

Estallido poético en Momento de simetría

María Eugenia Rasic /
mariaeugeniarsic@hotmail.com

Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
Adscripta a la cátedra FILOLOGÍA HISPÁNICA, FAHCE, UNLP.

En 1973, la editorial Sudamericana publica *Momento de simetría*, la segunda obra del poeta argentino Arturo Carrera: lámina plana y oscura, que, además de presentar una importante continuidad estética con su primer libro, *Escrito con un nictógrafo* (1972), permite poner en relieve interesantes concepciones de *lenguaje* y de *espacio* dentro de la poesía argentina y de ciertas producciones poéticas que se hallaban en desarrollo en el extenso territorio de América Latina. Estas últimas se han visto afectadas estéticamente por la explosión de las experiencias neobarrocas en la literatura, junto con el impacto de la poesía concreta y visual de la pasada mitad del siglo xx. Serán estos ejes los que nos posibilitarán abordar el texto de Carrera (al que denominaremos de ahora en más con las siglas MDS) y la interesante concepción de *espacio* poético y visual que *diagrama*. Este último concepto, en cursiva, es tomado de *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Deleuze, 1981), en tanto es definido allí como un conjunto operatorio de líneas y de zonas, trazos-manchas-zonas asignificantes y no representativas, cuya operación es sugerir o introducir probabilidades de hecho. El diagrama es entendido como el acontecimiento que sitúa al artista ante el papel, el cual se caracteriza por la lucha entre el pintor y los datos prepictóricos, el poeta y la hoja blanca. En este sentido se debaten las fuerzas del arte por quitar las marcas prenatales de la obra y el diagrama se extiende como un golpe sobre el lienzo, o, en el lenguaje poético mallarmeano, como “un golpe de dados”. Similar al surgimiento del mundo, se trazan partículas azarosas en el espacio creador y se quiebra la organización óptica soberana. Ya el diagrama es un caos, y el caos es el concepto central que caracteriza al neobarroco, y a MDS en particular.

En *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera* (2008), Cecilia Pacella afirma que en el género poético todo el siglo xx se construye a partir de la “superposición de catástrofes”, en el sentido de que cada propuesta poética nueva puede leerse como realizada en el mismo acto en que se destruye la anterior. No obstante, la autora

ubica al neobarroco como la última gran catástrofe del siglo: "La explosión que este produce en el lenguaje de la poesía, literal y teóricamente hablando, puede verse como el fin de una historia poética que tendría su principio en Mallarmé y que recorre en forma de epopeya todo el siglo" (Pacella, 2008: 221).

El neobarroco, entonces, inspirado en la teoría creacionista del Big Bang y en la percepción del mundo galileano, intentará dar origen a todo un nuevo universo literario, mediante un uso especular en el lenguaje de esta teoría y de la desestabilización de la subjetividad del artista, quien despertará nuevamente en el siglo xx la sensibilidad barroca. Se intenta manchar la superficie, salpicarla de juegos lingüísticos y lograr "el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite" (Echavarren, 1991). La idea de *superación de límites* se torna trascendente, ya que en el estallido neobarroco, y en la poesía de Carrera en particular, adquiere valor espacial y simbólico: el lenguaje, como un territorio virgen abierto a nuevas formas de vida y de materialidad, con necesidad de traspasar los propios límites de su ser y las posibilidades de representación.

Gastón Bachelard, en *La poética del espacio* (1957), particularmente en su introducción, hace referencia al trabajo experimental de la poesía con la imagen y su extrañamiento constante, su contacto siempre primitivo, o "la manzana mordida":

La imagen que el poema nos ofrece se hace nuestra, echa raíces en nosotros, pero se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, es un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser... El no saber es condición primera de la poesía: la imagen es una superación de todos los datos de la sensibilidad, se halla siempre en toda su fulguración.

Y es justamente aquí, en la poesía de MDS, donde la imagen y el lenguaje juegan la partida tramposa de la simulación: el texto se sale de sí, se camufla en un mapa y un código astronómico, para presentar al lenguaje poético en la noche oscura pero aún visible de la múltiple significación.¹

Como en una suerte de película plana, el texto es editado en una cartulina negra, de 50 x 55 cm, plegada en cuatro partes, con letras y destellos que se iluminan por contraste respecto a la superficie, y en blanco. Allí, en la galaxia carreteriana, cada poema funciona como una constelación que interactúa con otras mediante juegos fonológicos entre los significantes y visuales, entre los caracteres léxicos y no léxicos utilizados. Estas operaciones lingüísticas y visuales transforman a la cartulina en un relieve rugoso y accidentado, por lo que, además de invitar al lector a un espectáculo astronómico, sugiere un recorrido táctil que no permite en lo absoluto ni la llanura textual ni la unicidad de dirección; por el contrario, el estallido poético sitúa al lenguaje y sus significantes en una tercera dimensión del espacio textual.²

"te rodean
cúmulos
de niños"

"niños
silenciosos
de azúcar
centrifugada
copos"

"niños
ruidosos
entre vitrales
de follajes"

"niñas
sobre un nenúfar
gigante de piedras irisadas
despiertas"

¹ Nos resulta difícil no aludir a Deleuze y a su idea de multiplicidades rizomáticas, por trabajar con esta línea de análisis. En este sentido, la imposibilidad de la unidad de objeto o sujeto, o sea, las multiplicidades, se definen por el afuera: líneas de fuga o desterritorialización que señalan la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente. Hay siempre un afuera de una exteriorización del sí mismo, que permite entender, también en este marco, a la lengua como cuerpo flexible y múltiple.

² Jacques Aumont, en *La imagen* (1990), nos permite introducir el concepto de imagen extática en el poema fotográfico-instantáneo. Este se configuraría como la génesis creadora de un proceso explosivo por parte del espectador, quien en un trabajo de recomposición sensitiva debe recuperar las partículas formadoras de sentido. En el caso de Carrera, el lector debe divisar al texto como un cielo astral conformado por una multiplicidad de constelaciones poéticas, producto del primer estallido, cuyos significantes se reproducen al infinito.

Tratamos de reproducir del mejor modo posible el formato original, a fin de no perder de vista el procedimiento esquemático que se lleva a cabo. Acumulación: de palabras, de figuras y de sentidos, que van formando una gran montaña poética ("gigante de piedras"), salen de la planicie del mapa para demostrar una tercera dimensión del lenguaje. En esta "montaña", extraída de MDS, la imagen de "cúmulo" aparece en primer lugar y en primer plano. Pero no son cúmulos de niños idénticos, más bien multicromáticos. Son niños silenciosos, palpables al tacto y al gusto como gránulos de azúcar: niños blancos, también copos de nieve; niños ruidosos, objetos de clara sinestesia poética: entre el vidrio especular y el enjambre de sonido: niños negros; niñas despiertas, niñas hipébaton (ver distancia sintáctica entre sujeto y modificador directo), que cierran el fragmento a modo de suelo pedestre: último destello del poema niño que proyecta con sus ojos abiertos el concepto de estrella: niña irisa-da, cúmulo de colores.

Además del trabajo artesanal con el lenguaje, el texto presenta dibujos amorfos que se insertan también en la idea de disfraz o de camuflaje de códigos. Estos tienen la funcionalidad de dar cuerpo y consistencia a la noción de poemas-constelaciones, pues simulan ser polvo o destello de estrellas en el cielo nocturno: el grupo "marionetas de ébano/arenas blancas" es rodeado por minúsculos puntos-granos blancos que ponen en evidencia la materialidad de las palabras "ébano/arena" y la desintegración del sentido unívoco.

En este trabajo icónico se insertan, también, frases o versos como "entrepupilas", que dibuja circularmente un ojo humano; "lallamaradapolvocósmicojuntoalsol", que reproduce el gesto visual de la llamarada de fuego solar; "airecóncavo", escrito como un ángulo cóncavo producto del soplado de un viento que dobla el verso, entre otros. A su vez, se inscriben flechas que parten de la nada escrita, del hueco negro de la cartuli-

na, hacia los extremos, despojadas de su función directiva: sólo señalan la expansión del texto en un movimiento gravitatorio y en un tiempo cero, como si el poema se abriera a otras posibilidades de ser y a otras formas de presentación.

Como anticipamos, existe en esta obra un contacto plástico y háptico con el lenguaje, en tanto "lo que resta del cuadro no queda detrás de la figura o debajo (aquí texto), sino que se espacializa alrededor de la misma y son captados por una vista táctil o 'háptica'":³ trazos o cepillados de escritura que dan espesura al texto y lo presentan en pliegues. Este procedimiento tiene su vinculación con el desarrollo de la poesía visual y concreta en la América Latina del 50 y del 60 en adelante. En común acuerdo, toda la bibliografía consultada posiciona a la escritura de Stéphane Mallarmé como iniciadora de los nuevos espacios visuales de la poesía. "Un coup de dè", de 1897, propone arrojar las palabras sobre la página, rescatando la conciencia del azar como el origen de todo poema, tal como en las leyes inventadas del juego. Este "golpe de suerte" permitía ver la necesidad de una nueva concepción del lenguaje, siempre sujeto a las leyes absolutistas de la referencialidad, y su incapacidad para significar la esencia de las cosas que nombra. El poeta, entonces, hace aparecer la palabra como sugerencia de la realidad que está fuera de las posibilidades del lenguaje. Por ello mismo, el verso entra en crisis como unidad de expresión y el papel central lo tiene la página, donde las palabras ingresan como a un escenario.

Como en una obra teatral, las palabras operan como personajes que se liberan del peso de la representación y comienzan a ser pura presentación. La página se transforma en *espacio* que amerita la contemplación, como en la pintura, y las palabras, en tangible materialidad. Al utilizar como materia elementos léxicos e icónicos, el texto de la Poesía Visual deviene imagen y la imagen, texto. Este devenir quiebra el orden

³ El concepto de "háptico" es tomado del análisis que hace Deleuze (1981) de la pintura de Bacon. El autor problematiza el concepto de representación pictórica desde la obra de Bacon, en tanto la pintura no tiene historia que narrar ni modelo que representar. Si la narración es el correlato de la ilustración, el medio más sencillo para romper con la linealidad prosaica de la representación es aislar la figura, liberarla de su ilustración. En MDS, el lenguaje opera, también, como estructura espacializante y permite generar en la lectura una aproximación visual háptica: cada partícula poética es un accidente geográfico formador de pliegues en el plano de la noche.

lineal del discurso y, con él, la cosmovisión moderna occidental, para la cual el pensamiento de una escritura de modelo visual es totalmente extraño. La Poesía Visual rompe en este sentido la convención de las palabras y las letras y les confiere sentidos únicos y nuevos, combatiendo los patrones hegemónicos de percepción y de pensamiento (Gache, 2006). Existe, entonces, desde estas líneas estéticas una búsqueda artística de nuevas territorialidades del signo lingüístico, por medio de cortocircuitos en el discurso plástico, poético, pictórico, musical: todos como zonas amalgamadas de constante experimentación.⁴

Por otro lado, ya sea desde la primera configuración de trazos tipográficos de "Un coup de dè's" los *Idéogrammes lyriques* de Apollinaire de 1914, la entidad todo-dinámica "verbivocovisual" joyceana o el método ideográfico de Ezra Pound, o los fotogramas y elementos de collage de Dadá, prolongados por la obra de Marcel Duchamp, en América Latina se instaura un interés artístico por la "estructuración óntico-sonora de la palabra, irreversible y funcional, y, por así decir, generadora de la idea" (De Campos, 1955), que dará lugar al desarrollo de la Poesía Concreta, polo de un mismo *continuum* de la Visual, ambas con significativa explosión en la mitad del siglo xx. La poesía concreta, según el poeta Pedro Xisto (1960), coloca al poema sobre o como foco de una conciencia rigurosamente organizadora, que actúa sobre el material de la poesía de la manera más amplia o más consecuente posible: palabra, sílaba, fonema, sonido, fisionomía acústico-vocal-visual de los elementos lingüísticos, campo gráfico como factor de estructuración espacio-temporal (ritmo orgánico), constelaciones semánticas en cadena y consideradas, simplemente, desde el punto de vista del *material* y en igualdad con los restantes elementos de la composición.

Como en un accidente geográfico, MDS logra poner en relieve la importancia del trabajo expe-

rimental de la poesía llamada *neovanguardista* o *neobarroca* con la imagen y su expansión constante hacia nuevas formas de decir y de significar. Aquí, el lenguaje poético se presenta como escenario privilegiado de la expresión artística: su isoformismo, tal como lo define Carrera en el prólogo, permite pensar la escritura como un acontecimiento que deviene en cuerpo flexible, en cosa viva, capaz de montar un espectáculo astronómico en una cartografía poética. Por consiguiente, el espacio en el que se diagrama deja de ser fondo o simple soporte y ocurre junto con el texto como sobre relieve en un proceso multicromático de decodificación. Ya el espacio se torna texto, ya la imagen se vuelve poema.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques: (1990) *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BACHELARD, Gastón: (1957) *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- CARRERA, Arturo: *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: (1980) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1988.
- DELEUZE, Gilles: (1981) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005.
- _____ (1969) *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DE CAMPOS, Augusto: (1955), "Poesía concreta", [En línea] http://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=5 [Consulta: 22 de noviembre de 2012]
- ECHAVARREN, Roberto: *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*, México, El Tucán de Virginia, 1991.
- GACHE, Belén: "La poesía visual como máquina de guerra del lenguaje", en *Poesía visual argentina*, Buenos Aires, Vórtice, 2006.
- PACELLA, Cecilia: *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*, Córdoba, Recovecos, 2008.

⁴ Pensemos, también, en los artistas rusos de comienzos de la Rusia soviética y su influencia en los distintos modos de concepción de Poesía Visual y Concreta. *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1914) de Kasimir Malevich, los poemas fonéticos de Elena Guro y de Kurt Schwitters, o el lenguaje poético estelar de Velimir Khlebnikov, exaltado por los poetas revolucionarios como Vladimir Maiakovski. Todos trabajaron con las palabras desde la imagen del *espacio en blanco*—metapoetizado antes por Mallarmé—, central para anular las leyes occidentales de tiempo y espacio, y con ello, la noción de representación.