

Interior = Exterior: la cinta de Moebius en la poesía de Amanda Berenguer

María Lucía PUPPO

Universidad Católica Argentina / CONICET

— 1 —

Desplegada en una veintena de títulos, la poesía de la uruguaya Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) fue gestándose y transformándose a lo largo de más de sesenta años. Ligada en sus comienzos a la Generación del '45, de la cual también formaron parte Ángel Rama, Idea Vilariño, Mario Benedetti e Ida Vitale, su obra funciona como una gran constelación que nuclea en su interior diversos experimentalismos y metamorfosis (Rafael Courtoisie, 2003, s/p).

La metáfora astronómica no es casual para referirse a la poesía de Berenguer, puesto que en ella los enigmas de la ciencia son una preocupación constante, un disparador capaz de lanzar el poema hacia terrenos insospechados de la reflexión (filosófica, política) o el juego (lingüístico, erótico). En este trabajo tomaremos como punto de partida uno de esos disparadores enigmáticos: la cinta de Moebius. Intentaremos rastrear y analizar las huellas que atestiguan en la poesía la fascinación de la autora por este singular objeto.¹

— 2 —

Con sus dos caras que son una y mostrando su interior y su exterior al mismo tiempo, la banda de Moebius interesa a la topología combinatoria, la rama de la geometría que estudia el fenómeno de la transformación de ciertos cuerpos. Es sabido que por sus características peculiares ha inspirado una gran variedad de obras de arte, poemas, relatos y películas.² En la poesía de Berenguer se destaca el poema llamado “La cinta de Moebius”, incluido

1 En nuestro corpus tomaremos en cuenta los poemarios publicados por Amanda Berenguer en los años cincuenta, sesenta y setenta.

2 Entre ellos se cuentan varias obras de M. C. Escher, un poema de Luc Étienne que responde a las consignas de Oulipo, sendos cuentos de Armin Joseph Deutsch y Julio Cortázar, y las películas dirigidas por el alemán Matti Geschonneck (1993), el argentino Gustavo Mosquera (1996) y el francés Éric Rochant (2013).

en *Materia prima* (1966), un volumen que confirma la madurez de su voz poética. Pero antes de esta tematización explícita, a la que nos referiremos luego, es posible advertir una presencia velada pero recurrente de la banda de Moebius como modelo eidético. Esta presencia se manifiesta cuando el poema propone la fusión de dos espacios, como es el caso de “Fondo”, un texto perteneciente a *El río* (1952):³

;Ay lenta habitación donde la hierba
 se pone a germinar en los rincones
 doméstica y caliente sobre el polvo!
 Esta mesa de bosque familiar
 5 entre hojarasca de libros y despojos,
 esta cama de ahora, arada y removida
 como una amarga tierra, día a día [...] (181)⁴

Observamos que el espacio construido de la habitación de hotel se hace uno con el espacio exterior del campo. El resto del poema continúa articulando esta unión o síntesis de dos ámbitos diferentes e incluso opuestos, dualidad que recurre en el poema “Paisaje”, de *La invitación* (1957). Vale la pena citarlo entero:

Una estrella suicida, una luz mala,
 cuelga desnuda desde el cielo raso.
 Su cerrada corona acaso sangra.
 Acaso su reinado es este instante.
 5 Crecido el mar debajo de la cama
 arrastra los zapatos con mis pasos
 finales. Sacan los árboles vivos
 un esqueleto mío del espejo.
 En el techo los pájaros que vuelan
 10 de mis ojos brillan fijamente.
 Acaso no esté sola para siempre.
 La mesa cruje bajo el peso usado
 de las hojas secas. Un viento adentro
 cierra la puerta y la ventana y abre
 15 de pronto, entre cadáveres, la noche.
 También mi corazón. Ya voy, tinieblas. (112)

3 Este poemario es el primero que Berenguer decidió incluir en las recopilaciones de su poesía completa. En ellas dejó afuera tres poemarios de juventud, publicados en la década de 1940.

4 Todos los números de página corresponden a la edición de *Poesías* (1980).

Este poema está estructurado en torno a las coordenadas espaciales arriba/abajo y adentro/afuera, que superponen y (con)funden las dos imágenes espaciales en torno a las que gira nuevamente el poema: el paisaje natural y la habitación cerrada. El otoño implacable al que remiten el mar, los árboles, los pájaros, las hojas secas y el viento invade el espacio privado de la hablante poética e introduce el elemento nocturno con sus “tinieblas” y “cadáveres”, como ya lo presagiaba la “luz mala” de la “estrella suicida” en el primer verso.

Advertimos que la percepción claustrofóbica del espacio descansa sobre un impulso de repliegue de la protagonista, hasta que al final se produce su huida o entrega al espacio amenazante. Desde la exterioridad y con violencia le es arrebatado aquello que le es más propio, su cuerpo. Jugando con las expectativas de los lectores e invirtiendo el sentido tradicional de cada imagen, en este caso el espacio protegido de la habitación (metonimia de la casa) deviene al mismo tiempo naturaleza salvaje y cárcel, bosque y patíbulo. En última instancia, el poema configura el espacio paradójico de un “paisaje interior” seductor y peligroso, en donde misteriosamente se mezclan e identifican lo exterior y lo íntimo, lo natural y lo artificial, lo cósmico y lo doméstico (Puppo, 2013a).

Otra forma que encuentra el poema para asemejarse a la cinta de Moebius es explorada en una de las breves composiciones que integran *Contracanto* (1961):

Felina, fina, amarilla
la orilla.
Yo la miraba.
Cerca del alma moría,
callada.
Cuando volví la mirada,
una larga playa iba
abriéndose en el alma. (123)

En este caso el texto comienza señalando dos polos, el del objeto observado y el del sujeto observante, que finalmente se fundirán en una sola imagen. La fusión sujeto-objeto es propia del discurso poético (Hamburger, 1986; Genovese, 2011), pero lo que aquí llama la atención es *la dimensión espacial* de esta fusión que conjuga las dos caras de lo externo y lo interno, lo visible y lo invisible.

En el comienzo, la hablante poética no disimula el sentimiento ambiguo que le causa el objeto explorado:

[1]

Palpo lentamente
 una cinta de Moebius siento
 ese breve vértigo de entrecasa
 o escalofrío en su jaula toco
 ese pájaro por fuera y esa ostra por dentro
 sucesivos palpitantes
 sigo su unilátera hoja ambigua
 hermafrodita
 exterior e interior a un mismo tiempo

La atracción por el objeto doble y pleno en sí mismo (“hermafrodita”) alterna con la inquietud o extrañeza que éste provoca en tanto encarnación de lo siniestro, según la interpretación freudiana del doble. Lo familiar se vuelve desconocido, y esto puede ser tan desconcertante como advertir que un pájaro se transforma en ostra o en su propia jaula. A partir de aquí el poema avanza por una superficie única donde se suceden imágenes de la naturaleza y escenas breves de la vida urbana en una supuesta estación de tren (2, 3). Entonces el discurrir de la cinta-película es comparado con el fluir sin pausa de la memoria (4):

[5]

así expresos estacionados vacíos
 recuerdos acaricio
 la memoria pronta a saltar elástica
 una fotografía instantánea sobre el pretil
 de la oficina de treinta pisos fábrica
 en Tokio o Brasilia
 hacia la posición natural de descanso

Los recuerdos se confunden y una ciudad da lo mismo que otra, mientras la imaginación vertical se hace una con la horizontal. A partir de la sexta estrofa, la hablante ya no palpa la cinta sino que transita por ella, devenida modelo del mundo:

[6]

tanteo recorro camino la otra cara
 la fabulosa cara la doble cara la misma
 cara tu cara anacrónica

mi cara alquimia social
 ¿te asustas? ¿respiras? ¿comprendes?
 te veo y nos ven sobremanera
 el rostro semblante fachada
 o superficie anterior no olvides
 recuerda el anverso presencia
 marchando a hasta para por
 según sin sobre la cara de dos vueltas
 interminables

Aquí la dualidad de la banda de Moebius se hace extensiva a realidades múltiples: el yo que no puede existir sin relación a un tú, lo personal que implica lo social, el pasado que dio origen al presente (“recuerda el anverso”), la dialéctica de ver y ser visto (“te veo y nos ven”), y de ser y parecer (“el rostro semblante fachada”). De pronto la lista de preposiciones instala la conciencia de que el lenguaje también tiene otra cara, la del automatismo infinito del paradigma que se esconde detrás de la economía del sintagma. En las estrofas siguientes se insiste en la combinatoria lingüística (“cara de juez”, “cara del montón”, “cara de perro”, “cara de pocos amigos”, “cara de vinagre”) para exponer el doblez, la semejanza ominosa:

[7]

... ..
 cara de risa la expresa
 que viste y calza máscara para gases
 cara y cruz abrazadas
 gestando huevos de oro en la bodega
 de la «Santa María» [...]

En la estrofa 8 el movimiento de la cinta se orienta hacia abajo (“resbalo entro cavo / esta cueva centrípeta refugio / atrayente mina carbonífera”). Así como la carabela de Colón alude al pasado de expropiación de América, el túnel del Simplón evoca la explotación del hombre por el hombre en cualquier época y lugar del mundo. Siempre la cinta-vida de algunos resulta “corredor sin salida corredor / en derredor ovillo alrededor lazo enroscado”. ¿Qué hacer frente a la injusticia? se pregunta la poeta: “¿quién de nosotros quién / le encuentra el cabo a la madeja?”

Después de este clímax, la extensa estrofa final anuda los distintos planos por los que ha transitado el poema. Por un lado, las palabras continúan asociándose por similitud fónica, generando complejos juegos de sentido. Por otro, el pasado y el presente se revelan como dos caras de una misma situación que se repite en la historia, aquella donde dictan cátedra los “expertos

en corruptología”. La polidimensionalidad del espacio grafica la del tiempo (continuo y circular a la vez), que retorna como el ascensor que baja hasta el fondo y luego sube hacia el “techo astronómico boquiabierto”.

Como explica Roberto Echavarren, “[e]n el poema de Berenguer, lo alto y lo bajo coinciden, se anula la distancia, nos encontramos a la vez en la cripta y en el observatorio” (2010, 181). En este texto la cinta de Moebius representa la vida, que es intersección entre percepción y recuerdo, lo personal y lo comunitario, lo público y lo privado. Aunque el comienzo era en primera persona singular, el final del poema se refiere en plural a la aventura de los amantes. Una vez concluido el viaje no surgen respuestas salvadoras, pero sí la “vertiginosa / felicidad” de haber encontrado “la eternidad entre nosotros”. Prosigue Echavarren: “En tales saltos de escala, ésta es la tarea vinculante, un proceso de realización a la vez individual y cósmico, una respiración de conjunto” (2010, 182).

— 4 —

Poco tiempo antes de morir, Amanda Berenguer declaró en una entrevista: “[...] la cinta de Moebius es casi mi emblema, porque yo no sé nunca si estoy adentro o si estoy afuera” (Guerra, 2010, 155). En dicha ocasión la poeta casi octogenaria se refería a una angustia particular que la asaltaba desde adolescente y que le hacía temer que la existencia exterior del mundo fuera sólo un invento de su propia mente. A la luz de esta confesión, podemos arriesgar que la pasión de la autora por los “descubrimientos” de la ciencia provenía de un deseo de trascender sus esquemas mentales y adentrarse en distintas capas de lo real. Efectivamente, mediante diferentes instrumentos su poesía evita el solipsismo y nos invita a los/as lectores/as a acceder a inéditos “universos y mundos interiores” (Olivera-Williams, 2012, 188-189). La banda de Moebius es uno de esos instrumentos extraños, paradójales, que despierta en la poesía de Berenguer “una contemplación del universo y de sus inquietantes dobleces” (Hamed, s/f). Imagen de un infinito que no distingue interior y exterior, no en vano ocupa un lugar central en la topología psicoanalítica desarrollada por Lacan.⁶

Podemos concluir que, primero como modelo eidético que propone la fusión de los espacios diegéticos y luego abiertamente como tema, estructura y síntesis gráfica del poema, la cinta de Moebius tiene un rol fundamental en la poética de Amanda Berenguer. Instalando su lógica ambivalente, ella

6 Tanto la cinta de Moebius como los nudos borromeos ocupan un lugar central en el Seminario 26 de Jacques Lacan, “La topología y el tiempo”, dictado durante los años 1978 y 1979. El psicoanalista francés se sirvió de distintos elementos y fórmulas de las matemáticas para formalizar su modelo de la estructura psíquica (Granon-Lafont, 1999).

pone de manifiesto una tendencia creciente hacia la espacialización que se verá confirmada en el siguiente poemario de la autora, *Composición de lugar* (1976).⁷ En estrecha similitud con las distintas vistas de la Catedral de Rouen pintadas por Monet, este libro ofrece diecinueve “ponientes sobre el mar” con sus respectivas versiones. De ese modo los poemas exploran las variaciones de un mismo fenómeno apoderándose de los valores gráficos del signo y del espacio en blanco de la página, hasta llegar al minimalismo del acróstico (Padín, 2000, s/p). Con este texto se inicia, a nuestro juicio, una nueva etapa del viaje constante al que invita la poesía de Amanda Berenguer: en su itinerario aún le queda por abordar otro objeto enigmático, la botella de Klein, que protagonizará en los años noventa *La botella verde* (*Analysis situs*), uno de sus poemarios más representativos.⁸

Bibliografía

- Berenguer, Amanda, 1980. Poesías 1949-1979. Buenos Aires: Calicanto.
- Courtoisie, Rafael, 2003. “Navegar es necesario. Suma poética de Amanda Berenguer”, [en línea], en *El País Cultural*, 706, <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/berenguer/bio.htm> (fecha de consulta: 23/IX/2011).
- Echavarren, Roberto, 2010. “Sin línea directa a ningún trono de la tierra”. Postfacio a Amanda Berenguer, *La cuidadora del fuego*, Roberto Echavarren, comp., Montevideo: La Flauta Mágica, pp. 165-183.
- Genovese, Alicia, 2011. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, Silvia, 2010. “La mesa, una danza loca de electrones. Entrevista a Amanda Berenguer”, en Amanda Berenguer, *La cuidado-*
- ra del fuego*, Roberto Echavarren, comp., Montevideo: La Flauta Mágica, pp. 143-161.
- Granon-Lafont, Jeanne, 1999. *La topología básica de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hamburger, Käte, 1986. *Logique des genres littéraires*. París: Seuil.
- Hamed, Amir, s/f. “Continuo asesinato de Amanda”, en *Hencliclopedia* [en línea], <http://www.hencliclopedia.org.uy/autores/Hamed/AmandaB.html> (fecha de consulta: 22/VIII/2012).
- Olivera-Williams, María Rosa, 2012. “Cien años de poesía de mujeres uruguayas: balance de dos siglos”, en Megumi Andrade, Luz Ángela Martínez, Alicia Salomone y David Wallace, eds., *Poesía y diversidades. Lecturas críticas en el Bicentenario*, San-

7 Llamamos “espacialización” a un conjunto de estrategias que se relacionan con 1) la importancia de los espacios diegéticos en la estructura formal y semántica de los poemas y 2) la acentuación de los rasgos que hacen de cada poema y de cada libro un particular espacio escriturario donde coinciden a) una espacialidad icónica (pautada por el dibujo que establecen las letras sobre la superficie blanca), b) una espacialidad sonora (a través del ritmo, los sonidos recurrentes y las pausas) y c) una espacialidad semiótica (marcada por un tejido intertextual donde el imaginario científico convive con los discursos de la filosofía, la historia, la política, la autobiografía, etc.) (Puppo, 2013b).

8 Este texto fue publicado en 1995.

- tiago de Chile: LOM-Universidad de Chile, pp. 183-194.
- Padín, Clemente, 2000. “V+V. Lo Verbal y lo Visual en el arte uruguayo. Segunda Parte”, en *Escáner Cultural. El Mundo del Arte*, 20 [en línea], <http://www.escaner.cl/escaner20/acorreo.html> (fecha de consulta: 12/X/2011).
- Puppo, María Lucía, 2013a. “Paisaje interior: algunas reflexiones acerca de los vínculos entre poesía y espacio”, *Taller de Letras*, 52: 85-96.
- , 2013b. “Poema del espacio y espacio del poema: las dimensiones del espacio poético”, en *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*, Buenos Aires: Biblos, pp. 55-72.

Resumen:

La poesía de la uruguayo Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) comprende un extenso corpus que fue gestándose y transformándose a lo largo de más de sesenta años. A partir de la lectura del poema “La cinta de Moebius”, incluido en el volumen *Materia prima* (1966), este trabajo rastrea y analiza varios juegos y paradojas espaciales registrados en la poesía de Berenguer de los años cincuenta, sesenta y setenta. Se presta atención a diferentes componentes gráficos, léxicos, morfosintácticos y semánticos que contribuyen a la experimentación espacial tanto en el plano de los espacios diegéticos como en el del espacio escriturario de los poemas.

Palabras claves: Amanda Berenguer, Poesía Uruguaya, Siglo XX, Espacio, Moebius.

Abstract:

The Uruguayan poet Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010) is the author of a wide corpus that grew and evolved throughout sixty years. Based on an interpretation of “La cinta de Moebius”, a poem included in *Materia prima* (1966), this paper traces and analyzes several spatial games and paradoxes in Berenguer’s poetry of the fifties, the sixties and the seventies. It focuses on different graphic, lexical, morphologic and semantic components that contribute to spatial experimentation in the treatment of diegetic spaces and the configuration of the writing space.

Key-words: Amanda Berenguer, Uruguayan Poetry, Twentieth Century, Space, Moebius.