

## IMÁGENES POÉTICAS, IMÁGENES PINTADAS: SOBRE QUIÉN HUBIERA SIDO PINTADA Y GLOSAS DE JUANA BIGNOZZI

Eugenia Straccali

*Universidad Nacional de la Plata – Argentina*

eustraccali@yahoo.com.ar

Este trabajo analiza la poética de Juana Bignozzi y su articulación con la pintura, partiendo de la premisa de que, en palabras de Wallace Stevens, ambas formas artísticas comparten una composición poética de lo real. Para ello se centra en los poemas de *Quién hubiera sido pintada* (2001) y en el artículo poético “El trabajo en la plástica de principios del siglo xx” (2008), así como en diversas entrevistas en las que la autora problematiza sobre el tema. A lo largo de este itinerario cobrará importancia la figura del poeta Raúl González Tuñón, quien apadrinó a Bignozzi en sus inicios y le legaría un modo poético capaz de dar voz a quienes no la tienen, así como en la pintura se puede hacer visible lo invisible.

*Palabras clave:* Juana Bignozzi; pintura; Raúl González Tuñón; glosa; historia; imagen.

### POETIC IMAGES, PAINTED IMAGES: ON JUANA BIGNOZZI’S WHO WOULD HAVE BEEN PAINTED AND MARGINAL GLOSSES

This article analyzes the poetics of Juana Bignozzi and its articulation with painting, based on the premise that, in the words of Wallace Stevens, both artistic forms share a poetic composition of the real. In this context, the analysis focuses on the poems in *Who Would Have Been Painted* (2001) and on the poetic article “Work in Plastic Art at the Beginning of the Twentieth Century” (2008), as well as on various interviews in which the author discusses this topic. Throughout this exploration, a key role falls to the poet Raúl González Tuñón, who was Bignozzi’s mentor at the beginning of her career and from whom she would inherit a poetic mode able to give a voice to those who have none, just as painting can make the invisible visible.

*Keywords:* Juana Bignozzi; painting; Raúl González Tuñón; marginal gloss; history; image.

Un lejano y cercano esplendor de imágenes.

Raúl González Tuñón, *El banco en la plaza*.<sup>9</sup>

## Una poeta de las imágenes

**J**UANA BIGNOZZI ES UNA DESTACADA poeta argentina. Nació en Buenos Aires en 1937 y su poesía emerge, como ella dice, de “los mitos típicos del anarquismo fabriquero”:

Mi padre era un obrero panadero, anarquista, que luego pasó al Partido Comunista durante el peronismo, como tantos... Vengo de los mitos culturales de las bibliotecas, de las veladas de estudio después del trabajo. Me crié en los mitos del arte, la cultura, los viajes, la ópera... Yo he ido creciendo con esos mitos: algún día conoceré esto, podré leer esto, podré ver esto, podré escuchar esto. Y de mayor he ido comprobando o deshaciendo mis mitos. Prácticamente no he agregado ninguno. (Bignozzi 2002, s. p.)

A fines de los años cincuenta integra el grupo de poesía *El pan duro*. De esa formación de jóvenes poetas comprometidos con la realidad social solo se destacarán Juana Bignozzi —única mujer en esta guerrilla literaria— y Juan Gelman, escritores que iluminan, en la actualidad, la historia de la poesía argentina. También la traducción y la pintura son parte de esa mitología del arte que trazan sus líneas poéticas<sup>1</sup>.

1 A mediados de los años setenta, Bignozzi se radica en Barcelona, España, donde reside hasta principios de siglo. Cuando se le pregunta sobre esa época, ella prefiere no hablar de exilio —en su caso particular— ya que en esos años difíciles, comenta: “me fui porque hice un análisis político y si es cierto que tal vez unos meses después me hubiese tenido que ir escapada, la verdad es que lo que a mí me pasó es que no pude volver. No que me tuve que ir”. Su primer libro, *Los límites*, apareció en 1960 y fue seguido por *Tierra de nadie* (1962), *Mujer de cierto orden* (1967; reeditado en 1990), *Regreso a la patria* (1989), *Interior con poeta* (1993), *Partida de las grandes líneas* (1996), *La ley tu ley* (2000), *Quién hubiera sido pintada* (2001), *Si alguien tiene que ser después* (2010).

En su poesía fluctúan imágenes poéticas como la de las luciérnagas (véase Didi-Huberman 2012, 7-9) y estas, que aparecen repentinamente en la oscuridad, condensan el tiempo y resguardan las huellas de esos mitos de infancia y juventud de Bignozzi; regresan en un *fluir* interno que da cuenta de la supervivencia de un archivo imaginario de su propia historia, de la historia del arte y de las vidas particulares que traman la historia colectiva.

### Imágenes consteladas

Los paneles de Mnemosyne de Warburg (1866-1929) son series de fotografías desplegadas en mosaicos o en secuencias de imágenes no fijas, móviles e intercambiables según el estado de la investigación, y relacionadas según el principio “de buena vecindad”. Esta modalidad, que tiene semejanza con *La obra de los pasajes* de Walter Benjamin, contiene el sentido de encuentro casual entre “pequeños particulares momentos” o entradas en los que el acontecimiento histórico puede ser develado y las secuencias que lo ligan con el presente ser comprendidas e iluminadas. En este arte del montaje, una imagen se transforma al contacto con las otras. En *Quién hubiera sido pintada*<sup>2</sup>, Juana Bignozzi arma una constelación de imágenes poéticas sobre pinturas: Manet, Renoir, Soutine, Delacroix, Degas, Malevich, Juana Bignozzi. Los poemas acerca de cuadros están dispuestos en un orden desordenado, para así presentar las diferencias, sus confrontaciones, la descomposición del orden de los catálogos y las antologías, de forma análoga a las consideraciones que hace Agamben (2011) respecto de lo contemporáneo como entramado de temporalidades entrelazadas. De este modo, lo actual es lo que irrumpe “en el defase y anacronismo”. Lo contemporáneo se oscurece en el presente para

2 El libro, publicado en 2001 por la Editorial Siesta, se encuentra agotado y es prácticamente inconseguible. La autora gentilmente me prestó un ejemplar, que copié textualmente en la computadora. Por consiguiente, las citas de los poemas no tienen número de página. En internet se encuentran tres de los poemas que componen el libro, entre ellos el más analizado en este trabajo (“Olimpia. Manet”) (véase Damiano 2009).

que aparezca en la oscuridad la “luz que trata de alcanzarnos y no puede”, o lo que Ernst Bloch llama “la forma de la revista”, formas de interrupción de una continuidad, imprevistas miradas transversales no lineales que, lejos de buscar un sistema, proponen una diseminación de multiplicidades.

El libro no tiene las reproducciones porque no son poemas que describen imágenes; como dice la autora, *Quién hubiera sido pintada*

[...] es un libro de pintura. Son poemas de pinturas, sobre pinturas, de la mirada sobre la pintura. Pero esta relación entre el poema y la pintura no es lineal: hay momentos en que habla el cuadro, momentos en que hablo yo, momentos en que hablo yo de mi mirada o del cuadro que me mira. (Bignozzi en Prieto 2002, s. p.)

Estos poemas son imágenes que proponen modos poéticos de ver un cuadro. Bignozzi tiene una retórica pictórica o, como plantea Wallace Stevens, sus poemas y las pinturas comparten una composición poética de lo real (Stevens 1994, 35). A través de su mirada de poeta, Bignozzi destruye la observación fetichista de un cuadro y propone un cruce imprevisto de imágenes, nuevas figuraciones del mundo, y devela, así, realidades superpuestas, ocultas y paralelas. A su vez, tematiza la existencia de una temporalidad imaginaria y pictórica que deriva en una particular concepción de la historia y de la representación histórica del arte. Esta visión poética de las pinturas no es descriptiva ni intenta reflejar la imagen desde ciertos recursos estilísticos. “El poeta no pinta”, dice Juana Bignozzi: en este sentido, las imágenes del cuadro producen referentes nuevos a partir de ese cruce metafórico que realiza el poeta y que no tiene lugar en la frase sino en la recreación imaginaria del poema. A través de una mirada poética, presenta un orden propio de lo real y en esta perspectiva sobre la pintura están implícitas sus visiones personales del mundo, su biografía, su ideología y la historia.

“La función de la pintura es llenar una ausencia con el simulacro de una presencia” (Berger 2006, 231) y poner en cuestión las leyes

que ordenan lo visible, es decir, hacer ver lo que no está presente. A partir de allí, y compartiendo una mirada, la creación de Juana Bignozzi revela las voces de la imagen, le da voz a los retratados o pone en discurso las voces secretas de una escena pintada. Este es el caso de las originales glosas<sup>3</sup> poéticas que escribe Bignozzi en “El trabajo en la plástica de comienzos del siglo xx” (2008), que continúan y desarrollan el modo poético de mirar la pintura que ya había presentado en *Quién hubiera sido pintada*. Las glosas, que en este caso sí están acompañadas por las imágenes correspondientes, son las traducciones que hace el sujeto lírico de los discursos que habitan las pinturas: el poeta puede atravesar el dibujo y hablar por los personajes del retrato. La mirada imaginaria de Bignozzi captura también el *habitus* de clase y el sentir histórico que subyace en la pintura, e imagina desde su propia trama de imágenes lo que la poesía puede manifestar. Sobre la *Lámina IV*, de Guillermo Facio Hébequer (1889-1933), escribe:

“La puerta del dolor, del sudor, de la amargura y de la enfermedad...”, el trabajo esclavizante, han borrado de este hombre la camaradería y hasta la lejana luz que promete la ideología.

Sus hijos no son hijos sino “bocas para alimentar” y nacen marcados para una vida de explotación.

Él se ha separado de esa masa innominada del fondo para que, antes de volver a perderse en ella, los borrados de siempre tengan una cara. El único gesto contra el olvido que les es permitido.

La dura conciencia del anarquismo en su tinte más sombrío.  
(Glosa a la *Lámina n° IV*, de Guillermo Facio Hébequer, s. f.)

3 “Glosa” (del griego koiné *glossa*, que significa ‘lengua’, tanto el órgano como el ‘lenguaje’ [Moliner 1994, 1401]) es una nota escrita en los márgenes o entre las líneas de un libro, en la cual se explica el significado del texto en su idioma original o, a veces, en otro idioma. Las glosas pueden variar en su complejidad y elaboración, desde simples notas al margen de algunas palabras que un lector puede encontrar oscuras o difíciles, hasta traducciones del texto original.

El pintor hace emerger al hombre de esa masa innominada del fondo y el ojo del poeta lo nombra antes de que se pierda una vez más en la multitud; ese gesto del sujeto poético, de hacer evidente a los humillados o a los olvidados por el Estado, o a los sumergidos en la masa o en la multitud, es una mirada que Bignozzi hereda de Raúl González Tuñón, poeta que la generación del sesenta (fundamentalmente el grupo *El pan duro*, que marcó los comienzos de Bignozzi) exaltó y eligió como aquel que propuso un nuevo lenguaje para la poesía ideológica (Bignozzi 2011). También las subjetividades desaparecidas o muertas pueden recuperar su voz en el espacio imaginario que abre el poema: “La muerte es primero una imagen, y sigue siendo una imagen” (Bachelard 1948, 312).

Sin embargo, yo sueño por las noches  
con un jardín inmenso donde los muertos se levantan para  
saludarme... (Bignozzi 2000, 28)

González Tuñón es el poeta que, en su deambular por los suburbios, hace retratos poéticos de los sujetos que habitan los márgenes. En *El otro lado de la estrella* (1934) escribe retratos de personajes salidos de una noche surrealista. Bignozzi, como Tuñón, propone un sujeto lírico que cede su yo, su realidad, a los que ya no tienen voz o nunca la tuvieron, y su poesía hace hablar a subjetividades olvidadas. Tuñón escribe estampas poéticas; Bignozzi, glosas; ambos dan habla a las imágenes o hacen retornar, a través de la voz, la imagen de los muertos (Straccali 2004b, 375).

La poesía restituye “el inconsciente de la vista”, como dice Benjamin, y los poetas y los pintores, haciendo un trabajo arqueológico, traen a la superficie lo que no quedó catalogado en el orden del registro historiográfico. Aby Warburg, para ampliar las fronteras metodológicas de la historia del arte —por fuera del modelo evolucionista de la historiografía artística europea del siglo XIX—, introduce la noción de la supervivencia de las imágenes. La idea de la permanencia o impronta de las imágenes permite pensar, por un lado, los límites de la estética,

la pintura y la poesía; por otro, desplaza el concepto de resurrección hacia el de supervivencia de las imágenes. En este sentido, el tiempo está estratificado y es complejo. Las “imágenes que sobreviven” pueden ser vistas como testimonios pero también como profecías, previsiones sobre la historia política por venir. La poesía comparte con la pintura un archivo de imágenes que conviven en un espacio poético y que la subjetividad del artista aproxima a lo real.

De esta manera, Bignozzi se aleja, al poetizar, de la mirada del crítico de arte, ya que no describe en sus poemas lo representado en los cuadros ni da cuenta de las cuestiones técnicas de estos (colores, texturas, materiales, etc.)<sup>4</sup>. También se distancia del pintoresquismo poético para hacer una poesía ideológica o política que, lejos de reflejar pasivamente la realidad como un espejo, le da forma a través de imágenes poéticas. Entonces, la imagen —tanto en la poesía como en la pintura— no puede pensarse separada de la mirada del poeta, que no sigue la linealidad estilística de la historia del arte y es independiente de la experimentación, del método o de las revoluciones en las formas, los procedimientos o los materiales de cada época. Una pintura de Manet produce en la mirada poética de Juana Bignozzi imágenes de una sociedad del siglo XIX, pero quien habla en el poema, dejando a “Juana Bignozzi” como referente, es la mujer pintada, Olimpia:

[M]e han dicho que soy lo único que una  
mujer de izquierda  
llevaría a una isla desierta más  
un poco de música. (2001, s. p.)

A lo largo del poema, la subjetividad femenina de Olimpia habla y dice la verdad de ese momento retratado. Pero en estos primeros versos dice también la verdad sobre la subjetividad del poeta. En esa multiplicidad del yo está lo individual y la distancia del cliché.

4 Ella reconoce que en los poemas de Rothko y Soutine toma en cuenta algunas de estas cuestiones, pero lo considera excepcional.

Juana Bignozzi no inscribe su poesía dentro de una mirada conmemorativa o de reivindicación del lugar de la mujer en el mundo; por el contrario, deconstruye esa imagen cristalizada de la mujer. Olimpia se dice a sí misma muñeca muerta; la imagen tiene voz propia, es una esfinge viva en el poema. La mujer pintada trasciende la temporalidad del retrato.

Juana Bignozzi recupera sentidos a través de esa pintura al dar cuenta de una subjetividad femenina que manifiesta los olvidos de la historia oficial, de la historia como decurso único, de la historia del arte que teoriza sobre los modos en que fue pintada y habla, entonces, de Manet<sup>5</sup>. La poeta está menos interesada en la historiografía del arte que en un determinado momento histórico y en el gesto, también histórico, de emancipación que testimonia el cuadro: Olimpia es la primera *demi-mondaine* retratada mirando directamente al pintor. Pero lo histórico es a su vez propiedad de la mirada, no solo de la imagen: “en ningún caso se trata de una aproximación objetiva a una obra: yo no miro como miraría un cuadro un crítico de arte” (2002).

Juancito Caminador, el álter ego poético de González Tuñón, viaja por su cartografía imaginaria desplegando en su itinerario imágenes reales o fabuladas, y visitando lugares y tiempos que el autor conoce a través de imágenes de otros viajeros o de las tarjetas postales (Straccali 2006, 88-89). A Bignozzi esta posibilidad se la da la pintura:

La pintura me da otros mundos, me da mundos que me interesan o que quiero conocer, o mundos de la historia. En general los que escriben sobre pintura —que yo trato de leerlos mucho— no hacen

---

5 El filólogo alemán Ernst Curtius, en 1948 y hablando sobre los estudios acerca del arte en la Edad Media, reconocía la incompreensión de la historia por parte de los investigadores: “Ruptura con la historia en su sentido más amplio: con la historia de los pueblos, de los Estados, de la sociedad, de la economía, del derecho; con la historia de la filosofía y de la ciencia; con la historia de la Iglesia. La historia del arte ha sido la única privilegiada, pero precisamente esta disciplina ha perdido en muchas ocasiones su base histórica por el afán crónico de analizar el estilo” (Curtius 1955, 725).

nada de esto... porque o describen el cuadro, o se meten a hablar de los colores... yo quiero en el cuadro la mirada del poeta, el poeta escribe, no pinta. (Straccali 2011, s. p.)

El sujeto lírico recupera en sus poemas la experiencia, el momento, en que el cuadro es pintado y puede captar la imagen del retratado o de la escena antes de que sea hecho pictórico (véase Deleuze 2007, 84). Recobra la verdad de la pintura que la historia del arte ha olvidado en la crítica o en la descripción del cuadro, realizando un cruce entre la imagen que luego será pintada y la mirada del poeta que está presente en ese momento prepictórico.

### Las huellas de la historia

Hacia el final de *El tiempo que resta* (2006), Giorgio Agamben reflexiona sobre las tesis de la historia de Benjamin: *Das Jetzt der Lesbarkeit*, “la hora de la legibilidad” (o de la “cognoscibilidad”, *Erkennbarkeit*) define para Agamben el genuino principio hermenéutico benjaminiano, que es la contrapartida exacta del principio corriente según el cual toda obra puede ser, en todo instante, objeto de una interpretación infinita (infinita en el doble sentido de que no se agota jamás y de que es posible independientemente de su situación histórico-temporal). “El principio benjaminiano supone, por el contrario, que toda obra, todo texto, contiene un indicativo histórico que no señala solo su pertenencia a una determinada época, sino que dice también que llega a su legibilidad en un determinado momento histórico” (141).

En palabras de Benjamin:

No se trata de que el pasado arroje su luz sobre el presente, o el presente, su luz sobre el pasado, sino que imagen es aquello en lo cual lo que ha existido se une en una constelación con el ahora, con la brillantez de un rayo. Con otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Puesto que, mientras que la relación del presente con el

pasado es puramente temporal, la que se da entre lo que ha sido y el ahora es dialéctica: no temporal, sino como imagen. (Benjamin en Agamben 2006, 142)

Si bien Juana Bignozzi sostiene la posibilidad de una lectura infinita de las pinturas (no así de la poesía o de la literatura en general), sus interpretaciones están más relacionadas con estos principios hermenéuticos que con los corrientes. Primero porque, a pesar de las libertades que un ejercicio creativo como es la poesía podría en principio permitir, ella no escapa a los contextos históricos y sociales en los que la pintura es producida para centrarse en el placer estético inmediato —fetichista— que esta pueda producirle; por el contrario, la imagen pintada cobra su real significación y comienza a ser objeto de su lectura infinita solo a partir de estos presupuestos o de estos “indicativos”, para usar la palabra de Benjamin, que dan cuenta de que la obra pertenece a un determinado momento de la cultura.

Por eso Bignozzi rechaza de plano un tipo de lectura feminista y también fetichizada del cuadro *Le lever de la bonne (El despertar de la criada)*, de Eduardo Sívori, que pretende que la ropa que está al pie de la cama de la mujer (por lo demás, inconfundiblemente suya) es del señor de la casa, que se ha ido después de tener relaciones sexuales con ella (Bignozzi 2011, s. p.)<sup>6</sup>. La lectura poética y creativa debe, para Bignozzi, partir de los datos históricos y no ignorarlos ni contradecirlos: en esta pintura, no se puede concebir —dice— que en una casa burguesa de principios de siglo XIX (la pintura, expuesta en 1887, tematiza la Francia de principios de siglo), el señor deje descuidadamente la ropa a los pies de la cama en el cuarto de la sirvienta. Se trata, de hecho, del uniforme de la misma mujer que exhibe pudorosamente su desnudez. Bignozzi sabe, como Benjamin, que el contenido fáctico y el contenido de verdad están originariamente unidos en la praxis.

“Sívori transplantó una lecciones de pintura Europa [sic] ya pasadas de moda, pero aún así quebró el espejo de los convencionalismos”

---

6 Entrevista realizada por Bruno Crisorio y Eugenia Straccali, ya citada.

dice la glosa; y ese gesto que exalta en el pintor es el mismo que ella realiza en su poesía. Su mirada poética transgrede una visión feminista de la imagen en su atenta lucha contra el cliché: registra los ecos de la imagen e interpreta que la alfombra presenta una desvaída suntuosidad en los arabescos y que fue desechada por los señores. Desplaza la detención de la mirada que fetichiza la experiencia estética y le asigna a la pintura, a través de sus glosas poéticas, una función testimonial, rescatando el valor de uso de los objetos que alguna vez fueron lujosos y decorativos. Esta mirada imaginaria pone en primer plano los objetos o sujetos, que en la visión convencional están como parte del escenario, y los presenta como huellas de lo histórico en la imagen. El ejemplo de la alfombra permite reconocer la estetización de lo residual que hace Sívori y que Bignozzi señala como intervención ideológica.

Como Tuñón, que poetiza las imágenes de los objetos arrumbados, rotos, gastados, puestos en un mercado de pulgas; Bignozzi rescata los trazos o huellas de subjetividad históricas de los objetos ya usados y descartados por la cultura, quitándoles, en su intervención poética, su carácter de fetiche. Tanto Tuñón como Bignozzi, en esta mirada en primer plano, singularizan lo nimio, lo desplazado de la escena, y transforman el sentido de la distancia. Así, conducen al que mira o lee el poema a una experiencia de la intimidad, de la cercanía, de la proximidad con la imagen en que los sujetos retratados y los objetos descartados recobran un valor perdido.

Bignozzi introduce en el campo de visión lo que está fuera de la visibilidad centrada, realiza una expansión metonímica de la vestimenta para hablar también del cuerpo por fuera de la pose del retrato. Los cuerpos muestran el resquebrajamiento, la resistencia, la humillación, y el sujeto poético devela los estados subjetivos de los retratados: lenguajes del pueblo, gestos, rostros, todo aquello que la historia no puede explicar en simples términos de evolución o de relato. La mirada del poeta vuelve a poner en foco lo que quedó invisible dentro del marco, reintroduce lo excentrado y lo encuadra como forma de historizar y testimoniar lo que quedó oculto en la totalidad, perdido

en la masa o en la multitud. Por eso Bignozzi hace glosas de pinturas que tematizan este encuadre de los personajes retratados:

También está el orgullo de clase, la prepotencia del trabajo. El compañero se ha puesto de pie, muestra su cuerpo duro, la faja que lo sostiene para mantenerse erguido. En el fondo, su pasado está vacío. Pero esos zapatones impedirán que lo muevan de su lugar. (Glosa sobre el retrato *Obrero*, de Guillermo Facio Hébequer) (2001, s. p.)

Las huellas del sentimiento de pobreza no están ilustradas en su ropa; la mirada poética puede atravesar la figura y presentar los signos que hablan de su orgullo de clase en la posición corporal que asume el obrero en el retrato. Jean-Luc Nancy dice que el retrato es la pintura de la mirada que no mira ningún objeto, que siempre se dirige hacia el pintor/espectador o hacia un afuera indeterminado; no apunta a ningún objeto y se hunde en la ausencia del sujeto (2006, 72).

En la glosa sobre *Los talleres*, Bignozzi establece un diálogo con Hébequer y Tuñón: la pintura da lugar a una alianza artística entre los poetas y el pintor<sup>7</sup>, aunados por la mirada histórica del arte y la función del artista como creador de imágenes, desde donde es posible reflexionar a la luz de una ideología. Esta alianza de voces comparte una concepción del artista como productor y de la poesía como herramienta o instrumento para una consciencia histórica: la poesía tiene que servir para algo o debe servirle a alguien para su vida, comenta Bignozzi (2004). Es precisamente porque los tres comparten una consciencia histórica y una creencia poética, que nombra a Tuñón nombrando a Hébequer: el artista, como el narrador de Benjamin, vuelve luego de peregrinar para contar una épica fabulosa que encierra una verdad acerca de la experiencia del hombre, momento previo a la era de la información, en la que no hay nada que contar

---

7 La relación de la poesía de Tuñón con la imagen se remonta a la figura del abuelo paterno del poeta, Estanislao González, un imaginero que tallaba Vírgenes y Cristos en madera. Juancito Caminador es, entre otras cosas, un imaginero, tallador de imágenes (véase Straccali 2004a, 21).

al finalizar la jornada de trabajo. Frente a la muerte de la experiencia, el arte recupera, en la mirada imaginaria sobre lo real, los sentidos perdidos y el sujeto vuelve a la instancia en que su yo coincide con su experiencia en el mundo. Es el testimonio del pintor que cuenta su historia pintando y del poeta que pinta la historia escribiendo.

Y llega la épica. Aún en el infierno el obrero es dueño de su capacidad de creación.

Trata de dignificar la venta de su fuerza de trabajo. Se sabe constructor, para otros, sí, pero con unas manos que tal vez pueda usar para su propia clase.

Los obreros de Facio Hébequer no conocen momentos de felicidad. A lo sumo, de triunfo, erguidos sobre su propia obra con la herramienta de trabajo en la mano.

Todavía estaban allí

*inmigrantes, mecánicos, peones cargadores  
mirando, conversando, callando... y esperando  
que retorne Guillermo Facio Hébequer,  
para contar su historia, dibujando.*

Raúl González Tuñón. (Glosa sobre *Los talleres*, de Guillermo Facio Hébequer) (2001, s. p.)

La glosa de *Fin de jornada*, de Abraham Regino Vigo (1936), parte de una visión sobre el paisaje, que no es telón de fondo para exponer pinceladas, texturas y colores, sino un paisaje proletario: es el contexto histórico el que presta coloratura a la imagen y a los personajes pintados. “El paisaje y la hora les prestan color solo para ser el primer plano proletario y paralelo de la ciudad que se ve al fondo, y de los edificios de una industria a la que aún no han accedido”. Así,

Bignozzi invierte la mirada representativa del paisajismo estético. La utopía de la aldea contrasta con los trabajadores expulsados de la ciudad moderna. Esta pintura es la imagen de un éxodo proletario después de una jornada y pone en crisis la experiencia del mundo del trabajo con la expropiación de la experiencia por la industrialización. Siguiendo esta perspectiva, el sujeto lírico habla de cómo la paleta de esta pintura se va degradando de los azules y rosados intensos de los delantales en las figuras de las mujeres jóvenes, a la zona del gris en la que se muestra a una pareja mayor en un primer plano. Esta decoloración de la imagen prefigura la vida de alienación que las nuevas generaciones no podrán evitar.

En la entrevista, para explicar cómo es la mirada poética de una escena en la pintura, Bignozzi menciona el cuadro de Brueghel, *La caída de Ícaro* (pintura sobre la que no tiene un poema publicado), y señala que, si bien el título del cuadro habla de la mitológica caída de Ícaro, relato conocido por todos y recreado por el pintor, lo que le interesa a ella es precisamente el descentramiento de la mirada del espectador que Brueghel promueve, a partir de un trabajo con la proyección del fondo y del primer plano. En la imagen no vemos el momento de la caída sino, al fondo, las piernas de Ícaro hundiéndose en el agua; en un primer plano, un campesino ara ensimismado, continuando en su ritmo de trabajo. Así, en el cuadro conviven una temporalidad histórica —que habla de los grandes sucesos—, tomada a través de la metonimia de la caída, y el tiempo rutinario del trabajador que continúa su tarea ajeno a estos acontecimientos. Esto es lo que captura Bignozzi y lo que considera material para la poesía: el personaje del campesino, y no Ícaro, es el protagonista en este desplazamiento de la mirada en la pintura, pero que solo cobra su real significación histórica en un contexto determinado, en este caso, por la caída.

Esta observación de Bignozzi sobre Brueghel, así como la glosa anterior, sugieren la existencia de una temporalidad cíclica opuesta a la lineal, causal y unitaria, que forma parte de las contradicciones de la historia. Así se da un nuevo sentido a la idea de Juana Bignozzi de que el poema es el cruce (nuevamente en términos de supervivencia),

ya no solo metafórico sino también temporal, en el que se singulariza una experiencia particular: es buen poeta quien logra proyectar este entrecruzamiento aurático en el que se tocan finalmente dos temporalidades que tienden a discurrir paralelas —ya que la historia no registra a los “borrados de siempre”, del mismo modo que a los trabajadores les son indiferentes los grandes hechos—. Una vez más, Bignozzi manifiesta su interés por enfocar su mirada de poeta para encuadrar la historia de otro modo y enmarcar en el retrato a los verdaderos hacedores de la historia social: la criada, el obrero, la *demi-mondaine*, el campesino y los artistas.

Por otro lado, la imagen mítica de la caída de Ícaro y la obra de Brueghel dan origen a una serie de poemas armados también como los diseños constelados de Warburg: “Boceto para *La caída de Ícaro*”, de Robert Walser<sup>8</sup>, el de H.W. Auden, “Musée de Beaux Arts”<sup>9</sup>, y el

8 “Islitas relucientes en el mar, / fragatas de incierta procedencia, / las islas atesoran gran cultura, / así, entre las diecinueve y las veinte horas / o sea, al anochecer, / mas, no, / aún no es tan tarde pues un campesino, / uno de esos hombres laboriosos que se desloman para reunir unas monedas / trabaja todavía en su campo / como un héroe agrícola, / juega su juego, gana su magro dinero, / la tierra es pardo negruzca. / Un ser alado a punto está de confiarse / al aire, más tarde lo veremos / agitándose en el éter. / De maravillosa picardía / la mirada de la luna, uno se sienta / admirado sobre el templo de la naturaleza, / encima de una pierda prehistórica, / limitándose a contemplar / a un pajarillo canoro, volador, enamorado de sus trinos, / mientras sus ovejas, abandonadas a sí mismas, / pacen tranquilas en el pálido poniente / adornado de tonos rojizos. / ¡Hay dolor!, una mano / gesticula en mudo grito de ayuda desplomándose / desde lo alto, / y cómo sonrío, alegre, la bahía / con máxima afectación, porque él juró / que vencería la gravedad / sobre el mar, / se casaría feliz / con la divina belleza en el azul / y se burlaría de las raíces en la tierra, mas / se convierte en excelente maestrillo en volteretas / y ahora habrá percibido / su relativa pequeñez. / No obstante, loables son los dones / del espíritu emprendedor, lo que he escrito aquí / se lo debo a un cuadro de Brueghel enraizado en mi memoria / y al que tributé el máximo respeto / porque me pareció una espléndida pintura. / Cualquier afán / por elevarnos / sobre la vulgaridad / tiene un límite en la vida” (Walser 2009, 37-38).

9 “Acerca del dolor jamás se equivocaron / los Antiguos Maestros. Y qué bien entendieron / su función en el mundo. Cómo llega / mientras alguno cena o abre la ventana / o nada más camina sin objeto. / Cómo, mientras los viejos aguardan reverentes / el milagroso Nacimiento, habrá siempre / niños sin mayor interés en lo que ocurre, / patinando en el estanque helado a la orilla del bosque. / No olvidaron jamás / que el eterno martirio ha de seguir su curso,

“Paisaje con la caída de Ícaro”, de William Carlos Williams (1973)<sup>10</sup>. Los tres poetas imprimen una subjetividad poética distinta a partir de la pintura. Walser, por ejemplo, contrapone en la simultaneidad pictórica del cuadro al héroe agrícola y al “ser alado”, Ícaro. La imagen se presenta en una memoria-montaje; el sujeto poético no está frente al cuadro y, por lo tanto, no describe lo que ve sino que está poetizando según la disposición que su memoria selectiva elige: “lo que he escrito aquí se lo debo a un cuadro de Brueghel enraizado en mi memoria”. La constelación que arman estos tres poemas (y a la que podemos sumar a Bignozzi y al mismo Brueghel) permite un diálogo abierto entre las voces que dan cuenta de las imágenes diseminadas en una memoria poética plural: el sujeto lírico dialoga con el poeta, con el pintor, con el personaje Ícaro, también con la voz atemporal y arcaica que trae el mito de la Antigüedad clásica, con el crítico y con el historiador de arte. Las distintas voces liberan las imágenes que regresan en una temporalidad imaginaria.

### La poeta que piensa

“No hay pintura sin tema” se titula el poema de *Quién hubiera sido pintada* sobre Rothko, en el que Juana Bignozzi presenta voces que esgrimen concepciones enfrentadas acerca de cómo deben ser las miradas sobre un cuadro: por un lado, están las observaciones

---

/ irremediamente, en sórdidos rincones / donde viven los perros su perra vida / y el caballo del verdugo se rasca / las inocentes grupas contra un árbol. / Por ejemplo en el Ícaro de Brueghel: / con qué serenidad / todo parece lejos del desastre. / El labrador oyó seguramente / el rumor de las aguas y el grito inconsolable; / pero el fracaso no lo conmovió: / brillaba el sol como brilló en el cuerpo blanco / al hundirse en las aguas verdes. / Y la elegante y delicada nave / debió haber visto lo asombroso: / la caída de un hombre que volaba. / Mas el barco tenía un destino / y siguió navegando en calma” (Auden en Pacheco 1986, 260).

10 “Para Brueghel, / cuando Ícaro cayó / era primavera / un labrador araba / la tierra / todo el esplendor / del año / iba / despierto y hormigueaba / la orilla del mar / absorto / en sí mismo / transpirando al sol / que derretía / la cera de las alas / insignificante, / no lejos de la costa / había un chapoteo inadvertido / ese era / Ícaro ahogándose” (Williams 1962, 35).

críticas, los comentarios que repiten la imagen en la misma descripción, las explicaciones que vienen desde una perspectiva estilística o desde un movimiento artístico específico, así como las posturas que ponen en primer lugar la teorización del artificio o un tipo de evaluaciones impresionistas que hacen que la mirada sobre la pintura sea sentimental o romántica o vivencial. Por otro lado, Bignozzi, a través de un sujeto poético cuestionador o polémico, enfrenta estas concepciones con la idea de que la mirada poética sobre un cuadro considera una visión de lo real en profundidad de planos, en pliegues, en superficies superpuestas. Si Bignozzi piensa que la pintura la ha acompañado y la acompaña más que la poesía, y que a una isla desierta no se llevaría un libro sino un cuadro; si la pintura para ella tiene una lectura más profunda que el libro, pero no porque sea funcionalmente emotiva sino porque la obliga a viajar, a salir del cuadro, a pensar en ese hombre pintando o en esa mujer pintando en el momento y en el entorno históricos que la determinan; para Rothko (y para estas voces con las que polemiza), en cambio,

décadas enteras se convierten,  
 en superficies planas de color  
 con límites imprecisos  
 con terribles líneas alambradas  
 que recuerdan el origen negado  
 y separan y aíslan. (2011, s. p.)

Desde este punto de vista, la autodenominación de Bignozzi como una “poeta que piensa” deja de ser una inmodestia o un alarde para pasar a ser una definición sólida y persistente de su poesía y de lo que para ella la poesía debe ser. La poesía no puede contentarse con la expresión de los sentimientos personales o con la creación de un mundo intimista que dé cuenta de lo rica que la vida familiar y doméstica puede ser; debe construir una mirada que, a pesar de ser única y propia del poeta, o precisamente por ello, ilumine de un modo nuevo el mundo. Debe producir una verdad: y no una

verdad que solo testimonee acerca de un sujeto, es decir, no una verdad subjetiva, sino una verdad que otros —quienes tomen “la antorcha, la bandera, la furia / la palabra” (2010, 86)— puedan retomar, apropiársela y reformularla de acuerdo a su propia mirada. Y esa verdad, esa mirada, debe ser histórica<sup>11</sup>: “comprar una lechuga se ha convertido para mí / en una representación histórica” (2000, 242). En este verso Bignozzi marca su distancia respecto a las poetas “intimistas” con las que discute: una diferencia de contenido, sí, pero fundamentalmente de “mirada”.

Los poemas y las glosas no son modalidades retóricas ligadas al concepto de *écfrasis* (*ékphrasis*)<sup>12</sup> ya que, si bien esta figura problematiza la relación entre literatura y pintura, supone que este vínculo es intersemiótico o intertextual. La mirada poética de la autora considera una dimensión imaginaria compartida por la poesía y la pintura. La *écfrasis*, como descripción lingüística de un objeto pictórico, conserva la idea de representación que no es la intención literaria de Bignozzi.

11 “Vos no podés leer el sentimiento personal y único de una madre con su hijo. Si podés es de ‘tu’ sentimiento, pero no es como la historia que vos podés hablar de otros. Porque hablás en nombre de tu generación, en nombre de tu ideología, y ahí tenés a otros que sabés lo que pueden pensar” (Straccali 2011, s. p.).

12 “El estudio de la relación entre las artes visuales y la literatura se remonta al siglo VI a. C., fecha en la que el poeta Simónides de Ceos declara que la pintura es poesía muda y que la poesía es un cuadro hablante. Posteriormente, en el siglo I. a C., el poeta Horacio creó la enigmática máxima *ut pictura poesis*, ‘la poesía es como la pintura’. Esta máxima ha dado lugar a una polémica centrada en la relación entre pintura y poesía, y por extensión a la interrelación entre las artes visuales y la literatura.

El término *ékphrasis* proviene de dos palabras griegas, el prefijo *ek*, que significa ‘afuera’, y *phrazein*, que significa ‘decir’, ‘declarar’. Para los retóricos griegos de los siglos III y IV d. C., la *ékphrasis* consistía en la descripción exhaustiva y detallada de un algo perteneciente al mundo de la realidad o del arte, y con esto se pretendía que el sentido del oído sustituyera al de la vista. La *ékphrasis* nació como un recurso poético y retórico, pero hoy en día muchos investigadores la consideran una técnica literaria y algunos, incluso, un género literario” (Sobejano-Morán y Paola Bianco 2008). La relación que Bignozzi establece entre la poesía y la pintura es, como hemos visto, mucho más compleja que el intento de reemplazar la vista por el oído.

“Imagen —dice Benjamin— es aquello en lo cual lo que ha sido se une en una constelación con el ahora, con la brillantez de un rayo”. Estas imágenes, ya sean poéticas o pictóricas, le permiten a Juana Bignozzi conocer mundos de la historia —como ella misma dice— para hablar del presente, siempre continuando su lucha, siempre aferrada a su certeza. Para la autora, la relación entre la verdad de la poesía y la verdad histórica debe comprenderse dialécticamente, los poemas son el instante en el que el fluir del tiempo se suspende y fuera de ese cauce aparecen los cruces entre la imagen pictórica y la palabra.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2006. *El tiempo que resta: comentario a la carta a los romanos*. Madrid: Trotta.
- Bachelard, Gaston. 1948. *La terre et les rêveries du repos [La tierra y las enseñanzas del reposo]*. Paris: José Corti.
- Berger, John. 2006. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.
- Bignozzi, Juana. 2000. *La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bignozzi, Juana. 2001. *Quién hubiera sido pintada*. Buenos Aires: Siesta.
- Bignozzi, Juana. 2004. Entrevista. Programa *Obra en construcción*, producido por la Audiovideoteca de Buenos Aires. <http://www.youtube.com/watch?v=7674I-x1WZE> y <http://www.youtube.com/watch?v=Ft2fYYRg3go>
- Bignozzi, Juana. 2008. “El trabajo en la plástica de comienzos del siglo xx”. *El interpretador* 34 (revista digital). <http://www.taringa.net/posts/arte/1934818/El-trabajo-en-la-plastica-de-comienzos-del-siglo-xx.html>
- Bignozzi, Juana. 2010. *Si alguien tiene que ser después*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bignozzi, Juana. 2011. “A la sombra de los barrios”. *Revista Ñ* 21 (octubre). [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/poesia/Juana\\_Bignozzi\\_a\\_la\\_sombra\\_de\\_los\\_barris\\_o\\_577142291.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/poesia/Juana_Bignozzi_a_la_sombra_de_los_barris_o_577142291.html) (consultada el 23 de noviembre de 2012).

- Curtius, Ernst. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Damiano, Patricia. 2009. "Juana Bignozzi – Quién hubiera sido pintada (tres poemas)". Blog *Zoopat*. <http://patriciadamiano.blogspot.com/2009/03/juana-bignoZZi-quien-hubiera-sido.html#ixzz2ZOLMksj3> (consultada el 4 de noviembre de 2011).
- Deleuze, Gilles. 2007. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Moliner, María. 1994. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pacheco, José Emilio. 1986. *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Martín. 2002. "Poemas de belleza, paz y felicidad. Entrevista a Juana Bignozzi". *Clarín.com*. <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/21/u-00801.htm>. (consultada el 30 de octubre de 2011).
- Sobejano-Morán, Antonio y Paola Bianco. 2008. "Capítulo quince: *Ékphrasis*". *Prisma: Análisis crítico de textos en español*. [http://www.pandapublications.info/PDF/Prisma\\_Chapter15.pdf](http://www.pandapublications.info/PDF/Prisma_Chapter15.pdf)
- Stevens, Wallace. 1994. "La relación entre poesía y pintura". En *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid: Visor.
- Straccali, Eugenia. 2004a. "La temporalidad imaginaria en la poesía de Raúl González Tuñón". *Actas del Congreso Internacional Celehis de Literatura*, 25-27 de noviembre. Mar del Plata: EUDem.
- Straccali, Eugenia. 2004b. "Memoria poética, imágenes de un diálogo". *Actas de las Jornadas Historia y Memoria. Perspectivas para el abordaje del pasado reciente*. Centro de Investigaciones Socio Históricas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. La Plata: EDULP.
- Straccali, Eugenia. 2006. *La poesía de Raúl González Tuñón: los barrios amados, Juancito Caminador y el poeta fraternal*. Nómina de trabajos presentados por <http://www.fnartes.gov.ar/tbec1.htm>
- Straccali, Eugenia y Bruno Crisorio. 2011. "Entrevista a Juana Bignozzi". A publicar.

Walser, Robert. 2009. *Ante la pintura: Narraciones y poemas*. Madrid: Siruela.  
 Williams, William Carlos. 1973. *Veinte poemas*. México: Era.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2006. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Editorial Altera.
- Agamben, Giorgio. 2011. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arasse, Daniel. 2008. *El detalle: para una historia de la pintura*. Madrid: Abada Editores.
- Aumont, Jacques. 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, Walter. *Atlas de Walter Benjamin*. Juan Barja (dir.) y Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (organizadores). <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php> (consultada el 2 de diciembre de 2012).
- Benjamin, Walter. 2010. “Pequeña historia de la fotografía”. En *Obras completas IV, 1*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter. 2011. *Denkbilder, Epifanías de viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. *Venus rajada*. Buenos Aires: Losada.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Gombrich, Ernst. 2007. *Arte, percepción y realidad*. México: Paidós Estética.
- Riffaterre, Michael. 2000. *Literatura y pintura*. Madrid: A. Monegal Editor.