

# El ojo tiembla. Poesía y plástica de Hugo Padeletti



Jorge Monteleone

Conicet / ILH, UBA / jorgejmonteleone@yahoo.com.ar

## Resumen

A partir de las reflexiones de Ana María Barrenechea sobre las artes sucesivas y las artes no sucesivas, exploramos los vínculos entre la poesía, el dibujo y la pintura en la obra del poeta y plástico argentino Hugo Padeletti, considerando dos volúmenes de escasa circulación: *Dibujos y Poemas 1950-1965* y *Osaturas 1969-2008*, con pinturas de Mariano Cornejo. En ambos observamos que a través de ese vínculo entre lo visual y lo poético Padeletti reconoce en la forma artística un modo de trascender la sucesión temporal y afirmar en el “absoluto aquí y ahora” la “eternidad del instante”. Esta cuestión responde a una problemática contemporánea: la relación entre la temporalidad y la atemporalidad en las imágenes pictóricas (que investigan John Berger o Georges Didi-Huberman o aparece en el manifiesto “The Sublime is Now” de Barnett Newman) que tiene una resolución posible en la estética del poeta argentino.

## Palabras clave

poesía  
plástica  
tiempo

## Abstract

Based on Ana María Barrenechea's reflections on successive arts and non-successive arts, we explore the links between poetry and painting in the work of Argentinian poet and artist Hugo Padeletti, in two volumes of limited circulation: *Dibujos y Poemas 1950-1965* y *Osaturas 1969-2008* with paintings by Mariano Cornejo. In both cases we can see that the link between the visual and the poetic leads Padeletti to recognize a way of transcending the temporal succession in the artistic form and confirming “the eternity of instant” in the “absolute here and now”. This matter responds to the relationship between temporality and atemporality in pictorial images (studied by John Berger and Georges Didi-Huberman or present in the manifesto “The Sublime is Now” by Barnett Newman), a contemporary problem that is solved in the aesthetics of our poet.

## Key words

poetry  
plastics  
time

A sus ineludibles trabajos sobre literatura fantástica, Ana María Barrenechea agregó otro, publicado en esta misma revista, *Filología*, hacia 1989, pleno de sugerencias y aperturas: “Yo y lo otro: lo fantástico en las artes no-sucesivas”. Allí indagaba si era posible incluir en las categorías de lo fantástico a las artes no-sucesivas, como la pintura y la fotografía. Puesto que, según su teoría, el discurso fantástico implicaba la dinámica de la narratividad y la sucesión necesaria para dar lugar a la coexistencia –en alternancia o coincidencia– de lo normal y de lo a-normal en varios puntos cruciales de su devenir, Barrenechea se preguntaba cómo sería posible sostener ese dinamismo en el cuadro o la fotografía, “que ofrecen el problema de las imágenes estáticas” (1989: 89). Además de considerar otros ejemplos, al ocuparse de la serie de tres paneles que Odilon Redon pintó para su amigo Gustave Fayet en la biblioteca de la Abadía de Fontfroide (entre 1910 y 1911), *El día y la noche* y *El silencio*, da una respuesta original. De algún modo explica el epígrafe de Odilon Redon que abre su trabajo: “La lógica de lo visible al servicio de lo invisible” y advierte que el carácter dinámico de lo fantástico en aquellos paneles pictóricos no está dado ni por la extensión de los paneles que permiten el movimiento del ojo ni por la contigüidad de las escenas, sino por la “forma *a-normal* de visión que nos inquieta y que rompe con la *norma* frontal” (1989: 89). Barrenechea menciona una serie de comentarios verbales sobre la pintura de Odilon Redon: una carta enviada por Eduardo Jonquières a Susana Thénon, donde el poeta y pintor compara un verso de la poeta argentina con las pinturas de Redon y observa que en ellas sus figuras parecen “salidas del costado de algún sueño, mitad espanto y mitad gracia” (1989: 89). También cita un comentario del propio Redon sobre “esos desarrollos llenos de cosas extrañas donde la vista se complace en perseguir miles y miles de apariciones” (1989: 89). Y, en fin, para dar cuenta de *El día y la noche* y *El silencio*, Barrenechea recrea los comentarios de Roseline Bacou sobre esas pinturas, que hablan de una “explosión luminosa”:

flores inmensas, caras diminutas que vuelan en un fondo etéreo o se asoman en la rama de un árbol desprendidas del cuerpo, o entran en las imágenes de seres complejos pero no monstruosos: rostros en el centro de flores y mariposas que vuelan, perfiles humanos borrosos en la bruma, o sorpresivamente enmarcados en un cuadro o en formas de estatuas que los inmovilizan, o alongadas figuras completas pero oscuras y misteriosas como fantasmas, manchas amarillas, naranjas y rojas que caen en cascada para hacer surgir el día, caballos de Apolo que arrastran el carro de un dios que ha perdido su diseño mitológico y se ha convertido en flor-pájaro. (1989: 88-89).

Dos aspectos parecen confluír en la descripción y en la conclusión: por un lado, que el lenguaje mismo se vuelve cinético para guiar el deslizarse dinámico del ojo del lector-espectador y, por otro, que esa mirada dinámica debe dirigirse a una dimensión que está más allá de lo visto, sesgada, en un espacio que la imagen misma abre hacia esa zona inquietante de transformaciones. La vista va hacia ese costado del sueño, persigue las apariciones, se desliza hacia esa alteridad de la percepción. Pero la lengua misma debe adquirir otro tono para referir ese pasaje: el párrafo antes citado implica una especie de traducción de lo visto como una especie de poema en prosa que preserva a la vez el dinamismo del ojo y la deriva en la lengua acerca de aquello que ve del otro lado.

Además de sus propias preguntas, el agudo ensayo de Ana María Barrenechea abre otras. Si es posible reponer en el dinamismo del ojo y el cinetismo de la lengua la categoría de lo fantástico en la coexistencia de lo normal y lo a-normal para las artes no sucesivas ¿qué ocurre con la correlación entre mirada y lenguaje en la poesía que es, a la vez, arte sucesiva y no-sucesiva? Porque la poesía escrita cuenta tanto con la dimensión espacial –la proyección del poema en el espacio, la relación entre el signo y el blanco que los poetas exploraron desde Mallarmé y Apollinaire hasta Oliverio Girondo, Octavio Paz o los poetas concretos– como con la dimensión temporal –el despliegue del poema en el tiempo, que supone todos los fenómenos del ritmo, desde

la métrica y la rima hasta los usos de la oralidad—. Y una segunda pregunta ¿de qué modo este aspecto se potencia cuando lo que está en juego es la poesía y la imagen pictórica en una especie de nueva confluencia? Ese carácter es más infrecuente y sin embargo aparece en uno de los poetas fundamentales de la poesía argentina, Hugo Padeletti, que es, a la vez, poeta y artista plástico. Los tres volúmenes de *La atención*, que incluye su poesía escrita entre 1944 y 1988 y varias reproducciones de su obra plástica, llevan como subtítulo: “Obra reunida. Poemas verbales. Poemas plásticos”. Acerca de este aspecto el poeta Hugo Gola escribió:

Tal vez, en su interior, estos dos modos [poesía y plástica] entablen un diálogo y el despliegue alternado de cada uno de ellos beneficie al otro. Tal vez, también en los períodos en los que la imposibilidad de escribir sobreviene—cosa que casi siempre sucede a los poetas—, la asistencia de la pintura llega en su auxilio. Es probable que la práctica del lenguaje plástico libere contenciones, deshaga nudos, levante las compuertas. (Padeletti, 2004: 12-13)

Quiero comentar aquí dos libros de Hugo Padeletti donde se producen este diálogo y esta confluencia entre poesía y plástica. Ambas publicaciones fueron, además, iniciativa de otros artistas plásticos (Adolfo Nigro y Mariano Cornejo) y se trata de libros-objeto de escasa circulación, ya que, por su carácter casi exclusivo, no fueron distribuidos por los canales habituales—especialmente el segundo, que es una edición de bibliófilo—.

El primero de ellos, *Padeletti. Dibujos y Poemas 1950-1965*, aparecido en 2004, es un volumen, de 17 x 12 cm, con 208 páginas de papel satinado que incluye: nueve poemas (numerados del I al IX) escritos entre 1950 y 1959, y setenta y nueve dibujos en blanco y negro, realizados a lo largo de quince años, entre 1955 y 1965. Interesa advertir que esos dibujos son, en parte, contemporáneos de la escritura de los poemas. Se incluyen además algunos textos críticos principalmente dedicados a la actividad plástica de Hugo Padeletti: el anteriormente citado “Sobre Hugo Padeletti”, de Hugo Gola; “Elogio de la línea”, de Adolfo Nigro; “El secreto de lo simple. Sobre los dibujos de Hugo Padeletti”, de Florencia Abbate; y un ensayo fundamental de Hugo Padeletti referido a los dos aspectos de su trabajo artístico: “Poesía y plástica en mi experiencia”. El volumen también incluye una versión al inglés de los textos realizada por la poeta Laura Wittner.

El segundo es una serie de diez libros de arte que presentan una característica peculiar: se trata de veintinueve poemas de Hugo Padeletti, con el título *Osaturas 1969-2008*, acompañados con acuarelas originales, libro por libro y página a página, del artista plástico Mariano Cornejo, de tal modo que cada volumen es un ejemplar único e irrepetible. Cada volumen *in quarto* reúne una serie de pliegos en un papel de origen italiano apto para la acuarela y, en conjunto, despliega una pintura original para cada una de las páginas y de los textos, con lo cual suma 290 acuarelas en total. El libro retorna así a la época del libro señero, aurático; las acuarelas de Cornejo tienen un valor similar al de los libros iluminados del Medioevo. La disposición de los poemas fue compuesta por la diseñadora Magdalena Paz Posse y se sitúan en la página también como una parte de la obra pictórica que, a la vez, es una forma de lectura del poema mismo, una especie de comentario en imágenes. Ello significa, como el propio Cornejo refirió, que con cada libro comenzado el pintor releía cada poema y, de ese modo, cada acuarela surgía como efecto de su lectura.

He tenido ocasión de presentar en Buenos Aires tanto *Dibujos y Poemas 1950-1965* en el año 2005, como *Osaturas 1969-2008* en el 2013 (en consecuencia pude examinar los diez volúmenes de este último—que ahora pertenecen a coleccionistas privados—) y por ello quisiera retomar aquí parte de esas reflexiones acerca de los vínculos entre poesía y plástica en la obra de Hugo Padeletti, para continuar especulando, además, sobre la cuestión teórica planteada al principio sobre las artes sucesivas y las artes no sucesivas.<sup>1</sup>

1. Padeletti. *Dibujos y poemas 1950-1965* fue presentado en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) el martes 29 de marzo de 2005 y *Osaturas 1969-2008* fue presentado, en el marco de la exposición de Mariano Cornejo “Crecientes, volcanes y tormentas”, en la Galería Palatina, el 12 de noviembre de 2013. Actualmente (2014) el poeta prepara la edición de *Osaturas*, con mi prólogo, para ser publicado en Buenos Aires por la editorial El cuenco de plata, y así será para los lectores un nuevo libro de Hugo Padeletti.

## El dintorno como infinitud

En los días en los cuales leía los poemas y, sobre todo, miraba los dibujos incluidos en el volumen *Padeletti. Dibujos y Poemas 1950-1965* (2004) había contemplado varios dibujos de Gregorio, un niño de seis años, y de pronto, como si la atención distraída se concentrara de golpe, tuve un atisbo: en el uso de la línea y sobre todo en el carácter cerrado e inclusivo de todas las figuras que el chico había dibujado, recordé, como una señal reminiscente, lo que había estado viendo una y otra vez en el libro de Padeletti con una mirada aún demasiado abstracta y desapegada. De pronto, en los dibujos de Gregorio percibí y reencontré un trazo similar o, mejor dicho, homólogo a los dibujos de Hugo Padeletti del período 1950-1965 allí incluidos. Al advertirlo, mi visión de todo el conjunto cambió.

Había leído acerca del dibujo infantil y también sobre el dibujo de los niños, pero esto era otra cosa. De hecho, el propio poeta había mencionado en su ensayo “Historia personal y consideraciones al margen” el vínculo de sus dibujos con la tradición de la pintura planística, no imitativa, no ilusionista, la vasta tradición que va “desde la prehistoria –pasando, entre otros, por el arte románico, el arte de los pueblos primitivos, el arte moderno, el ‘arte’ infantil, las artesanías populares, el arte bruto– hasta cierto arte de hoy” (1999, I: 150). Todo ello es cierto, sin duda estaba allí, pero la descripción histórica no era suficiente. Había que ver lo que allí se presentaba, despojado de todo preconcepto, retomando una mirada voluntariamente inocente o, mejor dicho, originaria, como podría ser imaginada la mirada de un chico, haciendo un esfuerzo de intelección o acaso de introspección y de memoria. Una mirada infantil que pudiese decodificar sin complacencia aquello que sostenía lo que el niño augura en cada acto: un instante absoluto, un presente puro liberado del suceder –lo cual implicaba una ascesis del todo espiritual y fuera de la cronología, y hasta fuera del tiempo histórico propiamente dicho. Al obligarme a ese gesto comprendí también que no era el ingenuo intento de volverme niño lo que lo sostenía –lejos para siempre del síndrome de Peter Pan. En consecuencia, no se trataba de apreciar un ejercicio de puerilidad en lo que desplegaba Padeletti a través de sus dibujos, sino de aquello que para llevarlo a cabo era necesario: *suspender la sucesión temporal*. En esa suspensión vive el niño: la suspensión de la historia y, sobre todo, la suspensión de la muerte. No es imposible que el pensamiento de la eternidad sea una prolongación razonada de aquella sensación primera que se cruza, antagónica, con el sentimiento trágico de la vida: la idea de que cuando dibujábamos en el centro luminoso de la infancia habíamos sido inmortales. La extrema pero voluntaria simpleza de estos dibujos de Padeletti tenían en el mismo volumen su contracara y a la vez su confirmación: la concentrada complejidad conceptual de los nueve poemas escritos entre 1950 y 1959 sostenía, sin embargo, una fe idéntica a la de los dibujos. Quise explicarme entonces en dónde residía el vaso comunicante entre esos dibujos de líneas infantiles y estos poemas de ardua arquitectura. Quisiera razonar aquí esa intuición.

2. Unos pocos ejemplos: las nueve Musas nacidas de Zeus luego de nueve noches de amor; el nueve en la cultura griega “parece ser la medida de las gestaciones, de las búsquedas fructuosas y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el cumplimiento de una creación”. En el taoísmo “nueve es el número de la plenitud: 9 es el número del yang”. Nueve es también “la medida del espacio chino”. Según el esoterismo islámico, nueve “es el número que simboliza las vías de comunicación con el mundo”. El número nueve aparece como número sagrado entre los aztecas, en los ritos chamánicos de los pueblos turco-mongoles, entre los egipcios, en la *Teogonía* de Hesíodo y en las *Enéadas* de Plotino. Cfr. Chevalier y Gheerbrant (1982: 663-665).

La serie de los nueve poemas forman un sistema autosuficiente. No es menor la idea de completud sugerida por el propio número nueve –nueve poemas escritos en nueve años–, un número místico y que tiene su larga descendencia en la historia de las religiones.<sup>2</sup> El conjunto de poemas se presenta como una serie, donde los textos se vinculan estrechamente entre sí, como si cada poema fuera una premisa abierta a otra que le sigue y que a la vez se articula en la que sigue, hasta el final. Muchos vocablos, como ecos de ecos, resuenan de uno a otro poema. La beatitud del arce del poema I reaparece en la beatitud del haya del poema V, “la quietud que dura” (2004: 55) del poema V reaparece en “la pureza perenne –que es quietud” (59) del poema VII. Se repiten de uno a otro poema las nociones clave: movimiento, forma, belleza. Y aun los vocablos pueden repetirse como un efecto de sonido, como una reminiscencia sonora. Así la *voluta musica*, que es el nombre de un caracol marino del poema II, reaparece en las volutas del helecho

del poema V. Ese resonar tiene un principio activo en la habitual rima interna de Padeletti: “el corazón que late, / el tiempo que late y combate” (51), o bien: “Diciembre frustrado / y enero cruel, cargado / de mariposas vanas –desengaño– / engendran y coronan el año / cruel, los años” (49). Este trabajo inicial de la estructura que se reúne en las repeticiones no produce un efecto de dispersión y de apertura, sino de completud y de contención. Las rimas, ecos sonoros y aliteraciones, de algún modo acuerdan como fuerzas centrípetas el fluir de los versos. Ese efecto responde a una norma superior: la relación entre variación y fijeza. Todo aquello que varía, parece afirmar su poética, responde sin embargo a un patrón –rítmico, musical o iterativo– que produce un efecto de continuidad, de tal modo que cada variación supone, paradójicamente, una afirmación de lo durable. Esta perennidad es abstracta, es decir, corresponde a una eliminación de la contingencia. En lo que fluye, en lo que cambia sería posible abstraer lo que perdura –lo cual, dicho sea de paso, es un típico movimiento de la modernidad, que se autocerciora y autofundamenta (cfr. Habermas [1989]). Por ello el poema habla de las “variaciones perpetuas del helecho, / que a través de otros ojos, otras plantas / persiste en diferentes volutas y no cambia” (55). Habría entonces en toda variación una forma primordial, una forma primigenia que “fija vértigos”, para usar la expresión de Rimbaud.

La variación y la fijeza responden, entonces, a otra oposición: la del movimiento y la quietud. En el poema I sabemos que el movimiento, pensado como espacialidad, es en realidad una articulación del tiempo que fluye, de la fugacidad. Aquello que fuga sucede y lo que sucede se mueve, por ello a menudo tal movimiento se metaforiza en la ola: “Cuando la ola fría del movimiento me dejó / –los futuros presentes pasados–” (47) o bien “Huye el tiempo en las olas sucesivas” (49), o bien “Un atisbo de muerte en la ola / que fluye, / tumba del *ser* y del *siempre*” (59). Todos los seres del mundo están sometidos a este movimiento y en consecuencia a la mortalidad y la sucesión. Pero Padeletti introduce una nueva paradoja: en el seno del movimiento, en la mutación de los seres, es posible abstraer lo que permanece y dura. Se trata del límite circunscrito a lo *Mismo*, aquello que sobrevive en la forma respecto de toda mutabilidad: lo que persiste en su ser. Lo que se repite en la sucesión se transforma de ese modo en lo que permanece en el tiempo. Por ello todas las cosas de la naturaleza se abstraen en la forma continua de su aparición en el mundo: todos los helechos son *el helecho*. Una vez más lo opuesto del movimiento es una forma abstracta y contenida, la mismidad en su propio límite de la que hablaba Parménides: “que es todo sin mengua: / pues, igual por doquier a sí mismo, lo mismo en su límite reina” (García Calvo, 1981). Y Padeletti: “Parménides: el día peregrino / dura en las formas” (59).

En los nueve poemas, al movimiento del tiempo se suma lo que cae, lo cadente: la carne cae, los frutos caen, el mundo todo se abisma en su caída. Pero otra vez lo cadente se transforma en cadencia, en acuerdo, en forma. Una abstracción que se autolimita y se contiene en el reino de su mismidad. Aparece aquí la palabra clave para arrancarse al movimiento temporal y a la inexorable caída: la *belleza*. La belleza consiste en la abstracción de una forma perdurable aislada del devenir, esto es, aislada del movimiento temporal. La belleza es fija, inmóvil, pero no debe olvidarse que esa fijeza proviene de la sucesión misma, se abstrae siempre del movimiento y de aquello que cae en la plenitud de un presente absoluto: “[...] de los cuerpos cadentes– / se desprende, permanente / y abstracta, la belleza. / Ahora, / cuando caen los frutos / del verano y nos llevan / hacia otros veranos / oscuros los afluentes / del momento, / se posa –tan segura / de durar– / en el mármol que fluye, en ese rostro / milagroso que perece” (57).

El modo en que Padeletti alude a la belleza no solo se centra en la hermosura de la forma de las cosas naturales: las piedras, los caracoles, los frutos, el arroyo, los árboles, los pájaros. También alude a un repertorio cultural, donde las palabras se asumen como acervo y monumento: “Resuenan –primigenias– / en el aire de Grecia, las palabras” (57). Resuenan, ya sea mediante imágenes mitológicas (el dios de Babilonia, la

mujer de Lot), ya sea mediante evocaciones de la cultura occidental: Platón, Parménides, la égloga primera de Virgilio, las odas de Horacio, la “Oda a Francisco Salinas” de Fray Luis de León –con la cual realiza un explícito juego intertextual. La belleza aparece aquí como el modo en el cual puede interiorizarse en su recepción por una conciencia. El sujeto, la conciencia viviente de la caída en la mortalidad y la fugacidad temporal, halla entonces en la contemplación y comprensión de la belleza un modo de interiorizar lo permanente. “De escogidas, profundas, solitarias / palabras he vivido. De los bardos / del mundo, las movientes / palabras solitarias” (53), escribe.

Y sin embargo ello no es suficiente para el ejercicio de la permanencia, porque esa interiorización aún es pasiva. El sujeto, sometido al movimiento del tiempo y de la finitud, no solo debe ser receptivo, también debe *ser responsable*. Así reza el primer poema, como un deber ético, pero de una ética existencial, una ética del ser. El yo se pregunta: “¿Nada me une a mí mismo?” (47). En esa pregunta debe verse una vez más la mismidad de la que hablaba Parménides, la mismidad del que persiste en su ser, la fijeza en el sí mismo ante el devenir de lo mutable. “*Yo soy responsable*” (47), dice el sujeto imaginario del poema. Y esa responsabilidad se asume de un solo modo respecto de la belleza de las formas: estando adentro, interiorizando el linde, autoconteniendo toda exterioridad, toda fuga, todo movimiento en una inviolada quietud. Esa es la quietud que dura, la hermosura que perdura, la pureza perenne. Dice el poema IV (53):

De escogidas, profundas, solitarias  
palabras he vivido. De los bardos  
del mundo, las movientes  
palabras solitarias.

¿Así podría morir?

Cuando cae la carne de las grandes  
palabras solitarias,  
cuando cae la carne  
de los frutos –oh carne–  
estoy adentro.

El sujeto se hace responsable del ser, cuando elude la sucesión mortal, al acordarse en una autolimitación, en una interiorización, en un límite que lo contiene en su mismidad. Y dice: “estoy adentro”. Así de este modo puede vivir el tiempo, como si fuera el ápice detenido de la ola en su puro alzarse: está *adentro* en la eternidad de un instante. Y ese modo de vivirlo, de *estar adentro*, no implica ausentarse del mundo, sino volverlo íntimo en la abstracción de la forma, en el ejercicio de la belleza. Véase el poema IX (63):

La ciruela en el plato repite el mismo cuadro  
antiguo,  
nuevo: la eternidad  
del instante.

Amarillo –en el gris  
propicio del espacio–  
el limón me confirma en el milagro  
original:  
estoy viendo  
y la vida es redonda y amarilla.

¡Hay paisajes tan vastos en el seno  
de la distancia, en esos fondos  
azules!  
(Hay dintornos  
infinitos)

El modo de estar adentro es interiorizar en un límite, en una línea continua y absolutamente simple, el mundo exterior y situarse allí: adentro. Aquí se anuncia el movimiento esencial de la poesía y la plástica de Hugo Padeletti: la de ser una metafísica del ojo. El *estar adentro* se convalida con el *estar viendo*, es decir, contemplar con atención. El ojo abstrae la forma en la belleza y la reconstituye como interioridad en el arte, en el poema, en el dibujo. De ese modo interrumpe la sucesión temporal. Al ver un limón, dice el poema, toda la vida se vuelve redonda y amarilla, toda la existencia se asume con la responsabilidad de la belleza, donde el ser perdura.

Y es esa responsabilidad la que retorna en la inocencia de la línea infantil. Porque tanto la línea del dibujo infantil como la línea del dibujo de Padeletti obran con la misma técnica inclusiva: la del *dintorno*. Dintorno es la palabra clave que cierra el último de los nueve poemas y que, intuyo, es la noción que comunica sus dibujos con sus poemas. Entre paréntesis, como fruto de un movimiento inclusivo, como el yo que está adentro, leemos al final de la serie, el último verso del poema IX: "(Hay dintornos / infinitos)".

El dintorno en dibujo es la delineación de las partes de una figura, contenidas dentro de su contorno. El rasgo dominante del dintorno es la interiorización de todos los elementos, sin ninguno exterior al conjunto. O bien la delineación de un trazo cerrado sobre sí. Ese mismo gesto advertí tanto en el dibujo del niño, como en los dibujos de Padeletti que buscan ese aspecto originario. Al recorrer, por un lado, su poética, donde el sujeto responsable del ser se interioriza, dice *estoy adentro* al mismo tiempo que dice *estoy viendo* para ejercer la abstracción de la belleza; y al verificar, por otro lado, el efecto del dintorno, percibo el gesto supremo del dibujo infantil, que mencioné al comienzo: suspender la sucesión temporal, vivir en la suprema inocencia de un origen de mundo, habitar en ese instante eterno en el cual el niño que dibuja vive la huella de su trazo. Por ello ese dibujo nunca es único, siempre se multiplica, se repite una y otra vez, porque no busca la perfección sino la continuidad, la variación para afirmar lo único. Y nunca habrá hojas suficientes para ellos. Todo el mundo se contiene en su contemplación y el poeta, el dibujante, el niño, del todo desinteresados, del todo atentos, están adentro, están adentro viendo la forma, buscando, a su modo, el reino en el cual toda fugacidad se detiene, toda mortalidad se anula, todo tiempo se suspende y recomienza y comienza, contenido, interiorizado en el dintorno infinito.

## El rojo ruge

"Un paisaje es un sistema de fuerzas y en el desierto están expuestas" –escribió el artista plástico salteño Mariano Cornejo en el catálogo de la exposición de sus pinturas "Crecientes, volcanes y tormentas" en noviembre de 2013. Y además: "Donde todo es estático nada está quieto: el humo de este volcán / es un cuchillo hasta el centro del planeta, / una vertical roja que corta el cielo y hay montañas / de sal volando por el aire. [...]. Y es que el paisaje se desata del espacio como si lo inmenso fuera / un cuadro redondo que no pudiera pintarse nunca". Tanto las pinturas que evocan los valles calchaquíes como esta especie de poema-manifiesto de su arte pictórico parecen matizar lejanamente aquellas reflexiones que planteaba Ana María Barrenechea sobre las artes sucesivas y las artes no sucesivas: ¿es posible hallar dinamismo en la fotografía y la pintura que "ofrecen el problema de las imágenes estáticas"? Cornejo advierte respecto del paisaje "Donde todo es estático nada está quieto". Otra vez en su pintura es posible hallar un elemento cinético

propio del paisaje que se transforma en la huella de la mano: ese humo de volcán que es un cuchillo se transforma en la pintura *efectivamente* en una incisión o una vertical roja. Los paisajes pictóricos se adentran en una materia espesa y como cauterizada ardientemente por signos punzantes que son incisiones que ha realizado el artista: cortes, puntos, aberturas, texturas de diversa densidad. Esos puntos que abren los ojos al otro lado del cuadro, esos cortes en el cielo que a veces se abren como otra mirada, esos volcanes que llevan en su línea puntuada a otro espacio latente, todo ello obliga a un cinetismo de la mirada que no solo percibe una abstracción plástica del sistema de fuerzas del paisaje o la metonimia de una totalidad que no podría pintarse nunca como tal, sino también la huella, la marca que atraviesa como una acción preterida y a la vez conservada en el espacio de la pintura. ¿Hay entonces en el artista un mediador de fuerzas: es el que transforma el sistema de fuerzas del paisaje en otro sistema de fuerzas que es el de la pintura del paisaje? ¿Y cómo obra ese mediador si el objeto mediado no es un paisaje sino un poema o un libro de poemas? Cornejo decidió pintar –no ilustrar– su lectura de una serie de 29 poemas inéditos de Hugo Padeletti escritos entre 1969 y 2008: *Osaturas*. Compuso así diez libros que no se parecen a nada, ni siquiera uno al otro, porque cada uno de estos libros es único aunque tenga cada uno de ellos los mismos poemas.

El modo de composición de estos libros ha sido singular. Mariano Cornejo ha recibido de parte de Hugo Padeletti este libro que le disparó un sinnúmero de imágenes, las cuales, sin embargo, no pertenecían al mundo: se hallaban en estado latente. Para que esas imágenes que ahora pueblan los libros arribaran a lo real, Cornejo debió realizar un acto supremo de lectura. Me confesó –en una conversación llevada a cabo en Buenos Aires el 11 de noviembre de 2013– que abandonó en algunas jornadas esculturas con las que debía lidiar con la materia, como una faena en la cual la materia a la vez se resistía y se formaba, y, como si pasara de una exterioridad animosa a una intimidad señera, cada día y cada noche abría los poemas de *Osaturas* que antes habían sido situados en un papel único que no tenía reemplazo y habían sido dispuestos como signos proyectados en el espacio por el diseño de Magdalena Paz Posse. Mariano Cornejo abría ese papel ante las acuarelas y los pinceles y comenzaba a leer un libro, poema a poema, día a día, un poema por día de estos veintinueve poemas a través de sus propias pinturas. Cada lectura que realizaba era una acuarela.

A lo largo de un año esos poemas multiplicados por diez libros ofrecen casi un libro de horas, un libro meditativo que se lee de un modo peculiar en una especie de diario pintado, un diario de lecturas. Quiero subrayar la peculiaridad de este acto supremo de lectura. Cada vez que Cornejo leía un poema lo interiorizaba: abandonaba la materia y el volumen de las esculturas que estaba componiendo y se situaba en el plano y el color, pero con la levedad de la acuarela, que le permitía ir desde el color adensado en adunamiento sombrío hasta el roce mismo de lo albo, ir hasta esa precipitación del matiz suave que puede temblar casi con el color mismo del papel, leve invisibilidad de la marca allí en el límite reverencial del pincel posado, rozado que desdobra el poema o lo abre más bien, lo prosigue y continúa haciendo estallar hacia los márgenes su propia espacialidad. Cada día o cada noche Cornejo realizaba este acto de lectura que es a la vez íntimo y abierto: leía e interpretaba sin concepto pero con signo pictórico, en una suspensión del significado pero con una orientación del sentido. Cornejo *leía pintando*: cada acuarela es su modo de leer, ha leído en el arabesco amarillo, en el ángulo lila, en la onda roja, en la puntillosa reiteración azul, en los colores fríos que se mutan en colores cálidos y de pronto se vuelven forma, figuratividad indicial: el león, el pavo real, el dragón. Pero todo poema escrito es inscripción y aquí otra vez hallamos esos puntos propios de las pinturas de Mariano Cornejo, esas incisiones que son signos de una lengua no dicha pero cuyo sentido está allí.

Yo diría, entonces, que lo puntiforme de Cornejo coincide con la estética puntual del instante de la poesía de Padeletti. Esos puntos que una y otra vez aparecen en Cornejo

suponen no solo la mano que inscribe, el acto de punzar, de puntuar sino también el de inscribir, y escribir y, al mismo tiempo, señalar, cada vez y una vez, el punto exacto de un instante. Y ese instante tiene la dimensión suprema del *ahora*. Se trata de una concepción poética del tiempo, que no transcurre sino irrumpe: el instante de una eternidad que se manifiesta en el presente que se impone. Esa coincidencia con la poesía de Padeletti se resume en ese acto que pulsa la nota presente de la ruda melodía: AQUÍ Y AHORA. El *ahora* puntual tiene el carácter de una punzada, de una punta aguda, de una puntiforme inserción: en la poesía de Hugo Padeletti, como alguna vez escribí en el estudio preliminar a *El Andariego* (Padeletti, 2007: 16), ese motivo se reitera en el pájaro despierto y detenido en la punta del árbol, en la punta de diamante contra el vidrio del espejo, en el extremo del ala, en el anzuelo hundiéndose en el agua, en la cala de la escarcha, en el argumento de la espina, el súbito atisbo en el extremo de la fresa. Punta acerada de los días, una puntual fijeza sumerge a la conciencia en otro tiempo que desvía de su cauce el continuo suceder, como si fuera una falla, una grieta, un hiato que se marca o una punta que se hiende: “No es un punto // de continencia ni es un punto / de destemplanza: es la punta / del instante” (Padeletti, 2007: 242).

En la fijeza del instante el tiempo se libera del transcurrir. No es el presente del mundo lo que allí aparece, es su *presencia*: es el *ahora*, aquella actualidad sagrada que quiebra el continuo temporal. El ahora no es el momento fugaz, sino más bien la fugacidad retenida en un instante puro. Otra vez en *Osaturas* esa concepción del tiempo arrecia, como en el poema “El ojo tiembla” (Padeletti, 2009: s. p.):

EL OJO TIEMBLA

sabe del rastrojo  
donde aguarda, viviente, la semilla  
y sabe de la orilla

el mar, que maravillas  
extrañas avecina.

Conoce

la levedad del aire  
que solaza, y la grave  
reciedumbre

del acero que arrasa.  
Entre las ramas una yema brilla  
que promete esplendor:

no consumada,  
bajo la tierra aguarda una granada  
que aspira al sol.

¡Cuánta peripecia ignorada  
–cristalina o sangrante–  
irrumpe de la espuma

del instante!

Por ello, los poemas de *Osaturas* no están, en puridad, “ilustrados”, porque eso sería una incursión en un significado de literalidad representativa: los libros, para usar de nuevo aquella vieja denominación, están *iluminados*. Las “osaturas” –un neologismo

que alude a poemas en los huesos, poemas descarnados y desencarnados que reclaman solamente lo que impera en la vacuidad— se iluminan en la lectura acuarelada y puntiforme, la lectura del instante pleno de Mariano Cornejo: “Mas se pudre de suyo / la carne sola / y dura sobre el hueso / lo que una ola”, leemos. O bien: “eres médula viva, que produce / su alquimia desde el hueso” (Padeletti, 2009: s. p.). Esa duración sobre el hueso es el tiempo concentrado en su puro acontecer que produce una transformación cualitativa que “irrumpe de la espuma del instante”: *el poema como osatura*. En Cornejo la *osatura* se vuelve *iluminura* intermediados por la *lectura*: no le proporciona una carne suplementaria, sino la dimensión heterogénea y dilatada de la forma coloreada, del color hecho forma como un despliegue de la acuarela y del punto que ahonda el ahora. Como toda lectura, guarda el modo particular de cada lector: y en su lectura por vía de la acuarela, reconocemos también las dimensiones propias de la estética de Mariano Cornejo que se abre, en su acto, a una especie de realización, ahora sí de presencia concreta de aquello que el poema mismo de Hugo Padeletti señala como un dinamismo.

Quiero decir que ese dinamismo de la poesía de Padeletti se vuelve *acto* en la lectura de las acuarelas de Mariano Cornejo. Y aquí comienza otra dimensión —que por cierto se da de un modo simultáneo— con estas singulares *Osaturas*. La pintura de Cornejo produce aquello que el poema *dice*, pero no en la fuga del significado sino *en el sentido de la forma*. El poema, de algún modo, *instruye* en su propia dimensión espacial aquello mismo que una y otra vez la acuarela nombra en su color ardido. Este acto es de una sutileza que escandaliza el sentido común y que está casi en el límite de lo indecible. Cada poema, al ser leído en un acto de creatividad pura, se realiza una y otra vez en la temblorosa vibración de lo imaginario colorístico. Imaginamos que, como reza el poema de Hugo Padeletti, esa lectura “llega hasta la última frontera” para “asaltar desde allí / lo que asalta e impera. / La imponencia / que lo rojo detenta / se opaca y sedimenta” (2009: s. p.). Ese *rojo* nombrado posee el brillo y la imponencia de lo no visto y de pronto *el acto del rojo* en la acuarela lo realiza volviéndolo a la vez despojo y tesoro:

LLEGAR HASTA LA ÚLTIMA FRONTERA

y asaltar desde allí  
lo que asalta e impera.

La imponencia

que lo rojo detenta  
se opaca y sedimenta.

Finalmente

enceniza despojos.

La acuarela “enceniza despojos” porque el rojo nombrado y virtual —el rojo en su potencialidad suprema del rojo, el rojo que no es rojo sino como idea misma de lo rojo—, ese rojo de la imagen se vuelve un color que se imprime en el espacio, que se hace rojo en otra dimensión del signo, el rojo pintado. Entre el rojo pintado y el rojo nombrado hay una escisión, una inadecuación que del rojo al ojo se resuelve: el ojo del lector, el ojo del pintor, el ojo del contemplador. El rojo regresa del signo escrito al color en el tiempo, se vuelve material y al mismo tiempo es ideal. Se diría que en este presente el rojo se vuelve presencia pura y a la vez tiempo transcurrido. Pero cuando eso ocurre, otra vez el poema de Padeletti instruye aquello que vemos: “Afinar la pupila del ojo y / recobrar el corazón del fuego del león, / su rugido en el rojo” (2009: s. p.).

Este es un segundo acto del color rojo: antes el rojo llegaba al mundo y encenizaba el hecho, se sumergía en la temporalidad. Pero luego ese rojo afina la mirada y permite ver *más allá* del rojo, aquello que el rojo abre ahora como señal, como herida abierta en el mundo contingente, como esos párpados tajeados que Cornejo abrió en los cielos de sus pinturas para ir más allá del paisaje: el rojo ahora es corazón de fuego del león y el signo poético, en el rojo de la acuarela, ruge. Su rugido es color, su rugido es trazo, su rugido es punzada, acuarela, lectura pintada. El rojo del poema vibra allí entre leones, cada uno de los leones que se sostienen en cada uno de los libros pintados por Cornejo. El rojo ruge en el león rojo y la palabra rojo pinta su león de fuego. Esa dialéctica, ese dinamismo que afina la pupila del ojo conforma el acto de lectura-pintura de Mariano Cornejo como un eco dinámico del poema de Padeletti.

Así, como reza el poema, entre el rojo del poema y el rojo de la pintura, en ese lapsus, en ese hiato, se suspende el tiempo: “Queda lo eterno / atenazado / en la gota en suspenso // de la sola salida / que habitamos”. Vemos en acto el pasaje “de una esfera a otra esfera / cada vez que apuramos / sin restos solamente / lo que impera” (Padeletti, 2009: s. p.). Aquello que así realiza Cornejo de la poesía de Padeletti en la iluminura de la osatura es *actuar y actualizar la metafísica del ojo*. Mediante el impulso óptico de la *atención* –que en la poesía de Hugo Padeletti es contemplación– los objetos se mutan en formas –poemas verbales o poemas visuales–, cuyo envés abre una dimensión mítica, sagrada: la plenitud del Vacío en lo puntiforme de un instante absoluto, la punzada del presente, el *Ahora*. Aquí, por ejemplo, la azalea deviene dragón alado y encrespado, todo fuera de sí: detrás de cada palabra hay una Esfinge. Cornejo contempla esa metamorfosis y realiza en la acuarela el acto mismo de la transformación. Ese acto se realiza mediante el protocolo que pronuncia el poema: “Visión, atención y sosiego / desde el principio / y disponibilidad para ver / desde otro sesgo” (Padeletti, 2009: s. p.). Ese otro sesgo convoca la metafísica del ojo: la mirada imaginaria se transmuta en mirada pictórica y en la confluencia de osatura e iluminura se proyecta la dimensión sagrada del mundo. Poema y acuarela encienden así un instante donde el tiempo del transcurrir se suspende, cala vertical en el mundo histórico: “Enciende el crisantemo / del momento / para un renacimiento / de reinos amarillos!”. En esos amarillos del poema y de la acuarela se aureola la “eterna eternidad del instante”.

Por ello cada lectura es la misma y es otra, cada acuarela prolifera y es única, cada poema es único en su misma repetición: cada libro recupera el aura, el carácter sagrado del arte que la secularización desplazó. El carácter rítmico de estos poemas, los conatos melódicos de la versificación que aparecen con el arte propicio de las rimas sostienen, otra vez en Padeletti, las huellas de la armonía. Puedo imaginar que los colores ritman el ritmo y en su reiteración, en la repetición de sus formas que a la vez son singulares, el color y el trazo crean la homología del ritmo universal que como eco remeda el poema. Las sucesivas inscripciones de formas de Cornejo, ese aspecto en el cual proliferan una y otra vez los arcos y los ángulos y los arabescos y los círculos, como la dehiscencia de las geometrías, ese aire ecoico y repetido de los colores como si se pronunciaran cada vez parecen la materialidad del ritmo, el color propio de la rima. No otra cosa había soñado Rimbaud al darle color a las vocales. Así al ver ese color que el poema ritma, el ojo del poema de Padeletti y de la pintura de Cornejo tiembla: tiembla allí donde aguarda el otro lado, ese lugar donde espera la semilla que va a ser arborescencia pintada, ese lugar que va a lanzarse al mar y que va a agotar toda la extensión del desierto, ese lugar de la lectura donde hay una riqueza no consumada, donde irrumpe la espuma pura: color supremo donde el color se anula, blanco absoluto de la espuma pura del instante.

## Lo temporal y lo intemporal

En su ensayo “Poesía y plástica en mi experiencia”, Hugo Padeletti recupera la oposición de dos nociones del budismo –*samsara* y *nirvana*– para hablar de “dibujos *samsáricos*” y “dibujos *nirvánicos*”. En tanto el *samsara* se identifica con la existencia y, en consecuencia, con este mundo sujeto al cambio, al dolor y al deseo, la liberación por la vía del *nirvana* supondría sobrepasar y trascender el *samsara*, salir fuera del tiempo. Conviene citar esa reflexión *in extenso* porque ilumina el vínculo entre poesía y plástica que indagamos:

Si el *samsara* es este mundo, sujeto a la necesidad, al cambio, al placer y al dolor y, por lo tanto, al deseo, cabría pensar que el *nirvana* es algún tipo de trasmundo, pero no es así. Se corresponde más bien, para decirlo a través de referencias occidentales, con lo que Cristo enseñó cuando dijo: “Mi reino (el reino de los cielos) no es de este mundo (el *samsara*)”, pero añadió: “El reino de los cielos está dentro de vosotros”. Lo está “aquí y ahora”, aclararía un budista zen. Aunque no el aquí y ahora del “comamos y bebamos y gocemos / que mañana moriremos”, sino el aquí y ahora absolutos: un estado de suprema atención desinteresada, y por eso mismo, plena y serena. Lo que más se acerca en “este mundo” es la experiencia estética, la contemplación estética pura y desinteresada. No es un estado de “experiencia” sino de “inocencia”. Hace falta una pizca, por lo menos, de la inocencia de los animales, de los niños y de los santos para disfrutar plenamente de un dibujo *nirvánico*. Un dibujo *samsárico* es fácil de apreciar, atrae nuestra curiosidad, nuestra identificación o nuestro rechazo. El dibujo *nirvánico* no tiene ese gancho: pasa fácilmente inadvertido. Pero el que logra asirlo, el que es sensible a estímulos menores y hasta mínimos, entra, a través de él, en el *sat-chit-ananda* (ser-consciencia-beatitud) del vedanta, es decir, ingresa en lo que he llamado la eternidad del instante. (2004: 43)

El aspecto sincrético de la observación de Padeletti respecto de las doctrinas religiosas habla menos de ellas que de su propia estética, o, asimismo, habla de ellas a través de su poética. Es posible reconocer aquí varios de los rasgos que antes señalamos en los poemas de los libros referidos, solo que en este caso menciona exclusivamente la obra plástica. Pero estos rasgos comunes –que también descubrimos en el vínculo con las acuarelas de Mariano Cornejo– permiten matizar también las preguntas inspiradas en las que proponía Ana María Barrenechea. Podría aventurarse que lo que reúne ambos planos en la poesía y en la plástica es su temporalidad imaginaria. En el ensayo “La pintura y el tiempo” John Berger reafirma aquello que Barrenechea problematizaba respecto de la pintura y la fotografía para hallar en lo no sucesivo la narratividad –de carácter sucesivo–: su estatismo. “Las pinturas son estáticas”, escribe Berger (1990: 193). Después de la doctrina darwinista de la evolución y de la idea de que la historia es el dominio de la libertad humana, afirma Berger, la conciencia histórica tomó el monopolio de las nociones de cambio y continuidad. Anteriormente lo continuo era lo atemporal, pero luego de esa mutación de paradigmas la continuidad pasó al crédito de la historia, como aquello que tiene una duración más larga que lo efímero. Por ello, comenta Berger, “el lenguaje del arte pictórico, puesto que era estático, pasó a ser el lenguaje de esa atemporalidad. Sin embargo, de lo que hablaba, a diferencia de la geometría, era de lo sensual, lo particular, lo efímero. Su mediación entre el reino de la atemporalidad y lo visible y tangible era más total, más intensa que la de cualquier otro arte” (1990: 196). Berger apunta –su artículo data de 1979– que en las últimas décadas ese carácter atemporal de lo icónico se había adelgazado hacia lo efímero. “Lo atemporal [...] ha sido vaciado. Lo efímero se ha transformado en la única categoría del tiempo” (1990: 197). Prescindo de los ejemplos artísticos que ofrece el ensayo, pero retengo una noción: Berger señala que, trivializado por el pragmatismo y el consumo, lo efímero se convirtió en un fetiche y el arte pictórico no puede hacer nada de importancia si oblitera “*la coexistencia de lo efímero y lo atemporal*”. No se trata, dice Berger, de una vuelta a formas religiosas previas, sino a la visión del tiempo en el arte en la cultura del capitalismo del siglo XIX que hemos heredado.

La problemática no ha envejecido. En 2000, Georges Didi-Huberman dedica un volumen a este mismo problema: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Didi-Huberman, al interpretar un texto del pintor norteamericano Barnett Newman, “*The Sublime is Now*” (“Lo Sublime es el Ahora”) con el cual no desentonaría la voluntad estética de Padeletti, escribe: “la crítica del presente –la apelación a categorías tales como ‘arte primitivo’ o lo ‘sublime’– no funcionaba sin una crítica de la nostalgia donde el Ahora, el *Now*, era abiertamente reivindicado. Se podría, sin traicionar a Newman, pienso, parafrasear su célebre título de 1948 (“*The Sublime is Now*”) diciendo que, para él, *la suposición del tiempo artístico* no funciona sin esta proposición dialéctica y crítica: *el origen es ahora*. Es en el Ahora reminiscente que aparece el origen” (2011: 359. Cfr. Newman [2006] y Lyotard [1998]). La experiencia de la obra poética y pictórica de Padeletti produce una singularidad en esta encrucijada: precisamente en el vínculo entre ambas dimensiones –las de los poemas plásticos y de los poemas verbales con los rasgos de lo no sucesivo y lo sucesivo, de lo estático y lo dinámico– el artista argentino realiza con profundidad la coexistencia de lo temporal y de lo atemporal que reclamaba Berger y la crítica del presente a partir de un tiempo artístico que vindique, dialécticamente, el Ahora como origen que evocaba Didi-Huberman. Aquel tiempo que huye “en las olas sucesivas” se resuelve –se detiene– porque es “la belleza del instante / lo que hace desnudar la irreparable / fugacidad” (2004: 49). Y es precisamente en el carácter irreductible de la forma artística donde se produce esa rebelión del anacronismo, el salto cualitativo del Ahora frente a las eficacias instrumentales del progreso y las inconsistencias de lo efímero. Así, en “Para una metafísica del ojo y otras indiscreciones”, Hugo Padeletti concluyó:

El presente puede hasta cierto punto modificarse: podemos integrarnos sólo lo imprescindible a este progresivamente acelerado fin de mundo y practicar al mismo tiempo el mayor grado posible de desobediencia civil. [...]. Sólo contamos con nuestro presente, que está enraizado en nuestro pasado. Pero el pasado ya no es y el futuro no es todavía. Lo que realmente cuenta es el aquí-y-ahora intemporal, en cualquier época que nos toque vivir. La eternidad no es la duración infinita; es el no-tiempo del instante. (1999, I: 147)

Fecha de recepción: 10/12/2013. Fecha de aceptación: 15/02/2014.

## Bibliografía

---

- » Barrenechea, A. M. (1989). “Yo y lo otro: lo fantástico en las artes no sucesivas”. En *Filología*, xxiv, 1-2, 83-95.
- » Berger, J. (1990). *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza Editorial.
- » Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. París, Robert Laffont.
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » García Calvo, A. (1981). *Lecturas Presocráticas*. Madrid, Lucina.
- » Habermas, J. (1989). “La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramento”. En *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires, Taurus, 11-35.
- » Lyotard, J.-F. (1998). “Lo sublime y la vanguardia”. En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial.
- » Newman, B. (2006). “Lo sublime es ahora”. En *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid, Síntesis.
- » Padeletti, H. (1999). *La atención. Obra reunida*, tomos I, II y III. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- » ——— (2004). *Dibujos y Poemas 1950-1965*. Buenos Aires, Editorial Áncora.
- » ——— (2007). *El Andariego. Poemas 1944-1980*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » ——— (2009). *Osaturas 1969-2008*. Pinturas de M. Cornejo. Salta, Cornejo Aráoz.