

De paseo por *Ciudad Ganglio*. La plástica poética de Mauro Cesari

Paula La Rocca
Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

Resumen

Cuando la poesía avanza sobre otras disciplinas del arte las palabras disputan el espacio con otros objetos, elementos, imágenes, pero también con procedimientos de composición que transforman y desfiguran. En este trabajo intentaremos recorrer ese pasaje entre la línea y la palabra, entre el elemento plástico visual y la grafía de la escritura. Desde allí arrojaremos algunas asociaciones entre el abordaje de *Una tarde en Ciudad Ganglio* de Mauro Cesari y ciertas premisas del arte contemporáneo. Comenzaremos preguntándonos ¿qué hace la expresión plástica junto a la palabra? ¿hace poesía? Y desde allí intentaremos comprobar hasta dónde puede la poesía expandirse y qué materiales, formas, políticas, se juegan en el límite con el arte visual. Nos detendremos específicamente en los elementos compositivos para pensar cómo se sostiene esa relación. Si las vanguardias de principios del siglo XX nos mostraron que los límites del arte se podían atravesar solamente con un paso, el paseo de *flaneur* por las calles de *Ciudad Ganglio* será una experiencia imaginativa y material de donde esperamos recuperar los restos de cuerpo que esa experiencia demanda en su transcurso.

Palabras clave

Poesía visual, procedimiento compositivo, imagen

Todo paseo es el ejercicio de atravesar un espacio. En este caso, un paisaje de materiales extraños convocados sobre el soporte en blanco que auspicia la hoja de papel. Hay un primer intento de entrar a *Ciudad Ganglio* que significa inmediatamente un desvío. Implica tomar el atajo cercado por el salto que produce en la escritura una primera palabra, a modo de título, seguida por un asterisco.

Pero ¿ese asterisco a dónde lleva?

*

La ley de la ciudad nos redirige en un instante. En lugar de entrar por el gran arco, la gran puerta, el acceso está en los suburbios y la ciudad se resguarda tras los muros de la *nota*:

Pareidolia es el nombre con el que intenta designarse un singular fenómeno o proceso psíquico. Derivada etimológicamente del griego *eidolon*: "figura" o "imagen" y el prefijo *para*: "junto a" o "adjunto"; es un fenómeno reactivo consistente en que un estímulo

vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible (Cesari 2014: 60).

Esta nota es una advertencia que devuelve a las primeras páginas, a las imágenes solitarias intercaladas con los títulos iniciales. Desde ahora, palabras e imágenes plásticas – aunque podríamos decir también: las imágenes en la escritura y la poesía visual– inauguran un espacio común. En ese pasaje, la materia que circula cristaliza, ahora como elemento de la lengua, ahora como material visual y los poemas se construyen en esa materia doble. Cada lenguaje contamina con sus principios de composición haciendo eco de otros elementos formadores del lenguaje poético y del lenguaje plástico. Desde allí se gesta la expansión de un sujeto que aparece diluido entre los espacios negros y blancos de la página. En la *Ciudad Ganglio* el sujeto que transita

depone todo
lo que antes ha puesto, se despide
a sí mismo, posee
su propia equivalencia en el retorno
al infinito al que parece condenado
en la interminable corrosión de su experiencia.
...
Se ilusiona en hollar
un centro estable en la interioridad no reificada.
(Cesari 2014: 23)

Escapando a toda posibilidad de unificación ese sujeto pierde centro en el lenguaje y se descompone en imágenes anatómicas (Cfr. Cesari 2014: 25). Las partes – imágenes desparramadas en el correr de las páginas – tensionan con la palabra. El procedimiento de composición aplica una serie de variaciones a la expansión de la tinta sobre el papel que dialoga con el despliegue incansable del lenguaje. Las palabras se apropian de las imágenes a la vez que las imágenes devoran las palabras. Es un punto de equilibrio en riesgo constante, pues, cuando el lenguaje entra en repetición y se predispone al encuentro con la imagen plástica, en ese espacio se muestra una *lengua plástica*, lengua compuesta y desheredada.

En la lengua insiste la porosidad constitutiva de la trama sintáctica. Desde allí se construye una temporalidad sostenida por la rítmica inscrita en esa sintaxis. Una temporalidad que tensa las distancias entre las palabras mismas, pero también entre la palabra y la imagen. La deriva del *flâneur* que intenta, inquieto, adecuarse al tono del paseo por la ciudad del lenguaje es interrumpida constantemente por el asalto de la imagen. La

imagen plástico-anatómica aparece inesperadamente como aparición o como fantasma. El paseo por la ciudad comienza a ser intransitable, desborda de obstáculos, de partes corpóreas desplazadas del entorno vital. El lenguaje interfiere en el cuerpo a la vez que el cuerpo interfiere en la palabra.

Pareidolia es el terreno de lo desmembrado. De allí que la primera parte del paseo por *Ciudad Ganglio* lleve este cartel de aviso en su puerta de entrada. *Pareidolia* es, asimismo, manifestación gemelar de *Apofenia* que en las notas se define como

Apofenia (ilusión de agrupación, simulacro), la experiencia consiste en ver patrones, conexiones o ambos en sucesos aleatorios o datos sin sentido (...) <<visión sin motivo de conexiones>> acompañadas de <<experiencias concretas de dar sentido anormalmente a lo que no lo tiene>> (Cesari 2014: 60).

La cercanía entre ambas definiciones termina por completar una zona de sentidos. Pero si la apofenia es la experiencia que hace la conexión entre datos aleatorios, entonces nos preguntamos por qué el ingreso a Ciudad Ganglio es a través de *Pareidolia*. Por supuesto, la respuesta se alcanza de modo muy simple al comprender que la clave está en la comprensión de la imagen hallada junto a la palabra. Pues, aunque en *Pareidolia* la imagen – aparición material de un espectro, estímulo vago a la vez que aleatorio – se reconozca tal vez *erróneamente* como una forma reconocible, la conexión entre imágenes y palabras, la copertenencia entre las imágenes de la escritura y las imágenes plásticas, conectan materialmente experiencias que tienden sus lazos en el espacio común de la composición y en el montaje de la escritura.

*

¿Quién negra el blanco del espacio?
Pablo Oyarzun

La lectura que ensayamos se sostiene en un *gesto* y su ejecución depende del inicial enfrentamiento con el blanco de la hoja. Hay allí una distancia, a modo de *grado cero* – como diría Barthes pero como también dirá Pablo Oyarzun (2015: 37) – que es la condición sobre la cual se funda la posibilidad de la creación de las formas artísticas. Comprendamos, empero, este acento en los procedimientos como un componente del ámbito de la producción. Es decir, un modo de reflexividad que contempla la creación en cuanto enmarcada en un proceso de construcción de las formas. Así, en la disección de los cuerpos, presentados en el poemario

como formas plásticas, podremos comprender el click previo del aparato médico-fotográfico; del mismo modo que en el recorte de los versos podremos oír el sonido de la mano que interrumpe la cadena sintáctica. El *gesto* es la apertura a la puesta en acto, la decisión de transformar un espacio cualquiera en superficie de trabajo y, a su vez, de convertir esa superficie en el soporte de las formas. Doble mediación que, al atravesar el *continuum* espacial, marca una pausa. Es por ese gesto que el *continuum* se interrumpe y el blanco se hace superficie de inscripción y soporte de la materia. También en ese gesto, en la expansión de la tinta o en la presión del lenguaje, el papel se desgasta por la negrura de las formas. Si *el espacio es desidentidad*, tal como afirma Oyarzun (2015: 38), el trazo es la diferencia afirmativa que configura la repartición de lo sensible.

El dibujo que toca la letra – pero insistimos, también la letra que, dibujada, raya la visualidad de la imagen – o la distancia que permanece tensando letra y dibujo corresponde a cierta manera de comprender los elementos que habitan el mundo sensible. Cada comunidad de trazos reunidos propone una imagen singular, un mapa o recorrido, un orden de jerarquías o un horizonte de lo común como toma de posición frente a lo circundante. Pero también una alternativa material o el ensayo de un desvío. Distribuir elementos sobre las superficies es definir una acción, hace de la inmensa virtualidad de lo posible una manifestación particular y concreta. El diseño sobre las superficies cita a la mirada hacia la instancia de la exposición. Todos los sentidos se convocan. El soporte aloja esa multiplicidad y la sostiene incansablemente. El sentido está roto y en su fractura suspende la posibilidad unívoca de la interpretación. Pues, incluso si el elemento realista vuelve a ser incorporado, aún no resulta posible identificar esa manifestación en coincidencia exacta con las cosas del mundo. Tal como el artista se coloca a distancia de la superficie blanca en la inminencia del gesto que abre el juego de las artes, del mismo modo, el sentido se distancia del conjunto de las formas en el intervalo de la mirada. Por tanto, el sentido será siempre en plural, es decir, manifestación de lo múltiple.

La composición es un estado complejo y autónomo que cristaliza como modo de percibir las relaciones del mundo. De allí que la relación entre la palabra y la imagen comprenda más que la mera traducción de un lenguaje a otro. Propone la concomitancia de una experiencia de lo sensible. La palabra no es sólo trasmisión de contenido sino materia y la imagen no únicamente material bruto, *habla muda*, sino codificación y lenguaje. El blanco entre imagen y palabra señala un vacío que es también punto de contacto, hueco que recoge todos los matices y por el que caen todos los intentos fallidos de aferrarse a la superficie. Pero

ese blanco también se desdibuja – o tal vez, se sobreimprime – pues, el principio que reglaba la diferencia, aquel que separaba las artes del tiempo de las artes del espacio pierde fundamento. El caos de las formas que inaugura el siglo XX en su revolución técnica desafía aquella ley. El arte se muestra como tejido donde las inscripciones juegan en la *zona umbrátil* (Oyarzun 2015: 36) por la cual la materia se filtra hacia una superficie común. Contradice las jerarquías que separaban lo propio artístico de los demás objetos del mundo y se desplaza al terreno de lo indistinto en donde el arte es a la vez “algo *hecho* idéntico a lo *no hecho*, algo *sabido* idéntico a lo *no sabido*, algo *querido* idéntico a lo *no querido*” (Rancière, 2011, 83). En esa redistribución los objetos ganan un nuevo espacio de pertenencia y las jerarquías del reparto de lo social que, acomodadas a las regulaciones de las bellas artes disponían la ordenación de unas actividades por sobre otras y, por lo tanto, la de unos sujetos por sobre otros, pierden fundamento y tienden a borrarse.

*

Una impresión se sostiene a lo largo del recorrido por los poemas de Mauro Cesari. La presencia de los cuerpos, manifestada en doble registro, conserva siempre un resto de familiaridad. En las formas distorsionadas reconocemos aún un indicio del discurso médico-anatómico o aún del discurso forense, que pulsan en el lector hacia una correspondencia con el propio cuerpo o, por lo menos, hacia los cuerpos vivos. Es llamativa esta asociación si pensamos que las figuras corresponden a *partes* de cuerpos intervenidos. Los cuerpos de *Ciudad Ganglio* se exhiben siempre divididos. Aquí un tórax, allá una lengua, un oído o un sistema digestivo. Las partes proponen, tal vez, una autonomía de las funciones y dejan siempre entrever la mano que los diseña.

Nos detenemos frente al cuarto apartado como momento clave para el ejercicio de la mirada. En él las figuras multiplican sus dimensiones y toman el protagonismo en la página. El pequeño espacio destinado al texto ejerce, a su vez, una presión incómoda. Las palabras tensan con imágenes casi distorsionadas por completo y desoyen el llamado de la ciencia que pide nombrar aquellos fragmentos corpóreos. Es el caso, por ejemplo, de la figuración del *habla inesperada*. Allí reconocemos una parte del aparato fonador y una serie de llamadas que debieran comentar la imagen que señalan. Pero luego, nada. Sólo una cierta familiaridad perdida en lo infinito de las formas. En el reencuentro con el texto el pie de página describe: “fig. 23. El habla inesperada” (Cesari 2014: 46). Es el puntapié que nos devuelve al desvío

inicial: “Pareidolia. (...) fenómeno reactivo consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible”. Una vez tras otra se produce la trampa perpetrada por figuras y palabras. Quizás podamos pensar una similitud con la circunstancia que sorprendía a Foucault en sus ensayos sobre Magritte: El famoso *Esto no es una pipa*, sostenía el autor, habría sido concebido *secretamente* como un caligrama luego *desecho con cuidado*. De allí la complejidad de su doble poder. Puesto que en el caligrama la palabra toma la forma de la imagen y la imagen es delineada por la materialidad del signo, Foucault apunta: “al deslizarse uno sobre otro (...) se ocultan recíprocamente, lo que muestra y lo que dice” y luego: “nunca *dice y representa* en el mismo momento; esta misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión, escondida en la lectura” (Foucault 2012: 20). Tal vez, de este modo podamos pensar ciertos alcances de la relación entre imagen plástica y escritura.

El recorrido por la ciudad culmina en el barrio fabril de *Ciudad Ganglio*. El quinto apartado se ubica frente a la estructura imaginal de una fábrica, construida sobre una especie de cuadrícula matemática. El cuerpo es ahora cuerpo del obrero, o podríamos decir también cuerpo *en obra*. El cuerpo obrero se demora en la fábrica. Se construye con arreglo al espacio que lo rodea y a la función que ocupa. Del cuerpo *en obra* algo siempre se escapa, algo que comunica el espacio arquitectónico con el cuerpo íntimo y el ritmo vital, de allí que la composición haga uso de las contradicciones y los blancos para sugerir la complejidad de la circunstancia que desarrolla. El cuerpo del obrero, ocupado en la fabricación de la imagen plástica, fabrica simultáneamente lo particular subjetivo. Da forma al cuerpo propio y busca la forma de su lenguaje en la extensión del barrio fabril de *Ciudad Ganglio*. El cuerpo del obrero habita devorado por la fábrica, como habita lo singular en el pliegue de lo plural o lo innombrable que se enuncia en el nombre. Ciudad Ganglio, la ciudad distorsionada, se construye rigurosamente de palabras, imágenes y blancos.

Bibliografía

- Cesari, Mauro (2014). *Una tarde en Ciudad Ganglio*, Bahía Blanca, Vox.
Cesari, Mauro (2011). *El orÉgano de las especies*, Córdoba, Alción.
Foucault, Michel (2012). *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
Oyarzun, Pablo (2015). *Arte, visualidad e historia*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
Rancière, Jacques (2011). *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual.