

Poesía orgánica: Testimonio de escritura

Ethel Barja

*El poema respira por sus manos,
que no toman las cosas: las respiran
como pulmones de palabras,
como carne verbal ronca de mundo.*

Roberto Juarroz

El trabajo con la poesía es una pesquisa, un proceso exploratorio guiado por la curiosidad intelectual y las sensaciones. Inicia con un impulso de búsqueda en un terreno pobremente iluminado, donde me guían la intuición y el deseo de rozar mundo, o de proyectarme hacia él. Una vez presente, el poema toca, su anclaje está en la punta de sus dedos y, por eso, su tarea es delicada, ya que como señala Fernando Pessoa: “no existen las cosas, sino las cosas sentidas” (26). Así, la poesía se nutre de sensaciones, pero no es un recipiente que atrapa e impone una forma, dado que como versa Roberto Juarroz, sus manos “no toman las cosas: las respiran / como pulmones de palabras”. Esta imagen indica que el poema es un lugar de paso, donde el aire va de la atmósfera a sus pulmones. Coincidentemente, Paul Celan ilustra un encuentro parecido cuando dice que el poema se demora y se detiene a atrapar un olor, y nadie puede decir cuánto durará el detenerse para capturarlo, la pausa en la respiración, y el pensamiento (Philippe Lacue-Labarthe 412). Creo que la aprehensión es momentánea y el oxígeno atraviesa los poros rítmicos del poema para después continuar su tránsito.

Además, considero que la respiración del poema en las cosas es análoga a la percepción. En ella se cumple lo que Jean Paul Sartre apunta a decir del tacto: “es interiorización del mundo y, en cierto sentido, presencia del mundo ante sí mismo” (61). Pero las manos del poema “no toman las cosas”, sino las respiran como “carne verbal ronca de mundo”; es decir, el poema tiene una relación asimétrica con su afuera, ya que trae sólo fragmentos de realidad. Por ese motivo el poema sólo anhela encontrar un parpadeo que sincronice la palabra y el mundo, sopesa el lenguaje y se hace metódico poniendo a prueba la palabra con avasalladora determinación: “quiero persuadirme de

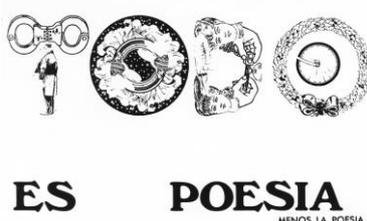
esta opacidad, / la que abrazo como a un animal inocente. / Quiero persuadirme del gozne /que albergo en mi costado, / quejido del párpado piedra, / cerrado para siempre” (19). A mi modo de ver, el poema se logra en el umbral de los sentidos. El poema es un límite poroso que interactúa con su exterior. Cuando aparece, muestra los misterios de la materia formada, porque el cruce de sonido, grafía y sentido aparece con sus costuras, sus imperfecciones, su convergencia quebrada. Imagino el poema como una escultura en proceso: “esculpida en el temblor sin fondo, comprendo: / mi mármol es y no es su borde, / es todo él su cantera, es mi mueca erguida en la oscuridad, / es la mano en equilibrio sobre mis labios arqueados y secos” (19). Soma y sema coexisten, forma y contenido conviven en una simbiosis en la que cada palabra es ella y las que no fue, porque evoca con su presencia sus relaciones paradigmáticas. En otras palabras, toda la biografía de una palabra se convoca en el momento de la composición del poema. Cada palabra interpela su origen y su destino: “mi mármol es la corriente de posibilidad sitiada detrás de una / oreja de piedra / que oye y ve hacia adentro el brillo tibio de esta materia. / Bifurcación de la mirada frente a la hora dormida, / la de los linderos afirmados, / la de los linderos por venir, / vibrantes en un concierto en movimiento” (19).

La poesía, también maestra de la sospecha, sabe que como dice Jacob Burkhardt: “quisiéramos conocer las olas con las que navegamos a través del océano; pero nosotros mismos somos esas olas” (Blumenberg 69). Sabe que las dimensiones de la materia lingüística (su mármol) están en manos de la imaginación, que es un soporte en movimiento y que rige incontables posibilidades de formación. Esas olas están hechas de la combinación de elementos sonoros, gráficos y semánticos, que son causa de la pluralidad de modos de aparecer de la poesía. Esquemáticamente puede observarse dos concepciones que dominan estas operaciones combinatorias: una creencia de plenitud de sentido en los misterios del lenguaje y una creencia en un vacío de sentido que se abandona al libre juego de mecanismos creadores. Harold Bloom indica al respecto que una vía puede creer en una teoría mágica del lenguaje, como los cabalistas y la otra cede a un minucioso nihilismo, que en su forma más refinada es el modo hoy llamado Deconstrucción. El nuevo poeta lucha por ganar libertad del vacío, o de la plenitud de sentido (277). Entre esos dos polos, entre el lenguaje celeste y el terreno, entre el que encuentra el nombre exacto de las cosas en claroscuro y el que desplaza los nombres extenuándolos en torno al vacío de sentidos, el poeta bipartito obra verticalmente del

cielo a la tierra y viceversa. Creo que esta es la parte más difícil de la creación poética. El reto se encuentra en nombrar y sospechar al mismo tiempo.

Estas expectativas hacen difícil que clasifique mi poesía. Me gusta llamarla poesía orgánica, porque es un complejo orgánico tanto en el sentido en que es un compuesto y de que debería estar vivo. La forma (sonido y apariencia) y el tema deben sincronizarse y actuar conjuntamente. Por más que la forma se desnude de su carga semántica habrá algún sentido a su alrededor, aunque fuera primario, que lo acompaña como un halo nebuloso. Ese halo está hecho de la mirada humana. En ese sentido, persigo que el compuesto alcance algún tipo de arreglo entre lo que se dice y cómo se dice. El predominio de cualquiera de los dos aspectos depende de qué tan viva pueda estar la criatura en la mezcla. Su vitalidad la juzgo por su poder para abrirse al lector oyente/testigo. Si el compuesto se ensimisma demasiado está muerto por más acrobática que sea su forma o filosófico su contenido.

Ante y en el mundo, la poesía se mueve en una esfera paradójica que el lenguaje discursivo, causal y explicativo no puede alcanzar completamente, bien dice Enrique Lihn que: “es una asfixia hablar, dar las explicaciones que nunca aclaran nada, destruir con la palabra [discursiva] lo que se ha construido sin ella: el poema” (38). Añado que la palabra a solas no puede responder por la poesía, porque es un compuesto de medios simbólicos (connotaciones, asociaciones sintagmáticas y paradigmáticas) y materiales (sonido, grafía, página, imagen). La poesía orgánica en cuanto compuesto es un agregado medial, de ahí mis exploraciones con la visualidad del poema, porque en el poema vibra la materialidad que comparte con el mundo. Bien apunta Nicanor Parra en uno de sus artefactos (420):



La presencia ubicua de la poesía no significa que reemplace a la realidad, significa que posee una permeabilidad hecha por los medios a su alcance. Su aspecto verbal no se aísla, sino funciona como átomos de carbono que proveen una infraestructura apropiada para la unión con átomos de otros elementos (la imagen, la tipografía o un tratamiento

ideogramático del lenguaje); ya que, como sostiene Augusto de Campos para el caso de la poesía concreta: el poeta ve en la palabra en sí misma un campo magnético de posibilidades, un objeto dinámico, una célula viva, un organismo completo, con propiedades psico-físico- químicas, tacto antenas, circulación, corazón (50). El elemento verbal es catalizador de asociaciones móviles por su maleabilidad. El compuesto-poema es dinámico y conforma lo que llamo “poesía movimiento” y que exploro últimamente en videos.

A mi juicio poesía orgánica sería una especie de redundancia. Pero la comparación no es obvia. Como señala Samuel Taylor Coleridge, no debe confundirse una forma mecánica con una forma orgánica. Mientras la forma mecánica aparece cuando en un material se imprime una forma determinada, como cuando la masa húmeda de la arcilla es moldeada de acuerdo a nuestro deseo; en cambio, la forma orgánica es innata, se modela y desarrolla desde adentro, y la totalidad de su desarrollo es uno y el mismo con la perfección de su forma exterior (Sitwell 34). El atributo orgánico determina el dinamismo del compuesto-poema, cuya formación está movida por su fuerza relacional, que es su apariencia resultante. La combinación reorienta el sentido individual de los medios en uso, cuya nueva dimensión contribuye al impacto de la presencia del poema, pues como indica Allen Grossman: el poema es un artefacto y sus palabras ya no son lenguaje, sino objetos. El lenguaje de la poesía es un ejemplo de una cosa natural que contextualizada en una forma poderosa y singular ha cambiado su naturaleza (425,426).

Cabe señalar, que el poema es una cosa que se impone a la realidad de forma concreta. Aparece en libros, en galerías, en páginas web, en tarjetas postales, etc. Pero su dimensión de objeto no lo aleja de lo vivo. Para él es válido lo que dice Jane Bennett sobre la materia en general: Los guardianes de la división de la materia y la vida motivan la ignorancia de la vitalidad de la materia y el poder vivo de las formaciones materiales, de cómo los ácidos de omega-3 pueden alterar el humor humano o la forma en que la basura no está lejos en los vertederos, sino en una corriente de químicos y vientos volátiles de metano mientras hablamos (vii). Es decir, la materia nunca es inerte, actúa en nuestras vidas y nuestra historia, y la poesía, al ser materia vital, también lo hace.

Finalmente, es curioso que en la entrada “Vida” de la *Enciclopedia Británica* se diga que la vida en tanto materia viva, aunque es un sustantivo, como otras entidades

definidas, debe ser entendida mejor como un verbo para reflejar su estatus esencial de progreso. Por eso sostengo que más que preguntarse por el ser de la poesía orgánica, habría que preguntarse por su hacer. Considero que el actuar de la poesía es paralelo al actuar del ser vivo, es vulnerable, finito como este y sobre todo su materialidad se impone en la historia como repositorio de una memoria alternativa. Su materia orgánica también se descompone, y como ella activa otras formas de vida con su muerte: El poema no se termina en la página, sino que prosigue como herencia simbólica.

Obras citadas:

- Barja, Ethel. "Ut sculptura poesis". *Insomnio vocal*. Lima: Alastor, 2016.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Bloom, Harold. "The breaking of Form." *The lyric Theory Reader. A critical Anthology*. Ed. Virginia Jackson and Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 275-287.
- Blumenberg, Hans. *Shipwreck with Spectator. Paradigm of Metaphor Existence*. Trad. Steven Rendall. Massachusetts: The MIT Press, 1997.
- Britannica Encyclopedia. "Life", 8 Nov. 2018, <<https://www.britannica.com/science/life>>.
- De Campos, Augusto. "Poesía concreta" *Teoría da poesía concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Editora brasiliense, 1987. 50-51.
- Grossman, Allen. "Summa Lyrica: A Primer of the Commonplaces in Speculative Poetics". *The lyric Theory Reader. A critical Anthology*. Ed. Virginia Jackson and Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 399-417.
- Juarroz, Roberto. *Poesía vertical*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Lacue-Labarthe, Philippe. "Poetry as Experience: Two Poems by Paul Celan". *The lyric Theory Reader. A critical Anthology*. Ed. Virginia Jackson and Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 399-418.
- Lihn, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial universitaria, 1969.
- Parra, Nicanor. "Artefactos". *Obras completas & algo +*. Vol. 1. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- Pessoa, Fernando. *Cuentos locos*. Trad. Manuel Moya. Paseo Editorial: Sevilla, 2018.
- Sartre, Jean Paul. *Verdad y existencia*. Alicia Puleo, trad. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A. 1996.
- Sitwell, Edith. *Poetry and Criticism*. New York: Henry Holt and Company, 1926.