



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMAP
Portal de Encuentros

Poesía y poiesis en la obra de Mirta Rosenberg

Irene Jones

FAHCE - UNLP

Cinta de Moebius

*Algo que yo soy, ya no es;
algo que ya soy, todavía no sé qué es*
Sueley Rolnik

En 1963 la artista conceptual brasileña Lygia Clark realiza una performance titulada *Caminhando*, producida a partir de la superficie topológica conocida como cinta de Moebius. La obra consiste en una serie de instrucciones mediante las cuales Clark convoca al espectador, que se quiera aventurar en esta experiencia, a que él mismo lleve a cabo el acto de cortar longitudinalmente una cinta de papel previamente torcida y pegada por sus extremos. Al elegir un punto cualquiera de la cinta e ir cortando, el resultado es variable: o bien, las tijeras reinciden en el corte realizado la primera vez (lógica de la reproducción), o bien, se corta evitando reincidir en ese primer corte (lógica de la diversificación). Bajo la premisa de combatir la fetichización de los objetos que caracterizaba al arte tradicional, Clark presenta una obra que no está en el objeto (la cinta) sino en el acto mismo de cortarla, acto que puede ser retomado por cada nuevo participante de la experiencia estética.

Retomo la performance de Lygia Clark porque me parece que ella se dio cuenta de que hay una experiencia inédita al cortar esa cinta, que es una experiencia acerca de otra manera de ver y sentir el tiempo puesto que, al cortar esa superficie, del acto mismo

surge otra forma (a medida que se corta, la cinta cambia de forma). No hay un espacio sobre el cual se deposita una obra, sino que en ese acto –en esa fuerza- están el tiempo y la transformación del espacio, que no lo preceden, sino que está en interrelación con él. Creo también que esta artista supo ver al mundo que habitamos como cinta de Moebius, superficie que propone una división de lo sensible en dos caras: la cara de las formas y la cara de las fuerzas. Un mundo compuesto por un repertorio de formas que son percibidas por mis sentidos y asociadas al repertorio cultural del cual dispongo, permitiéndome formar sentidos familiares e identitarios, un mapa de representaciones donde las cosas permanecen en sus debidos lugares -mínimamente estables-; y a la vez por un repertorio de fuerzas en movimiento que desestabiliza las representaciones de la cartografía cultural vigente. En la cara de las formas habita la experiencia del sujeto (trascendental) sujetado a la maquinaria de sentidos que lo producen; mientras que en la cara de las fuerzas está lo que podemos llamar *experiencia de la subjetividad* (dinámica, situacional), en la medida que abre una experiencia distinta que no es visible ni decible porque aún no fue moldeada por una cultura. Se trata de los efectos de un mundo en estado virtual sobre los cuerpos que produce ya no familiaridad, sino extrañamiento.

Se puede pensar esta relación entre formas y fuerzas a partir de la noción de *poiesis*. Para eso, me interesa actualizar su lectura como *acto de creación* (Deleuze 1987) y *acto de pensamiento* (Guattari y Rolnik 2013) lo que me permitirá hacer hincapié en dos procesos fundamentales: por un lado, que la *poiesis* ocurre entre la fricción del plano de las formas con el plano de las fuerzas, entre lo extraño y lo familiar, entre lo posible y lo real y da cuerpo a nuevos modos de existencia; y por el otro, que la noción de *poiesis* estará aquí más vinculada al *acto* que al objeto.

Mirta Rosenberg es una poeta y traductora nacida en Rosario en 1951 que desde la década de 1980' escribe y traduce poesía en el marco de diferentes espacios: desde la

revista *Diario de Poesía* (1986-2011), que ella misma fundó junto al colega Daniel Samoilovich, mediante el sello editorial *Bajo la Luna* (1990-1998), del que luego cedió la dirección a su hijo, a través de la revista literaria *Extra/1: Lecturas para poetas* (2016) y asimismo publicando poemarios y antologías hasta el día de hoy. Su labor como poeta y traductora resulta para mí convocante a la hora de pensar su escritura como un proceso que moviliza dos capacidades, la percepción y la sensación, y permite aprehender la alteridad de un mundo como mapa de formas y diagrama de fuerzas en movimiento: “El protagonista es el lenguaje, eso que nos une y nos separa. Animales parlantes, pensantes. La poesía también es pensamiento.” (Rosenberg 2016: 10).

Poiesis, un recorrido

El concepto de *poiesis* (ποίησις) en su acepción corriente tiene connotaciones que lo asocian a la idea de “creación” o “producción”; si rastreamos su etimología, el verbo ποιέω-ποιεῖν significa literalmente “hacer” o “crear”. El uso clásico del término se puede rastrear en las citas encontradas en Platón y Aristóteles.

En *El Banquete*, aparece enunciado en palabras de Diotima como algo del orden de lo múltiple que articula el pasaje del *no-ser* al *ser*.

Sabes que el concepto de ‘creación’ es algo muy amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, pase del no ser al ser es ‘creación’, de suerte que todas las actividades que entran en la esfera de todas las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores. (2002 205: b-c).

El pasaje “del no-ser al ser” se entronca con una crítica a la poesía que Platón va a elaborar con mayor detalle en el Libro X de *República*. En este texto, Platón entiende a la poesía como una imagen sensitiva que copia a un objeto material, que a su vez es una copia de un arquetipo original o idea. Es decir, la poesía -y el arte en general- es la

copia de una copia, y por eso es peligrosa para la vida de un Estado, puesto que es un arte imitativa, contingente y sujeta al cambio. Si se pudiera estratificar al mundo sensible en arquetipo-objeto-imagen, sería en este último donde Platón ubique a la poesía. Por eso, el “pasaje del no ser al ser” es el pasaje de la no existencia (el no-ser) al nivel más bajo del mundo sensible.

En *Poética*, Aristóteles va a postular una noción de obra como unidad orgánica a partir de otra noción clave: la *mímesis*. Aunque utiliza este término permanentemente a lo largo del texto, nunca lo define, sino que pareciera ser construido para explicar ciertos problemas del mundo sensible.

Es evidente que el origen general de la poesía se debió a dos causas; cada una de ellas parte de la naturaleza humana. La imitación es natural para el hombre desde la infancia ... y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación. (2004 1448: b).

La noción de *mímesis* supone así procesos teleológicos entre Arte y Naturaleza, es decir procesos ordenados a un fin: si el Arte imita a la Naturaleza es porque sus procesos se ordenan hacia un fin, tal y como los de la naturaleza. En esta noción de *telos* está el fundamento que le permite a Aristóteles pensar a la Naturaleza como un todo orgánico y luego trasponer esta organicidad al Arte, siendo que las partes constitutivas de una obra están al servicio de una totalidad. En el Libro IX de *Metafísica*, Aristóteles retomará el problema del cambio planteado por Platón y para reflexionar sobre el modo en que las cosas cambian. Para esto, necesita recurrir a una estructura metafísica que distinga dos formas del ser: ser en acto (*energeia*) y ser en potencia (*dynamis*).

Es evidente que potencia y acto son distintos (...) y, por tanto, cabe que algo pueda ser, pero no sea, y pueda no ser, pero sea. (...). En efecto, parece que el acto es, fundamentalmente, el movimiento. Por eso la gente no atribuye el

movimiento a las cosas que no son (...). Desde luego, de las cosas que no son, algunas son en potencia: no son, sin embargo, puesto que no están plenamente realizadas. (1994 1047: a-b).

Por *ser en acto* se entiende al ser tal como se nos presenta en un momento determinado y por *ser en potencia* al conjunto de capacidades o facultades del Ser para llegar a algo distinto de lo que actualmente es. Un arquitecto tiene la potencia de construir aún cuando no esté construyendo (potencia como *héxis*); un niño tiene la capacidad de ser hombre, es decir, es un niño en acto, pero un hombre en potencia (potencia genérica). Pero la potencia encierra una paradoja fundamental que encuentra su reverso en una arqueología de la subjetividad. Tener una potencia es tener una sensación (*aísthesis*) en ausencia de sensación (*stéresis*); lo que es tenido no es una simple ausencia sino algo que atestigua la presencia de lo que falta en acto: una privación. De este modo, la potencia se corresponde con la subjetividad, mientras que el acto se le asigna a un sujeto y su praxis vital.

El devenir: bestiario del yo

En este punto, me veo obligada a repensar no sólo la relación entre potencia y acto, entre lo posible y lo real, sino también a reconsiderar el estatuto de la *poiesis* o acto de creación, porque una vida puede ser pensada como una *poiesis* que incesantemente excede sus formas y sus realizaciones. Para Deleuze (1987), el *acto de creación* sería el acto de resistencia que, en el Arte, se sustrae al acto de comunicación, entendiendo a este último como una forma de transmisión de palabras en orden, de consignas ordenadas a un fin. Si la información es un sistema controlado de palabras en orden, entonces toda información –y por lo tanto toda comunicación– es un diagrama de formas (el lado A de la cinta). En las antípodas de la comunicación –y su doble, la

Cultura- el acto de creación no encapsula al mundo en unidades plenas, sino que constituye una zona oscura que separa el repertorio ordenado de los significados y la forma específica del uso de la lengua, atada a convenciones culturales. Por lo tanto, el acto de creación se sustrae al régimen de inteligibilidad y visibilidad, y permite agenciar fugas de los mecanismos de captura de la visión.

No podemos pensar a la escritura de Mirta Rosenberg desvinculada de una estética de la existencia/resistencia, por un lado, y por el otro de una manera de ejercer formas de afectación y contagio. Desde la perspectiva situacional de una sexualidad disidente, su voz pública no hace ningún ocultamiento de su condición de lesbiana; sin embargo, en sus textos no hay una referencia demasiado visible de esta experiencia. En esta paradoja entre un mundo afectivo y un mundo poético el deseo es convocado como una afectación corporal que desterritorializa al *yo*, que lo nomadiza para que la vida circule y devenga. Entonces esta *poiesis* –en un primer sentido mimética y teleológica– se vuelve contra-información, acto de resistencia y acto de creación.

Es la infatuación: / el amor al amor, / el odio al odio, / vuelven las cosas opacas / y las palabras flacas, / ilusión que no hace sombra. / El amor solo y el odio claramente / vuelven las cosas transparentes / pero con sombra propia / y las palabras fibrosas / no son copia de la cosa / donde encarna el yo. / Te amo y odio, / sí y no, / y desde hace tantos años / que el daño está claro: / somos yo y yo y vos. / Sentarse y aprender el dos. (Rosenberg 2012: 42).

Forjar un cuerpo lúdico sin sujeto ni objeto parece ser la gran tesis de este poema, un cuerpo que se ve afectado por la inestabilidad de la pareja y el dos. Amar el *amor* y odiar el *odio*, *vuelven las cosas opacas*, porque ambas son lógicas narcisistas que hablan fundamentalmente del *yo*. Sin embargo, al sustraerles el objeto, el *yo* lírico ya no está sujetado y se constituye por el deseo de algo que ya no tiene. Deseo como

potencia y como carencia: *El amor solo y el odio claramente* -sin objeto- desprograman el género binario en una ética amatoria de las afecciones libres (Silvestri 2014).

Suely Rolnik (2006) también refiere a un acto de pensamiento/creación que resulta de la paradoja entre formas de existir y de las fuerzas del mundo, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible son incomunicables por medio de las formas de las que disponemos. La poesía es deseo, acción pensante, creación, ya que lleva a su límite la paradoja entre un lenguaje apresado en sus formas de comunicación y lo que en el cuerpo se percibe de esa lógica múltiple. Por lo tanto, desear, pensar, crear, implicarían la construcción misma del deseo: formular qué disposición y qué mundo se desea, una fuerza múltiple y movilizadora que crea a su paso una ética de las relaciones de composición.

En el momento de nacer, poco más tarde, / no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso / de ese día fue una luz de neón, perecedera, / incandescente, enrarecida, dibujando el signo / de la palíndromía –Madam, I’m Adam– más perfecta / en otro idioma y más sombría / que dominar los sentidos. El reflejo / intermitente tornó inútil el espejo; demorado, ¡ay! / el círculo callado, sorprendido, / de los cuerpos que buscándose se evitan / en el calor de lo íntimo. ¡Haber nacido / bajo ese signo! Haber nacido. A diario / el tedio vuelve del revés el derecho natural, y el asedio es del sitio de lo mismo: / Al no desear, me muero. Quiero a ese pájaro / de mal agüero, el que amenaza Mad am I / con énfasis vital y tanto élan... Madam, ¡ay!, / perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos / trivialmente del paso, del abismo. (Rosenberg 1998: 62).

El palíndromo es aquí una forma resistencia de ese yo-lírico que se niega a tributar identidad de género, de lengua, de clase: *Madam* pero también *I’m Adam* y *Mad I am*. El palíndromo del yo es resemantización constante, distorsión, desviación, forma imprevista, devenir, figura retórica que permite al cuerpo ampliar su territorio. El espejo devuelve una imagen múltiple y fragmentada al palíndromo: *El reflejo / intermitente tornó inútil el espejo* porque no existe una verdad escondida debajo de la gran capa de represiones sociales, porque toda identidad es fetiche del dispositivo colonial capitalista.

Algunas conclusiones provisorias

Creemos que en la obra de Mirta Rosenberg la *poiesis* se vuelve acción pensante, proceso de transformación que resulta de la paradoja constitutiva entre formas y fuerzas. Hablar de una *poiesis* como forma de pensamiento implica incluir en la cartografía del presente algo que ya está ahí pero aún no se ha vuelto sensible. Por esa razón, el acto de creación que necesita incorporarse al sistema cultural lleva a cabo una mutación de dicha cartografía presente en devenires deseantes del yo. Esta es una micropolítica de pensamiento y creación, una *poiesis* que la dota de la posibilidad de desterritorializar la existencia y devenir en los encuentros con otra lengua, otro cuerpo, otro animal. De esta forma, la obra de Mirta Rosenberg es una voz esencial en la polifonía que delinea los devenires de una existencia colectiva y se constituye así en una *performance* de nuevas formas de existir.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2007). “La potencia del pensamiento”, en: *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, pp. 351- 368.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Leviatán.
- Aristóteles (1994). “Libro IX”, en: *Metafísica*. Madrid: Gredos, pp. 363-392.
- Deleuze, Gilles (1987). “¿Qué es el acto de creación?”. Conferencia dictada en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido (FEMIS).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002). “Introducción: Rizoma”, en: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges (2015). “Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica”, en: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, pp. 29-97.
- Didi-Huberman, Georges (2015). “Imagen y legibilidad de la historia”, en: *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la Historia 2*. Bs. As.: Biblos, pp. 15-21.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Bs. As.: Tinta Limón, pp. 9-55; 95-112; 314-318; 340-351, 475-491.
- Mallol, Anahí (2013). “Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras”. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales. La Plata, Argentina.
- Muschietti, Delfina (2013). “Poesía y traducción: Constelaciones teóricas y traducciones comparadas”, en: Delfina Muschietti (comp.) *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Bs. As.: Bajo la Luna.
- Platón (2002). *El banquete*. Buenos Aires: Altamira.

- Platón (1988) “Libro X”, en: *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos, pp. 457-497.
- Reisz de Rivarola, Susana (S/A). “De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico”, pp. 121-130.
- Rosenberg, Mirta (2006). *El árbol de palabras. Obra reunida 1984-2006*. Bs. As.: Bajo la Luna.
- Rosenberg, Mirta (2008). “Escritura y espacio”, en: *Fronteras de la escritura. Apuntes sobre espacio y tiempo en la poesía*. Bs. As., Bajo la Luna.
- Rosenberg, Mirta (2012). *El paisaje interior*. Bs As.: Bajo la Luna.
- Rosenberg, Mirta (2016). *Cuaderno de oficio*. Bs. As.: Bajo la Luna.
- Silvestri, Leonor / Ludditas Sexxuales (2014). *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres*. Bs. As.: Milena Caserola.