

Poetas cosmólogos, poetas del aire.

María Eugenia Rasic

Universidad Nacional de La Plata

IdIHCS-CONICET

Resumen

El artículo se propone trazar una historia para la poesía latinoamericana desde un espacio del saber específico y a la vez inquietante: la cosmología. Es a partir de la observación de este espacio y de sus cuerpos astrales donde el poema se instaura como una experiencia misteriosa, originaria, pero posible. Mientras tanto, los poetas aquí elegidos ponen sus artefactos y exploraciones a disposición del tiempo y de la escritura. Este pequeño trazo comienza entonces en el siglo XX, retrocede y vuelve hacia un más acá del presente. Este será el recorrido propuesto para una lectura del *desastre* poético.

Palabras clave

Aerialidad-Cosmología-Desastre-Historia-Poesía.

Abstract

The article intends to draw a new history for Latin-American poetry from a specific and unsettling field of knowledge: cosmology. In this sense, the observation of this space and its astral bodies will enable to envisage the poem as a mysterious and original experience, but nonetheless possible. The chosen poets locate their artifacts and explorations in a compelling time and writing process. This history begins in the twentieth century, then recedes and finally turns back to the present time. This is the path we aim to show and follow in order to read the poetic disaster enacted by contemporary Latin American poetry.

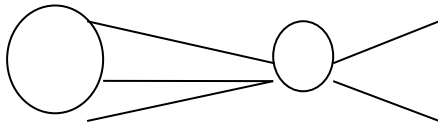
Keywords

Aerialidad - Cosmology - Disaster - History- Poetry .



I. Poetas cosmólogos

En 1973 el poeta argentino Arturo Carrera saca a la luz por editorial Sudamericana *Momento de simetría*: un mapa cosmológico negro y blanco, de 50 x 55 cm, plegable y desplegable en cuatro partes, donde cada poema funciona como constelación, y viceversa. En uno de los momentos de escritura y diagramación de ese mapa, más específicamente, en uno de sus manuscritos, vemos pasar un cometa¹. Entre palabras que configuran “nebulosas vigías” o que van del “microscopio al telescopio”, vemos pasar por el extremo superior derecho de la hoja un cometa. La figura es reproducible, y así lo hemos hecho en el momento de la transcripción del manuscrito, de la siguiente manera:



Sin embargo, también el poeta nos cuenta que es esa figura la representación a mano alzada de un quiasmo poético, más específicamente, de un “quiasmo óptico”: un ojo mirando al objeto en una relación monocular, pero a la vez el objeto devolviendo la mirada en un paralelismo cruzado. Es esta relación más o menos simétrica la que se establece a uno y otro lado del mapa entre las palabras y las partículas que inventan sin cesar nuevos vínculos referenciales, así como también la relación que establece el poeta con el cosmos o el astrónomo con el cielo. Esta experiencia óptica asume para el poeta un doble valor. Por un lado, lo enfrenta a una dimensión que lo hace mirar hacia una experiencia originaria, cuya propuesta se transforma en “un hálito misterioso” (Carrera 2009: 192), por el hecho mismo de que las palabras en el poema, con sus cortes de verso, apelan a ritmos, a cosas inconscientes o arcaicas que nosotros mismos no podemos manejar. Por otro lado, enfrenta al poeta con aquello que siempre desconoce, y que por tanto, imagina. Monta así una *Teoría del cielo* (1992): “El cielo como lo imaginó Kutica: como una suma o continuo de mapas estelares dispuestos sobre un hipnódromo o conjunto de colchones para niños: *niños lux* según él. Y cuyo único sentido, a nuestro juicio, está en un modo de la ubicuidad: el punto. Que para los antiguos también fue el origen del misterio.” (Carrera-

¹ En el año 2011 el poeta argentino Arturo Carrera me permitió ver y fotografiar los manuscritos de *Momento de Simetría*, su segunda obra editada luego de *Escrito con un nictógrafo* del año 1972. Durante este año, y junto al escritor, pude reconstruir los procesos de escritura de dicho mapa poético desde una perspectiva crítico geneticista. Estas lecturas dieron lugar a mi tesina de Licenciatura, *La creación del espacio poético en Momento de Simetría (1973) de Arturo Carrera y en sus manuscritos. Una constante formación de materia escrituraria*, disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=jte874. Comenzar el artículo con este poeta tiene que ver también con la continuación de este trabajo en mi proyecto doctoral actual.

Arijón 1992: 8-9).

El contacto con este primer poeta nos devuelve siempre a esa experiencia originaria; nos cubre de algún modo de ese halo mágico que pueblan los libros y los catálogos de las culturas primitivas; sus tablas del cielo y sus ciudades cósmicas. Herederos de la brillante cultura sumeria, los mesopotámicos, por ejemplo, hicieron que convivieran en armonía ciencias consideradas radicalmente opuestas. Contables y archiveros metódicos, matemáticos competentes y espíritus curiosos, se consagraban también a la magia con gran preocupación. Pero es el cielo el que les hablaba y al mismo tiempo se beneficiaba de un estatus prestigioso, en tanto sus señales hablaban de la muerte, de la invasión de los animales, de las inundaciones, guerras, cosechas, epidemias. Y quien dominase el arte de descifrar el lenguaje de los astros tenía el destino de la civilización en sus manos. Desplazado ahora el pensamiento mágico, la observación del firmamento es de los poetas.

Es posible que el escritor ante la Ciencia sea siempre un aspirante, pero sí, no obstante, un observador de lo imaginario de la ciencia. De otra manera, un explorador “de las formas de lo imaginario entre los universales -o axiomas intuitivos- de una época”, que pertenecen sin duda, nos dirá Severo Sarduy, a una episteme (Sarduy 1999: 1347). Así es como en otro paralelismo cruzado, nuestro segundo poeta cosmólogo, Severo Sarduy, edita por Fata Morgana en París y por Tusquets en Barcelona *Big bang*, en el año 1974. Sabemos, cuando leemos el mapa de Carrera y cuando abrimos el poemario del poeta cubano, que ambos textos están en diálogo: por un lado se miran entre sí por uno y otro lado del lente, y por otro escuchan entre sí la misteriosa música de las esferas (“¿No hay nada más musical que el misterio?” (Carrera-Arijón 1992: 8)) versus las explosiones de superabundancia y desperdicios (“El rumor de la erosión me duerme” (Sarduy 1974: 52)): “Las galaxias parecen alejarse unas de otras a velocidades considerables. Las más lejanas huyen con la aceleración de doscientos treinta mil kilómetros por segundo, próxima a la luz./El universo se hincha./Asistimos al resultado de una gigantesca explosión” (Sarduy 1974: 49).

El universo poético se expande, se hace macroscópico, y va dejando ver por estos años setentas una tensión del espacio del saber que es aquí el de la Cosmología, puesto que esta ciencia “en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden figurar la episteme de una época” (Sarduy 1999, p. 1197), que es a su vez, en el caso de Carrera, desarmar una episteme desde la *humilitas*, el no saber, desde el espacio del misterio, desde el desconocimiento de las leyes. Entrar en esa episteme, entrar en esa época, es también entrar “en el vértigo de esa especie de pulsión” inexplicable y siempre irreductible (Carrera 2009: 151). Pero es a su vez, junto a la poesía, entrar en una *historia del desastre*:

Así, la con-stelación cósmica, la disposición sentida inmediatamente, se desprende de la significación del “cielo” y de la “tierra” (y de la del “hombre”), al igual que tempranamente

se había desposeído de las esferas de cristal y de su armonía musical. Otro mensaje vino de las estrellas, con el *Sidereus nuncius* de Galileo, con los *Meteores* (Meteoros) de Descartes, con la *Pluralité des mondes* (*Pluralidad de los mundos*), y la primera oreja abierta por este mensaje fue la de Pascal, que escuchó “el silencio eterno de esos espacios infinitos”. De allí la historia del *desastre*²-del “horrible sol negro” de Hugo al “desastre oscuro” de Mallarmé y “a la escritura del desastre” de Blanchot. (Pero esta historia comenzó en la caverna de Platón). El desastre es el del sentido: desamarrado de los astros, los astros mismos desamarrados de la bóveda, de su claveteado o de su puntuación titilante de verdad(es), el sentido se escapa para hacer sentido a-cósmico, el sentido se hace constelación sin nombre y sin función, desprovisto de toda astrología, al tiempo que dispersa también las marcas de la navegación, enviándolas a los confines. (Nancy 2003: 72).

Los artefactos -también imaginados- que fueron utilizados por estos poetas para diagramar dos objetos distantes que pueden resultar análogos (acaso sea esta la definición más cercana de Sarduy a la noción “retombeé”) son puestos también en funcionamiento por el que mira ambos universos poéticos y la larga tradición que se abre a partir de ese cielo. El telescopio ahora gira hacia otra parte de la historia y encuentra en otro tiempo pasar también un cometa.

Citlalin: estrellas que humean³

Los cometas son verdaderamente seres fantásticos. Desde la instalación del sistema solar, pasaron al perihelio por millones. Nuestro mundo particular rebosa de ellos, y sin embargo más de la mitad escapan a la vista, e incluso al telescopio. ¿Cuántos de esos nómades eligieron su domicilio en nuestra casa? Tres... e incluso puede decirse que viven allí provisoriamente. Uno de estos días, levantarán campamento y se reunirán con sus innumerables tribus en los espacios imaginarios. Poco importa, en verdad, que sea por medio de elipses, parábolas o hipérbolas. (Blanqui 2002: 46).

Hay en la cita de Blanqui un poeta atrapado⁴. Pero también hay un cometa atrapado por nuestros

² El traductor de este texto de Jean-Luc Nancy nos advierte que hay aquí un efecto significativo intraducible. En francés, “de los astros” se escribe “*des astres*” y “desastres” también se escribe “*desastres*”. Nancy se vale en ese párrafo de este efecto cuyo eco más famoso, nos vuelve a decir el traductor, es “Poemas saturnianos” de Verlaine: “Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,/Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,/Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres./Et que chaque âme était liée à l'un des astres” (Verlaine 1971: 22). Aquí traducimos: “Los sabios de antaño, que valían tanto como los de hoy,/creyeron y este es un punto aún mal aclarado, /leer en el cielo tanto de dicha como los desastres/y que cada alma estaba unida a uno de los astros”.

³ “Citlalin”: voz náhuatl que designaba a los cometas, también llamados “estrellas que humean”. Ver en Rémi Siméon. *Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana*. (2004).

⁴ “Y los mismos astros, a los que creo que no hay que molestar más que en raras oportunidades y con razones

ojos en el tiempo: cada 76 años promedio el cometa Halley orbita alrededor del sol, tan grande y brillante que puede ser visto a simple vista desde la Tierra. Este ha sido observado y grabado por astrónomos desde por lo menos el año 240 a.C. Así nos confirma la ciencia. Claros documentos de las apariciones del cometa fueron hechos por los cronistas, chinos, babilónicos y europeos medievales en el año mil, pero no fueron nunca reconocidas como reapariciones del mismo objeto hasta el siglo XVII. En el año 1680 este astro, designado por primera vez como “Halley” en 1705 por el astrónomo inglés que le da su nombre, pasaba por México como un monstruo aterrador y apocalíptico para los hombres. Sin embargo, era el poeta Carlos Sigüenza y Góngora quien escribía en su *Libra astronómica* que los cometas no eran causa ni de presagio, ni de males. Tampoco eran monstruosidades del cielo. En una palabra, nos dice Cristina Beatriz Fernández (2007), que no tenían *sentido*. Por supuesto, Sigüenza no era el primero que abogaba por esta hipótesis. Ya el prestigioso fray Diego Rodríguez, en su *Discurso ethereológico* de 1652, publicado en México, atacaba las teorías de Aristóteles y la idea de que los cometas fuesen entes maléficos. No obstante, el hecho de que el controvertido profesor de la Universidad de México adhiriera a esta tesis es un indicio importante de la modernidad incipiente del pensamiento mexicano, pues significaba nada menos que “*des-semantizar* el cosmos”, ya que se les negaba a estos astros el carácter de signos, al declarar vacío el lugar de un hipotético significado. Lo que efectúa Sigüenza es una deconstrucción de la lectura canonizada de los cielos: si es cierto que todo símbolo opera en función de una trascendencia, de una remisión a algo más allá de sí mismo, Sigüenza pone precisamente en evidencia las arbitrariedades de la interpretación y corta el sistema de remisión de esos astros errantes a una presunta trascendencia. (Fernández 2007).

Más allá del debate social y político que abre este texto para la antesala de una América moderna, resulta también interesante pensar de qué modo estos poetas cosmólogos empiezan a instaurar por dentro y por fuera de la serie literaria un tiempo astral, cíclico y revolucionario en la escritura:

La modernidad comienza por cambiar el sentido de la palabra revolución. A la significación original -giro de los mundos y de los astros- se yuxtapuso otra, que es ahora la más frecuente: ruptura violenta del orden antiguo y establecimiento de un orden social más justo y racional. La vuelta de los astros era una suerte de manifestación visible del tiempo circular; en su nueva acepción, la palabra revolución fue la expresión más perfecta y consumada del tiempo sucesivo, lineal e irreversible. En un caso, eterno retorno al pasado; en el otro, destrucción del pasado y construcción de su lugar de una sociedad

considerables de meditada gravedad (...) hojeo y me entero de que forman parte del asunto”. Es a partir de esta frase de Mallarmé (traducida por Maragrita Martínez) que Jacques Rancière nos advierte tener cuidado, ya que “no ocurre lo mismo cuando quien molesta a los astros es un jefe revolucionario” (2002: 9), haciendo referencia a la figura de Auguste Blanqui, antecedente de las teorías del partido político desarrolladas varias décadas después por el leninismo y referente ineludible de los acontecimientos de la Comuna de París, los cuales le valieron 37 años de prisión en el Fuerte de Taureau (González 2002: 8). No obstante, a pesar de la sentencia trágica que Rancière nos aplica, hay algo fortuito entre las conexiones astrales de la escritura y del hombre: el azar. Y éste, el azar, desde Mallarmé en adelante, es revolucionario pero es, ante todo, propiedad insujetable de los poetas.

nueva. (Paz 1972: 49).

A su vez, cómo permiten armar otra de las historias para la poesía, o más bien, cómo los poetas cosmólogos fueron, por qué no entonces, configurándose en una de las historias posibles para la poesía latinoamericana.

Será también el poeta -y filósofo, filólogo, traductor, ensayista, educador, político, jurista- Andrés Bello quien escribe en 1848 una *Cosmografía o descripción del universo*, y si bien se inscribe en esa generación de hombres ilustrados, lo hace en este caso desde una disciplina científica que ya no interesa tanto como sí lo fue en el siglo XVII. Esta, la *Cosmografía*, consta de quince intensos apartados que indagan acerca de las formas y constitución física del globo terráqueo, del sol, de la luna, de las estrellas, de los aerolitos; también del funcionamiento del sistema planetario, la fuerza gravitacional, del día, la noche, el clima, las estaciones. Pero nuevamente pasa entre ellos un apartado específico acerca de los cometas. En este mismo, la insistencia por la observación, el registro y la descripción del movimiento astral es recurrente:

Así, las misteriosas perturbaciones de Úrano han añadido una nueva i brillante comprobación a las leyes de los movimientos celestes promulgadas en 1682 por el gran Newton. ¿Pero habrémos llegado ya a los confines de nuestro mundo peculiar i al último de los globos que tiene encadenado nuestro sol? (Bello 1848: 117).

A la pregunta de Bello, que enfoca sobre el límite del cosmos y desplaza de este modo la preocupación terrestre vista poéticamente en una de sus mayores obras: *Agricultura en la zona tórrida* de 1826, replico otras para dejar abiertas: ¿qué fuerzas atraen a estos poetas -porque aún desde la forma del tratado o el ensayo continúan siendo poetas- a explorar el espacio cosmológico? ¿Cuáles son sus sospechas sobre el tiempo de la historia que allí se abre?

El cosmos ha estado ahí para observarlo, para imaginarlo, pero también para hacer con él y sobre él una materia poética próxima siempre al abismo del pensamiento o al estrellamiento de las sensaciones. Ya nos decía entonces Auguste Blanqui, conocido también como "l' Enfermé" o "el Encerrado", "Esta ola de efluvio cometaria, que fatiga la lengua en el hecho de definir su nada, ¡retaría a la fuerza que domina el universo!" (Blanqui 2002: 42). Cuando el cielo se abre, aún en el encierro, acecha la noche, y la única certeza de lo ignoto es el poema:

Mas como el que ha usurpado
diuturna obscuridad, de los objetos
visibles los colores,
si súbitos le asaltan resplandores,
con la sobra de luz queda más ciego
-que el exceso contrarios hace efectos
en la torpe potencia, que la lumbre



del sol admitir luego
no puede por la falta de costumbre-,
y a la tiniebla misma, que antes era
tenebroso a la vista impedimento,
de los agravios de la luz apela,
y una vez y otra con la mano ceta
de los débiles ojos deslumbrados
los rayos vacilantes,
sirviendo ya -piadosa medianera-
la sombra de instrumento
para que recobrados
por grados se habiliten,
porque después constantes
su operación más firme ejerciten...
(de la Cruz 2004: 176).

Probablemente escrito hacia 1685 y publicado en 1692, Sor Juana Inés de la Cruz nos introduce desde el primer verso de *Primero sueño* en la experiencia poética del cosmos: "Piramidal, funesta, de la tierra/nacida sombra, al cielo encaminaba/de vanos obeliscos punta altiva,/escalar pretendiendo las estrellas" (2005: 167). Como nos advierte Susana Zanetti (2004), el espacio cósmico del poema es el de la cosmología escolástica, tolemaica, de esferas rígidas, centrado en la Tierra, envuelta por los diferentes cielos (zonas infralunares, ultralunares y el *caelum empireum*): es este el universo cerrado que la ciencia moderna ya ha trastocado con Copérnico y Galileo, colocando al sol en su centro. Pero a su vez, nos recuerda Octavio Paz (1972), es el universo de la sociedad primitiva, la desconfianza de la América precolombina (y de las civilizaciones del Oriente y del Mediterráneo) por la historia. No su negación, sino su sospecha. Para estas sociedades, el pasado siempre inmóvil y siempre presente, se despliega en círculos y en espirales, dándonos las edades del mundo. No obstante, es un pasado animado: germina, crece, se agota y muere, para renacer de nuevo. La inmovilidad y la fijeza de los astros va desplazándose entonces hacia la recurrencia y el desgaste de un tiempo original. La perspectiva del sujeto poético de *Primero sueño* es de hecho móvil y compite rítmicamente con el ordenamiento del caos que la multiplicidad de los objetos del universo introduce en todo conocimiento. Pero también es esa perspectiva, por sobre todo, aérea: "fábrica portentosa/que, cuanto más altiva al cielo toca,/sella el polvo la boca/-de quien ser pudo imagen misteriosa/la que águila evangélica, sagrada/visión en Patmos vio, que las estrellas/ midió y el suelo con iguales huellas" (de la Cruz 2004: 188). Algo de esto retomará una de las primeras vanguardias años más tarde, también en México. Esa perspectiva aérea y ese sujeto poético en el aire. A su vez, ese segmento espacial y temporal que une el centro de la Tierra con su circunferencia, dicese "radio", se desplazará en los comienzos del siglo XX a otro significante⁵: un dispositivo tecnológico capaz de irradiar las vibraciones del poema hacia los

⁵ Volvemos a Sarduy para recordar que es esta figura radial la que utiliza para sistematizar uno de los recursos lingüísticos del barroco y neobarroco: la proliferación (Sarduy 2011).



confines del espacio.

II. Poetas del aire

La primera estación de radio en la ciudad de México salió al aire el 8 de mayo de 1923, con un programa que se inició con el poeta Manuel Maples Arce leyendo un poema estridentista sobre la radio: "TSH: el poema de la radiofonía": "Sobre el despeñadero nocturno del silencio/las estrellas arrojan sus programas/y en el audión inverso del ensueño/se pierden las palabras/olvidadas".

En México, nos advierte Rubén Gallo (2012), los poetas de vanguardia tuvieron una intensa fascinación con la radio. Los estridentistas, un grupo de poetas que en 1921 lanzó un estrepitoso manifiesto que pedía, entre otras cosas, el envío de "Chopin a la silla eléctrica", celebraron la radio como el gran símbolo de la modernidad. A diferencia de otros poetas vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna, Marinetti o Vicente Huidobro, los estridentistas también participaron activamente en la radiodifusión.

El dispositivo radial analizado por Rubén Gallo tanto para las vanguardias europeas, el Futurismo italiano por ejemplo, como las latinoamericanas, el Estridentismo en este caso, pone en evidencia la complejidad del aparato tecnológico aquí sonoro. Si bien este se mete en el poema como una presencia física constitutiva de la escritura, su particularidad radica, por un lado, en su invisibilidad para el ojo humano (distinto entonces ya del telescopio) y en un funcionamiento que se sostiene en la incorporeidad o fantasmagoría de las voces emitidas; y por otro, en la "aerialidad" de su medio de emisión.

Para indagar sobre la espacialidad del cuerpo, Jean-Luc Nancy lo analiza en *Corpus* (2010) desde la noción de "arealidad", a la cual me interesa para esta instancia utilizar del siguiente modo. "Arealidad", nos afirma Nancy, es una palabra envejecida, que significa la materia o propiedad de *área*. Por accidente, la palabra se presta también para sugerir una falta de realidad, o bien una realidad tenue, ligera, suspensa: la de separación que localiza un cuerpo, o en un cuerpo. Poca realidad de fondo, en efecto, de la substancia, de la materia o del sujeto: "La arealidad es el *ens realissimum*, la potencia máxima del existir, en la total extensión de su horizonte. Simplemente lo real en tanto que areal reúne lo infinito del máximo de existencia con el absoluto finito del horizonte areal" (33). Es justamente por esta consistencia "tenue, ligera, suspensa" del término que pienso jugar con la expresión y pensar en "aerialidad", puesto que es en esta consistencia donde visualizo la fuerza máxima de existencia de la escritura poética: la aerialidad puede dejar de ser aquí una "extensión" del cuerpo escriturario para convertirse en el soporte o sostén del mismo.

Las voces, como veremos en el corpus aquí elegido, "flotan" en el aire, así como también el sujeto

poético de “Canción desde un aeroplano”, que es un cuerpo invisible, fantasmagórico, una voz en ondas radiales, que no pertenece a nadie y a todos al mismo tiempo. Poesía “sin hilos” y del aire:

CANCIÓN DESDE UN AEROPLANO

Estoy a la intemperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes.

Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.
La aviación
anticipa sus despojos,
y un puñado de pájaros
defiende su memoria.

Canción
floreceda
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta
de las hélices nuevas,
metáfora inefable despejada de alas.

Cantar
Cantar.
Todo es desde arriba
equilibrado y superior,
y la vida
es el aplauso que resuena
en el hondo latido del avión.

(...)

Las estaciones girando
mientras capitalizo tu nostalgia,
y todo equivocado de sueños y de imágenes;
la victoria alumbra mis sentidos
y laten los signos del zodiaco.

Soledad apretada contra el pecho infinito.
De este lado del tiempo,
sostengo el pulso de mi canto;
tu recuerdo se agranda como un remordimiento,
y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.

(Arce 1927).⁶

⁶ La lectura puede continuar de este modo por la propuesta de Taniya Kyn y su poema *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes* de 1924. Aquí, la experiencia del silencio cósmico y de la lejanía respecto a la ciudad adquiere



Como quien está suspendido en el cielo, porque allí casi paradójicamente la ley gravitacional *cae*, el sujeto poético nos brinda una mirada panorámica del espacio y del tiempo. Desde el cielo, el cosmopolitismo pretendido de las vanguardias se hace eco en la visión de las ciudades del norte desde un aeroplano. En este viaje astral, en esta suspensión cosmológica que incluye los signos del zodíaco, la atmósfera que se construye es una de consistencia liviana, suave como la musicalidad emitida por el viento en la altura (en una lectura más rigurosa del poema puede apreciarse la insistencia en los grupos consonánticos modernistas de “Era un aire suave” de Rubén Darío). Recién en la última estrofa, las palabras, que nacen en la intemperie del cielo, sin techo ni sostén y como paisaje entreabierto, *caen* de las manos del sujeto poético para tocar el suelo del punto final, como si el papel de algún modo fuera una superficie destinada al descenso.

En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (2001), Guillermo Sucre destaca en la primera parte de este libro a uno de los poetas más significativos en la historia latinoamericana del siglo XX, como es el caso de Vicente Huidobro. En el apartado “Huidobro: altura y caída”, nos dice que el poema para Huidobro es como una arquitectura que se construye desde sí misma, y que el espacio verbal de Huidobro es ante todo un espacio visual. Las imágenes cinéticas que son constantes en su escritura sugieren siempre el paso del tiempo pero crean sobre todo una espacialidad capaz de rivalizar con lo real (96). En “Altazor”, correspondiente ya a 1931, Sucre lee un cambio profundo en la obra de Huidobro. Nos dice que aquí el poeta construye “un ser en el aire” (100) hecho para el dominio espacial que se ve precipitado por una ley de gravitación más inexorable: el abismo, la muerte, el tiempo. Su viaje ya es aquí un descenso, una caída, y habla desde ella cayendo. Las relaciones con el Zaratustra nietzscheano son en el libro de Sucre abundantes, así como también una enfatización en la experiencia física de la escritura poética que aquí nos interesa nuevamente señalar, y que tiene que ver a su vez con la experiencia poética legible en la propuesta de Arce. Tanto en esta como en la propuesta de Huidobro hay un sujeto poético que sostiene al poema en el aire o que nos puede hablar durante ese proceso de caída dibujando una verticalidad en la lectura del texto que no por ello se hace vertiginosa, por el contrario y alejada de la aceleración que habría dejado la impronta futurista, se hace lenta y permanente: “Cae/cae eternamente/cae al fondo del infinito (...)/Cae lo más bajo que puedas caer” (Huidobro 1931).

Tocar el sentido

mayor alcance en tanto se intenta captar la sensación de la emisión radial de las palabras y su escucha: “Silencio!/Escuchad la conversación de las palabras/en la atmósfera// Hay una insoportable/confusión de voces terrestres/y de voces extrañas/lejanas”



“Entonces, aplastando la mejilla quemada/contra los ásperos granos de este suelo pedregoso/-como un buen sudamericano-/alzaré por un minuto más mi cara hacia él cielo/hecho una madre/porque yo creí en la felicidad/habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas” (Zurita 1989: 15).

Un año y medio después del golpe militar que cae sobre Chile y sobre el Cono Sur durante los años setentas y comienzos de los ochentas, Raúl Zurita lleva a cabo, como es bien sabido, una laceración personal, una marca de fuego en su rostro, en su mejilla izquierda, que lejos de ser un gesto únicamente performático da lugar a la escritura de *Purgatorio* (cuya portada de la primera edición lleva la fotografía de esa cicatriz en plena dictadura militar de 1979): conjunto de poemas que tratan de llegar al fondo de un cuerpo roto, de un cuerpo que era muchos y al mismo tiempo nadie, incapaz de definir una identidad, ni siquiera sexual, ni de poseer un nombre, ni un origen, porque todos los orígenes, las identidades, los nombres están triturados (Zurita 2010: 22). Pero también, conjunto de poemas que podía registrar en el medio del terror, de la pobreza y del aislamiento, la “íntima forma de resistencia, de no morir, mediante poemas sobre el cielo y sobre el desierto de Atacama” (21), más bien, mediante el trazado físico, material, sobre una llanura desértica un poema que sólo pudiese ser visto desde lo alto (como las fotografías que Zurita había visto sobre las líneas de Nasca) y que en el libro fuesen sus fotografías.

El Desierto de Atacama II

Helo allí Helo allí
suspendido en el aire
El Desierto de Atacama.

- 1) Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose entre auras.
- 2) Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo Desierto de Atacama áurico perdiéndose en el aire.
- 3) Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias pampas fosforescentes carajas encumbrándose en el horizonte.
(Zurita 2010: 152)

Dos veces suspendido: el Desierto, pero también los versos, confirman la suspensión en el aire, la levitación sobre un cielo que se ofrece como materia visual y física del poema. El cielo se torna el soporte físico del Desierto, porque este yace allí hasta solapar la imagen del cielo, y del texto, en tanto



brinda los elementos visuales y sonoros de su cuerpo, así como también las leyes naturales, físicas, que lo constituyen: en la esfera celeste no es posible la gravedad. El poema toma entonces la fuerza del espacio cosmológico que será también la fuerza del espacio político americano⁷. No obstante, uno de los rasgos que distingue a Zurita dentro de esta tradición es el uso intensivo y múltiple de dos elementos: la tierra y el paisaje; y en un sentido más amplio, del espacio, que incluiría el espacio cosmológico y el espacio social como vectores principales de intervención en el idioma y la cultura. El amor, en contraposición a la violación, se convierte en una constante en tanto rasgo de la tierra, el más permanente de los espacios. El proceso, que involucra emoción, percepción, lenguaje, paisaje, deviene complejo y necesita ser entendido en su relación con lo que hay de específicamente americano en el tratamiento del espacio que realiza Zurita. Esta americanidad incluye una primacía ontológica en la que el espacio no es el ámbito del suceso, sino el suceso mismo:

El espacio no-humano no es usado entonces como algo a ser humanizado sino como una superficie sobre la cual los signos se inscriben, es decir, se constituyen o reconocen. De esta manera se ponen en el mismo plano escritura, piel, habla, tierra y cielo, en una relocalización radical que rompe con la poética espacial heredada (*modernista o vanguardista*) y hace de la de Zurita una obra de fines de siglo XX. (Rowe: 191).

El 2 de junio del año 1982 Raúl Zurita realizó, en el marco del Colectivo de Arte Chileno del cual formó parte (CADA), sobre la ciudad de New York, la acción poética más próxima al trabajo aquí presente: un poema escrito en el cielo. Compuesto por 15 frases, fue ejecutado mediante 5 aviones que lo escribieron con letra de humo blanco a 6 km de altura. Cada frase midió aproximadamente 8 km de largo y pudo ser vista desde grandes sectores. Hizo de la palabra poética una instancia inapelable. La escritura poética de Raúl Zurita llega así a la extensión límite de la palabra misma proyectada en toda su fugacidad y esplendor. En la metrópoli neoyorkina repleta de extranjeros una forma también extraña se instala desde un idioma no oficial, para conformar un ángulo de mirada, reordenando la tecnología, ensuciando el cielo. “No existe el no si se escribe “MI DIOS ES GHETTO” y dirán entonces: “ese es mi Dios”.⁸

⁷ El dolor y el sentido de la historia emergente de violaciones intolerables de los derechos humanos no comienza en 1973 y afectan a más de una pequeña porción de la población chilena: “fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho. Todos ellos penan permanentemente en la pena de la lengua” (Zurita 1993: 230). Entender el proyecto poético de Zurita en este marco es considerar la exclusión del “paraíso” en su proyección más amplia posible, como acción contraria al sufrimiento, con toda la implicancia católica de tormento de las almas en el purgatorio, que incluye la necesidad del rito de la sepultura y reconciliación, siendo una simiente - muchas veces ignorada- en la tradición literaria latinoamericana que comprende desde las reacciones de la Conquista plasmadas en la poesía y drama Nahuátl, Maya y Quechua, hasta los trabajos de Rulfo, Neruda y José María Arguedas, por nombrar sólo algunos. (Rowe 1996).

⁸ Ver en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html#documentos>



Volver a mirar el mapa

“Esta figura es un homenaje a Alejandra Pizarnik, la 'viajera fascinada', la 'blue straggler' de nuestro Universo poético, surgió de la contemplación de un gráfico de Fred Hoyle, de su conferencia sobre la cosmología del estado-estable, en California (1964)” (Carrera 1973).

El mapa con el que hemos abierto este trabajo, *Momento de simetría* de Arturo Carrera, surge de una contemplación y de una teoría cosmológica acerca de los comienzos del universo. Pero a la vez, surge como homenaje a la poeta viajera, y de algún modo, al ciclo de la escritura después de la muerte. Acaso es ahí donde el tiempo da su revuelta y batalla. El cosmos poético en este caso es el espacio donde estas posibilidades convergen y nos permiten armar, desarmar y pensar otro modo posible de recorrer una de las historias de la poesía. Hay algo aún de misterio en ese cosmos, algo de potente en el aire; y hay algo aún de intolerancia profética en los poetas que miran, que oyen, y en los cometas que pasan.

Bibliografía

- Arce, Maples (1927). *Poemas interdictos*, México, Ediciones de Horizonte.
- Bello, Andrés (1848). *Cosmografía o descripción del universo*. Chile, Imprenta de la opinión. Disponible en: <http://www.libros.uchile.cl/210> . Última visita: 11/10/15.
- Blanqui, Auguste (2002). *La eternidad por los astros*, Buenos Aires, Colihue.
- Carrera, Arturo (1972). *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1973). *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2009). “Misterios rítmicos. *La poesía nos hace mirar hacia una experiencia original, originaria*”, en Iparraguirre Sylvia (Coord.). *La literatura argentina por escritores argentinos. Narradores, poetas, dramaturgos*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional: 177-197.
- Carrera, Arturo y Arijon, Teresa (1992). *Teoría del cielo*, Buenos Aires, Planeta, Biblioteca del Sur.
- de la Cruz, Sor Juana (2004). *Primero sueño y otros textos*, Buenos Aires, Losada.
- de Sigüenza y Góngora, Carlos (1984). “Libra astronómica y filosófica”, *Seis Obras*, Caracas (Ven.), Biblioteca Ayacucho: 243-411.
- Dye, Robert (1982). “Grafitis en el cielo”. N.Y, junio. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html#documentos>. Última visita: 11/10/15.
- Fernández, Cristina Beatriz (2007). “Carlos de Sigüenza y Góngora: las letras, la astronomía y el saber criollo”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carlos-de-sigenza-y-gngora-las-letras-la-astronoma-y-el-saber-criollo-0/>. Última visita: 11/10/2015.

Haddad, Leïla y Duprat, Guillaume (2009). *Zodiaco. Una historia del cielo y de las constelaciones*, Barcelona, Paidós.

Huidobro, Vicente (1994). *Últimos poemas*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

Nancy, Jean-Luc (2003). *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La Marca. Traducción de Jorge Manuel Casas.

----- (2010). *Corpus*, Madrid, Arena Libros.

Paolantonio, Santiago. (2010). "A un siglo del paso del cometa Halley", *Historia de la astronomía argentina y latinoamericana*. Disponible en:

<https://historiadelaastronomia.wordpress.com/documentos/a-un-siglo-del-halley/> . Última visita: 11/10/15.

Paz, Octavio (2005). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Guadalajara, Jalisco (Méx.). Ligeia.

Rancière, Jacques (2002). "Prefacio". Blanqui Auguste. *La eternidad por los astros*, Buenos Aires, Colihue: 9-29.

Rasic, María Eugenia (2010). La creación del espacio poético en *Momento de Simetría* (1973) de Arturo Carrera y en sus manuscritos. Una constante formación de materia escrituraria. Disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte874. Última visita: 11/10/15.

Siméon (2004). Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana. México. Siglo XXI. Traducción de Josefina Oliva de Coll. Disponible en: https://books.google.com.ar/books?id=92WU5bamcTQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false . Última visita: 11/10/15.

Rowe, William (1996). "Poetas", en *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario. Beatriz Viterbo: 99-231.

Sarduy, Severo (1974). *Big bang*, Barcelona, Tusquets.

----- (1999). *Obra completa*, Madrid/Barcelona/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José, ALLCA Archivos/Sudamericana. Edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl.

----- (2011). *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco del plata.

Schneider, Luis Mario (1970). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Ediciones de Bellas Artes. Disponible en:

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../294>. Última visita: 11/10/15.

- Sucre, Guillermo (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE.
- Taniya, Kin (1924). *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*, México, CVLTVRA.
- Verlaine, Paul (1971). "Poèmes saturniens", *Ouvres poétiques*, París, Garnier Frères: 1-63.
- Zanetti, Susana (2004). "Estudio preliminar", en de la Cruz, Sor Juana Inés. *Primero sueño y otros textos*, Buenos Aires, Losada: 9-51.
- Zurita, Raúl (1987). *Canto a su amor desaparecido*, Santiago [CL], Universitaria, Serie Los Contemporáneos.
- (1989). *El amor de Chile*, Santiago [CL], Los Andes.
- (2008). "Las cenizas del poema". *Cuadernos Hispanoamericanos* 696: 9-15.
- (2010). "Sobre Purgatorio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 724: 21-27.
- (2010). "El Desierto de Atacama II", en A.A.V.V. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires. Mansalva: 152.