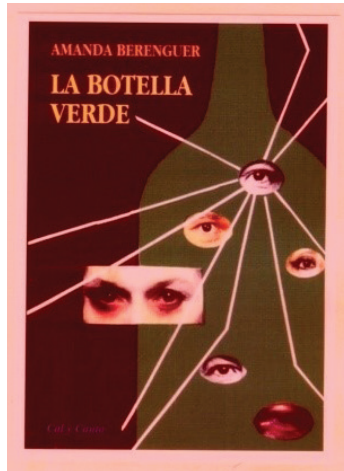
En los años cuarenta, Berenguer fundó la editorial La Galatea junto a su esposo José Pedro Díaz, otro miembro destacado de la llamada generación del 45 o generación crítica⁴. Posiblemente debido a esa experiencia editorial de juventud, la poeta manifestó siempre un cuidado especial por el aspecto visual de sus poemas y sus libros. Experimentó tempranamente con la disposición de las palabras y el uso de la tipografía, y participó activamente en el diseño de tapa de todas sus publicaciones. Además, el interés por la astronomía y la topología la condujo a reflexionar sobre los problemas relativos a la visión y sus tecnologías, como se advierte en las exploraciones que aportan sus textos en torno a las nociones de espacio, perspectiva e infinito.

A partir de 1964 Amanda Berenguer comenzó a diseñar artísticamente las tapas de sus libros. Ese año la portada de *Declaración conjunta* reproducía un grabado original sobre linóleo realizado por la autora. En él se mostraba una espiral formada por versos provenientes de varios poemas del libro:



Casi tres décadas después, Berenguer publicaría *La botella verde* (1995), un volumen que gira en torno a la botella de Klein, cuerpo estudiado por la topología que se caracteriza por no poseer interior ni exterior. Para la portada de este libro Berenguer diseñó el siguiente *collage*:

4. Años después José Pedro Díaz fundó también la editorial Arca, junto a los hermanos Rama.



En esta imagen miran al espectador, en primer plano, un par de ojos femeninos que bien pueden ser los de la autora, así como otros cinco ojos que habitan dentro de la botella verde. El núcleo visual de la composición, punto de partida y centro rector de las líneas en fuga es, sin embargo, un ojo desnudo, sin maquillaje, del cual proceden las nueve diagonales blancas. Si la botella fuera un cuerpo humano que miramos de frente, su posición equivaldría a la del corazón (Puppo, 2014a, pp. 8-10). En cambio, los ojos-autora están colocados por delante del andamiaje retórico visual, a medio camino entre la imaginación verde y su fondo oscuro, entre la fábula de la representación y el vacío sobre el que esta se recorta, diría Jean-Luc Nancy (2005, p. 20).

Las diagonales del *collage* subrayan la literalidad del acto de ver y evocan por analogía el relativismo de la percepción y el conocimiento. Dada la constelación de ojos (presumiblemente) familiares, podemos pensar también que las líneas blancas evidencian lazos de comunicación entre las personas. Entonces el *collage* de Amanda Berenguer guardaría similitud con los dibujos del sudafricano William Kentridge, en donde las líneas que nacen de los ojos “no sólo representan un vínculo, sino la mirada en proceso de renovación continua” (Chejfec, 2008, p. 107). Lugar físico, filtro para la mirada y puesta en escena de la comunicación, la botella verde deviene clave poética, emblema de una “estética relacional”⁵.

5. Tomamos la expresión del crítico de arte Nicolas Bourriaud, quien utilizó este sintagma para caracterizar un conjunto de obras de los años noventa que proponen una “invención de relaciones entre sujetos” a partir de la exploración de “micro-utopías de lo cotidiano” (2006, p. 35). El acento puesto en los vínculos interpersonales y la subjetividad de la experiencia concreta acercan la estética de Amanda Berenguer a la de estos experimentos artísticos, por otra parte contemporáneos de *La botella verde*.



Los dos ejemplos evocados bastan para comprobar la importancia de las imágenes de tapa en el sistema poético de Amanda Berenguer, al punto que su análisis arroja luz no solo sobre posibles interpretaciones de los poemarios, sino también sobre la intención autoral respecto de ellos, la red intertextual a la que hacen referencia y la posición que ambos textos ocupan en el proyecto escritural de la autora uruguaya.

Ahora quisiera detenerme en el poemario más experimental de Berenguer, *Composición de lugar* (1976). Allí la autora se propuso llevar a la práctica una teoría de la poesía cinética que había comenzado a vislumbrar diez años antes.

Como explica la propia Amanda en el prólogo, este libro peculiar está formado por diecinueve poemas escritos durante otros tantos atardeceres sobre el mar, entre febrero de 1972 y enero de 1974. A cada poema le sigue una segunda versión, donde se seleccionan y recombinan algunos elementos, y una tercera, en la que los grafemas se despliegan sobre la página:

Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972

Plomo derretido el aire cae
 piedra el cielo cae
 sobre el agua solada amarga
 y negra cae
 estamos para asomarnos
 al pozo más profundo
 las dunas se aprietan
 algunas reptan
 espaciosas tortugas de silencio
 si lliviera habría cortocircuito
 o la artillería quemaría
 la espasa
 calor de bala de metal
 curtido sobre el ardor
 quieto agozapado
 me incrusta en mi país
 en su costa amurallada
 ahora es la hora
 que más duele dura y fría
 por si acaso
 fuviéramos suerte
 y pudiéramos atravesar
 esa breve fisura en carne viva
 así no importa
 la imaginación no vale
 la palabra se encanta
 y también cae
 estamos para callarnos
 estamos para la noche.

279

Plomo derretido el aire cae

aire plomo + cielo piedra
 ————— = caído
 agua negra

dunas = silencio

lluvia ≅ balística ≅ 3ra. dimensión

∑ a) 18 horas grises = muralla o la h. justa
 b) 20 horas grises

muralla o la h. justa = palabra = [(imaginación + estrategia)]

pesantez = terror del vuelo

280

Plomo Piedra

derretido
 opuntia

el cielo

el aire

C C
 a a
 e e

s o b r e
 elaguasaladamargaynegra

C
 a
 e

p
 estamos
 asomarnos

pozo

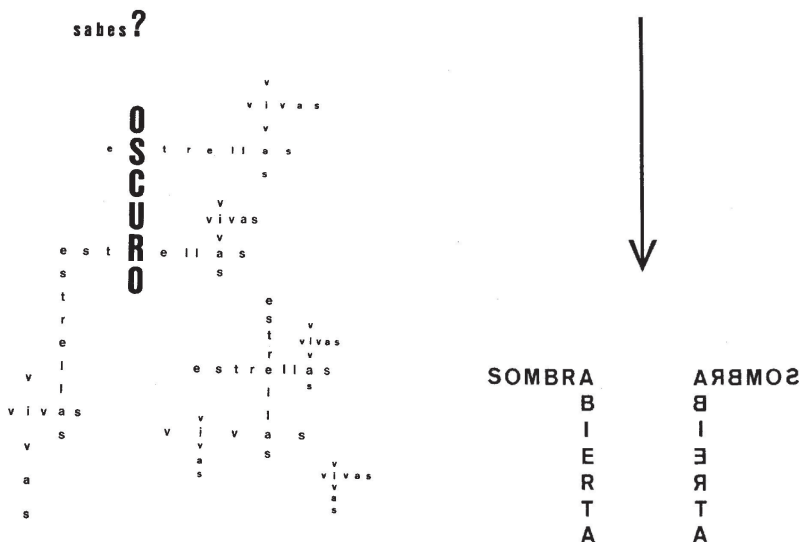
sew
 opuntia
 C

asi NO importa
 la imaginación vale

la PALABRA se ENCA NTA
 y también

C
 a
 e

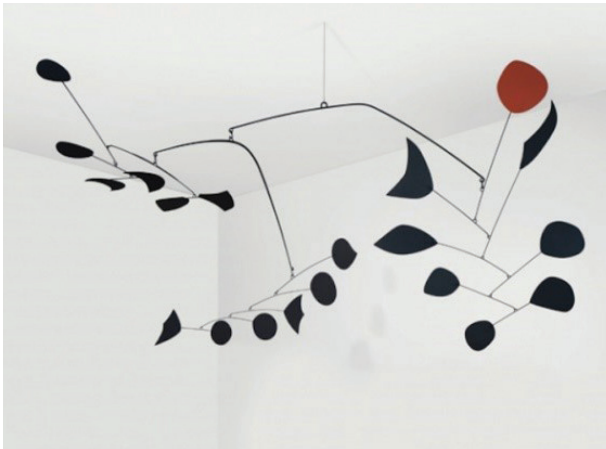
Las primeras versiones de los poemas describen la caída del sol con imágenes de muerte, violación, armas, sangre y fuego, en consonancia con el ambiente de violencia que rodeó el inicio de la dictadura uruguaya, tras el golpe del 27 de junio de 1973. Las segundas versiones suelen incluir símbolos de la notación matemática, en tanto que las terceras apuntan a la síntesis gráfica. Algunas veces las palabras producen figuraciones escriturales mínimas, como un dibujo de estrellas o el reflejo de una palabra en el espejo:



Detrás de los ponientes y sus versiones se adivinan, por supuesto, las huellas de *Un golpe de dados* de Mallarmé, las “palabras en libertad” de Marinetti, los *collages* textuales de Tzara, los *Caligramas* de Apollinaire, los poemas pintados de Vicente Huidobro y la experimentación con la tipografía llevada a cabo por la vanguardia rusa. Aunque dentro del amplio espectro de la poesía visual, el texto de Berenguer parece descender directamente del concretismo desarrollado por Augusto y Haroldo de Campos, lo cual explicaría sus similitudes con el movimiento *poema/proceso*, surgido en 1967

en Natal y Río de Janeiro. Para la búsqueda estética de este grupo de neovanguardia, que contaba entre sus fundadores a Moacy Cirne y Wladimir Dias-Pino, también era fundamental el concepto de *versión* (Padín, 2006, s/n).

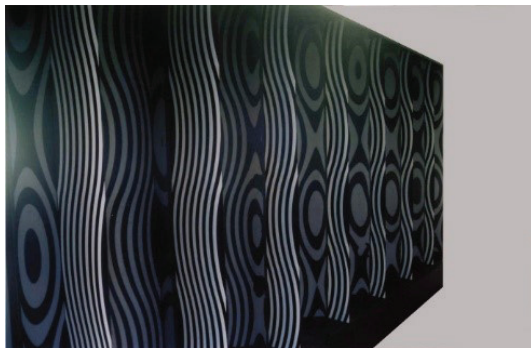
En *Composición de lugar* Berenguer incursionó en el territorio de esa zona limen entre imagen y palabra que “supera la oposición entre ambas y al mismo tiempo su correspondencia analógica, reforzando así lo que de común no tienen” (Sarabia, 2003, p. 48). Las series de ponientes incorporan la *repetición* en tanto signo dotado de valor poético (Riffaterre, 1984, p. 49). Recordemos que Deleuze propuso entender la repetición como una forma de transgresión que pone en tela de juicio la ley y denuncia su carácter nominal o general (Deleuze, 2002, p. 23). En este sentido, la idea de repetición se opone a la de representación. Por otra parte, el procedimiento del libro implica la noción de *permutación*. Sabemos que alterar el orden de los elementos es una actividad propia del juego, que, según Gadamer, es “la pura realización del movimiento” (1999, p. 146). Repetición, permutación, deslizamiento de las palabras sobre el blanco de la página: por medio de estas estrategias se desestructura la sintaxis lingüística y, una vez abolido el orden lineal, el texto permite distintas lecturas simultáneas. Como resultado final, el poema se abre, asemejándose a “un móvil paradójico suspendido en el aire” (Berenguer, 2002, p. 278):



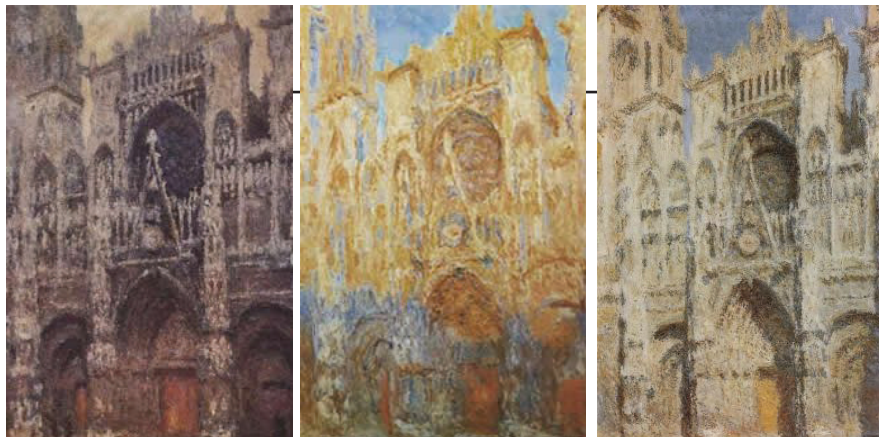
En un breve artículo de 1966, Berenguer mencionaba la impresión que le había causado una muestra de una exposición de arte cinético que había visto, unos meses antes, en un noticiero de televisión⁶. No es difícil imaginar el impacto que tuvo la obra

6. El programa televisivo pudo haber hecho referencia a la exposición *The Responsive Eye*, curada por William

de artistas como Julio Le Parc en su poesía, que ella entendía, ante todo, como un medio de comunicación (Puppo, 2014b).



En último lugar, no podemos dejar de mencionar, como posible fuente de inspiración de Berenguer, la serie de la Catedral de Ruan, pintada por Monet entre 1892 y 1894. Sabemos con certeza que la autora y su esposo pudieron admirar algunas pinturas de la serie de Monet en el Museo Jeu de Paume, en París, en 1950 (Díaz, 2011, p. 311). Resulta imposible no especular acerca de la influencia que pudo haber ejercido en la joven poeta esta serie de pinturas, que registran un estudio de la luz y su efecto sobre la percepción.



C. Seitz en el MOMA de Nueva York, en 1965. Julio Le Parc participó en ella junto a otros miembros del *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. El esposo de Amanda Berenguer cuenta en su diario que ambos se encontraron con el artista argentino en París, en 1971 (Díaz, 2011, p. 439).

La observación *in situ* fue el punto de partida de las veinte Catedrales de Monet y los diecinueve Ponientes de Berenguer. Ambas series responden a la técnica musical de la *variación*: a través de ella el pintor y la poeta lograron incorporar una dimensión temporal a la estructura espacial que proveen el lienzo y la página.



5.

El examen de los textos de Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik y Amanda Berenguer confirma la aseveración de Mieke Bal: “La cuestión no es *si* los textos literarios pueden tener una dimensión visual, sino *cómo* lo visual se escribe a sí mismo y de qué forma un escritor o escritora literaria puede utilizar lo visual en su proyecto artístico” (Bal, 2009, p. 72)⁷. Más que descubrir referencias, establecer fuentes definitivas o postular diferencias y similitudes, hemos explorado algunas complejas áreas de intersección entre la poesía y las artes visuales. Estas tienen que ver con los paratextos icónicos y la exploración tipográfica, así como con las alusiones verbales, los motivos, los estilos y los procedimientos —generalmente combinados entre sí— que configuran el universo original de cada poeta⁸.

En el caso de di Giorgio, hemos trabajado con lo que Bernard Vouilloux (2000) llama “relaciones *in absentia*”, puesto que las imágenes solo son predicadas verbalmen-

7. El subrayado es de la autora.

8. En algunos casos la visualidad también se configura significativamente en el *plano performático*, mediante las apariciones públicas del o la poeta. En el caso de Marosa di Giorgio resultaban fundamentales algunos elementos que colaboraban en la construcción de su figura autoral tales como la vestimenta, el peinado, el maquillaje, la gestualidad, la proxémica y la kinésica. Obviamente, la puesta en voz y en imagen de la poesía amplía el espectro sensorial y multiplica los niveles de sentido.

te en los poemas. Las posibles conexiones con Rousseau y otros pintores emergen en el nivel de la recepción, cuando los lectores experimentamos el efecto de lo siniestro. Por el contrario, las obras de Pizarnik nos abruma con paratextos y recursos iconotextuales que crean falsas expectativas (temáticas y miméticas) y, de ese modo, erosionan el estatuto de la representación y la legibilidad. Finalmente, la poesía experimental de Berenguer busca incorporar la variable del movimiento a fin de liberar al poema de los límites impuestos por la sintaxis verbal. Las tres poetas conocen el carácter arbitrario del material con que tratan —el lenguaje— y parecen añorar —como Alicia— el poder instantáneo, sin mediaciones, de los artefactos visuales. A pesar de esto, sus poemas se las arreglan para hacernos ver... con palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amicola, J. (2013). El género *queer* de Marosa di Giorgio. *Cuadernos del CILHA*, 14, (19), 153-165.
- Bal, M. (1991). *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, M. (1997). *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*. Montreal: XYZ Editeur / Toulouse: Presses Universitaires de Toulouse.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós.
- Benítez Pezzolano, H. (2014), Marosa di Giorgio ante lo sublime y lo siniestro. *Zama*, (6), 47-58.
- Berenguer, A. (1990). *El monstruo incesante: expedición de caza*. Montevideo: Arca.
- Berenguer, A. (2002). *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002*. Montevideo: H Editores.
- Blixen, C. (1997). Amanda Berenguer. Poeta en metamorfosis. En Raviolo, H. & Rocca, P. (Eds.). *Historia de la Literatura Uruguaya contemporánea. Tomo II. Una Literatura en movimiento* (pp. 125-143). Montevideo: Editorial Banda Oriental.
- Boehm, G. (1994). Die Bilder Frage. En Boehm, G. (Ed.), *Was ist ein Bild?* (pp. 325-343). Munich: Fink.
- Boido, M. (2012). *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bravo, L. (2007). Lecturas herme(né)uticas del código *Los papeles salvajes. La Nueva Literatura Hispánica*, (11), 39-62.

- Cancellier, A. (2013). La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo. *Oltreoceano*, (7), 193-203.
- Cancellier, A. (2015). Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio para una exégesis de "El jardín de las delicias" de El Bosco. *Confluenze, Rivista di Studi Iberoamericani*, 7, (1), 247-259.
- Carroll, L. (2015). *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo* (Fuentes, E., Trad.). Madrid: Verbum.
- Català, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Chejfec, S. (2008). *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Courtoisie, R. (2003, mayo 16). Navegar es necesario. Suma poética de Amanda Berenguer. *El País Cultural* (706). Recuperado el 15 de abril, 2014, de <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.htm>
- De la Calle, R. (2005). El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e imagen*, (1), 59-81.
- De los Ríos, V. (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díaz, J. P. (2011). *Diario (1942-1956; 1971; 1998)*. Alzugarat, A. (Ed., Pról. y notas). Montevideo: Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental.
- Di Cio, M. (2014). *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- di Giorgio, M. (2008). *Los papeles salvajes*. García Helder, D. (Ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Dobry, E. (2004). La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (644), 33-43.
- Echevarren, R. (1991). *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*. México: El Tucán de Virginia.
- Font Marotte, N. (2013). *Visual Elective Affinities: An Elliptical Study of the Works of Angela Carter and Marosa di Giorgio* [Tesis doctoral]. University of Essex. Recuperado el 15 de marzo, 2016, de <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/14045>
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Hackett: Indianapolis.
- Hatzfeld, H. (1969). *Literature Through Art: A New Approach to French Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- Kermode, F. (1985). *Forms of attention*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kibédi Varga, Á. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En Monegal, A. (Coord.). *Literatura y pintura* (pp. 109-138). Madrid: Arco Libros.
- Lee, R. W. (1940). *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*. The Art Bulletin, 22, (4).
- Louvel, L. (1998). *L'Œil du texte, texte et image dans la littérature anglophone*. Presses Universitaires du Mirail.
- Louvel, L. (2002). *Texte/image, Images à lire; textes à voir*. Presses Universitaires de Rennes.
- Louvel, L. (2010). *Le tiers Pictural. Pour une critique intermédiaire*. Presses Universitaires de Rennes.
- Louvel, L. (2011). *Poetics of the Iconotext* (Petit, L., Trad.). Jacobs, K. (Ed.). Londres y Nueva York: Ashgate.
- Markiewicz, H. (2000). «Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema. En Monegal, A. (Coord.). *Literatura y pintura* (pp. 51-88). Madrid: Arco Libros.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monegal, A. (Coord.) (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Monegal, A. (2003). Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28, (1), 27-44.
- Moxey, K. (2008). Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*, 7, (2), 131-146.
- Nancy, J.-L. (2005). *The Ground of the Image*. Nueva York: Fordham University Press.
- Néspolo, J. (2012). Marosa di Giorgio: surrealismo e imaginación erótica. *Mora*, 19, (1). Recuperado el 15 de marzo, 2016, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Olivera-Williams, M. R. (2005). La imaginación salvaje. *Revista Iberoamericana*, XXL, (211), 403-416.
- Padín, C. (2006, noviembre). Proceso: 40 años. [Ponencia presentada en el *Coloquium Konkretismus*, Universidad de Stuttgart]. Recuperado el 28 de mayo, 2014, de http://issuu.com/boek861/doc/clemente_padin_articulos.
- Persin, M. H. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century*

- Spanish Poetry*. Bucknell University Press.
- Pizarnik, A. (1994). *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Piña, C. (Ed.). Buenos Aires: Corregidor.
- Praz, M. (1967/1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (Pochtar, R., Trad.). Madrid: Taurus.
- Puppo, M. L. (2014a). Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer. *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales "La producción visual de la sexualidad"*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata [CD-ROM].
- Puppo, M. L. (2014b). Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer. *Letras*, (69-70), 79-99.
- Riffaterre, M. (1984). *Semiotics of Poetry* (2ª ed.). Indiana University Press.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. En Monegal, A. (Coord.). *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco Libros.
- Sarabia, R. (2007). *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- Souriau, É. (1947). *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion
- Spang, K. (2012). La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura. *Impossibilia*, (3), 233-245.
- Temkin, A. (2012). *Rousseau: The Dream*. Nueva York: The Museum of Modern Art..
- Vouilloux, B. (2000). Langage et arts visuels : Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches. Blaise, M. & Vaillant, A. (Dirs.). *Crises de vers* (pp. 203-223). Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.