



**CONTRA LA PAGINA**

**OCTAVIO ARMAND**

Apostilla de Johan Gotera



**MIMESIS**

**ARTIFICIOS 08**

**Contra la página,**

**Octavio Armand**

1976, 1978, 1980, 1996, 2002, 2015, 2016

**Apostilla de Johan Gotera**

ediciones mimesis

Colección Artificios 08

edicionesmimesis.cl

mimesisediciones@gmail.com

Viña del Mar, cuarentena de mayo 2020

edición artesanal



CONTRA LA PÁGINA  
ONTRA A ÁGINA  
NTRA GINA  
TRA INA  
RA NA  
A A

○  
OCTAVIO  
CTAVIO  
TAVIO  
AVIO  
VIO  
IO  
○

ARMAND  
RMAND  
MAND  
AND  
ND  
D

Este ensayo de ensayo ha tenido una historia accidentada. Escrito en 1976 y publicado por primera vez en un *escandalar* del 78, pronto se estrenó en libro, pero en la descuidada edición venezolana de *Superficies*, que data de 1980. En 1994 volvió a estar entre tapas, pero en el inglés de *Refractions* debido a Carol Maier y por el esmero de la neoyorquina Lumen Books. En el 2002 y el 2015 volvió a ser revista y libro, gracias a la limeña *more ferarum* y a la queretana Caligramma, cuya impecable edición de *Ensayos reunidos* se titula precisamente *Contra la página*.

O. A. Caracas, 2016

Este fragmento de nota se encuentra en la que quizá sea la edición más cuidada de *Contra la página*, realizada con una tipografía, un diseño y una impresión muy cuidados, gracias a que, en 2017, el Laboratorio de Tipografías de Caracas volvió a publicarlo. El ejemplar intonso, el 146, de un tiraje de 200, numerados a mano, llegó hasta nosotros, gracias a Johan Gotera, quien nos presentó a Octavio allá por el 2012. Desde entonces, la amistad ha continuado en distintas ciudades, encontrándonos en Nueva York, donde recibimos ese 146, y después en Chicago. La voz de Octavio, por su parte, llega a Chile desde Caracas mediante las líneas invisibles y no tan invisibles de la telefonía contemporánea. *mimesis* les agradece a ambos la posibilidad de publicar una vez más este hermoso libro, cuya nota de 2016 continúa así:

Esta vez el ensayo de ensayo es también un ensayo de libro. Fruto de una conspiración y de una co-inspiración que ha durado décadas, se muestra ahora como signo y seña, designio y diseño... En esta conspiración quedaría trunca la unidad que tú, hipotético lector, casi completas conmigo, si no sumáramos varias mitades adicionales: los constructores de puentes entre tú y yo, entre la escritura y la lectura, tan imprescindibles como el blanco que son los cuatro puntos cardinales de la página y la mancha que ocupa el espacio entre ellos.



## 1

¿Qué es la *página*? Una pregunta ingenua. También, fundamental. Invirtiendo un título de Bachelard, diría que la página es el espacio del poema. Pero ¿qué digo al decir eso? ¿Por qué lo digo? ¿Por qué puedo decirlo?

## 2

No es necesaria la complicidad con la historia. Afirmar, por ejemplo, que hay un antecedente imprescindible a toda noción activa de la página: Mallarmé. Lo único que hay son antecedentes. Y antecedentes a los antecedentes, por supuesto.

## 3

*Página*: lo que las cosas dicen cuando ya/ todavía nadie dice nada. Antecedentes: la piedra, la gesticulación de un mono, un caracol vacío, una lombriz torturada por varios niños, huellas en la nieve. Todo esto es *legible* y se da en un espacio nunca desposeído de redundancia o expansividad: el cuerpo mismo, que es un paisaje cubierto de pelos y colmillos chillones que son un culo rojo que es el sol que son anillos rosados que el alcohol multiplica en rojos anillos que las llamas retuercen y los niños jugando hasta ser huellas en la nieve, que son el cuerpo mismo.



## 4

Lo que Artaud leyó en la Montaña está escrito en todas partes. Hasta en los textos de Artaud. *Página*: espacio del espacio. Distancia, no lugar. Distancia sin dimensión. Dimensión donde todos los objetos caben y son Nada, donde tú y yo estamos o no estamos para ser Ninguno, Nadie. La página lanza al espacio más acá del espacio y al tiempo más allá del tiempo. Presencia y trascendencia. Eso es todo/ todo es eso. *Página*: más allá de la máscara verbal. También: teatro de signos. Lo que está aquí estando en otra parte y todas partes. De signos: designios: "elevar una página a la potencia del cielo estrellado". Ni página ni cielo estrellado: potencia, virtualidad. Mallarmé leyó Algo en un súbito espacio no espacial. Ahí (= ¿ahí?) o así (= ¿así?) quiso escribir sin escritura su Libro sin páginas, su Página sin palabras. No es improbable que Artaud leyera lo mismo en esa misma distancia. Se trata de la *legibilidad en sí*: metáfora de transparencia. El Libro sin Página y la Página sin Palabra nunca serán escritos. Nunca serán escritos porque están escritos. Faltan únicamente los autores: los lectores: tú.

## 5

Partiendo del contenido, la definición del texto lleva a nociones como épica, lírica, género, tema. Esa definición gradúa su especificidad según adicionales nociones de forma obviamente implicadas en el contenido y que por tanto





resultan indivisibles del mismo. La forma como exclusividad (que contiene o dice exclusivamente su propia forma) asoma únicamente en lo auto-alegorizante:

“Un soneto me manda hacer Violante”.



Las precisiones no alteran un dato esencial: la definición del texto se ajusta a una estricta combinatoria de posibles o hasta probables relaciones entre lo articulado y las maneras de articularlo, entre signos y número/orden/ tipo de signos: designio. O sea, se suele excluir sistemáticamente, por estimarse no-significativo, cuanto no entre literalmente en lo literal. Por ejemplo, el espacio mismo que posibilita al texto: la página, primera geometrización de la voz.



Una definición más adecuada a exigencias de integridad no podría prescindir de ese espacio. Partiendo de la página, se ampliaría el campo de posibles significaciones al plantear la visibilidad (página: voz) como tema/ género/ forma/ contenido/ etc.

Definición = descripción, donde la de  $\left[ \begin{array}{c} \text{scrip} \\ \text{fini} \end{array} \right]$  ción acoge como signo activo la virtualidad de la página y reemplaza la noción de pasividad de superficie por una aceptación de la



superficie como medio polarizador y polarizado. El espacio de la escritura se aparta de la noción de *background* hasta constituir una escritura del espacio, superficie no cubierta de palabras sino descubierta como signo por las palabras mismas. Lo visible es también legible. La página en sí dice algo: dice la página donde se dice. Esa totalidad —síntesis, no suma de página y palabra— es el texto.



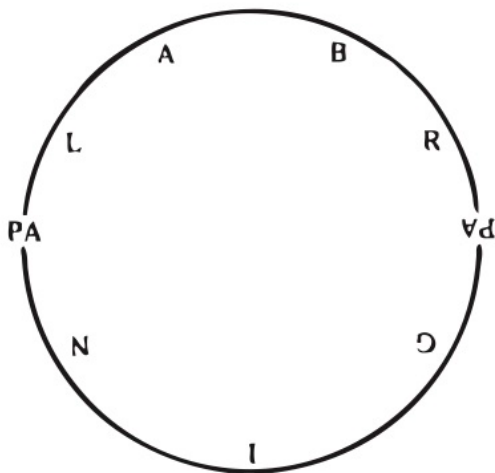
Porque al montarse sobre la página, la mata. Mata lo que la actualiza como signo. Mata para propagarse: negro sobre blanco. La página muere como muere el signo de relación que permite que dos más dos sean cuatro. O como el macho de la célebre *Latrodectus mactans*. Ironía: esa misma palabra convierte al papel en página. Simultáneamente anima y aniquila.



En la superficie lo que no es palabra puede ser visibilidad/transparencia: como espejo o ventana. La lógica del ojo esquiva al espejo porque busca definiciones, no su propia esfericidad, y esquiva a la ventana porque sugiere que cada palabra leída conduce a una abertura, un vacío, un más allá. Pero la palabra no debe ser el lugar donde el ojo cesa. La aventura de la página como totalidad exige una lectura de la palabra en espacio no en extensión. O sea, visibilidad de la



palabra, lectura de la página. Medida contra la represión sistematizada por las convenciones literarias, que siempre son convenciones de lectura: escribir no solo con palabras sino con palabras y página. En otra terminología, traer el inconsciente reprimido (*pág.*) a conciencia (*palabra*). La página como signo altera por expansión la función y materia del texto.



Legibilidad implica página tanto como palabra. La determinación de lo legible se da como censura y provoca una falsa noción de relieve (paisaje) en la superficie (espacio). Una página con signos no escritos sino perforados invertiría —aunque quizá no solucionaría— esta noción de relieve. La



palabra entonces sería lo extraterritorial en la página: un espacio que no está (sino implicado) en la página. Y la página, un espacio de acceso a otro espacio: luz o superficie más allá de la página. Así, la palabra existiría solo como tensión entre signo y cosa. *Puzzle*: las piezas del texto en juego o relación entre sí y en relación de superficie que se arma con/ contra superficie donde se arma y desarma.



*La historia de la página* recapitula una sistemática destrucción del espacio como superficie. Escrita, esa historia es una ruina - elocuente, redundante. Ni catálogo de devastaciones ni mutilación del espacio. El espacio mismo deshaciéndose: despaciándose. Las palabras: conversión del espacio en frontera: arquitectura como demolición.



Al renunciar al espacio a favor de la extensión, el ojo se rodea exclusivamente de palabras, que confirman su potencial como organización y reducen al mínimo su actualidad como órgano. Lo que no es palabra pone al ojo en su lugar: cosa entre cosas, cosa en órbita. La libertad del ojo es el párpado cerrado o la aceptación de palabra y papel como superficie, página. En la superficie (de su propio párpado (o de lo visible



como inmediatez, párpado) el ojo es libre. *Axioma*. Una escritura sobre espejo: la mirada = página, está debajo/ encima/ detrás/ alrededor/ enfrente de la palabra.

## 14

La página como espacio confirma que el lenguaje es una manifestación del mal. La página como extensión implica una renuncia al mundo no mensurable. Renuncia torpe y dolorosa: la unidad por la fracción, la verdad por la mentira. Lo dicho por lo que hay que decir o por lo que no hay que decir.

## 15

La represión de la página es análoga a la supresión del cuerpo. Como las prohibiciones o la moda, las palabras cubren lo inalterable: el cuerpo donde se escribe. Página es placer/ placenta/ orden sin orden. Imposible estudiar la ropa sin conocer el cuerpo. Imposible también escribir sobre la escritura sin conocer su cuerpo. Si por convención la página se da como periferia, moda (muda), como objeto de represión sugiere que lo verdaderamente periférico es la palabra.

## 16

*Página*: dimensión central/ centrípeta del texto.  
Espaciotiempo: el tiempo como espacialidad del espacio. La



página como po(e(s(i(a(bilidad del poema. Experiencia desnuda del orden. Dice y no dice. Quiere decir y quiere decir que quiere decir.



a. La página organiza el presente del texto, su inminencia. b. La inmovilidad de la página es tan vertiginosa como el movimiento del poema. c. Página: centro de gravitación donde el texto se dispersa o desperdicia. Centro (*in*)móvil del movimiento. d. Página: presente fijo del poema: fue lo que será ahora que es mientras lo lees. Presente indicativo de la presencia.



Así, entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo, existe una región media que entrega el orden en su ser mismo: es allí donde aparece, según las culturas y según las épocas, continuo y graduado o cortado y discontinuo, ligado al espacio o constituido en cada momento por el empuje del tiempo, manifiesto en una tabla de variantes o definido por sistemas separados de coherencias, compuesto de semejanzas que se siguen más y más cerca o se corresponden especularmente, organizado en torno a diferencias que se cruzan, etc. Tanto que esta región "media", en la medida en que manifiesta los modos de ser del orden, puede considerarse como



la más fundamental: anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos que, según se dice, la traducen con mayor o menor exactitud o felicidad (por ello, esta experiencia del orden, en su ser macizo y primero, desempeña siempre un papel crítico); más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más "verdadera" que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico. Así, existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sus modos de ser.

Foucault, *Las palabras y las cosas*



La degradación de la página: paso inicial de toda escritura. Paso y pasión: la anulación de la página como espacio (silencio) ritualiza un afán de permanecer exclusivamente en el campo de las definiciones, provisoria y desesperada alternativa a la materia y el desorden.



¡Se escribe contra la página, cubriéndola de signos o garabatos siempre incapaces de decir menos que la página. Escribir es cubrir. Bajo palabras, la página es extensión, no espacio. Bajo palabra, la página se da como renuncia, nunca



como libertad. Pues existe únicamente allí donde sostiene palabras; el resto es solo papel, inercia. No distancia, desierto. Así la página no dice nada: cuenta su propia supresión con esas mismas palabras que la están suprimiendo.



Y el hombre,  
a quien duras visiones asaltan,  
el que encuentra en los astros del cielo  
prodigios que abruman y signos que espantan,  
mira al dromedario  
de la caravana  
como el mensajero que la luz conduce,  
ien el vago desierto que forma la página blanca!

Darío, "La página blanca"



El *horror* a la palabra, explotada como ruido comercial o ruido ideológico: propaganda, ha sido determinante en la revalorización de la página.



a. No una música de notas sino una música de sonidos; no una poesía de palabras sino una poesía de significación. A la





arbitrariedad protagórica de orden y medida, oponer la arbitrariedad relativista de significación sin (o previa a) designación.  
b. Página: arquetipo del poema.

## 24

La página está *llena de Nada* hasta el momento de la escritura. Texto escrito, página vacía. La página vacía —locura— ¿es todo lo que queda del castillo?

## 25

Cada página es su poema. Especificidad: el poema dice la página donde digo lo que el poema dice o desdice cuando la página lo está diciendo. Dinamismo reversible. Palíndromo. En el lenguaje de los cómics asomaría como *balloon-boomerang*.

S  
O  
Y     Y  
         O  
                 S  
                         O  
                              yosoyoso Y  
                              O  
                              S     S  
                              O  
                              Y  
                              Y



Y  
YO SOY  
YOSO Y  
YOSOY  
Y



(Paréntesis\*

Llueve.

Me siento a escribir y digo la página se llenará. Se acumulará —oscura, resonante— en la porosidad de una piedra en un charco azotado por larvas glotonas en la mano que un niño extiende en las vísceras reseca de una res que vuelve a brillar apestando en un pozo. La página se llenará. Habrá algo que decir (¿sobre la urgencia de decir o la impotencia de decir?) y lo dicho pesará como agua deslizándose. La superficie basta. Basta derramarse/ desparramarse. Que la superficie provoque risa, iras, tartamudeos, silencios, exclamaciones, gritos, lamentos. Que la página diga lo que tengo o no tengo que decir y ese será mi texto, mi pretexto. Un truco: el prestidigitador te saca las palabras de la boca, de la ingle, de la axila; si te toca, hablas; donde te toca, hablas; te saca los huesos y muestras cuatro urgentes colmillos, ladras; te devora; te tira la frase y escondes la mano; te insulta y no

---

\* Paréntesis de *Cómo escribir con erizo*

Prohibida la reproducción parcial o imparcial

Queda hecho el depósito que previene la ley núm. 11.723

Adquiridos los derechos exclusivos

Depósito legal M 12.847-1976

*Nihil obstat*: Censor



comprendes; te llama y no reconoces tu nombre; te estira la lengua y hablas por los codos que caen sobre la mesa, junto a la máquina, aguantando un cráneo de repente clavado en el palo asqueroso, trofeo de alguna minuciosa destrucción, inútil, vacío, y así vuelves a embestir con pelos y párpados, gestos, mejillas. Frases/ disfraces. Obras/ borras/ sobras. La página se llena, te suelta; tú te levantas, la rechazas. Palimpsesto y simetría. Porque no hay desnudez en las superficies esparcidas. Hay desnudez en las superficies abiertas, acumuladas. Porque no hay desnudez en las superficies esparcidas hay desnudez en las superficies abiertas, acumuladas. Etc. ¿Basta derramarse? ¿Basta desamarrarse? Cada afirmación, otra duda. Cada instante se disuelve en otro instante; cada frase que no termina, en otra frase que tampoco terminará. Cada disfraz, otro disfraz. Cada verdad, otra mentira. Ya no soy yo/ yo no soy ya/ yo ya no soy.

*paréntesis)*

27

*Escritura:* huella de la voz; página: huella del silencio. Callar con un labio lo que calla el otro. Huella sobre huella.

28

c  
nc  
qnc  
cuadr(ad)oqnc  
cuadr(ad)oqn  
cuadr(ad)oq  
cuadr(ad)o



b. Cuadro/ diana/ espejo/ perspectiva aun como negación de la perspectiva. Lo que cabe en un marco. La página no representa un espacio, no facilita una perspectiva de fantasmagoría geométrica: cubo en cuadr(ad)o. De ver a leer: de espejo a transparencia: de diseño a designio.



La filosofía de la composición, iniciada en la época moderna por Edgar Allan Poe hace casi siglo y medio (1846), prescindió hasta hace poco de una (sana) noción de la página. Casi exactamente un siglo después de la publicación de *Philosophy of Composition*, un título de João Cabral de Melo Neto sugiere la ¿definitiva? incorporación de lo que podría llamarse, por analogía, un inconsciente formal en la expresión de contenidos de la escritura: *A psicologia da composição* (1947). La página será uno de los materiales incorporados como inconsciente formal: pasa de *background* a superficie lógica, fondo activo, y posibilita, al traspasar como superficie su propia superficie, una fenomenología de la composición. Es decir, hasta nuestros días, en que el campo inter-semiótico investiga las posibilidades de un arte verbal y visual no en simetría sino en armonía, síntesis, no se llegó a establecer siquiera una hipótesis sobre la página como materia del poema. La página —excepción: Mallarmé— quedaba sistemáticamente excluida de la teoría y práctica del poema. No figuraba en las retóricas: la impresión, entonces, no era expresión ni persuasión. Considerada como *peso muerto*, era confundida, siempre sistemáticamente, con su remoto antecedente: la piedra. No se distinguía entre las limitaciones del lenguaje en las limitaciones de la piedra y las limitaciones del lenguaje en las limitaciones de la página, espacio ilimitado aunque visible. La página no es piedra



menos geología. Sin embargo, las preceptivas dictaban normas aprovechando metáforas que en rigor eran arcaísmos, museo verbal: *Poeta, talla tu verso*. Toda página era un peso muerto (piedra) al pie de la letra; toda escritura, un monumental epitafio. Se seguía escribiendo en papel como (si) se escribiera en piedra. En este sentido, la escritura clandestina de las revoluciones, *el graffiti*, entronca con la tradición del epitafio, la escritura más reaccionaria que subsiste. La sociedad no ha tenido que domesticar (por precio o aprecio) al epitafio: escritura profundamente social; sí comienza a subvertir (por subvención) al graffiti, que entra al museo y autoriza así la disolución de su marginalidad, su clandestinidad. Lo clandestino como clan/ claque/ clon/ clown; lo subversivo en lo académico. Asesinado, el graffiti se suicida. Todo un gran pecado de redundancia: exposición de lo que es (era) en sí exposición, *exposé*. Todo ha degenerado a pose en la papal y sospechosa alianza de graffiti y *pop*.



Ni Dada ni los futuristas, que llegaron al concepto de las palabras y las letras en libertad, se ocuparon de la liberación de la página. Los futuristas intuyeron, en el film, una *escritura del movimiento*. Pero no se pasó de ahí a un posible movimiento de la escritura en términos de la pantalla o la página. Hubo, es cierto, insinuaciones, atisbos. De Tzara, por ejemplo. *Manifiesto Dada 1918*: “Cada página debe reventar, ya sea merced a la seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, merced a la burla aplastante, merced al entusiasmo de los principios o la manera en que queda impresa”. Impresa: *presa*. Ni el cubismo, que intentó la geometrización de la escritura a partir del tema. Todo lo contrario. La libertad de la letra y la palabra se apoyó en la impresión



(sumisión) de la página. El poema fue hecho trizas; la página quedó intacta precisamente porque nunca se reconoció su existencia propiamente. La demolición del poema, por tanto, fue muy incompleta: se deshizo el *blueprint* y se conservó el edificio.



Se necesita una fenomenología de la página, un psicoanálisis de la página, una poética de la página. Y hay un peligro: la filosofía de la estructura, que va sustituyendo a la filosofía de la composición, parece que prescindirá de la página, no estimándola significativa en el sistema de relaciones operante en la textualidad. Hay que preguntar *qué dice* la página.



Medieval and Renaissance man experienced little of the separation and the specialty among the arts that developed later. The manuscript and the earlier printed books were read aloud, and poetry was sung or intoned. Oratory, music, literature, and drawing were closely related. Above all, the world of the illuminated manuscript was one in which lettering itself was given plastic stress to an almost sculptural degree. In a study of the art of Andrea Mantegna, the illuminator of manuscripts, Millard Meiss mentions that, amidst the flowery and leafy margins of the page, Mantegna's letters "rise like monuments, stony, stable and finely cut... Palpably soled and weighty, they stand boldly before the colored ground, upon which they often throw a shadow..."



McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*



La negación del poema fue en lo esencial obra de lectura. Una des(autor)ización. Crisis: el poema dejó de ser concebido como actualización de axiomas que le proporcionaban su grado de legibilidad. En la crisis ese poema no era concebible. Lo concebible y lo legible no eran aproximaciones a ese poema sino interrogaciones a ese poema, más bien interrogaciones acerca de su posibilidad o imposibilidad. Desde entonces lo que sustenta al poema no es una poética axiomática sino una poética implacablemente interrogante. Así pudo reexaminarse la noción de la página. Las aboliciones de Mallarmé, un paso fundamental. En el contexto de esa interrogación implacable, la página pudo (re) surgir como interrogante entre interrogantes. No quedaría nada al pie de la letra, ni la página.



- a. Analogía entre sueño y lenguaje. En los lenguajes más antiguos una misma palabra podía expresar términos opuestos; la entonación, el gesto, o tratándose de escritura, el uso de determinativos, establecían la diferencia. En el sueño latente los opuestos a veces surgen mediante un mismo elemento manifiesto.
- b. La página como espacio de esta (am)bivalencia. Otra analogía, pues. Toda escritura es determinativa. Escribir: indicar la diferencia entre esta página y aquella. Escribir: clasificar las páginas. Enumerar



y numerar. O *fijar* lo Infinito. Página: lo monogramático en grado absoluto.

(Abra paréntesis

¿Qué leo en mis propios textos? ¿Cómo los leo? ¿Quién lee esos textos cuando los leo? ¿Qué quieren decir mis palabras? ¿Qué quieren decirme las palabras? ¿Y qué quiere decir la página? ¿Qué quiere decir cuando la leo?

((((((Leo el poema desde la página, la página desde la palabra, la palabra desde el silencio, la lectura desde las cosas, el silencio desde una mujer acostada a mi lado, la mujer acostada a mi lado desde mi cuerpo, mi cuerpo desde un garabato; leo la página leyendo el poema que la escritura tritura desde el silencio de algún cuerpo donde hay una mujer acostada alrededor de un niño que tal vez se llama yo y me pregunta qué es un ojo; leo espacio sobre espacio, palabra sobre palabra, cuerpo sobre cuerpo, sombra sobre sombra (leo: sobra sombra). Vuelvo a leer poemas que son palabras, palabras que son gestos, espacios, facciones, donde el ojo mismo, en la lectura, (de)forma lo que lee. ¿O da forma a lo que lee? (Leo: el ojo es el poema). Es decir, leo lo vivido, lo soñado, lo escrito. Leo lo leído. Y no leo nada (leo: nada, leonada). Lo vivido, lo soñado, lo escrito, me leen. Soy lo leído. El poema, la palabra, la página, la mujer acostada a mi lado, me leen. Soy lo que leen, esto que tú lees, yo mismo leonada.)))))

He escrito algunos textos de especial interés: contra la página, por cuanto gravitan alrededor de una específica proyección de la línea. Es decir, convergencia de legibilidad y visibilidad. La superficie como fondo. Así en las retículas de Piel menos mía y en las muletillas de Penitenciales, carteles de 45 r.p.m. donde la escritura propone precisamente la circularidad del disco.





En los casos señalados, se trata de un esfuerzo por redefinir o alterar la convención de la página, espacio que simultáneamente facilita y limita a la escritura. También, se intenta la escritura sobre (la página como) espejo. Hacer o convertir la página en espacio no espacial. En las retículas, por ejemplo, la peculiar (y brutal) justificación del margen es instrumental en la aceleración de la lectura como combinatoria que superpone y apoya lo estrictamente visual sobre lo meramente gramatical. La geometría (:gramática) como tiempo.

Etc.

*Cosas pasan y Piel menos mía* condensan y/o extreman ciertas relaciones entre palabra/ mundo planteadas en la parte final de *Entre testigos*: "Cada labio responderá a cada labio". Oposición: al roce o la separación de labio contra labio, la proximidad tentacular entre lenguaje y cosa disolviéndose. Correlación: reducción de la posibilidad de comunicación a la (grotesca) conversación de un labio con otro y simultáneamente aceptación de ese torpe silencio como gesto. Es decir, tentativa de creación a partir de un cero cuadrado: la página.

La bivalencia de la reducción –el grotesco discurso (acabamiento) y el gesto ((g)rito de iniciación) – determina un desarrollo o movimiento dual en el poema, donde el valor de transferencia entre la configuración (la comunicación como cosa) y el gesto (la cosa como comunicación) se da como sistema de afirmación/ negación. O sea, existe una *semántica de construcción* que reemplaza sin excluir otras nociones de orden, como género o gramática. En creciente libertad, sentimientos y (p)resentimientos formulan una dinámica propia: automatismo del total en el mecanismo de la mano. Esa formulación esencialmente caótica que tropieza, primeramente, con el impedimento (reducción) de la mano, confronta luego una peculiar duplicación de su espacio posible, la página. Fórmula contra forma, pues.



La exigencia de esta *forma impuesta* a la formulación caótica es gratuita, pues a primera vista (: como lectura) resulta extraterritorial al poema en sí. Consiste en una evitación de la convención de la página como zona límite, margen. Evitación irónica ya que duplica esa zona límite. Margen dentro (en contra) del margen, la brutal justificación tipográfica, al prescindir de todo sistema de aviso gramatical (guión), acelera aún más la formulación caótica que gratuitamente debe contener.

Las implicaciones estrictamente formales (forma = límite) de esta designación por diseño no mitigan la carga esencialmente caótica y emotiva del poema. Al contrario, la especulación (con esa forma), la utilización del límite como reflejo (*speculum*), permite observar toda desesperación como superficie.

*Cierre paréntesis)*



Pintura sobre pintura: Velázquez, *Las Meninas*. Pero Velázquez no se queda en lo exclusivamente conceptual: cuadro sobre cuadro, relación de espacios agudamente reseñada por Foucault en el

On the right wall Baldassar Carlos, Philip on foot with his hunting gun, Philip on Horseback, the horse's foot having been done first in a different position. Again by the door Mercury and Argos, and below it the Drinkers.

Pound, *Guide to Kulchur*

capítulo inicial de *Las palabras y las cosas*. Velázquez pintaba sobre



lo pintado. Pentimenti. Al cabo de los años el resultado ha sido asombroso. La pintura, tanto o más que el pintor, ha determinado lo definitivo en el cuadro. La pintura y el tiempo. Así, en *Felipe IV a caballo*: el caballo tiene cinco o seis patas. El *background* —lo borrado— se impone, participa. Realismo sobre realismo, organicidad y abstracción.

Axiomas. Escritura sobre escritura. Usar una escritura como  
 OOO  
 OfOndOOacvO,OfunciOnal,OdeOOtraOescritura.OEscribirOenOO  
 OOOun  
 espacio pululante, ya ocupado por palabras, números, signos. Hacer  
 signos partiendo de esa pululación de signos por selección,  
 tachaduras, énfasis. Montaje de textos; poesía a relieve, poesía  
 topológica, etc. Experimentar con una arbitrariedad oral,  
 complemento de la *arbitrariedad visual*. Una poesía concreta de la

era esa palabra de oidor, oída y saboreada por José Cemí como la clave imposible de un mundo desconocido, que recordaba el rostro en piedra, en el Palazzo Capitolino, de la Emperatriz Plotina, donde la capilla rocosa que forma la nariz, al descascararse causa la impresión de un rostro egipcio de la era Dypilon, que al irle arrancando las cintas de lino va mostrando la conservación juvenil de la piel, dándonos un nuevo efecto donde el tiempo interviene como un artífice preciso, pero ciego, anulando las primeras calidades buscadas por el artista y añadiéndoles otras que serían capaces de humillar a ese mismo artista al plantear la nueva solución de un rostro en piedra que él no pudo ni siquiera entrever. Nos parece que ahí el tiempo se burla



del tiempo, pues al lanzarse ferozmente sobre aquel rostro de piedra y obtener su primera momentánea victoria al descascarar la nariz, reaparece esa misma nariz, rimando o dialogando con el rostro que ha permanecido inmutable.

Lezama Lima, *Paradiso*

POESÍA

POESÍA E T T T T U

POESÍA E R U

POESÍA E R E U

POESÍA E R E S T U

T E R E S T U

T R E S T U

T E S T U

T T U

T U

T T T T T T U

la superficie acústica. O sea, aprovechar todas las superficies del lenguaje. Imperialismo verbal/ imperialismo visual/ imperialismo oral. Abstractar por imposición, no por impostura. Traspasar superficies. Duplicarlas. Poesía xerox, poesía cero. Subrayar una superficie con otra. Escritura/ inscripción: escribir sobre (*contra*) lo escrito. Dentro de lo escrito. Enterrar palabras en palabras. Enmarcar (*enmascarar*) un texto en otro, como en *Cosas pasan*, por ejemplo. He intentado dar indicios de esta penetración de la escritura por la escritura. Así, los paréntesis que insinúan o delatan la presencia de un signo en otro. El paréntesis como multiplicación. En *Penitenciales* un paréntesis como radiografía de sentido. Las claves de los carteles, la letra: C(*letra*)les.



As the "Treasures" are installed at the National Gallery, we experience them, of course, as modern objects, not as ancient relics. The light that transforms those alabaster vases is the light of modern display technology -it has nothing to do with the light (or the dark) of ancient Egypt. The dazzling gold surfaces of the sculptures are likewise a "fiction" wrought by modern museology. We have, in a sense, transformed the "Treasures of Tutankhamen" into something they never were-an art to serve the modern appetite for esthetic delectation.

Hilton Kramer, "Hailing the Romantic Treasures of Tutankhamen", *The New York Times* (November 16, 1976)



Una tentativa de revalorización de la página a través de la paginación. Una paginación que <sup>(or)</sup> <sup>id</sup> <sup>ue acti</sup> <sup>va/</sup> <sup>xtrem</sup> <sup>ia. La p</sup> acelera múltiples lecturas. Calder más que Gutenberg Casos extremos: el lector como espectador; la paginación como combinatoria. La página como movimiento: página-mobile, página abierta.



Julio Cortázar narra desde la página. Un narrador de la paginación. En *Rayuela* el orden de lectura determina la paginación definitiva (funcional) del objeto. El empaste del libro no rige ni define enteramente al movimiento de la lectura. El escritor es más libre, pero lo es también el lector. Más libre porque es más libro el libro en el premeditado ritual de alternativas.

De *Último round* a *Libro de Manuel* se hace más dinámica la relación entre lector/ autor, lector/ libro, lector/ página, página/ paginación. Se pasa de la convergencia de dos textos en una misma página (seccionada que son dos páginas) a la convergencia de varios textos en una misma página. Reducción (ampliación) de la página del libro a página de periódico. Alrededor del texto los textos: noticias, anuncios. Piedra de Rosetta: cada texto, una versión del Texto. Entre el anuncio de aspirina y la noticia política o la trama novelesca, diferencia de grado únicamente.



La paginación como delirio funcional. *Blanco*, de Octavio Paz, no es un libro: es una página; no es una página: es un código; no es un código, sino la simultaneidad de todo lenguaje en la discontinuidad de todo lenguaje. "La página tiende a evocar con relación a la continuidad abstracta con que nosotros vemos al tiempo y al espacio y la discontinuidad real del pensamiento: lagunas, silencios, rupturas. La escritura no es sino un punto de partida, un texto inicial, sobre el cual se escriben la lectura o lecturas, nunca las mismas, que según su humor puede hacer el lector —esa criatura hipotética" ("Aviso al lector", *Blanco*).

Con *Blanco* y sobre todo con los *Discos visuales* Paz parece tocar puntos límites pero estrictamente funcionales. Diseño visual/ delirio funcional. Discos visuales: semilla: posibilidad del poema



como film, la página como pantalla, el lector como espectador. Extremo: voces en pantalla negra, reverso del cine mudo. Apogeo del *talkie*. Quitar la página a la escritura; usar la página contra la escritura; crear distancia —espacio de incertidumbre— entre página y escritura. Extremo: movimiento del poema en el film, del film en la pantalla, de la pantalla ante el espectador, del espectador ante la pantalla. *Talkie talks back*. Una poesía *ciné(ma)tica*: pasar la página, pasar la palabra, pasar el lector. Movimiento de la página, movimiento de la palabra, movimiento del lector.



Más allá de lo estrictamente funcional: la página-pop, la página-gadget. *Gadget*: síntoma tecnológico de una complicidad: aburrimiento y capitalismo industrial. Play = ploy, página/ naipe: escrita/ marcada. Marcado/ mercado. Ultrabarroquismo, comercialización. Inversión: de orden, de fondos. También: de superficies. Versiones: el capital desde la página, la página desde el capital. De Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*: “El barroco, con su predilección por la alegoría, con su nuevo individualismo del discurso, por la redundancia de las formas y la falsificación de las materias, con su formalismo demiúrgico, es el que inaugura verdaderamente la época moderna, al resumir de antemano, en el plano artístico, todos los temas y los mitos de una era técnica, sin exceptuar el paroxismo formal del detalle y del movimiento”.



En Estados Unidos han aparecido recientemente dos títulos de especial interés a una filosofía/ psicología/ fenomenología de la composición: *Compendium for Literates* de Karl Gerstner y *The*



*Nothing Book* de Harmony Press, que es ya un *bestseller* en *paperback*.

*The Nothing Book* —grado cero del libro, ¿lo que queda del castillo?— extrema la noción de la página en blanco. No obstante, este libro en blanco poco tiene que ver con la aventura de Mallarmé, pues su propósito tiende a lo práctico en la medida en que la página en blanco o el *Grand Livre* tienden a lo absoluto poético. Escritores, dibujantes, secretarías, hombres de negocios, cada cual podrá hacer su propio libro partiendo del libro como cero. (Para quien desee intentarlo, el *Compendium* de Gerstner será útil, indispensable.) Pero *The Nothing (yet) Book* sí es revelador, de manera más evidente aunque quizá menos decisiva (pues existe la opción poética: dejar al *Nothing Book* en *nothing*) que otras publicaciones, del peculiar menosprecio de la página que ha caracterizado a la escritura, sobre todo desde la invención de la imprenta. Hubo más respeto por la piedra, el papiro, el pergamino; hay más respeto, en la actualidad, por esa otra página posible: la pantalla. Palabra o glifo, el signo ha creado a la página. Por conversión de un espacio en extensión funcional, es decir, por alteración de una superficie (*background*), la escritura (*des*)cubre a la página. Así, la escritura más conservadora: sobre piedra (*epitafio*) y la escritura más subversiva: sobre pared (*graffiti*). También, caso concreto: *The Nothing Book*, graffiti virtual. La palabra activa al papel, le da sentido. En efecto, lo convierte en página. De ahí la invitación/ desafío que promueve la comercialización del *Grand Livre*: “Wanna make something of it?” La respuesta interesaría a Igitur.

(Profundizar todo esto)



## BLASON DE ENSAYO

La indefinición garantiza la libertad del ensayo, que señala a su objeto, lo tantea, hasta despertarlo con la luz rosada de la aurora o la algarazca de un gallo empinado, no con relojes suizos. Se acerca a la realidad, a veces la traspasa, pero nunca se agota en ella. Sabe multiplicarse en el trémolo de la imagen sin ahogarse como Narciso. Entraña su propia realidad, la apuesta, la crea y recrea constantemente, como la circunferencia que en cada punto culmina y comienza para definir la redondez de su fruto, pero abre de par en par la soledad del círculo al desaparecer en un arco, exponiendo la pulpa, el centro, arriesgándolo en soluciones de continuidad, borrándose para disparar desde el apretado carcaj rebosante de radios, flechas que apuntan en todas direcciones. Ahora es un ciervo y luego un jaguar. Ahora se arrastra y luego vuela. Ahora es un derrubio de obsidiana y luego una macana o un cuchillo de sacrificio.

Ahora

cae retumbando en el piso de la caverna. Es un bisonte muerto. O herido. O a punto de ser herido. Agoniza en las flechas que aún no lo han alcanzado, que no lo han rozado siquiera, como si los silbantes filos mataran al acercarse. Filos de infalible puntería jamás llegan a las heridas que desde siempre los atraen, aguardándolos, abiertas, sangrantes, llagadas, deseosas de más y más muerte. Una y otra vez muere el bisonte y vuelve a morir en la piedra que no cicatriza. Muere porque no muere y las flechas tardan pero no llegan.

Luego,

agonizante, cae la palabra en el blanco de la página sin que aún la haya atravesado la flecha del sentido, que solo la alcanzará en la próxima palabra, si acaso ésta llega y además se cumple en otra y



luego otra más, y la siguiente, hasta que el todo o nada momentáneamente descansa en una coma, un punto y coma, dos puntos, puntos suspensivos, como si al detenerse en la puntuación aparentemente incidental la frase adosada aspirase a vaciarse en pautas, silencios, dejando lo dicho entredicho, atenuado, callado.

Ahora

el bisonte es una escultura y una página. Un Calder y un Escher. Movimiento y parálisis. Sentido y sinsentido. Éxtasis y estasis. Muere la piedra viva y vive el bisonte muerto.

Luego,

perseverante en su interminable y minucioso fracaso, corre tras la tortuga el veloz Aquiles, reducida su grandeza a zancadas milimétricas; Sísifo vuelve a levantar la piedra y Tántalo se acerca a las frutas y al sorbo de agua. Elusivos, el quelonio, la cima, el sabor, el lago que súbitamente renuncia a la profundidad, son metáforas de la meta, mitades de la mitad de una ausencia, donde permanecen incumplidas la carrera, la faena, insaciables el hambre y la sed. Aquiles se encoge en la lentitud inagotable; cuesta abajo, cuesta arriba, Sísifo parece estar atrapado en un laberinto vertical; empinándose, inclinándose, Tántalo bebe sed, come hambre. Todos son flechas que tardan pero no llegan, y casi, casi, dan en el blanco.

Luego,

una hormiga recorre la hoja reseca hasta tropezar con la gota de agua, que a duras penas logra atravesar, nadando, chapoteando, flotando, bamboleando, solo para desembocar en resina, almíbar, fango, miel, cemento todavía húmedo, superficies densificadas que la demoran en instantes cada vez más lentos, lentificados, detenidos, que la absorben en la esponja del tiempo que pasa y no pasa, desapercibido su breve espasmo como si lo



luciera en la geometría de una telaraña o quedara engastado en ámbar durante millones de años. La otra orilla de la gota es el sucesivo espesor de un presente que tarda pero no llega.

Ahora

zarpan sin rumbo por el fondo del mar y el estanque, el barco de piedra de Ulises y el barquito de papel de Rimbaud. Horizontes posibles de una navegación imposible, el volumen de la escultura y el plano de la página. Añoranzas, lejanías.

Luego,

el piel roja de Kafka, el espejo de Alicia, el este occidental de Góngora, los espejos de Velázquez, el apúrte despacio de Joyce, el hazme casto pero todavía no de San Agustín. Espacios comprimidos, tiempos comprimidos, imágenes absorbentes, o negadas, el no de las desapariciones y el todavía no de la postergación.

Ahora

reniega del cero,  
y luego  
se niega en él.

La página en blanco no es el punto de partida sino la meta. Hay que escribir borrando, hay que escribir hasta dejar la página en blanco. Aparente paradoja de un sentido que tarda pero no llega, porque anticipa, con las huellas que desaparecen, a las que vendrán. La paradoja como sombra de un axioma. Lo dicho como sombra de lo que está por decirse y lo que está por decirse como sombra de lo repetido, que es otro eco, otro silencio.

Ahora



es un aforismo,  
y luego  
un número irracional.

Entre la filosofía y las matemáticas, entre las aporías de Zenón y la teoría del límite, una literatura infinitesimal que tiende al cero como límite del sentido jamás alcanzado. Puede ser el súbito de un discernimiento, un saber no saber, tentacular, tentativo acercamiento a la identidad en la sombra propia y la ajena, la verdad del otro, la realidad supuesta, o negada, que rueda como un par de dados suscitando apuestas, atisbos, relampagueos.

Entierra el sentido, lo excava, lo multiplica dividiéndolo, porque intuye teselas, fragmentos, estratos en las agobiantes ruinas del lenguaje. Obliga a detenerse en una palabra, como si en medio de la frase esa palabra fuera un punto y aparte gaélico, y sus letras, líquidas y permeables a la vez, fueran ríos, el mar color vino de Homero o la bahía color verde moco de Dublín. No se vacía de sentido el verbo, vuelve a ser el principio, se colma de cien, mil diversos sentidos, tantos, que hasta las preposiciones conjugan su haber, enchumbándose cada sílaba como una esponja. Laberinto de laberintos, inglés cretense.

Quizá recuerde a Pitágoras, para quien el alma, parte del fuego, por ser infinita es carente de número. Y acaso invierta esta noción de la ciencia de la cantidad para imaginar lo infinitesimal, fuego y alma de su hacer, que sería lo saturado de número, el número innumerable. Cifra de irrefrenables cifras que progresivamente apuntan al cero o al infinito, jalonando vuelos de puntas de sílex que derriban bisontes y golpes de dados de un azar jamás abolido. Signos, designios, números a la deriva, lo que tarda pero no llega.



El trabajo como cajista de imprenta en Baltimore debe haberle sugerido a Simón Rodríguez la idea de lenguaje como material plástico y adaptable. Manipular los tipos de imprenta, tener entre las manos la fábrica del lenguaje y desplegar su juego combinatorio llevó al lingüista que había en él hacia las fronteras de la pintura. De ahí que asociara el hablar con el pintar, el pincel con la boca, y desplegara su pensamiento como sobre un plano. La concepción de la página en blanco no como angustia sino como laberinto ha resultado en la obra de Octavio Armand en una profunda indagación sobre el estatuto mismo de la escritura y su soporte, y lo ha empujado, a su vez, hacia el desarrollo de una reflexión sobre la composición y la pintura. Al concebirla como "geometrización de la voz", la página recibe las condiciones espaciales de un plano que, como algunas bóvedas del barroco, se proyecta sobre el espectador desconcertado y lo absorbe en su ilusoria tridimensionalidad. En ambos autores parecen coincidir, salvando las distancias, la escultura movедiza de Calder con los materiales no menos móviles de Gutenberg.

Al imaginar el fondo de la página como potencialidad desplegable o retráctil, Armand piensa la distancia entre las formas y el contenido. Detrás de las palabras no hay misterio sino algo borrado, la página, que al emerger deforma la comprensión de lo visible, como en los pentimenti. De allí los cubos que a veces asoman en sus páginas produciendo el desplazamiento o

rotación de los textos, o la imaginación geométrica que enloquece la mirada. La mirada, en la obra de Armand, responde al entramado de los saberes, mientras que el ojo, por su parte, es el potencial punto de fuga. En su ensayo sobre la escultura ambiental de Robert Morris, Armand plantea lo que ha sido para su propia obra un desafío pertinaz: quitarle la mirada al ojo: "la máxima aspiración de la vista es ver el ojo. Porque el ojo falta siempre en lo visto. Es la pieza imposible en el espacio armado por la mirada" (1976). En contraposición al ojo, la mirada es para Armand una prescindible *exigencia de integridad*, un juez que sanciona, custodio de la interpretación y cómplice de la historia. El ojo, por su parte, es el órgano de la percepción desnuda que viaja por la obra y se deja llenar por los signos, y que, despojado de cualquier vocación tutelar, rueda como un dado hacia su interior y recorre la aventura de la página.

Más que institución, instalación. Su concepción del ensayo *en 3D* plantea la espacialidad como vida clandestina de la página que, al aflorar, perturba la política de los fines y el panóptico de la teoría, para sugerir otros accesos a la obra y plantearse el artefacto textual como objeto cuya dimensión no cesa de conocerse ni de suceder. Así, en su exhaustiva meditación sobre la página, desoculta el espectro interior del texto y esquiva la reintegración al orden de lo determinable, amplificando el evento de la escritura y de la lectura.

Johan Gotera

