

La poética dibujada de Juan Calzadilla

The Poetic Drawing of Juan Calzadilla

Neydalid Molero

Universidad del Zulia
neydalid@gmail.com

Recibido: 08-07-10
Aceptado: 21-09-10

Resumen

En esta investigación se estudia la obra plástico-poética del artista y poeta venezolano Juan Calzadilla, producida en el espacio fronterizo entre la creación literaria y la creación plástica, particularmente entre dibujo y poesía. Comienza con una breve reseña de lo que ha sido la tendencia de integración de plástica y literatura en el arte occidental. El análisis que desarrolla es de modalidad deconstructiva en cuanto a las estrategias creadoras de integración entre ambas disciplinas utilizadas por Calzadilla, a través del estudio sobre un corpus de obras que el artista expuso en la exposición "Poética Visiva y Continua" (Caracas, 2009), realizadas aproximadamente entre 1960 y 2009. El estudio muestra que su propuesta artística se desarrolla en un espacio otro de creación, configurado en el encuentro de forma y sentido poéticos trabajando la mayoría de las veces sobre el límite entre escritura y dibujo. Destaca la importancia de la propuesta transgenérica de Calzadilla y su vigencia en el medio artístico contemporáneo de Venezuela. Finalmente se recomienda privilegiar el enfoque sobre el proceso creador en el momento de analizar este tipo de obras de arte, para concentrarse en la identificación de las estrategias integradas y/o fronteras.

Palabras clave:

Creación transgenérica, proceso creador, plástico-poética, espacio fronterizo.

Abstract

In this investigation, I study the poetic visual artwork of the Venezuelan artist and poet Juan Calzadilla, produced on the frontier between literary creation and the visual arts, particularly between drawing and poetry. It begins with a brief account of what the tendency for integrating visual art and literature has been in Western arts. The analysis developed is in the deconstructive mode regarding the creative strategies of integration between the two disciplines used by Calzadilla, accomplished by studying a corpus of works made approximately between 1969 and 2009 and shown by the artist in the exhibition "Poética Visiva y Continua" (Caracas, 2009). The study shows that his artistic proposal is developed in another space of creation, configured in the encounter of poetic form and sense, working most of the time on the frontier between writing and drawing. The importance of Calzadilla's transgeneric proposal and its current value in the contemporary artistic environment in Venezuela are also highlighted. Finally, it recommends giving privilege to a focus on the creative process when analyzing this type of art works, in order to concentrate on identifying the integrated or frontier strategies.

Key words:

Transgeneric creation, creative process, visual-poetic, border space.

Sobrantes

*“Si no podemos ver en los objetos algo más
Que a ellos mismos, estamos perdidos.
Eso es todo lo que debería saberse del arte.*

*Si no podemos ver en las palabras algo
Más que a ellas mismas, estamos perdidos.
Eso es todo lo que debería saberse de poesía”.*

Juan Calzadilla

Introducción

La integración de las artes es una de las áreas características del arte contemporáneo. Se desarrolla en variados campos de creación y se utiliza como fundamento de análisis de creaciones de géneros diferenciados. En el caso que aquí se trata, se asumirá el estudio de los procesos creadores vistos desde la integración que nace en las fronteras entre géneros, particularmente entre la creación literaria y la creación plástica.

En referencia a este fenómeno en la creación contemporánea, podemos, por ejemplo, citar a Juan Pinto cuando afirma: “Los últimos movimientos experimentales parecen corroborar que pintura y poesía son una misma cosa” (1983, p. 10). Esta reflexión la hace el poeta cuando pasa revista a los precursores de la poesía experimental, ubicados por él desde las primeras vanguardias. La identidad que afirma se sustentaría en que ambas disciplinas se desarrollan a través de la misma sensibilidad, lo que lleva en varios casos a la utilización plástica del material literario y al uso literario del material plástico, así la letra, la caligrafía, la metonimia, la metáfora, el collage, la armonía cromática, la estructuración sintáctica, entre varias otras formas y estrategias pueden reconocerse en obras de ambos géneros. Y lo que aquí es más importante, es que esto sucede porque poetas y artistas plásticos toman conciencia de que pueden partir de procesos creadores comunes.

Esta indiferenciación entre la creación poética y la creación plástica también puede afirmarse desde la idea de poeticidad, postulada por Jakobson como aquella cualidad que hace evidente la función poética de un texto (Landa, 1997). Al tomar como punto de apoyo la idea jakobsoniana de que esta poeticidad viene dada en gran parte por el uso de equivalencias, repeticiones, recurrencias, cumpliendo una función estética; puede encontrarse el uso de estas mismas estrategias, en el análogo lenguaje visual sobre el que se desarrolla predominantemente la plástica. De tal manera, esto refuerza la

afirmación de que el proceso creador puede fluir naturalmente a través de las fronteras de ambos géneros.

Carlos Ildemar Pérez, en su investigación sobre el paralelismo entre poesía y pintura, sostiene: “El espíritu poético deja de ser propiedad absoluta de la poesía, y se convierte en esencia regidora, omnipotente y omnipresente de todo arte”(1996:18). El carácter de esta afirmación es posible cotejarla con la idea de *poeticidad*, pero aquí iría más allá de la simple equivalencia de estrategias estéticas, porque al nombrarlo Pérez como “espíritu poético” le otorga el valor de elemento esencial y trascendente, lo cual trasvasa la inmanencia propia del concepto de Jakobson, quien la ubica básicamente en la manipulación de la materia verbal.

Adentrándonos en la reflexión sobre este *espíritu poético* y su trascendencia, puede hablarse de una sensibilidad poética que es común a los creadores de todas las artes, una sensibilidad que no es posible asir tan sólo desde explicaciones analíticas o referencias teóricas, pero que a partir de la experiencia creadora se comprueba y se valida en sí misma. Así, se puede intuir en la palabra poética del propio Calzadilla cuando reflexiona en uno de sus poemas:

Poética

Observa con qué facilidad escribes
sobre los pájaros. Pero ¿cuántos has rodeado
amorosamente con el calor de tus manos?
¿Cuántos han latido realmente
bajo la presión de tus dedos?
¿Acaso los has descrito
sin olvidar detalle como quien
conoce bien a un cuerpo amado?

¿Los has liberado acaso
del peso de tus palabras?
(2006, p. 77)

Este texto poético habla justamente de esa experiencia posible, más allá o más acá de la palabra o de la

imagen, esa experiencia poética que sería necesaria tanto para el proceso creador como para la percepción artística.

Dada la naturaleza del fenómeno de los procesos creadores transgenéricos, es importante asumir una posición de análisis que se adecue al riesgo que supone el trabajo con el arte como objeto de estudio, en cuanto a la particular, digamos, insabibilidad de la poética de la creación. De tal forma se asume la deconstrucción que “como nuevo método de lectura del texto, es el deseo de ir más allá de su contenido debilitando el mundo dogmático de los clichés” (Vaskes, 2007, p. 14), justamente porque de lo que se trata es de trabajar en los límites de lo que norma la definición de cada género de creación, y este espacio fronterizo es por excelencia el del análisis deconstructivo, que ha buscado subrayar la diferencia pero entendiendo los límites que la configuran como el lugar donde se confunde, donde se integra lo separado.

Por otro lado el proceso deconstructivo se identifica con el proceso de creación artística porque en ambos se despliegan estrategias de análisis, apropiación e invención, sobre este punto afirma Irina Vaskes:

Poco a poco la deconstrucción como forma del pensamiento crítico, como proceso de razonamiento o aproximación filosófica, dirigida a la búsqueda de las contradicciones a través del análisis de los elementos formales del texto, se extendió, y hoy en día con éxito se aplica a la historia, a la teología, a la antropología, al psicoanálisis, a la lingüística y hasta al arte, para el cual significa el método creativo de la interpretación y de la producción del texto artístico, esto es, de la obra que reconocemos como artística” (Vaskes, 2007, p. 4).¹

Este aspecto de lo deconstructivo permitiría enriquecer el trabajo analítico en tanto y en cuanto su naturaleza lo hace más adecuado al tipo de conocimiento que se quiere desarrollar en torno al arte y sus procesos de creación, ese *otro* conocimiento que surge de lo divergente, paradójico, fronterizo, ambiguo, fluido; en busca del espacio posible para una interpretación que no sólo es consciente de los prejuicios de percepción sino que además los utiliza para dar forma a un discurso *otro*.

Se sabe que este particular enfoque es riesgoso, por ser objeto de polémicas y señalamientos, sobre todo desde el campo de la metodología científica convencional, pero sin duda es necesario comenzar a caminarlo para ir construyendo métodos de aproximación y herramientas epistemológicas cónsonas con lo que implican el objeto y el sujeto artístico.

Mimesis y alegoría

Aun cuando es con la irrupción de las vanguardias que la creación transgénica asume un papel más relevante en los movimientos artísticos, a lo largo de la historia del arte encontramos constantemente, aunque de modo marginal, ejemplos de integración de géneros entre la plástica y la literatura, así como entre otras disciplinas creadoras.

En cuanto a ejemplos remotos está documentado que en la Grecia clásica se produjo poesía visual, al respecto pueden citarse a los poetas Simias de Rodas y Teócrito de Siracusa que trabajaron con los llamados *carmina figurata* o poemas de figuras (Pineda, 2001-2004), haciendo que las palabras del poema conformaran mediante su disposición en el espacio la figura mimética de la imagen que se trataba en el poema. Según Pineda esta forma de integración es constante a lo largo de la historia del arte casi sin variaciones, por lo menos hasta principios del siglo XVIII, cuando comienza a producirse una reacción frente a este tipo de poemas “al ser considerados falsa e innecesariamente artificiosos” (2001-2004, p. 21).

También debe referirse el planteamiento de *Ut pictura poesis* (la pintura es como la poesía) que expuso el poeta latino Horacio en su *Epistola ad Pisones* (Lee, 1982), en relación a la coincidencia de ambas en sus cualidades alegóricas y simbólicas. Horacio no habla de integración, pero sí llama la atención sobre la identidad de poesía y pintura en cuanto al objeto de su búsqueda. Y ciertamente ha sido y es frecuente la utilización de este par, tanto cuando se acompaña el texto escrito por una imagen, lo que se conoce como ilustración, como también cuando los escritores realizan una creación literaria partiendo de una imagen o de una obra plástica, incluso acaso podríamos incluir la crítica de arte descriptiva, llamada impresionista, como una ilustración o transposición de lo visual a lo escrito.

1 El subrayado es nuestro.

La naturaleza compartida de escritura y dibujo

A pesar de que las posiciones teóricas sobre el paso del habla a la lengua a través del uso de signos arbitrarios y convencionales, generalmente aceptan que el habla parece pertenecer a un estadio anterior al desarrollo de los signos escritos, hay también teóricos que defienden la hipótesis, sumamente polémica, de que el signo escrito tuvo un nacimiento independiente del habla (Derrida, 1978), cosa que quizá podría constatarse por ejemplo en escrituras como la jeroglífica, los pictogramas orientales o los petroglifos primitivos americanos. Esta hipótesis acerca más aún la escritura al dibujo como actividades autónomas de representación gráfica con trazos y gestualismos, ambos dentro de un mismo género.

La letra y el dibujo tienen tal vez un mismo origen: en las paredes de las cavernas, antes de las figuraciones analógicas de animales, hubo simples incisiones acompasadas, cuya abstracción derivó luego hacia la imagen o hacia la letra: un dibujante sólo puede estar fascinado por la letra, y un calígrafo es siempre un dibujante (Barthes, 2001, p. 125).

Sin embargo, la evolución de la escritura, sea cual haya sido su origen, la llevó justamente a alejarse del hecho puramente visual para constituirse sobre la unidad del signo lingüístico que funda el sistema de la lengua.

Si, como se afirma desde estos puntos de vista, dibujo y la escritura tuvieran un origen común, podría calificarse como natural el hecho de que se hayan dado constantemente experimentos creadores sobre la integración del texto alfabético y el texto plástico visual. Sin embargo, es a partir de los movimientos contemporáneos que esta práctica no sólo deja de ser marginal sino que, hoy por hoy, ocupa un lugar protagonista dentro de las prácticas artísticas, ya no se trata de un eventual intercambio entre disciplinas o géneros, sino de una transdisciplinariedad o más bien transgeneridad. Esto es, una anulación de las fronteras que definen la identidad de cada género como espacio, técnica o materia particular, a tra-

vés de la cual se pone en lugar preponderante algo que se ha dado en llamar, por algunos, integralidad.

En este sentido los productos artísticos resultantes suelen exhibir una gran riqueza ya que generalmente plantean un tipo de recepción única por cuanto las obras se manejan en un campo fronterizo, que cada vez más pasa a verse como un espacio de creación otro, donde el sentido se amplía o se multiplica como consecuencia del mestizaje de los géneros.

Manifestaciones contemporáneas de la integración arte-literatura

Los ismos de principios del siglo XX se caracterizaron por definir propuestas estéticas y artísticas que fueron experimentadas de forma simultánea por poetas y artistas plásticos, en procesos de creación, reflexión y difusión muchas veces conjuntos, lo cual abrió el campo para producciones híbridas, en las que además se sumaban la música, el teatro y hasta el cine²,

Se adivinan desde entonces los principios y las intuiciones que aproximan a esos artistas, poetas y pintores, su modo de protestar contra el empleo abusivo, según ellos, y tiránico que se hace de la razón, su rebeldía contra la visión tradicional y “normal” del mundo y de la realidad (...) (Raymond, 1983, p. 194).

En la parte introductoria de su libro *La poesía experimental*, Juan Pinto refiere la búsqueda de la poesía pura, fundamentada en la propuesta de Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire. Pinto afirma además que “la búsqueda del efecto plástico, la eliminación de la linealidad del verso y la evocación de algo que se describe, son constantes en las experiencias de poetas como Ginsberg (...), Furnival (...) y Feijóo (...)” (1983, pp. 9-10).

El célebre poema *Un Coup de Dés* de Mallarmé es reconocido en gran parte por lo que representa en aquella búsqueda de pureza a través de la utilización de las cualidades visuales de la palabra y la escritura, de las estrategias del poeta dice Paul Valéry:

(...) había estudiado muy cuidadosamente (incluso en los carteles y los periódicos) la

2 Como es el caso de la película *Un perro andaluz*, que bajo la dirección de Luis Buñuel reunió un grupo de artistas de diversas disciplinas para la creación de una obra cinematográfica singular, justamente porque este género permite fácilmente el trabajo de integración, por su propia naturaleza.

eficacia de las distribuciones de lo blanco y lo negro, la intensidad comparada de los tipos...En su sistema, una página debe, dirigiéndose al vistazo que precede y envuelve la lectura, "intimar" el movimiento de la composición; hacer presentir, por una especie de intuición material (citado por Raymond, 1983, p. 206).

Apollinaire, por su parte, explora entre otras posibilidades de visualidad del poema, similares estrategias a las de aquellos antiguos *carmina figurata* griegos para crear sus famosos *Calligrammes*, en los cuales a fuerza del manuscrito dibuja figuras que enriquecen la tensión del sentido entre la imagen visual y la literaria.

Es indispensable también señalar el desarrollo de la llamada poesía visual que puede considerarse como uno de los productos más interesantes –y también más polémicos– de la experimentación en la creación literaria-plástica. A este respecto puede referirse lo que afirma Clemente Padín (s/f) apoyándose en el análisis de algunos poemas de la tendencia concreta de Noigandres, para postular que sus versiones gráfico-visuales intentan la decodificación del espacio a través de las grafías, que aquí son indivisibles de su sentido semántico y vienen a dar lugar a una estructura visual que permite las resonancias y el entrelazamiento de los sentidos, propios del hecho poético.

Todo este movimiento es interesante desde el punto de vista de lo que implica la puesta en evidencia de la íntima relación de todos los elementos lingüísticos con el contexto de su visualidad desde la puesta en valor del componente estético, porque la implicación de la lengua problematiza y enriquece el campo de conformación plástica, produciendo una experiencia estética que trasciende el alcance sensorial a través de la introducción de los procesos conceptuales lingüísticos como un elemento plástico más. Padín señala que en analogía al paralelismo entre el aspecto fónico y el semántico, planteado por Cohen, también debe considerarse el paralelismo entre el aspecto visual o gráfico y el semántico. De esta manera afirma que los elementos gráficos desencadenados en un poema experimental implican también relaciones semánticas. El autor ejemplifica esta idea con el poema visual *Patria-Paria* del uruguayo Jorge Caraballo, donde mediante la manipulación del grafema T se construye una estructura de sentido basado en la relación gráfico-semántica de estas dos palabras, para dar lugar a la imagen poética.

Sin embargo, estas tendencias poéticas han estado siempre rodeadas de señalamientos y polémicas, originadas en la defensa de dogmas como la pureza y protección de la particularidad de las distintas materias de creación, en este caso la lengua y las formas visuales. En este sentido, es común escuchar opiniones críticas sobre la pobreza literaria de las propuestas de la poesía experimental, apoyándose en que se "desvía" de lo que es propiamente literario, para producir cosas que, según estos señalamientos, son más cercanas al diseño gráfico o la plástica que a la literatura. Ciertamente, desde los caligramas de Apollinaire hasta los planteamientos tipográficos del concretismo brasileño o algunos ejemplos del arte correo o mail art, hay variadas propuestas en esta tendencia literaria que sin duda se balancean entre su definición como poesía o como obra plástica, bien sea por la preponderancia de las cualidades visuales del texto escrito como por la estructuración de imágenes dentro de una "sintaxis" que se construye con el uso de estrategias poéticas.

También hay que tomar en cuenta los aportes del arte conceptual en este aspecto, con el manejo del texto escrito documental o de carácter técnico, así como el uso de textos literarios dentro de la estructuración de obras de soporte espacial, como intervenciones o instalaciones. En un primer momento los artistas del movimiento conceptual Art & Language, surgido en Inglaterra en 1968, utilizan el lenguaje articulado como soporte de la obra plástica, y renuncian, con una actitud casi ascética, a la creación de objetos de arte. Esto devino en la producción de proyectos y textos como medios para comunicar la "idea", la cual enunciaban como la esencia del arte; estos trabajos se publicaron en su revista del mismo nombre, editada hasta 1972. Esta acción dio frutos importantes en cuanto al planteamiento de las resonancias plásticas del discurso verbal, de manera que al regresar a las prácticas plásticas materiales (de 1972 a 1982 aproximadamente) los artistas conceptuales integran estas resonancias en un nivel intelectual de la obra:

El nivel intelectual se diferencia, asimismo, de las reglas y métodos presentes en el proceso de conocimiento. En el caso del arte intervienen un código personal (*un idiolecto*), cuya misión no es conseguir la objetividad del resultado, sino expresar una particular visión del mundo y cuyo efecto, a diferencia también de la Ciencia, consiste en *ampliar la percepción habitual* (Combalía, 2005, p. 100).

De esta manera los artistas conceptuales se apropian del texto escrito en su propia naturaleza discursiva, utilizándolo para alcanzar la participación intelectual del espectador. Pero puede constatarse que esta recontextualización del discurso verbal pasa por una puesta en juego también de sus cualidades formales, las de la letra y la oración, cuando devienen objeto de arte.

También puede apreciarse esta mecánica de la integración de escritura y plástica, en el arte urbano del graffiti, que muestra cotidianamente la creación de una especie de escritura hermética sólo accesible a los miembros y seguidores de esta práctica. En su libro *Graffiti. La palabra y la imagen*, Jesús de Diego aclara: "El autor resulta ser un escritor (por traducción literal del inglés *graffiti writer*) y no un pintor porque escribe su propio nombre a través de métodos, técnicas, formatos y estrategias aprendidos de los escritores que le preceden en prestigio y edad" (2000, p. 75). Sin embargo, la actividad que distingue a estos "escritores" es de naturaleza plástica, ellos escriben pintando (*pictografos*, podrían llamarse).

Todas estas referencias apoyan la tesis de que la creación integrada o transgénerica no es simple ni univoca sino que expone un campo muy amplio de posibilidades y de propuestas creadoras, que ya son una compleja de red que viene a dar forma a ese campo alternativo de la creación artística como es de la creación integral, y dentro de éste, el campo de la creación plástico-literaria.

Basándonos en el panorama expuesto sobre el fenómeno transgenérico dentro de las creaciones plástico-literarias, podrían señalarse varias dimensiones de práctica o realización. Nombremos en primer lugar el paralelismo que suele sostenerse en la identidad de contenido, cuyos productos podrían describirse como una especie de traducción de lo literario a lo plástico y viceversa; más allá encontramos la tendencia que se basa en el carácter mimético formal donde la visualidad se integra a la imagen verbal; otra sería la que se define sobre todo por la resemantización de la palabra y aún más de la grafía; y llegados a este punto, en un ámbito más cercano a lo plástico, la caligrafía, legible, ilegible, dibujada, que se mantiene amarrada a la estructura del texto escrito.

Para afrontar el estudio que aborda esta investigación, la cual se concentra en el análisis de la obra plástico-poética de Juan Calzadilla, poeta y artista plástico venezolano, participante como fundador de la experiencia surrealista radical venezolana "El Techo de la Ballena", se han utilizado varias estrategias, tenemos en primer lugar la *lecto-mirada*³ sobre la obra plástico-poética que este autor ha desarrollado paralelamente a su obra poética.

Nuestro análisis es de carácter sincrónico, por cuanto identifica elementos formales que definen verticalmente la articulación de su propuesta plástico-poética. Tomando esto en cuenta, se ha delimitado nuestro estudio a un corpus representado por las obras expuestas en la muestra "Poética Visiva y Continua", que se realizó en el Centro de Arte La Estancia (Caracas, 2009), de la cual se realizó un registro fotográfico. Esta decisión se toma considerando que dicha exposición es una muestra bastante exhaustiva de la obra de Calzadilla en este campo, con obras de cinco décadas, aunque gran parte de ellas pertenecen a la última década.

Igualmente se recurrió a la realización de una entrevista personal con el autor, que tuvo lugar en Caracas en septiembre de 2009, donde se le preguntó directamente sobre su posición frente a la creación integrada, y sobre la muestra que expuso en La Estancia. Ambas estrategias estuvieron fundamentadas por la revisión teórica y la lectura de entrevistas y textos críticos sobre la obra de Calzadilla.

La propuesta integrada de Juan Calzadilla

"El éxito de un escritor está seriamente amenazado cuando por necesidad se ve llamado a expresarse simultáneamente en varias disciplinas; cuando encuentra en éstas pretexto para una obra total, más allá de los géneros. O cuando los mezcla a éstos para obtener un subproducto híbrido que saca de quicio a los manualistas profesionales".

Juan Calzadilla.

Dentro de las experiencias creadoras limítrofes o transgénericas, la obra de Juan Calzadilla, es un caso que comprueba parte de los logros artísticos de esta tendencia en Venezuela.

Calzadilla además de poseer una producción poética literaria sólida y reconocida, ha desarrollado una obra plástica que evidencia su gran apego a la escritura y a lo escrito, fundamentalmente alimentada por las dimensiones más plásticas del lenguaje escrito: la letra, el pulso manuscrito, la estructura lineal del texto, todo ello conformado predominantemente por medio de la tinta y el papel, materiales gráficos que definen el corpus material del libro, desde los manuscritos incunables hasta las más novedosas tecnologías de impresión.

Los planteamientos de Juan Calzadilla en este sentido son señalados por el propio artista como creación en un sentido integral de la palabra, él se niega a la idea de que trabaja entre dos géneros y afirma que más

bien, su proceso creador pasa indiferentemente de uno a otro del modo más natural, pues es su búsqueda o necesidad creadora lo determinante y no la materia o espacio a través del cual se plasma. Él afirma:

Cualquier disciplina artística, aún la más inocente, se plantea como un proceso que pone en juego imagen e idea, razón e intuición. En mi caso particular, he reflexionado bastante sobre las cosas que realizo y no he encontrado contradicción alguna en el hecho de hacer uso de varios lenguajes a la vez (citado por Élica Salazar en Calzadilla, 2005, pp. 7-8).

De esta manera cuando se le pregunta por lo que piensa respecto del tema de integración de arte y literatura, Calzadilla responde que no es necesario ni siquiera hablar de integración pues, en su opinión, no hay separación en la esencia creadora de ambas. Él argumenta que, desde su punto de vista, las fronteras entre géneros o disciplinas en la creación artística no son naturales, y obedecen más a razones ajenas al proceso creador. Se declara como un creador que se mueve fluidamente de uno a otro medio de expresión para realizar su búsqueda artística y poética, que es una sola y de ninguna manera está dividida por las diferentes cualidades que definen los medios expresivos: "Soy un artista integral, y hacia allá apunta el artista del futuro, quien no va a hacer distinción entre los lenguajes para desplazarse en cualquier campo de creación, o en todos a la vez" (Salazar en Calzadilla, 2005, p. 9).

Escriturizar⁴ el dibujo

En los dibujos de este artista el cuerpo de la escritura se mueve entre la figuración del cuerpo humano y la figuración de la letra, a través de la grafía, grafema, gra-

fo, trazo propio del manuscrito, y construyéndose justamente sobre ejes verticales y horizontales que refuerzan su lectura como texto escrito.

Son los renglones virtuales que estructuran la composición, la factura manuscrita, el prevaleciente blanco y negro, los datos que nos permiten identificar su dibujo como una referencia definitiva de lo escrito, y por analogía a lo literario, incluso en la creación de un sentido poético que implica la ambigüedad entre la línea que escribe y la línea que dibuja, la línea que refiere y la que representa, la línea que significa y la línea que figura.

Calzadilla desarrolla su expresión plástica sobre las cualidades formales propias de la escritura manual, superponiendo así la forma de lo escrito a la forma dibujada (también podríamos decir que regresa la escritura a su origen formal que sería el dibujo). De esta manera es como asistimos a la configuración caligráfica de la figura, con un trazo que va literalmente escribiendo el contorno de la forma y que además se inserta en estructuras lineales, a veces cuadriculadas y otras veces tan largas que el formato es sólo una gran línea (Fig. 1). Esta disposición del dibujo le permite pasar con total coherencia de líneas escritas a líneas dibujadas para construir un solo discurso, plasmado sobre un soporte plástico que se convierte así en una página (Fig. 2).

Aun cuando se trata de autorretratos Calzadilla recurre a esta estructuración de la gran línea de soporte que va dispuesta a lo largo de la pared, conteniendo una serie de rostros, uno tras otros como si de palabras se tratara, de tal modo que ese rostro repetido, su rostro siempre diferente pero siempre el mismo, parece ir en camino a dejar de ser figuración para convertirse en signo articulado (Fig. 3). Además, de que esta oración compuesta por rostros puede ser "leída" en sus figuras, también va acompañada por texto verbal escrito en la parte inferior del papel, que en plena conexión con la idea planteada



Figura 1. Juan Calzadilla. "La gran rueda del montón", 2007, 8 x 81 cm, tinta china sobre tela. Colección del artista.

3 Con este término se pretende subrayar la acción de confrontar directamente la obra, escribirla, interrogarla, interpretarla desde ella misma.

4 Dibujar la escritura, escribir el dibujo.



Figura 2. Juan Calzadilla.
 "La página", 2009. 51 x 39 cm,
 acrílico sobre tela. Colección del
 artista.



Figura 3. Juan Calzadilla. "Serie de los retratos: Autorretrato 1", 2008-2009. 9 x 98 cm, tinta china sobre papel. Colección del artista.

desde lo plástico, reza: "Llegará el momento en que tendrá que parecerse". Aquí la frase alude al proceso de construcción de la imagen visual y el papel de la repetición en el mismo, repetición como herramienta de oficio, repetición como tautología conceptual, repetición como

sonora aliteración, repetición como el gesto que da base al aprendizaje de la lengua.

Esta configuración escritural de la mayoría de las obras plásticas de Juan Calzadilla, construye una morfología visual que vive en un espacio migratorio entre

poesía verbal y poesía visual, entre poesía y plástica, o simplemente entre escritura y dibujo.

Podría decirse también que Calzadilla, en su obra dibujística se deja llevar hacia una *materización* del poema, esto es hacia la implementación de estrategias plásticas para construir poemas visuales. Pero aparte de valerse del caligrama, el pictograma, el collage, o estrategias propias del diseño gráfico; mucho de sus resultados son más cercanos a la gestualidad de los ideogramas de la cultura asiática combinada con el sentido trastocado de la pintura del gesto de los años 50, y aun rayando lo neofigurativo, como puede comprobarse, respectivamente, en la prevalencia de la energía gestual del pulso escrito, en el uso de la estrategia del automatismo psíquico y en la ambigüedad formal que caracteriza sus figuras humanas y sus signos escritos o dibujados, confundidos entre sí para la percepción.

Así vemos como a través del oficio caligráfico el artista desarrolla un dibujo figurativo donde la línea gestual se presenta paradójicamente como construida con un cuidado oficioso que parece no dar cabida a lo accidental, aun cuando persista en ella la cualidad formal del gesto. Por momentos este trazo, mil veces repetido y practicado, recuerda la escritura automática que suelen ejecutar los videntes o médiums, dictada por entes o espíritus de otra dimensión, estos dibujos parecen sacados como al calco de imágenes que están ya en el papel antes de ser aparecidas por el dibujo⁵.

La mismas cualidades de la caligrafía asiática, disciplina de miles de años de antigüedad, las encontramos en el dibujo de Calzadilla, que así como el oficio caligráfico, no admite la corrección del trazo, por esa razón los calígrafos asiáticos deben pasar por años de práctica paciente para lograr el dominio muscular que se necesita para realizar trazos rápidos y delicados, es decir precisos, y este rasgo también se reconoce en ese trazo preciso, pero vital y orgánico con el que Calzadilla *escribe* las figuras, a veces incontables, que hacen hablar sus dibujos (Fig. 4).

La forma plástica de la escritura poética

Desde este punto de vista podría enfrentarse la lectura de la poesía de Juan Calzadilla centrándonos en

sus cualidades visuales o plásticas, las cuales a primera vista no son obvias pues se destaca más bien el uso de la expresión discursiva del lenguaje. Claro que la materia poética es plástica por su propia naturaleza, es el espacio del lenguaje más visual más plástico en cuanto al desarrollo de la expresión poética, que aún en la poesía más tradicional tiene un vínculo profundo e innegable con la forma de la palabra, tanto la visual como la sonora, y ese vínculo subsumido en el discurso retórico es determinante para la conformación del contenido estético. Tal como sucede con las artes llamadas plásticas o visuales. Al respecto podemos señalar algunos poemas que fueron expuestos junto a la obra propiamente dibujística, en la muestra "Poética Visiva y Continua". Varios de estos poemas se podrían fácilmente clasificar como poesía visual en cuanto al uso de diferentes recursos ya habituales en esta tendencia, como son el manejo del formato de líneas para reforzar visualmente el sentido del texto, la tautología verbal y visual, el caligrama, como en los poemas *El Caribús* (Fig. 5), *Puñal*, *Escalera hacia el olvido*, *Poema*, *Caracol*, *Ranura*, expuestos en distintos formatos en la sala.

Así mismo, se muestran poemas escritos manualmente como si ellos mismos, sin dejar de ser texto verbal, se configuraran visualmente como un dibujo, siendo acaso como un eslabón que marca el paso natural del poema como texto verbal al poema como texto dibujado (Fig. 6). Y sin ninguna reserva se unen texto verbal con dibujo en una misma estructura compositiva que estaría más cerca del diseño gráfico, si no fuera por la prevalencia de la línea que se expresa como dibujo en ambos casos (Fig. 7).

Movimiento y espacio de una escritura dibujada

Punto aparte en este estudio merecen los experimentos de integración de la propuesta, en una dimensión espacio temporal real a través de las intervenciones del espacio y los objetos pertenecientes al espacio expositivo donde tuvo lugar esta muestra. El propio Calzadilla manifiesta que le interesa mucho este perfil de su investigación plástica, que califica como muy rela-

5 En relación con esto es obligado referir las reflexiones de André Bretón sobre el mensaje automático, él afirma en su libro *Apuntar del día* lo siguiente: "...A mi parecer, la expresión "Todo está escrito" debe entenderse en sentido literal. Todo está escrito en la página blanca, y muchas ceremonias inútiles hacen los escritores para algo que es como una revelación *fotográfica*" (1974, p. 139).

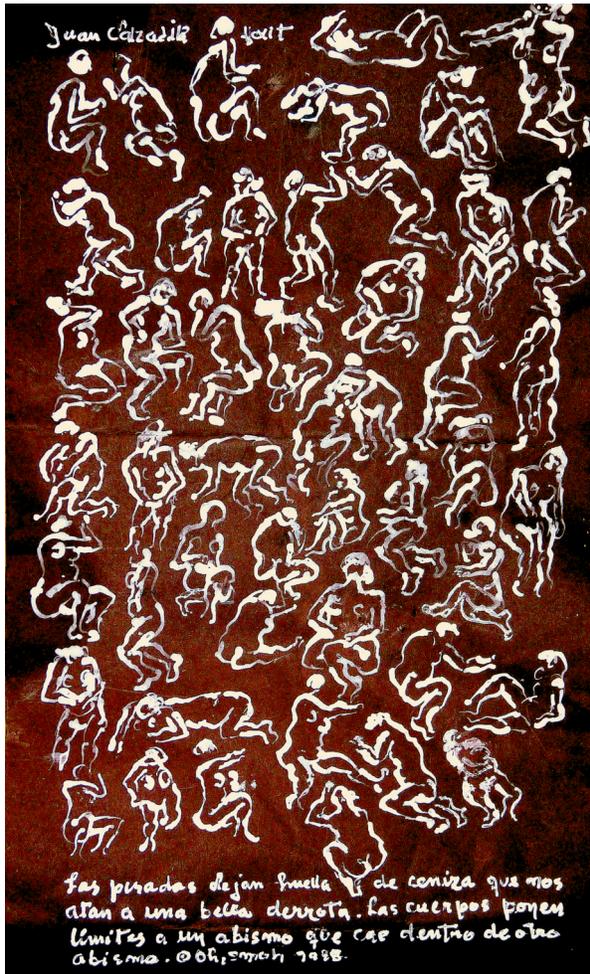


Figura 4. Juan Calzadilla. "Huellas", 2009. 40,5 x 24,5 cm, acrílico sobre papel. Colección del artista.

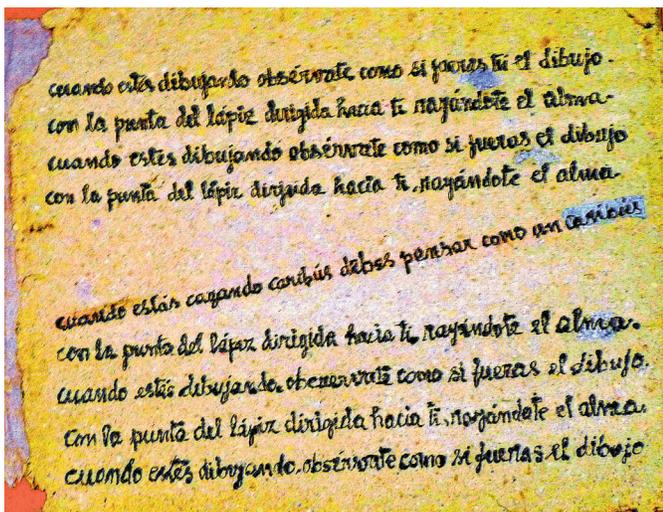


Figura 5. Juan Calzadilla. "El Caribús", 2009. 40 x 48 cm, tinta china sobre papel artesanal. Colección del artista.

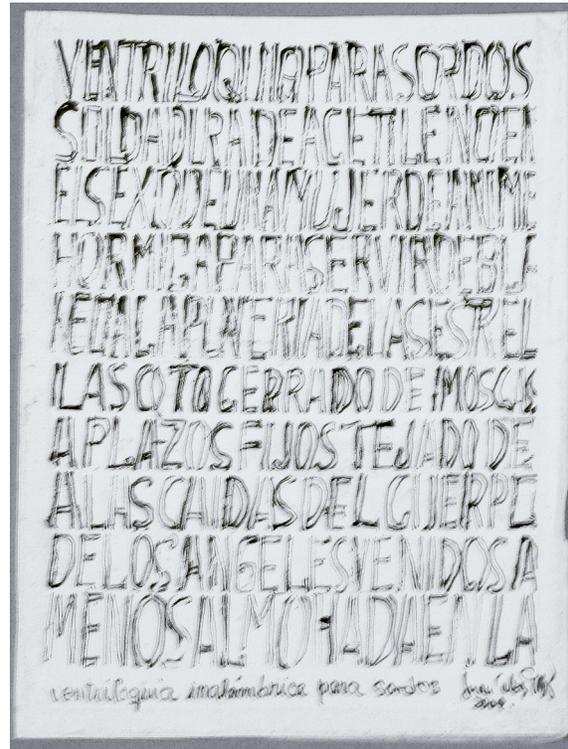


Figura 6. Juan Calzadilla. "Ventriloquia inalámbrica para sordos", 2009. 32 x 24 cm, tinta china sobre papel. Colección del artista.



Figura 7. Juan Calzadilla. "El cansancio", 2009. 39 x 35 cm, tinta china y acrílico sobre tela. Colección del artista.

cionado con que son las propuestas del arte conceptual, sobre todo en cuanto a la íntima relación en la entra su discurso plástico y poético con el contexto espacial donde se desarrolla.

Así como su escritura es figurativa y técnicamente corporal, sus intervenciones espaciales plantean, además, el aporte de la presencia del propio espectador que pone todo su cuerpo en el proceso de recepción de estas obras, para entrar en diálogo con las figuras caligráficas por el artista como personajes de tamaño natural que habitan la sala. Los objetos grandes o pequeños son cubiertos con texto y dibujo, de este modo son apropiados por el discurso de la propuesta, a través de la palabra que literalmente se superpone al objeto.

Por otro lado, el artista incluye objetos cotidianos, sin diferenciarlos de los ya existentes en la sala, como es el caso del porta-rollo de papel higiénico que en este caso porta historias poético-visuales, que a medida que son desenrolladas, van siendo "desechadas" en una papelería. Múltiples conceptos juegan en esta obra como son el movimiento diacrónico, la figuración de lo efímero, la dirección espacial de la lectura como un continuo aparecerse y desaparecerse de significantes articulados.

Consideraciones finales

Tal como se ha dicho, Juan Calzadilla se mueve con total libertad en un espacio de creación sin límites de disciplinas o géneros. No sólo utiliza indistintamente y en un mismo trabajo herramientas, materiales y técnicas de fuentes literarias o plásticas, o de otros lenguajes, sino que mediante esta conjunción desarrolla un discurso creador que es dictado desde las posiciones fronterizas entre los géneros referidos, con lo cual realmente logra en esa ambigüedad una experiencia estética integrada con inaudita naturalidad y una propuesta artística que conserva el asombro del poema y la sensualidad del gesto plástico.

Calzadilla admite, en una entrevista realizada por Floriano Martins, que su aproximación a la plástica es como un desdoblamiento de la poesía:

Un desdoblamiento, si, en cuanto a que la caligrafía (como yo la entiendo) es un lenguaje visual y la poesía un lenguaje verbal, ambos tienen en común el proceso que se originan, es decir, mediante un movimiento automático que, a mi modo de ver, como creía Breton, se remonta al inconsciente, allí

en ese puente donde la mente deja de tener control sobre lo que va a pasar. El hecho de que la forma (o el poema) se materialice durante el proceso mismo de pensarla y que el resultado no pueda ser premeditado, es justamente lo que unifica a ambos lenguajes y haga que por momentos sus procedimientos se fundan, y se confundan: imagen y palabra, resultando de allí esa mixtura que tú llamas ficción plástica de la caligrafía, o también ficción verbal de la plástica (Floriano Martins en Calzadilla, 2005, pp. 35-6).

Así pues, este creador asume la integración entre arte y literatura sostenida en una raíz creativa común, valiéndose de estrategias materiales y formales que de alguna manera comparten plástica y poesía para corroborar que en ambas, como en todo objeto artístico, forma y sentido son definitivamente inseparables, y esta es una de las cosas que hace posible su integración.

Entre las estrategias que utiliza como artista, resalta lo que aquí se ha llamado su modo de *escriturizar* el dibujo, bastante desarrollado en su trabajo plástico. Comparando esta propuesta de integración con los planteamientos de la poesía concreta o poesía visual se notará una diferencia interesante: mientras los concretistas buscan la inclusión de elementos plásticos en la escritura del poema por medio de la desestructuración de las unidades discursivas (palabra, frase, verso), Calzadilla se concentra más bien en las cualidades plásticas de la letra manuscrita, esas cualidades que tienen una matriz expresiva común con el dibujo.

Con respecto a propuestas artísticas contemporáneas como el arte conceptual, puede afirmarse que su obra mantiene una relación significativa aunque no se apoye directamente en los paradigmas que sustenta esta tendencia. Claro, es bueno acotar que, ya por su propia naturaleza, las propuestas integradoras contemporáneas suelen involucrar estrategias propias del arte conceptual.

Calzadilla en este momento de su proceso artístico, ha asumido a conciencia las implicaciones conceptuales de su obra, y las intervenciones del espacio presentes en la muestra estudiada ("Poética Viva y Continua") son una buena prueba de ello. Con estrategias como envolver y cubrir varios objetos y paredes de la sala con tramas de escritura o figuras, a modo de estampados, colocar textos en las paredes que le dan voz a los espacios, propone una acción de gesto apropiatorio que transmuta esas cosas reales en textos poéticos y plásticos (Fig. 8). Cada espacio y objeto intervenido de esta mane-



Figura 8. Intervención *in situ* en la sala.

ra adquiere entonces la categoría de instalación, en cuanto a que son puentes entre la virtualidad del espacio plástico bidimensional y la realidad física y temporal del espacio real donde vive el espectador, que de esta manera puede integrarse en ese requerimiento poético de ser cuerpo escrito dentro de un tramado humano.

Como buen *ballenero*, Juan Calzadilla tiene una especial sensibilidad hacia lo experimental como parte de su proceso creador, y el elemento conceptual, si se quiere también muy presente en las propuestas del Techo de la Ballena, lo asume sin poses y con la misma naturalidad con que se plantea su creación como proceso integral.

La obra plástico-poética de este artista y poeta da fe de que es en el proceso creador donde se borran los límites o fronteras entre los distintos géneros y lenguajes artísticos. Es la experiencia creadora la que da forma al espacio de autonomía expresiva, donde el creador tiene el poder de seleccionar la materia y el sentido que su expresión necesite. Calzadilla a sus casi 80 años de edad, está en pleno auge de su investigación artística en este cam-

po, y posee la experiencia y formación esenciales para entender y experimentar la creación más allá de los encajonamientos genéricos o los purismos estéticos dogmáticos. Este artista ha ido generando poco a poco un discurso crítico en torno la creación integrada, o como él mismo diría, el arte total, atravesado éste por la *poiesis* de la forma, de la palabra, de la imagen, del espacio, como síntesis de la irrenunciable poética de la creación.

El análisis de este tipo de obras artísticas conviene entonces fundamentarlo en primer lugar desde las estrategias creadoras, identificando esas zonas fronterizas donde las cualidades materiales y expresivas de cada género o lenguaje se confunden y hasta identifican. De ese modo, no sólo se encontrarán los puntos de enlace sino que puede intuirse críticamente la estructuración de sentido que posibilita el trabajo de integración, reconociendo la obra de arte transgénica o integrada como una identidad otra, en la que puede reflejarse en su más distintiva naturaleza el arte contemporáneo.

Referencias

- Barthes, Roland. (2001). *La Torre Eiffel*. España: Paidós.
- Breton, André. (1974). *Apuntar del día*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cohen, Jean. (1966). *Estructura del lenguaje poético*. España: Gredos.
- Combalia, Victoria. (2005). *La poética de lo neutro*. España: Random House Mondadori.
- Calzadilla, Juan. (2009). *Nieve de los trópicos/Sobrantes*. Venezuela: IARTES.
- _____. (2006). *El libro de las poéticas*. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.
- _____. (s/f). Abrupto abordaje de Dámaso Ogaz. Poesía.org. (Artículo publicado en el periódico El Nacional el 13 de mayo de 2002). Consultado el 27 de marzo de 2010, en <http://poiesologia.com/poema.php?codigo=1879>.
- _____. (comp.). (2005). *Fragments para un magma*. Caracas: Dirección General Sectorial de Artes Visuales. Consejo Nacional de la Cultura.
- De Diego, Jesús. (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. España: Los libros de la Frontera (Amelia Romero, editora).
- Derrida, Jacques. (1978). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

- Fernández, Franklin. (2006). *La imagen doble*. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Landa, Josu. (1997). *Más allá de la palabra*. Venezuela: La Casa de Bello.
- Lee, Rensselaer W. (1982). *Ut pictura poesis*. España: Cátedra.
- Padín, Clemente. (s/f). *La poesía experimental latinoamericana*. España: Informaciones y Producciones s.l.
- Pérez, Carlos Ildemar. (1996). Poética de las correspondencias entre poesía y pintura. Tesis de Maestría inédita. Maracaibo: Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia.
- Pineda, Victoria. (2001-2004). "Figuras y formas de la poesía visual". *Saltana*, Revista de Literatura y Traducción, N° 1. Consultado el 27 de mayo de 2010 en <http://www.saltana.org/1/docar/0436.html>.
- Pintó, Juan. (1983). *La poesía experimental*. Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Raymond, Marcel. (1983). *De Baudelaire al surrealismo*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, Ludovico. (1991). *La torre de los ángeles*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vaskes, Irina. (2007). La axiomática estética: deconstrucción. *Ideas y Valores*, Revista Colombiana de Filosofía, Universidad Nacional de Colombia, N° 134, agosto, pp. 3-21. Consultado el 2 de octubre de 2007 en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/809/80913401.pdf>.