

PENSAR LA POESÍA

EL POEMA Y OTRAS FORMAS DEL ARTE

RAQUEL GUZMÁN¹

RESUMEN

En el poema hay una densidad y una multiplicidad que no se agota en la dimensión verbal, sino que sustentado en la palabra explota sus posibilidades rítmicas, visuales, gráficas; en esta complejidad el poema se constituye cuerpo. Las transformaciones de la vanguardia primero y las oportunidades de la tecnología después, potenciaron esas posibilidades. De esta exacerbación tratará el presente artículo.

PALABRAS CLAVE

POESÍA - MATERIALIDAD POÉTICA - FORMAS DEL ARTE - ARTE CONTEMPORÁNEO

PRESENTACIÓN

Este trabajo parte de la hipótesis que el poema además de un enunciado verbal que extrema las posibilidades del lenguaje, es una materialidad, un cuerpo que se mueve entre los objetos del mundo. Esta consideración, que tiene sus antecedentes en el simbolismo y ha sido potenciada en los poemas de autores vanguardistas de principios del siglo XX, resulta hoy de gran productividad. Reconocemos en el poema una densidad y una multiplicidad que no se agota en la dimensión verbal, sino que sustentado en la palabra explota su riqueza rítmica, visual, gráfica, de esta manera el poema constituye su cuerpo. Las posibilidades de la tecnología han potenciado esas magnitudes para gestar poemas visuales, sonoros, electrónicos poniendo de relieve la virtualidad del espacio poético.

En este movimiento el poema acentuó sus relaciones con otras formas del arte, la música, la plástica, la danza, el cine, el diseño, produciéndose deslizamientos que llevan a trazar nuevos objetos en el arte contemporáneo. Los límites se diluyen y aparecen

¹ Doctora en Letras, investigadora del CIUNSa, docente de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Jujuy. Ha publicado estudios referidos a la teoría poética, la literatura del noroeste argentino y la investigación literaria. Es autora de libros de poemas y microrrelatos.

piezas artísticas que ya no son híbridas –en la medida que no están constituidos por dos naturalezas distintas- sino polimorfos –en cuanto convocan semiosis diferentes y simultáneas.

MÚSICA Y POESÍA

Sin duda la más próxima filiación de la poesía se hace con la música, la imagen del canto atraviesa toda la historia literaria acentuando la dimensión rítmica del poema. Cadencias, reiteraciones fónicas, tonos, remiten (y son) la voz que escuchamos en la lectura poética y la que se registra, como en un pentagrama, en los diferentes silencios de la puntuación, en los blancos de principio o final de verso, en las formas retóricas paralelísticas, en aliteraciones o en onomatopeyas. Además, como afirma Raúl Dorra:

La voz es lo que *sale* del cuerpo, es -como prefiere decir Herman Parret- “ese pedazo de cuerpo que se escurre”. Pero sale para integrarse al mundo y a la vez para que el mundo quede integrado en mí. La voz -como, o con, el soplo de mi respiración- es una *cosa* de la que no puedo salir porque yo soy justamente, *éste que habla*. (2005:28)

Decir / leer el poema instala el sonido que pone en escena la respiración y con ella las diferentes circunstancias de la vida interior, poseer la voz es un modo de “existir ante el otro”, define la identidad del sujeto hablante y expone esa identidad como destino. La voz del poema insta el canto, expresa el estado presente, el estado pasional del sujeto. Las pausas, los acentos, las modulaciones orientan la voz que lo dice, le indica, le señala cómo quiere (necesita) hablarse. Parafraseando a Dorra podemos decir que cuando alguien lee en alguna lengua extraña es posible seguir las sugerencias del sentido en los matices del sonido, en la deriva emocional que la voz sugiere. En este sentido la página escrita puede ser vista como “el nido de la voz”² donde cada texto que yace en esa página convoca un tono, la voz debe leer y reproducir ese tono que, como una partitura, se inscribe en el texto.

En un poema de Gelman leemos:

Del espesor del canto cae
una luz repentina que
en el mercado no se encuentra.
Se distrajerón los señores del márketing.

² “Si la página es un cuerpo, lo es sobre todo porque su profundidad es un nido del que sale la voz, una voz soberana y a la vez trabajada por un callar, formada en una entrega que la página, hablando nos da a conocer” (Dorra 2005:45)

(...)

Ahora este poema se posa
 en la tristeza de mi padre
 que sacó las manos de su país.
 Pasa de contrabando bajo el canto
 ocupado en dar luz
 como si no supiera.

(“Precios” en *Valer la pena*.126)

El canto tiene densidad y a la vez luz, trasladando sinestésicamente el ritmo al efecto óptico que la cadencia produce. Escuchar con los ojos, ver con los oídos. Desplazar la percepción de uno a otro sitio porque todos los sitios se albergan en el poema. Lo auditivo remite además al impacto, al choque, la agresión o la música. En el poema de Gelman la armonía poética es una dimensión que el mundo del consumo no puede escuchar, la música requiere de un tempo que la velocidad niega. Estas traslaciones, que ya el Barroco había puesto en evidencia, adquieren en la poesía reciente otras variables, que incluyen el cruce de distintas lenguas, la potenciación de las onomatopeyas o el uso aleatorio de los signos de puntuación, formas que fueron extremadas desde el *nonsense*. La búsqueda del *nonsense* tiene larga tradición y puede seguirse en la obra de importantes poetas como Lewis Carroll, Cortázar, Juan Filloy, entre otros, que incorporan el limerik, la jitanjáfora, la onomatopeya, el tautograma, se trata de estrategias de carácter lúdico y que buscan desarticular las estructuras normativas.

La poesía sonora emerge como la forma intermedial de ese deslizamiento entre lo verbal y lo musical constituyendo una nueva lógica y configurando nuevos sentidos. Apunta a configurar un universo semántico en el contacto con el lector / escucha, la espacialización de la escritura se desliza en el sonido y supone una fuente sonora que se sobreimprime a la página. Efecto de sugerencia, de movimientos que acercan y alejan seres, de angustias y expectativas se abren en esos textos, que pueden o no estar acompañados por verbalizaciones. En “Las puertas”³ de Sandra Semino la espacialización de la escritura se complementa con la temporalidad melódica, y la superposición con los sonidos de ese mundo donde las puertas limitan y a la vez comunican. El valor estético y formal se instala en un eje acústico que va desde la dimensión fónica hasta la música, pasando por los murmullos, los chirridos o el soplo del viento.

³ Puede leerse / escucharse en http://www.youtube.com/user/sandrasindata#p/a/u/2/sx1HW9vIA_A

Pero la experimentación poética propone ir más allá. Si, en algunos casos, la imagen visual saturada en la forma de un video se constituye a la vez en página, lo fenomenológico deviene acústico y a la vez estructural. Lo auditivo rige –en el sentido verbal del término- la significación que palabra e imagen esbozan. Lo rítmico del poema verbal, al que estamos acostumbrados, se exagera e inunda las otras dimensiones reubicándolas y obligando al lector / escucha a una nueva relación lectora. Por cierto, esta constitución de un nuevo espacio-tiempo poético es deudora de las transformaciones tecnológicas que brindan posibilidades diferentes a los artistas y a la vez genera nuevas lógicas comunicacionales.

EL POEMA Y LAS ARTES VISUALES

Se trata de una relación que tomó distintas formas a lo largo del tiempo, desde la ilustración –donde el dibujo o el diseño acompañan al texto verbal que le precede en su construcción- a la elaboración de caligramas, poesía concreta y poesía visual donde el signo verbal deja de ser transparente y se convierte en elemento formal de la representación.

El poema, en este caso, resulta de un proceso de composición que implica disposición, equilibrios, simetrías con la inclusión o no de elementos verbales. Una relación particularmente significativa se gesta con la vanguardia, recordemos el caso del caligrama que genera la imagen visual a partir de la caligrafía, veamos un ejemplo:



Como afirma González Ochoa (2005), uno de los supuestos del sentido común es que la visión da una evidencia del mundo, esta noción arranca con la imprenta cuando los contenidos se independizan, en cierta manera, de quien los emite. Por otra parte, el

hecho de que el proceso fisiológico de la visión sea idéntico en los seres humanos abona la tesis de que esta es la prueba de su objetividad. Sin embargo, tanto González Ochoa, como Gombrich, Lowe y Foucault (a quienes cita) reconocen la dimensión cultural de la visión. El modo de percepción de las imágenes visuales resulta de un aprendizaje y están impregnadas por nuestro conocimiento del mundo, donde se configuran hipótesis de lectura a fin de llenar los espacios vacíos de la imagen.

Una inflexión interesante en este devenir es el concretismo, movimiento que incorpora significante y significado en pie de igualdad, donde la modificación de la forma visual transforma el sentido del texto. Las búsquedas del concretismo alemán o del movimiento Noingandres en Brasil buscaron en esa fricción dismantelar las convenciones y trazar nuevas rutas poéticas. El impacto de este movimiento se expandió también en Argentina, en Salta en las últimas décadas del siglo XX encontramos sus manifestaciones en la poesía de Raquel Escudero⁴:

“Vivos aPUNten a los MUERTos”

“la /sorDEra del DÍa”

(que frENte al RÍo

aTAcA Víctima de reTORnos)

“Y

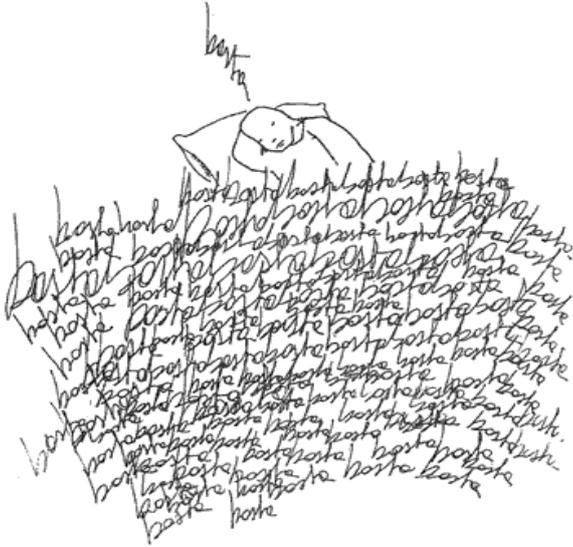
un poEma

que se juEga y juEga y juega” (“Crack” 1990)

En la historia de la lectura del poema se ha privilegiado el contenido asociado a la posición del sujeto del enunciado, la representación de sentimientos y sensaciones, ideas políticas, religiosas, crítica cultural, etc. La imagen del poema visual, en cambio, coloca al lector frente a una nueva forma de conocimiento, los esquemas perceptivos anteriores se ponen en crisis cada vez más en la medida que el poema se aleja de la verbalidad y privilegia la figura⁵.

⁴ “En estos libros (*Campo abierto* (1986), *a golpe* (1987), *Prontuario* (1988), *Nunca dar con el jamás de tanto siempre* (1990), las mayúsculas fueron cambiando progresivamente de ubicación y pasaron de estar al comienzo de la palabra a ubicarse a veces al final o en la sílaba acentuada. Por ello, los acentos y también los signos de puntuación fueron desapareciendo. Junto a la alteración de la ortografía y de la separación de las palabras entre sí, aparece el uso anómalo de signos auxiliares como el guión y la barra. Un caso similar, en Jujuy, es la escritura de Alejandro Carrizo, a quien Escudero dedica algunos poemas” (Moyano 2018: 126).

⁵ Poema de Lucía Mansilla en Revista Tzara 4/5. Diciembre 2005.



Esta posibilidad expansiva de la dimensión visual implica la configuración de un nuevo tipo de lector que no sólo responde a estímulos visuales, sino que pone en juego una serie de conocimientos para complementar la visión inmediata, a la vez que una actitud particular frente a este tipo de objetos. Estas posibilidades son exacerbadas cuando el poema se desplaza hacia el ritmo y el movimiento, como es el caso de las ediciones de Revistas de Poesía visual como *Veneno* y *Grisú*⁶.

Este tipo de desplazamiento, que muestra las posibilidades del poema como “antidiscurso”, a mi entender, no es sólo un ejercicio, sino que es el espacio donde se libra la lucha entre la lógica del conocimiento fundado en lo previsible -lugar del lenguaje transparente- y la búsqueda constante de desautomatizar la percepción. Es decir, reconocer el carácter histórico de las percepciones y su constitución en función de epistemes⁷ -en términos de Foucault- que delimitan la organización jerárquica de los sentidos.

El poder alcanzado por la imagen funciona entonces como un imán que atrae las otras formas de representación, pero también aquí cabe plantearse si lo que seduce es la dimensión analógica de la imagen o si, en cambio es posible ver allí un espacio expresivo, una fuerza significativa irreductible al sistema verbal.

⁶ En <http://revistaensentidofigurado.blogspot.com/2010/11/revista-veneno-171.html>

⁷ “Retiradas hacia su esencia propia, asentadas al fin en la fuerza que las anima, en la organización que las mantiene, en la génesis que no cesa de producirlas, las cosas escapan en su verdad fundamental al espacio del cuadro; en vez de no ser más que la constancia que distribuye sus representaciones de acuerdo con las mismas formas, se enrollan sobre sí mismas, se dan un volumen propio, se definen un espacio interno que, para nuestra representación está en el exterior. A partir de la arquitectura que oculta, de la cohesión que mantiene su régimen soberano y secreto sobre cada una de sus partes, desde el fondo de esa fuerza que las hace nacer y permanece en ellas como algo inmóvil pero aún vibrante, las cosas se dan por fragmentos, perfiles, trozos, escamas, muy parcialmente, a la representación”. (Foucault 1991: 234-235).

POEMA Y DANZA

Más compleja es la relación que acerca al poema y la danza, y que surge de la identificación poema / cuerpo, en un estado de máxima tensión. El poema, como el cuerpo del bailarín, tiene una disposición precisa y significativa que orienta posibilidades interpretativas. Al respecto Décio Pignatari (1981) afirma que “el poema es un ser de lenguaje”, y que para el poeta el lenguaje es un ser vivo. Es como una persona, como una vida, por mejor que se lo explique, la explicación nunca puede sustituirlo.

En su análisis del lenguaje poético cita una tradición japonesa donde se dice que un japonés debe hacer por lo menos un poema en su vida, habitualmente ese poema es corto, y el autor lo guarda porque ese poema es su propia persona transformada en signos. El poema no es la expresión del sujeto sino el sujeto mismo. Las consideraciones de Pignatari, que se enmarcan en la poesía concreta⁸, llaman la atención sobre la forma del poema y dice:

La mayor parte de las personas lee poesía como si fuese prosa. La mayoría quiere contenidos, pero no percibe formas. En arte, forma y contenido no pueden ser separados. El poeta Yeats preguntaba: ¿puede usted separar el bailarín de la danza? Quien rechaza el percibir formas no puede ser artista ni hacer arte (Pignatari 1981 s/p)

Por su parte Victoria Alcalá en su estudio acerca de las fricciones entre poesía y danza, recupera la afirmación de Isadora Duncan acerca de que el cuerpo es la raíz de todas las artes y que tanto la danza como la poesía son modos de reescritura del Yo en concomitancia con las dimensiones de afecto, espacio y tiempo⁹. Su perspectiva, de corte semiótico, la lleva a reflexionar sobre las afinidades entre poema y cuerpo ligados por condensadores semánticos en el marco de escenas creadas.

La página, entonces, funge como escenario de torsiones y distorsiones de una imagen siempre dinámica que -en términos de Dorra- hace figura.

COLOFÓN

⁸En http://www.google.com.ar/imgres?imgurl=http://www.pco.org.br/conoticias/cultura_2007/imagenes/poesia_concreta/decio_pignatari_beba_coca_cola

⁹ “¿No es el poema una pirueta metafórica? ¿No es la poesía, acaso, un espacio de congregación y de movimiento vital? ¿No hay entre danza y poesía, más que una encrucijada, un puente poético? La experiencia del poema es el lugar del encuentro que quiebra y que subvierte el espacio de la mezcla novedosa. Estos ejes se vinculan con otro punto de interés: la transmisión textual dada entre obras y artistas. Una, como cuerpo hermético que-mira. Otra, como cuerpo libérrimo que-es-mirado” (Alcalá 2019).

El presente recorrido procura aportar al estudio del poema, abriendo sus complejas dimensiones y trazando ciertas líneas que pueden resultar productivas tanto para profundizar su análisis, como para propiciar otros andariveles en la práctica docente. De esta manera el arte se nos presenta como un amplio territorio de cruces e intercambios que -potenciados por la tecnología- abre diversas posibilidades expresivas, comunicativas y estéticas.

De esta manera la expansión del poema hacia las otras dimensiones, el ritmo, la imagen, la forma, se integra a una búsqueda estética particular, que tiene conciencia de que “una poesía nueva, innovadora, original, *crea modelos nuevos para la sensibilidad, ayuda a crear una sensibilidad nueva*” (Pignatari 1981).

Referencias bibliográficas

Alcalá, V. “Thénon/Scaccheri o cuerpos buscando nuevas escrituras” en Actas del XX Congreso de Literaturas de la Argentina. 2019. En <https://www.teseopress.com/literaturasde-la-argentina2/chapter/thenonscaccheri-o-cuerpos-buscando-nuevas-escrituras/>

Agamben G. et al. Teoría sobre la lírica. Madrid: Arco Libros, 2019.

Bauman, Z. La globalización consecuencias humanas. Buenos Aires: FCE, (1998) 2008.

Beltrán, J. C. “Actualidad de la poesía visual”. Conferencia pronunciada el 25 de mayo de 2002, en el Convento de Frades de Troncoso. I Bienal Internacional de poesía do Duero e Vale do Còa de Portugal.

Fajardo, C. Hacia una estética de la cibercultura. *Espéculo N° 10. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Foucault, M. Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1991.

Gómez Trueba, T. “Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. En http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cre_red.html

Higgins, D. “Los orígenes de la poesía sonora. De la armonía imitativa a la glosolalia”. En *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pp. 74-82, Alatri, Italia, 1990. Trad. española: C. Espinosa.

Pignatari, D. “El lenguaje poético en *Comunicação poética*, Sao Paulo: Moraes Editora, 1981.