

*Primicias sobre el borrador de un poema escrito como imagen visual “indivisible”,
develadora como un proceso. “La grande complainte de mon obscurité”
de Tristan Tzara*

[First fruits on the draft of a poem written as an “indivisible”
visual image, revealing as a process. “La grande complainte de mon
obscurité” by Tristan Tzara]

Elia ESPINOSA

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

El borrador del poema de Tristan Tzara titulado *La grande complainte de mon obscurité* es una muestra de un proceso creativo, del nacimiento de lo que será la versión final de la misma obra. La fuerza y las peculiaridades de este borrador tan original lo caracterizan como una imagen visual “indivisible” en la que se unen diferentes elementos: la escritura y el dibujo mezclados con manchas de tinta, correcciones, caricaturas y espacios o silencios. El hecho de que se publique como borrador hace partícipe al espectador de la resolución que se ha tomado en el proceso de concepción, así deja al descubierto las vacilaciones, afecciones o emociones que han advenido al artista en su momento de intimidad creativa. Todo ello sitúa a esta obra en lo experimental y lo efímero, lo que la ubica dentro del discurso del arte moderno.

Palabras clave: borrador; Tristan Tzara; proceso creativo; imagen visual “indivisible”; modernidad.

The draft of the poem by Tristan Tzara titled *La grande complainte de mon obscurité* is a sample of a creative process, the birth of what was to be the final version of the same work. The strength and the peculiarities of this so original draft characterize it as an “indivisible” visual image in which different elements are united: the writing and the drawing seasoned with ink-stains, corrections, caricatures and spaces or silences. The fact that it was published as a draft makes the reader/spectator a participant in the decisions taken in the process of conception, thus leaving open to view the hesitations, affections or emotions experienced by the artist in his moment of intimate creativity. All this situates the work in the sphere of the experimental and the ephemeral, and thus within the discourse of modern art.

Keywords: draft; Tristan Tzara; creative process; “indivisible” visual image; modernity.

ESPINOSA, Elia, “Primicias sobre el borrador de un poema escrito como imagen visual ‘indivisible’, develadora como un proceso. ‘La grande complainte de mon obscurité’ de Tristan Tzara”, en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 521-529.

PRIMICIAS SOBRE EL BORRADOR DE UN POEMA ESCRITO COMO IMAGEN VISUAL “INDIVISIBLE”, DEVELADORA DE UN PROCESO. “LA GRANDE COMPLAINTÉ DE MON OBSCURITÉ” DE TRISTAN TZARA

ELIA ESPINOSA

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El borrador de un poema escrito a mano, sin intermediación del cómputo, la digitalización, es una misteriosa imagen experimental, de regreso constante a la corrección abierta al hallazgo. Su material, además de la tinta, el lápiz, el crayón de color, o los tres a un tiempo para hacerlo es, con frecuencia, una hoja de papel en cuya superficie habitan los signos que el proceso creativo, ese ímpetu resolutivo constituido de percepción, sensibilidad, intuición intelectual y sensaciones, pulsa con especial complejidad.

Además de objeto de papel entintado, como borrador de un poema escrito, dicha pieza es también una imagen lingüística, y si contiene dibujos que se esparcen en su superficie, esto lo volverá una imagen lingüístico-visual, aunque domine lo visual abrazando a la escritura y a la gráfica, no obstante las diferencias entre la figura de las palabras y otras figuras que lo pueblan, sean éstas letras, líneas o puntos diseminados aquí y allá al ritmo de los trazos correctivos.

Sea en verso o en prosa, valiéndose de lo experimental, el escritor va buscando en su borrador el acierto de la significación anhelada, del mismo modo en que trabaja el equilibrio del todo y las partes, ensayándose en su desafío mientras alcanza una versión final que imagina y va resolviendo al paso de la escritura.

El borrador es, por otro lado, un “a mitad del camino” en donde se despliegan vislumbres de lo que advendrá cuando sea, por lo menos, un borrador final y, después, una pieza publicada como texto impreso en la página de un libro, o “subido” a una página web de poesía, lugar este último, en donde perdurará en tiempos diversos guareciendo el nudo temporal del pasado de su elaboración y, a la vez, el presente de su desenvolvimiento escritural.

La búsqueda de sentido y significación en tan fugitiva, revolvente y recurrente obra, contiene el potencial de la vitalidad de los grafismos correctivos que surgen al paso de un *proceso múltiple intuitivo, conceptual y gestual* de búsqueda (brazo, mano, tacto, sensaciones, en fin, cuerpo), respaldado por los sucesivos encuentros, las correcciones de diverso talante, traídas a la página por la necesidad de cambiar palabras, puntuaciones, ritmos en el sentido y la musicalidad en medio de trazos que destruyen y reconstruyen los versos ya escritos en la hoja. Líneas sencillas o compuestas sobre lo que se había configurado, flechas hacia los márgenes, manchas o a veces rasgaduras, propician la aparición de una extraña “sobregráfica” modificadora de los espacios entre elementos, durante el proceso resolutivo de metáforas, contrapuntos de palabras, metonimias, búsqueda de homofonía o heterotonía. Una asimetría visible, tan íntima como los trazos de un pintor expresionista, va apareciendo en la superficie y enfrenta la mirada del autor; proviene de los encuentros de la sensibilidad, la intuición y las ideas traducidas a mares espirituales de fuego y medida que determinan el conjunto visual de la congregación fonética cifrada, por lo tanto determinada por un ritmo variable, de sus fragmentos en constante redistribución.

Tanto el borrador en general como el de un poema —lo veremos en el caso de Tzara—, pueden ser concebidos como imagen visual o imagen literaria, mas la interrelación de signos y su intensa convivencia en el ámbito de su totalidad como presencia y aparición es diferente en el poema cuando intercala dibujos, manchas de tinta, a propósito o accidentales, con los versos y los trazos correctivos que se van estratificando. Tal despliegue abre a su paso ámbitos que se manifiestan y se ocultan en la imaginación del autor y se presagian en el futuro lector y su acto hermenéutico, regidos por dialécticas de oposición y coincidencia negativas y positivas que dan paso a órdenes asimétricos en la página, esa estepa que se ve invadida por líneas de diverso espesor, sea con la rapidez de un felino o la gracia del paso de una gacela que prepara la carrera.

* * *

Tristan Tzara, el poeta rumano-francés nacido en Moinesti, pueblo de Baucau, Rumania, en 1896, y cuyo nombre real era Samuel Rosenstock, escribió el borrador de “La grande complainte de mon obscurité”,¹ en francés cuando tenía 21 años, en 1917, en la primera guerra y en plena

¹ El borrador, que tuve en mis manos, se encuentra en la Biblioteca Jacques Doucet, en París. Consta de dos páginas de papel tamaño carta. Su estado de conservación es bueno.

evanescencia de la *Belle Époque*. Es el poema de un joven que estudió primero matemáticas y filosofía, y que adoptó aquella lengua para su trabajo literario. Fue en Zúrich donde escribió-dibujó el poema devenido borrador, consciente del drama político-económico que vivía el mundo en ese periodo, y al ritmo de las veladas dadaístas en el Cabaret Voltaire. La versión final de la pieza se publicó en 1918, en la ciudad suiza, como parte del libro *Veinticinco poemas*.²

El título, que también podría ser traducido como “la canción triste de mi obscuridad”³ encabeza un poema que, en síntesis, evoca los afectos de la lejana infancia en los primeros cuatro versos, luego ofrece una visión de la impotencia del ser humano, desde “trainons toujours par la couleur du monde” (vayamos por el color del mundo), quinto verso, hasta el último: “faim feu sang” (hambre, fuego, sangre).⁴ Convoca a vivir por el color del mundo, luego menciona la delgadez, la ausencia de voz, las extremidades que se entrechocan, el rostro y una basílica quemada; *zigzags* que pierden ritmo, el teléfono que pide morder sus cuerdas y licuarse, la palabra **arco** escrita así, con línea gruesa, inmediatamente después del apellido *dostoievski*, suprimido, las palabras y frases “astral”, “la memoria hacia el norte”, “la carne cruda” y, por último, el ya citado verso “hambre fuego sangre” que,⁵ según Henri Béhar, estudioso de Tzara,⁶ es el final del poema.

Sin embargo, en el reverso hay cinco versos más: “sin saber cómo ni por qué/ estrechas cortas/ muestran el camino/ de golpe/ pudrir en oro de piedra grande densa”.⁷ El contraste entre el significado de los primeros cuatro versos y el grupo de los diecisiete que le siguen es muy marcado. Su significación no disimula la desesperanza, los titubeos y una resaca existencial romántico-simbolista que Tzara traía de su tierra natal, pues en la época de guerra en la que fue escrito y desde el siglo XIX, en Rumania

² El lector encontrará una estupenda presentación de los *Veinticinco poemas*... en la dirección http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Vingt_Cinq/pages/000cover.htm. Es la edición de 1918, que contiene dibujos de Hans Arp.

³ Traduje *complainte* como lamento porque el aliento general de la significación del poema es melancólico, de una queja que embebe, incluso, a las figuritas que se mezclan con el texto. Además, no tiene el ritmo de canción.

⁴ Véase ms., hoja 1.

⁵ Véase ms., hoja 1.

⁶ Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, 3 vols., ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, vol. 1 (París: Flammarion, 1975). No he anotado la página porque se trata de una deducción mía. Es decir, Béhar no tomó en cuenta el reverso del poema de Tzara que está numerado como “21”, luego del anverso, numerado con el “20” en las carpetas del material del escritor que están en la Biblioteca Jacques Doucet.

⁷ Véase ms., hoja 2.

eran cultivadas esas corrientes germano-francesas,⁸ sumándose a esto el que Tzara, recién llegado a Zúrich, tal vez añoraba su ciudad natal y su cultura.

A la significación evidente y oculta del poema mismo y de su borrador como imagen visual trágica, se sobreponen, por momentos, los trazos correctivos y los dibujos de investidura caricaturesca, o los testimonios que aluden a la intimidad de un recuerdo. Rostros de tres cuartos y de perfil siembran de incógnitas el lado derecho del anverso (figs. 1 y 2), paralelos al poema que se despliega “frente” a ellos: dos ven hacia fuera del límite del plano, los otros ven hacia dentro, absortos y de algún modo involucrados en la secuencia verbal. En el reverso, en donde los cinco versos mencionados finalizan el poema, los dibujos y trazos forman una constelación que acentúa *el gran lamento* por la guerra. El reverso se opone al anverso en el juego de tensiones espaciales, pues éstas se vinculan en la retícula de paralelos o en *zigzag*, mientras que en el reverso flotan los versos bajo correcciones a línea compuesta y las nueve figuras, en la parte inferior, entre las que está escrita la palabra *WEST!!* (Occidente) dos veces (una en diagonal, la otra en vertical), la frase “la gran complainte”, cubierta y unas evanescidas palabras de gratitud cruzadas por una línea quebrada.

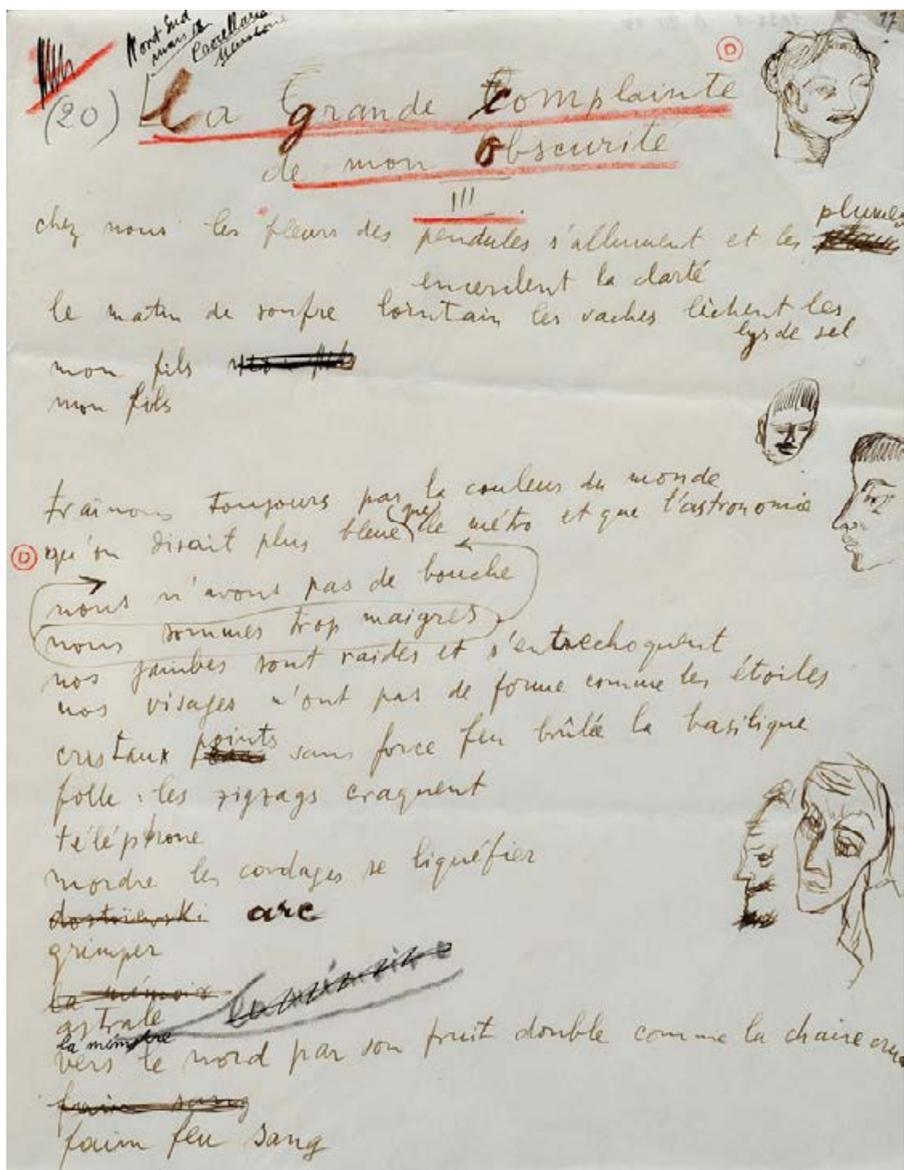
* * *

Al decir de Martin Seel en su *Estética del aparecer*,⁹ las imágenes siempre muestran algo y son, ¡qué sencillo decirlo!, un “tipo particular de signo”.¹⁰ Esta tesis, que suena a fácil evidencia, encuentra un interesantísimo desarrollo en su libro, en el que aborda filosóficamente los diversos estados siempre fugitivos de la imagen desde las relaciones de revelación/ocultamiento, presentación/soporte de la presentación, intimidad de la imagen/mundo exterior a ella, imágenes materiales/imágenes mentales, ver algo *en* algo, ver algo *como* algo, lo que es y no es en su aparición y presentación y en su hacer aparecer, desaparecer, presentar. Tal teorización de la imagen como una entidad viviente, dinámica, que contiene, hace manifestarse, se manifiesta, da viabilidad y oculta, a la vez, viene al caso para enriquecer la visión del borrador de Tzara. La relación de signos, el *ver en y el ver como*, en tanto que formas de la visión y la plasmación que implica la transvasación entre

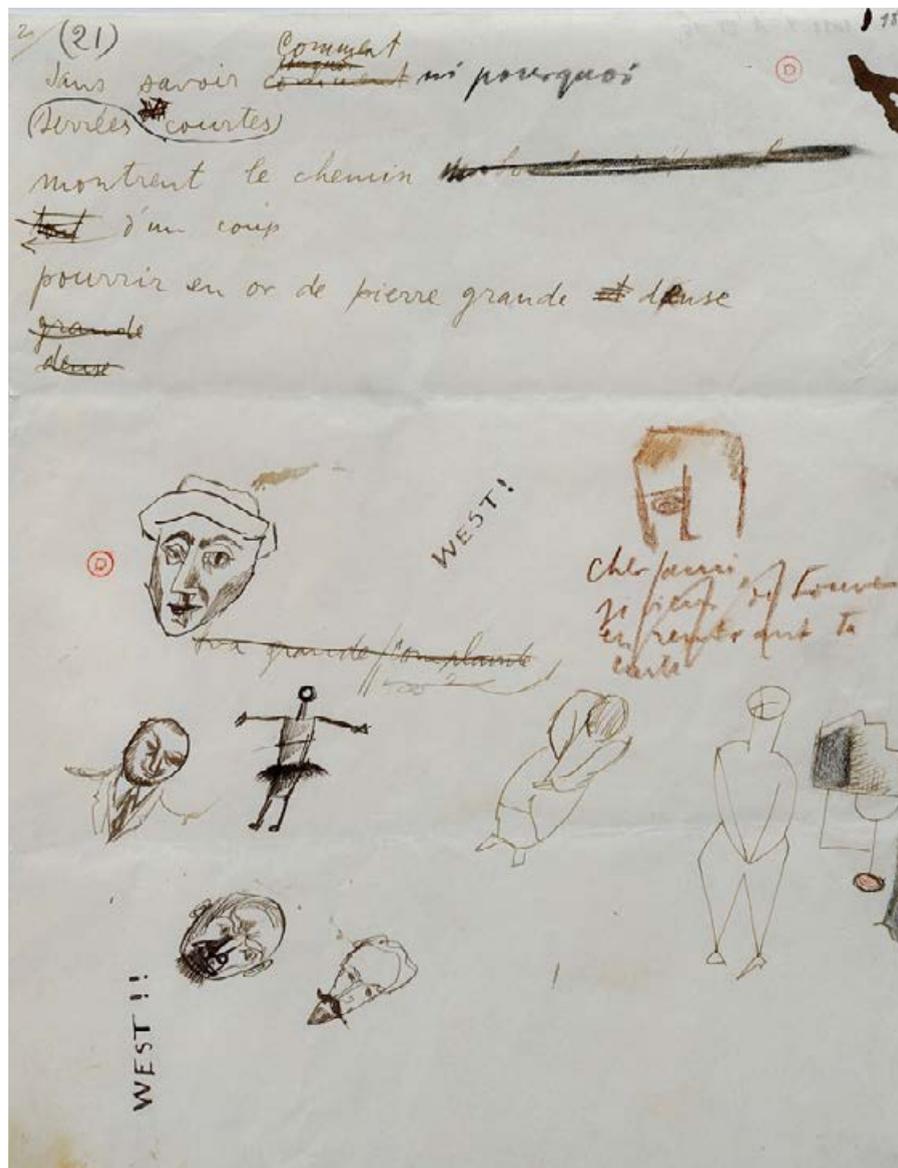
⁸ Fue en la figura del pintor Nicolau Gringorescu en quien encarnaron con brío esas corrientes artísticas. Produjo retrato, paisaje, naturalezas muertas. Un aspecto interesante a investigar, aunque no en el espacio de esta ponencia, es la proclividad de la cultura rumana a producir una cultura artística literaria de mayor originalidad que su plástica.

⁹ Martin Seel, *Estética del aparecer*, trad. Sebastián Pereira Restrepo, serie conocimiento (Buenos Aires: Kats Editores, 2010).

¹⁰ Seel, *Estética*, 244.



1. Borrador de Tristan Tzara (anverso).
 Biblioteca Jacques Doucet, París.



2. Borrador de Tristan Tzara (reverso).
Biblioteca Jacques Doucet, París.

el ver y el concebir, son lo que constituye o recrea el interior de su imagen total, condición básica para que las imágenes puedan ser descubiertas y/o reconocidas, así como nombradas “imágenes”.

Ese entramado en movimiento se renueva, como veremos más adelante, en el involucramiento con la afección, sobre todo en el caso de las imágenes artísticas, entidades tan ligadas a una “visión que ve”, con lo que sabe y puede, el manifestarse y el desaparecer de lo que es percibido en el interior de la imagen y su liga inevitable con lo que, simultáneamente, es exterior a ella, puenteo de coincidencias y oposiciones.¹¹

Si bien Seel alude a ese proceso de interrelación cromática y formal partiendo de una devoción por la pintura abstracta, subyacente en sus enfoques y planteamientos a lo largo de su escrito, alcanza un potencial de visión afectivo-analítico insospechado al espejear sus conceptos con nuestro seguimiento del borrador del poema de Tristan Tzara cual imagen visual “indivisible” (figs. 1 y 2).

Por otro lado, los conjuntos de elementos gráficos en el borrador de Tzara pueden ser vistos como algo que flota o cae en el abismo del blanco. Recuerdan la sensación de estar suspendidos que suscitan *los conjuntos pintados-dibujados de la pintura rupestre*, con su mezcla de manchas, grafismos (líneas de variado espesor, puntos sucesivos, etc.) y figuras de animales *en un espacio convocante*, que cohesionan elementos no representacionalmente en el sentido del naturalismo o el realismo occidentales. La representación en la pintura rupestre, tan remota y cercana al arte moderno en su poder de síntesis y esencialización de sus elementos sobre el plano, se vincula a una envolvente intensión en la que necesidad humana y fuerza inmanente de la naturaleza se confunden resolviéndose, según teóricos de ese arte¹² en una imaginaria posesión impregnada, acaso, de conjuro.

De la misma manera que en aquella pintura, en que fueron aprovechadas las formas y texturas de la escarpada e irregular superficie de las paredes de roca de las cuevas para concretar la secuencia visual de imágenes animales y otras,¹³ en el borrador poético de Tristan Tzara, cuya imagen

¹¹ Seel, *Estética*, 271. Es evidente que, según el arte de que se trate, la visión de los contrapuntos funcionales de la imagen que señala Seel para la imagen pictórica abstracta en especial, cobran especificidades y matices diferentes. Colores, sonidos, texturas, movimientos corporales, colores virtuales —como los de la música—, sabores y formas se interrelacionan entre los designios del artista y un margen de accidente que también guía a todo proceso artístico.

¹² Para ampliar un panorama sobre imagen y virtualidad y sobre la imagen como presencia y laberinto hermético, consúltense los libros de Román Gubern: *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2000, ils. y *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 2007, ils.

¹³ En aquel ensayo significativo de 1969, intitulado: “Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signos”, en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Metrópolis (Madrid: Tecnos, 1999), ils. 25-54,

está constituida de gráfica escritural y gráfica dibujística, es visible la misma envolvente sensibilidad que no se enfoca a la confección de representaciones en el sentido de una *mimesis* imitadora del objeto como superficie y apariencia.

Es precisamente ese ámbito de un *espacio-afección convocante*, en leve y pequeña performatividad con las emociones, lo que sostiene la defensa del borrador de un poema como imagen visual “indivisible” determinada por dicho espacio que, antes que escritural, lingüístico o “literario”, es un enigma estético compactante y al mismo tiempo diseminador de signos. Se mantiene en lo menor —jamás en la grandilocuencia— y en la indefinición que abre la posibilidad de vislumbrar un paraje de significación artística, pero que hasta el momento en que Tzara lo crea, se define parcialmente en lo estético. Coadyuva a esa indefinición gráficamente representada por las líneas correctivas y por los titubeos y dudas en la elección de elementos, inmanentes y trascendentes, el flotamiento o la caída de los elementos en lo blanco, llevando a la imaginación a una sensación de catástrofe, desdoblada en una concepción pesimista de la vida, una visión rechazante, dadaísta, del arte y de la historia.

El efecto de la infranqueable separación del anverso y el reverso, que impide la presentación del discurso del borrador de Tzara en una sola cara de la hoja de papel, marcó la función del espacio y su contención de los elementos a que hemos hecho alusión. Asimismo, los niveles semánticos, gráfico-dibujísticos y estéticos surgidos de la experimentación, sufren un proceso de intensificación constante en su significado y ubicación en la estructura del borrador del poema en cuestión: la investidura trágica que engloba a las palabras, las líneas correctivas, las manchas, los “retratos” o interpretaciones libres de rostros de personajes públicos o amigos del poeta, la combinación de escritura y figura. Palabras y dibujos aparecen y fluyen en correspondencia semántica, así sea a su modo dadaísta, en un juego de unión y distanciamiento a partir de su propia autonomía y por los espacios —silencios— que determinan su sitio en la página.

* * *

El borrador implica una autodevelación y un ser siendo a través de la escritura que se ensaya; es una antesala de potencial autopolítico, una trinchera

Meyer Schapiro nos alertó sobre los usos de los muros de las cuevas rupestres y la proyección de las formas animales en sus superficies, llevadas a cabo por grupos humanos prehistóricos. Ahí, Schapiro estudia el desarrollo del uso de las superficies hasta llegar al nacimiento del plano bidimensional, al cual la cultura burguesa delimitará con el “marco”. Tales transformaciones dieron a la “obra de arte” muy específicos papeles en su función social.

en donde a veces un autor se defiende de sí mismo. De no quedar en la carpeta, el librero o el cajón del escritorio o el archivo, guardará un proceso destinado a ser espejo asimétrico de la versión final del poema que en él está naciendo. Si se publica como borrador, compartirá con sus lectores, como en esta ocasión, su forma de resolver el surgimiento de un texto entre asertividades, dudas, sensaciones, emociones, también errores técnicos, metodológicos y artísticos.

Así como en *Pasión*, una de las películas de Jean Luc-Godard,¹⁴ de principios de los años ochenta, la cámara “entró” (nosotros con ella) en la *Ronda nocturna* de Rembrandt (1642) para recorrer los espacios entre los personajes, enfocándolos y alumbrándolos con una linterna desde diversos ángulos y perspectivas, el borrador nos puede acercar de manera muy compleja al surgimiento y resolución del texto poético.

La posibilidad del borrador como imagen “indivisible”, develadora de un proceso, tiene estrechamente que ver con el espacio-afección convocante que es su movimiento mismo y una de sus grandes razones de ser técnica y espiritualmente hablando. Es por ese espacio que trabaja de manera veloz, cohesionando fragmentos, partes de diversa jerarquía sobre el plano. Ciertamente que el concepto de imagen “indivisible” podría derrumbarse desde el punto de vista práctico si analizáramos solamente los signos en las páginas de la pieza de Tzara, dividiendo su totalidad escritural-dibujística, apartándolos tanto del insondable ámbito en que están esparcidos, como de la proyección de la significación potencial, última, del poema. Y aunque separables, sus elementos constitutivos no son divisibles.

Por lo tanto, aquello de imagen visual “indivisible” es asimismo una metáfora que se realiza plenamente en la atmósfera afectivo-analítica del estudioso y en los ámbitos que hacen cuajar al borrador que prepara la emergencia de una versión final de poema del rumano-francés, publicado por Béhar posteriormente.¹⁵

Dicha metáfora de trabajo ha servido para penetrar lo insondable, lo inexorablemente aporético a que nos enfrenta e involucra el caos ordenado y el universo compacto y tan abierto a múltiples interpretaciones de “La gran complainte de mon obscurité”. Imagen de paso, el indescifrable texto de Tzara está marcado por la permanencia de lo experimental, por lo tanto efímero, huidizo, ya que es un documento de crítica, doloroso y poéticamente moderno.

¹⁴ Jean-Luc Godard, *Passion* (París: Parafrance Films, 1982), 88 min.

¹⁵ Véase nota 6.

