*Letras*, 2014, enero-diciembre, nos 69-70, pp. 79-100, ISSN: 0326-3363

# Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición de lugar* (1976) de Amanda Berenguer

María Lucía Puppo

*Universidad Católica Argentina*
*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*
*República Argentina*
*lucia.puppo74@gmail.com*

**Resumen:** Este trabajo propone un análisis de *Composición de lugar* (1976), el volumen que mejor representa la faceta experimental de la poesía de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010). Nos interesa examinar el texto a la luz de la noción de "poesía cinética" que desarrolló la autora y, a partir de esta coincidencia de teoría y praxis, rastrear sus vínculos con las búsquedas estéticas de otros autores y grupos de neovanguardia.

**Palabras claves:** Amanda Berenguer – Poesía Uruguaya Siglo XX – Poesía visual – Neovanguardias latinoamericanas.

## Theory and Practice of Kinetic Poetry in *Composición de lugar* (1976) by Amanda Berenguer

**Abstract:** In this paper we analyze *Composición de lugar* (1976), the book that represents the most experimental phase of Amanda Berenguer's poetry. We examine the text in the light of the notion of "kinetic poetry" as developed by the author and so, in this coincidence of theory and praxis we trace its links with the aesthetic searches of other avant-garde authors and groups.

**Keywords:** Amanda Berenguer – Uruguayan Poetry Twentieth Century – Visual Poetry – Latin American Avant-gardes.

## 1. La posición de la aventura

> *No es fácil dar la posición de la aventura, del riesgo, puesto que no hay posición estable, ni punto de partida, ni punto de llegada.*
>
> A. Berenguer, "Posición", *Composición de lugar*, 1976 (CN 277)[1].

Hacia mediados del siglo veinte comienza a ser notable la presencia protagónica de una constelación de autoras en el campo poético uruguayo. En la tierra de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la predominancia y centralidad canónica de las mujeres poetas coincide con un valioso legado de originalidad y renovación literaria (Johnson 2011: 193). En este panorama se destacan las obras de Idea Vilariño (1920-2009), Ida Vitale (1923), Marosa di Giorgio (1932-2004), Circe Maia (1932) y quien nos ocupa en este trabajo, Amanda Berenguer (Montevideo, 1921-2010).

En las páginas que siguen examinaremos *Composición de lugar* (1976), poemario que representa la fase experimental de la trayectoria poética de Berenguer. Nos interesa analizar el texto a la luz de la noción de "poesía cinética" que desarrolló la autora en 1966, a fin de evaluar la coincidencia de teoría y praxis que manifiesta su obra en esta etapa. De ese modo esperamos contribuir a un rescate y una interpretación de la misma en el contexto de las neovanguardias poéticas latinoamericanas.

Es sabido que el concepto de neovanguardia estuvo asociado, desde sus orígenes en el ámbito de las artes plásticas, a "un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el readymade y la retícula, la pintura monócroma y la escultura construida" (Foster 2001: 3). El término se aplicó luego a la poesía italiana de los sesenta y, de modo más laxo, a otras manifestaciones poéticas innovadoras que surgieron tras el fin de la segunda guerra mundial (O'Hara 2004).

En Hispanoamérica se sucedieron una serie de movimientos neovanguardistas desde los cincuenta hasta finales de los setenta. Durante estos años se produjo una auténtica "eclosión de agrupaciones, acciones, revistas y poéticas […] de dimensiones continentales" que aún no han recibido suficiente estudio ni una sistematización general por parte de la crítica (Galindo V. 2013: 12). La poesía de neovanguardia adquirió matices singulares en cada país y en cada autor, de modo que no puede hablarse de una convocatoria homogénea. Se caracterizó, en general, por el rechazo de la solem-

[1] Todas las citas de textos de Amanda Berenguer se indican según su numeración en los volúmenes *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002* y *El monstruo incesante: expedición de caza*. Utilizaremos las abreviaturas CN y EMI para referirnos a cada una de estas publicaciones.

nidad, la puesta en crisis de las instituciones y la búsqueda de la libertad expresiva a través de nuevos formatos y moldes discursivos. Así describe Saúl Yurkievich la actividad de sus cultores:

> Retoman a su modo la estética del compromiso, procurando, como descendientes del dadaísmo, preservar los poderes intrínsecos a la palabra poética. Ponen así en ejercicio todas las libertades operativas. Adoptan la más amplia panoplia de recursos lingüísticos, una textualidad proteiforme que juega con distintos marcos de referencia, con modos de enunciación rivales y con diferentes regímenes de articulación. Practican el mosaico simultaneísta, el montaje cinemático y aclimatan el *collage*. Anexan préstamos de textos preexistentes, insertan políglotas citas en contraste con estereotipos publicitarios y términos argóticos. Hacen convivir la oralidad aliteraria con pretéritas pompas y prosopopeyas, contrastan lo estético con lo extra o antiestético (Yurkievich 2010: 868).

La irrupción de las neovanguardias coincidió con la consolidación de la sociedad de masas y el desarrollo creciente de las tecnologías de información y comunicación. A estos fenómenos históricos está intrínsecamente asociada la llamada "**poesía experimental"**, categoría que ese aplica a "todas aquellas formas poéticas en las cuales se trabaja con el lenguaje como material básico, sea que se trate de lenguaje verbal o de otros tipos" (Romano Sued 2008 s/n). Esta terminología, que a veces resulta difusa, se asocia a los proyectos estéticos que invocan la transgresión y la radicalidad como valores primordiales (Millán 2009).

A partir de la segunda mitad del siglo veinte, la "experimentación" poética se orienta hacia cuatro polos: *lo icónico*, tal como se manifiesta en la poesía visual y la poesía concreta; *el sonido*, que es explorado por la poesía fónica o sonora; *la performance* que propone la poesía acción; y *los distintos soportes*, que favorecen posibilidades creativas como el video poema y la poesía digital (Padín 2006). En una avanzada que emula el gesto rupturista de las vanguardias de principio de siglo, este tipo de obras manifiestan explícitamente la "conciencia del mecanismo de la creación y del papel que en ella juega el azar" (Moles 1971: 53).

En tanto rama destacada del experimentalismo poético, la **poesía visual** tiene como antecedente directo *Un golpe de dados* (1897) de Mallarmé, al que siguieron las "palabras en libertad" de Marinetti, los collages textuales de Tzara, los *Caligramas* de Apollinaire y la experimentación con la tipografía llevada a cabo por la vanguardia rusa (Millán Domínguez 2014). Esta genealogía moderna encontró enorme eco en todo el continente americano, como lo evidencian los poemas espaciales de Huidobro, las grafías de Xul Solar o los laberintos de Octavio Paz, entre tantas otras experiencias poéticas y artísticas. Por otra parte, no debemos olvidar que en Occidente subsistió durante siglos una genealogía clásica —marginal, heterodoxa— de las figuras construidas con palabras. Los *technopaegnia* griegos y los *carmina figurata* latinos tuvieron sus continuadores en la Edad Media y se perfeccionaron en los numerosos laberintos, jeroglíficos, enigmas, emblemas y acrósticos del Renacimiento y el Barroco (De Cózar 1991).

Dentro del amplio espectro de la poesía visual, la **poesía concreta** surgió en los años cincuenta con las obras del sueco Oyvind Fahlstrom, el suizo Eugen Gomringer y el grupo brasileño Noigandres, integrado por Décio Pignatari y Augusto y Haroldo de Campos. Esta corriente proponía, desde un creciente internacionalismo, el "abandono de la discursividad" en pos de una "sintaxis visual" (Millán 2009: 3). Hacia fines de los sesenta, el **poema semiótico** desarrolló la tendencia matemática de la poesía concreta, tomando como base la obra del carioca Wlademir Dias-Pino (Padín 2006).

La poesía de Amanda Berenguer recorrió un largo camino antes de llegar a la experimentación neovanguardista. Los inicios literarios de la autora se sitúan en el contexto de la Generación del 45, de la que también formaron parte su esposo José Pedro Díaz, Ángel Rama, Ida Vitale, Carlos Maggi e Idea Vilariño. Si sus tres primeros libros denotaban la influencia de Paul Valéry y la poesía pura, en *El río* (1952) Berenguer cultivó con éxito la poesía de corte filosófico o meditativo[2]. De allí en adelante cada poemario resultaría un viaje inédito y personal, una auténtica aventura en pos de nuevos temas, tonos y estrategias de la palabra.

Al objetivismo volcado al paisaje y el imaginario vegetal de *Suficiente maravilla* (1953-1954), le siguió el decadentismo melancólico en *La invitación* (1957). Años después la investigación acerca de la música de las coplas y vidalas de la poesía popular afloraba en *Contracanto* (1961), mientras que *Declaración conjunta* (1964) buceaba en la dinámica del erotismo. Ya *Quehaceres e invenciones* (1963) manifestaba el interés por los modelos de la ciencia y sus descubrimientos, tendencia que se profundizaría con las imágenes de las galaxias y de la cinta de Moebius en *Materia prima* (1966). Es en este libro clave que Berenguer dio a conocer una voz propia, experimentada en el oficio, que apelaba al poema extenso como medio privilegiado de expresión.

La edición de *Materia prima* incluía, además de poemas, un ensayo de la autora titulado "Dialéctica de la invención". A lo largo de sus páginas la poeta uruguaya reflexionaba acerca de la génesis de su escritura tendiendo un puente hacia quien "está del otro lado" (EMI 97), es decir, hacia su eventual lector/a. Al explicar el origen de algunos poemas puntuales, Berenguer demostraba que cualquier disparador –una frase, un suceso cotidiano, una visión, una noticia del diario, un sueño propio o ajeno- puede desatar el "proceso" que se genera en el/la poeta "con la esperanza de que se pueda rehacer el proceso en el otro" (101). Ante el impacto de los estímulos del mundo exterior, el texto poético configura categorías de orden espacial (104). De ese modo el poema se revela al mismo tiempo estructura compositiva y forma abierta, "don explosivo" que busca comunicarse, apuesta subjetiva que repercute en lo social (126).

En "Dialéctica de la invención" Berenguer desarrolló dos ideas que resultan cruciales para nuestros fines. La primera se refiere a la impronta del tiempo y el espacio en el poema. Además de la conciencia de que todo es penetrado por el tiempo, la autora confirmaba la certeza de que "[e]xistía igualmente una sucesión dinámica aún en el poema entendido como una forma fija

[2] Los tres poemarios de juventud –*A través de los tiempos que llevan a la gran calma* (1940), *Canto hermético* (1941) y *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945)- no fueron incluidos por Berenguer en las dos ediciones de su obra conjunta, *Poesías. 1949-1979* y *Constelación del navío. Poesía 1950-2002.*

e independiente" (101). Esto significa que, desde su punto de vista, en la historia, en cada vida individual y también en la poesía, hay "procesos, o mejor, esquemas de procesos que se repiten" (102).

La segunda idea tiene que ver con las posibilidades infinitas de la poesía gracias a la ductilidad de su instrumento, el lenguaje. Señala la poeta que se pueden hacer "experimentos difíciles" o "raros" con las palabras, y en este sentido ellas se comportan como cualquier otra cosa que puede funcionar como signo —una habitación, una mesa, los juguetes de su hijo— (121). Igual que los razonamientos de la filosofía o los ensayos de la ciencia, la escritura introduce "otro modo simultáneo de experimentar" (123). En los tres casos se trata de dar cuenta del asombro que nos produce lo real, pues como escribió Emily Dickinson, "vivimos en peligro de magia" (126).

## 2. Raros experimentos

> *Se pueden hacer experimentos difíciles aún dentro de una habitación familiar, del cuarto de todos los días, con su mesa, sus papeles, sus cuadros, sus sillas, los juguetes desparramados de Álvaro, y algunas plantas creciendo a pesar de la despareja intermitencia con que les echo agua. Se pueden hacer raros experimentos.*
>
> A. Berenguer, "Dialéctica de la invención", *Materia prima*, 1966 (EMI 121).

La concepción dinámica del poema y el acento puesto en la experimentación serán los principales argumentos que Berenguer retomará en "Poesía cinética", una nota que publicó el día 18 de noviembre de ese mismo año —1966— en el semanario *Marcha*.

La poeta cuenta, al comienzo de esta breve pieza, que unos meses atrás había visto en un noticiero de televisión una muestra de una exposición de arte cinético[3]. Reconoce haber quedado "deslumbrada" por las esculturas móviles exhibidas, que evocaban desde "el submundo del microscopio […] hasta un raro mundo cercano y con las dimensiones del nuestro" (EMI 32). Berenguer declara entonces que "de manera espontánea, casi de golpe" halló una relación con los últimos poemas que había escrito, aunque luego comprendió que "las analogías venían desde más lejos en el tiempo" (33):

[3] Podría tratarse de la muestra *"The Responsive Eye"*, curada por William C. Seitz para el MOMA de Nueva York, entre el 23 de febrero y el 25 de abril de 1965, o acaso de una exposición de obras de artistas cinéticos latinoamericanos como Julio Le Parc y Jesús Soto (Kalenberg 2000: 80-81). Según el artista e investigador brasileño André Parente, al romper con la representación, el arte cinético "produjo movimientos ópticos a partir del desplazamiento del observador frente a las obras, movimientos generados mediante el empleo de fuerzas mecánicas con el uso de motores, y movimientos creados por la interacción del espectador con la obra" (cit. en Bousso 2011: s/n).

> Pensé: poesía cinética, es decir, de movimiento, de desplazamiento, de velocidad, (aquí interior, no visible), equiparable a una especie de ritmo vital acelerado acorde con las circunstancias vertiginosas del mundo presente, o lento y desacompasado pero móvil como el pasaje fluyente de la sangre en uno mismo cuando crece el ansia (33).

La autora admite que se podría argüir que la poesía es siempre cinética, porque "en toda poesía verdadera fluye algo" (33). Responde a esta posible objeción señalando que lo más característico de la poesía cinética "sería la presencia dinámica, o mejor, el sentimiento móvil que despertaría en el lector o auditor" (33). Esto "sería producido por una suerte de fluido o empuje o impulso o tiempo que se desplazaría por dentro de las palabra", aunque ellas no siempre aludan de manera explícita al movimiento o la velocidad (34).

Según el razonamiento de Berenguer, hay "verbos dinámicos" (*se abre, suben, levanta*), "sustantivos dinámicos" (*motor, pájaro, chorro, viaje*) y "adjetivos del mismo tipo" (*palpitante, inminente, resbaladizo*). Pero "lo verdaderamente importante" estaría dado por "la secuencia", o sea, "una secreción propia […] que se encauza en corrientes, en afluentes cada vez mayores" (34-35)[4]. A diferencia de lo que ocurre en la escultura del arte cinético, "en poesía el movimiento, lo cinético, es algo que se siente y no se ve" (35).

Entre 1966 y 1972 la autora escribió una serie de poemas que sólo serían publicados de manera completa casi cuatro décadas después, bajo el título *Tocando fondo,* en la edición de su poesía reunida[5]. En 1973, año en que la dictadura cívico-militar asumió el gobierno uruguayo, se editó *Dicciones.* En este fonograma Berenguer exploraba la dimensión performática de algunos poemas, cuya lectura incluía segmentos cantados en una especie de trance (Bravo 2012: 203). Transcurrida una década desde la publicación de *Materia prima*, y luego de diez años de reflexión teórica y experimentación, el siguiente volumen que la poeta dio a la imprenta fue *Composición de lugar,* aparecido en la Editorial Arca en 1976[6].

[4] Las palabras o frases que Berenguer menciona como ejemplos provienen de "La Cinta de Moebius", "Las Nubes Magallánicas", "Objeto volador no identificado" y "Casa de belleza", los cuatro poemas extensos que conforman una sección de *Materia prima*.

[5] Posiblemente estos poemas no vieran la luz hasta tan tarde a causa de su contenido político. Allí, entre otros temas, la autora expresaba su admiración por la figura de Ernesto Che Guevara, quien visitó Uruguay en 1961. El 17 de agosto el Che dictó una conferencia en la Universidad de la República, al término de la cual se perpetró un atentado contra su vida. El argentino salió ileso, pero en su lugar murió el profesor Arbelio Ramírez (CN 263).

[6] Arca Editorial fue fundada en 1962 por José Pedro Díaz (esposo de Berenguer) y los hermanos Ángel y Germán Rama. Para 1976, en su catálogo se contaban ya tres títulos de poesía de Amanda Berenguer, así como *Unidad de la Pintura* (1969) y *Escritos* (1974) de Joaquín Torres García, y la primera edición de *Los papeles salvajes* (1971) de Marosa di Giorgio.

El poemario a analizar ofrece diecinueve poemas designados como "ponientes sobre el mar", fechados entre el jueves 24 de febrero de 1972 y el 16 de enero de 1974. Cada una de estas composiciones es seguida por una segunda versión, que retoma el primer verso de la primera a modo de título. Luego viene una tercera versión del texto, donde vemos a la escritura "explorar […] las posibilidades visuales del poema y las asociaciones semánticas de la palabra para formar series o columnas enfrentadas, no frases ni versos" (Oviedo 2001: 209)[7].

En una entrevista de la época la autora explicaba que el título del libro juega con la ambigüedad que producen los dos sentidos de la frase "composición de lugar": "por un lado, una toma de conciencia de una determinada situación, y, por otro, la de mero ejercicio de lenguaje en la construcción de un sitio" (EMI 43). En la edición de las poesías completas, una nota indica que se reproduce la versión facsimilar de *Composición de lugar* a fin de mantener el diseño de página de las poesías originales, que la autora realizó "utilizando letras transferibles" (CN 274). Tanto la primera como esta segunda edición llevan una dedicatoria a Álvaro Díaz Berenguer, el hijo de la poeta, y un prólogo de página y media titulado "Posición".

En este texto liminar Berenguer se refiere al lugar "fluente" que ocupamos todos en el mundo, como también lo es "el tema central de este libro: la puesta del sol" (CN 277). Luego explica la triple génesis de cada poema, cuyas primeras versiones fueron escritas *in situ*, al contemplar la caída del sol frente al mar. Si las segundas versiones "utilizan elementos ya elaborados en aquella primera instancia pero modificando radicalmente el lenguaje y su ordenación", las terceras versiones de cada poema revaloran la grafía instalando la palabra "en la extensión del blanco", de modo tal que "esa nueva forma, elaborada para ser aprehendida visualmente, y su inherente significado, se movilizan, movilizando toda la estructura" (277-278)[8]. El dinamismo que se establece entre estos "vocablos activos" y estas "imágenes plásticas" forma parte de lo que la autora había llamado, en su ensayo anterior, **poesía cinética** (278).

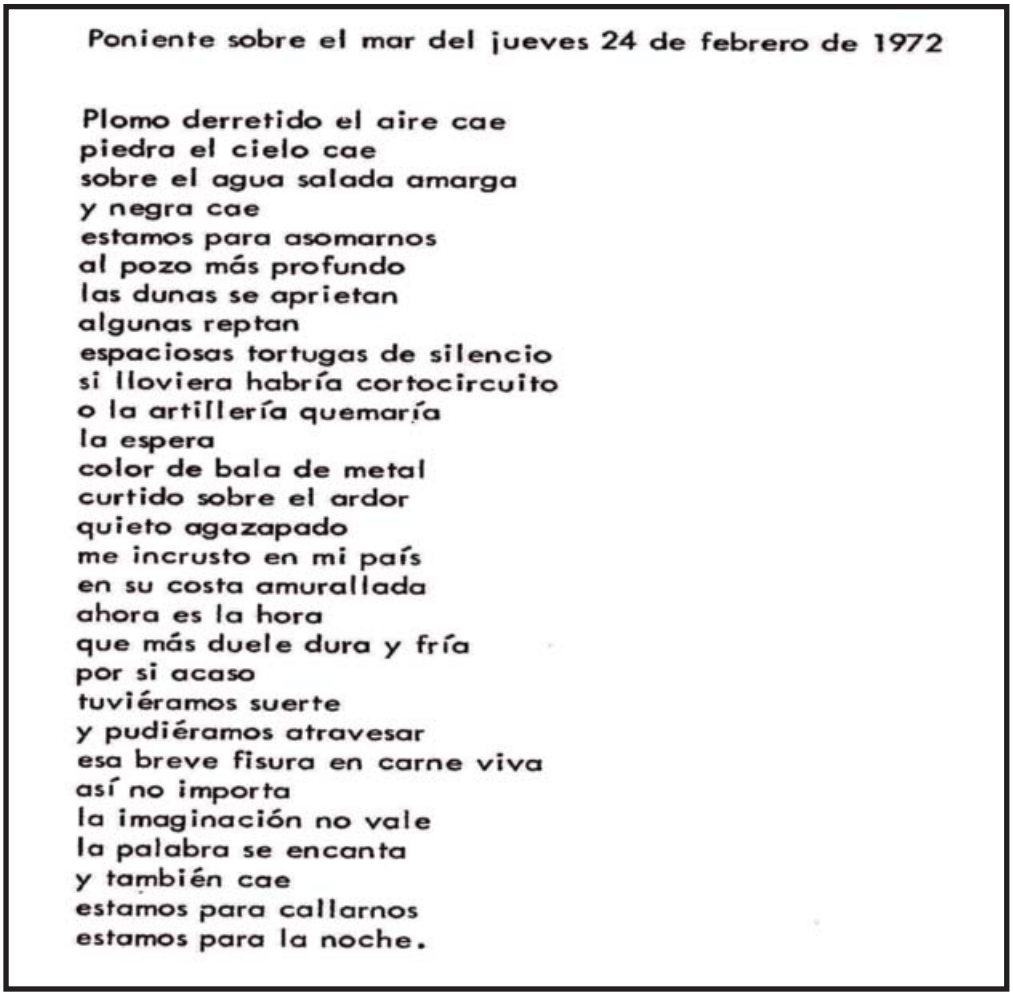
Advertimos que, en este paratexto inicial, Berenguer subraya la continuidad entre sus disquisiciones de 1967 y el poemario publicado diez años después. El mismo viene a llevar a la práctica (hasta sus últimas consecuencias) las conceptualizaciones

[7] En la "Autobiografía" que dio a conocer en 1990, Berenguer señaló que su objetivo con esta serie de poemas era apresar "el fugacísimo e irrepetible tránsito de la puesta de sol sobre el mar". De esos tres ponientes "con sus tres respectivos puntos de vista formales […] se multiplican, se deducen cincuenta y siete ponientes sobre el Río de la Plata". Y a continuación agregaba: "La puesta de sol sobre el agua, es un tema límite, ilimitado, de esos que se cuecen en un caldero mágico: los opuestos" (EMI 145).

[8] En una entrevista que le realizó M. A. Campodónico en 1984, la autora se refirió al "proceso de apertura de las formas poéticas" que atraviesa toda su obra. Allí resumió la estructura de *Composición de Lugar* indicando que para cada poniente se despliegan "tres aspectos de ese mismo poema (y paisaje): uno directo, inmediato, otro abstracto, y otro gráfico" (EMI 64).

teóricas esbozadas en el pasado. Aplicación, profundización, y síntesis de la experimentación desarrollada durante una década, la nueva propuesta tiende a potenciar la levedad y la movilidad de la escritura poética: "La palabra así es un móvil paradójico suspendido en el aire, que va desde el canto hasta el grito de la hoja" (278).

El primer poema de *Composición de lugar* describe un atardecer plomizo, por obra del cual el país se hunde en la oscuridad (**Imagen nº 1**). En los versos libres se impone



Poniente sobre el mar del jueves 24 de febrero de 1972

Plomo derretido el aire cae
piedra el cielo cae
sobre el agua salada amarga
y negra cae
estamos para asomarnos
al pozo más profundo
las dunas se aprietan
algunas reptan
espaciosas tortugas de silencio
si lloviera habría cortocircuito
o la artillería quemaría
la espera
color de bala de metal
curtido sobre el ardor
quieto agazapado
me incrusto en mi país
en su costa amurallada
ahora es la hora
que más duele dura y fría
por si acaso
tuviéramos suerte
y pudiéramos atravesar
esa breve fisura en carne viva
así no importa
la imaginación no vale
la palabra se encanta
y también cae
estamos para callarnos
estamos para la noche.

**Imagen nº1.** Primer poniente / primera versión de *Composición de lugar* (CN 279).

una sintaxis paratáctica, de ritmo quebrado, que apunta a capturar el instante fugaz. Pero esa descripción del espacio exterior (*aire, agua, dunas, costa*) se inserta en un presente durativo y subjetivo: "ahora es la hora / que más duele dura y fría". Las repeticiones de palabras y sonidos subrayan la intensidad violenta de las imágenes poéticas, que remiten a una isotopía bélica (*plomo, cortocircuito, artillería, bala de metal, agazapado, costa amurallada, en carne viva*). La hablante oscila entre la primera persona singular y el plural que subraya su pertenencia al colectivo social. En el paisaje herido, con su atmósfera de final, caen también la imaginación y la palabra.

La segunda versión del poema lleva a un plano abstracto la descripción del espacio (**Imagen nº 2**). Recurre a la notación matemática para organizar los conceptos, utili-

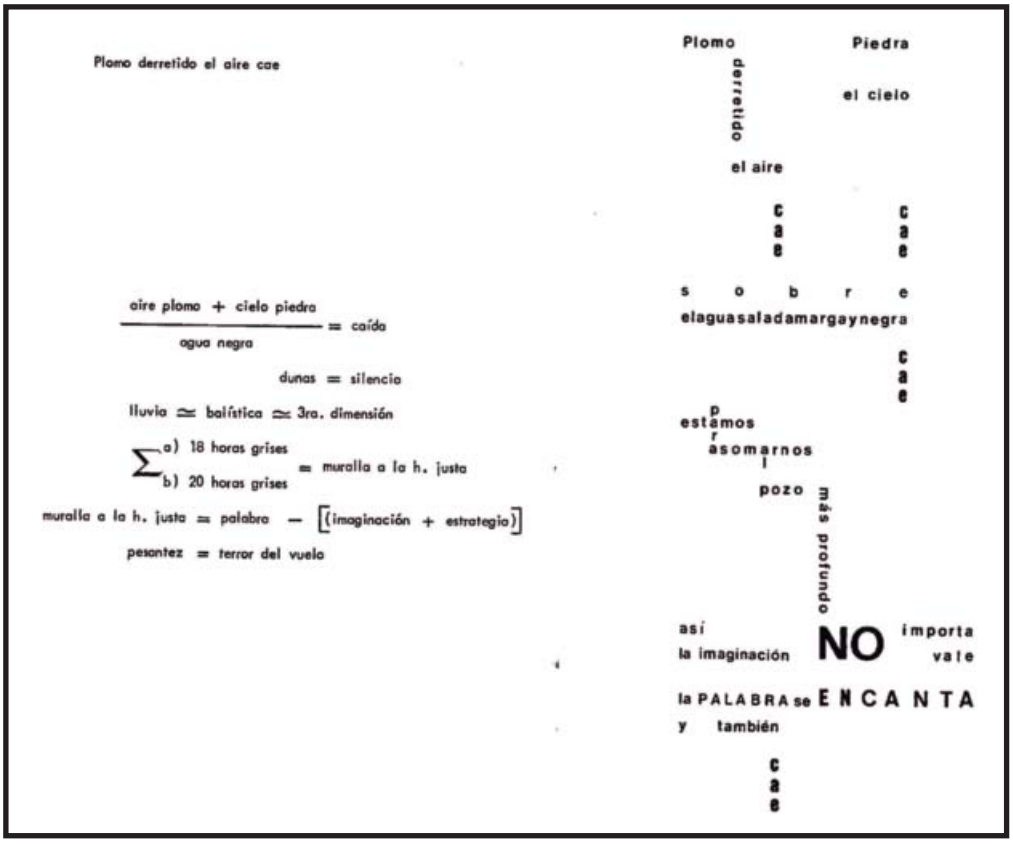



**Imagen nº 2:** Primer poniente / segunda y tercera versión de *Composición de lugar* (CN 280-81).

zando símbolos y palabras en lugar de números. La disposición gráfica de las fórmulas permite enfrentar opuestos (*aire/cielo* versus *agua*), y señalar equivalencias (*dunas = silencio*) y similitudes (*lluvia balística 3ra. dimensión*). El instante presente se revela como sumatoria de las circunstancias de tiempo y espacio (*horas grises* que equivalen a *muralla*). Y si la primera ecuación sintetiza el estado del paisaje (*aire plomo + cielo piedra* [sobre] *agua negra = caída*), la última resume la sensación subjetiva de la observadora (*pesantez = terror de vuelo*).

La tercera versión se presenta visualmente como un conjunto de acrósticos. Por lo tanto, además de la lectura horizontal, de izquierda a derecha, exige una lectura vertical, de arriba hacia abajo. Además de en su posición, la tipografía se ve afectada en su tamaño, en el traspaso de minúscula a mayúscula y en su intensidad (cuando aparecen letras en negrita). Un mayor espacio entre las letras introduce un *tempo* más lento (*s o b r e*), en tanto que la aglutinación favorece una aceleración del ritmo (*elaguasaladamargaynegra*). En el plano gráfico se destacan las palabras "cae", repetida en posición vertical y resaltada en negrita, y "no", en mayúscula y de gran tamaño. A ese peso negativo que gravita sobre el poema parecen contraponerse unas pocas líneas horizontales; casi debajo de todo se esboza una resistencia ("la palabra se encanta"), pero finalmente vence la idea de caída.

Observamos que de uno a otro texto se pone en evidencia un proceso de abstracción y síntesis en dos planos —conceptual y visual—. Efectivamente la génesis de los poemas de *Composición de lugar* opera mediante "esquemas de procesos que se repiten", categoría a la que había hecho referencia Berenguer en "Dialéctica de la invención". En uno de los ponientes se tematiza la conciencia del procedimiento a través de una referencia al "arte de manipular y […] separar" (296)[9]. Esta opción escrituraria coincide con la propuesta del movimiento *poema/processo*, surgido en 1967 en Natal y Río de Janeiro. Explica Clemente Padín que la búsqueda estética de este grupo de neovanguardia surgió como "consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la *poesía concreta"*. Para sus fundadores, entre quienes se contaban Moacy Cirne y Wlademir Dias-Pino, también era fundamental el concepto de **versión** (Padín 2006 s/n).

Las series de ponientes incorporan la **repetición** en tanto signo dotado de valor poético (Riffaterre 1984: 49). Recordemos que Deleuze propuso entender la repetición como una forma de transgresión que pone en tela de juicio la ley y denuncia su carácter nominal o general (Deleuze 2002: 23). En este sentido, la idea de repetición se opone a la de representación. Por otra parte, el procedimiento de *Composición de lugar* implica la noción de **permutación**, a la que se refirió Abraham Moles en 1971.

[9] Se trata de la segunda versión de "Poniente sobre el mar del miércoles 1º de marzo de 1972".

Alterar el orden de los elementos es una actividad propia del juego, que según Gadamer es "la pura realización del movimiento" (1999: 146). Al explotar el campo de posibilidades abiertas por un conjunto de reglas, tanto la poesía como las artes plásticas de esos años se manifestaban como un orden combinatorio (Popper 1989: 120).

A través de las operaciones de repetición y permutación, las segundas y terceras versiones de los ponientes exploran "el valor expresivo de los grafemas intencionales", como señaló Carlos Pellegrino apelando a la terminología de Constantin Crisan (Pellegrino 1992: 836). Los poemas pueden ofrecer unas pocas palabras dispersas en el blanco de la hoja o, por el contrario, un conjunto aglutinado de caracteres que dificultan la lectura (**Imagen nº 3**). En un caso el texto se ajusta a una "figuración escritural mínima" (Sarabia 2003), cuando asume la representación icónica de las estrellas

**Imagen nº 3:** Octavo poniente / Segunda y tercera versión (CN 308-09).

(**Imagen nº 4**). La mayor síntesis visual ocurre en un poema que muestra dos palabras en espejo (**Imagen nº 5**). Por la preeminencia de las diagonales, la composición que se reproduce en la tapa remite a la estética del constructivismo ruso y recuerda, también, algunos esquemas de Joaquín Torres García (Puppo 2014) (**Imagen nº 6**).

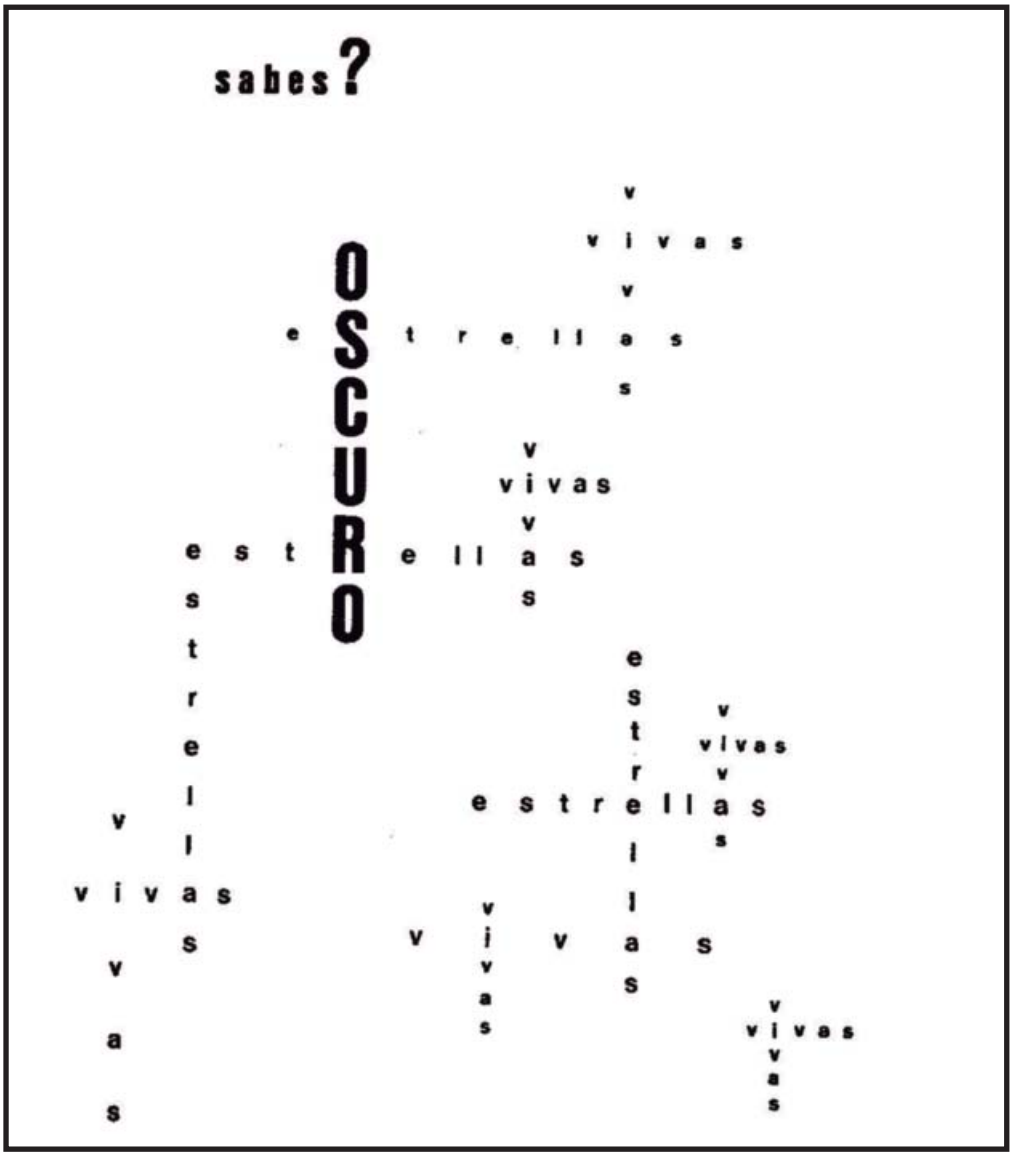



**Imagen nº 4:** Decimosegundo poniente / Tercera versión (CN 325).

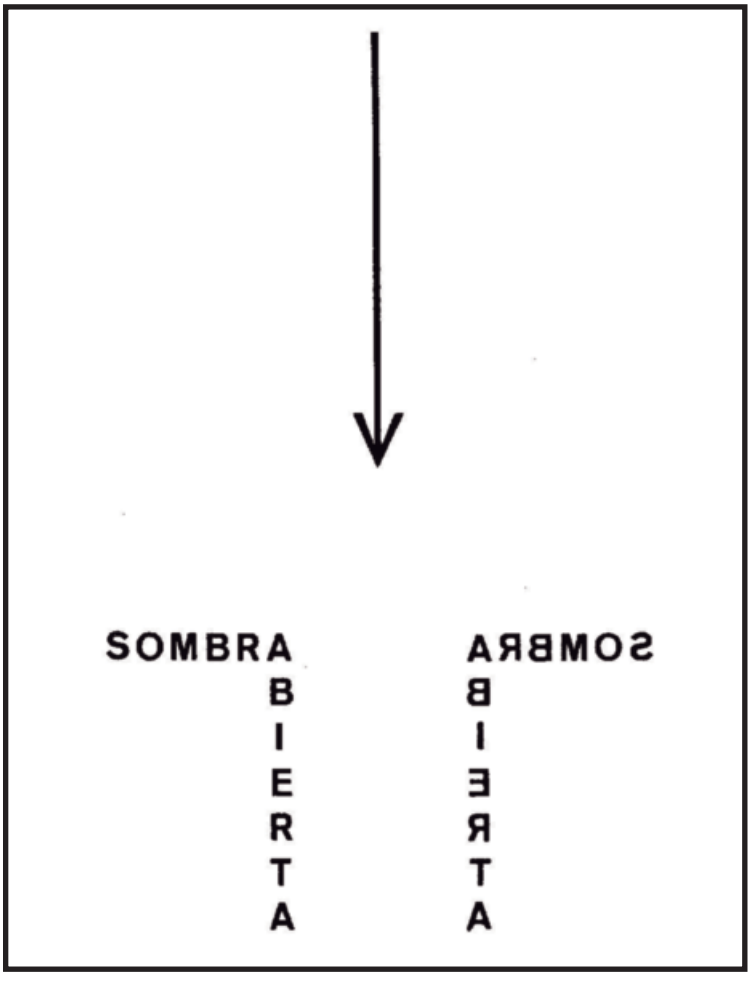



**Imagen nº 5:** Decimo séptimo poniente / Tercera versión (CN 345).

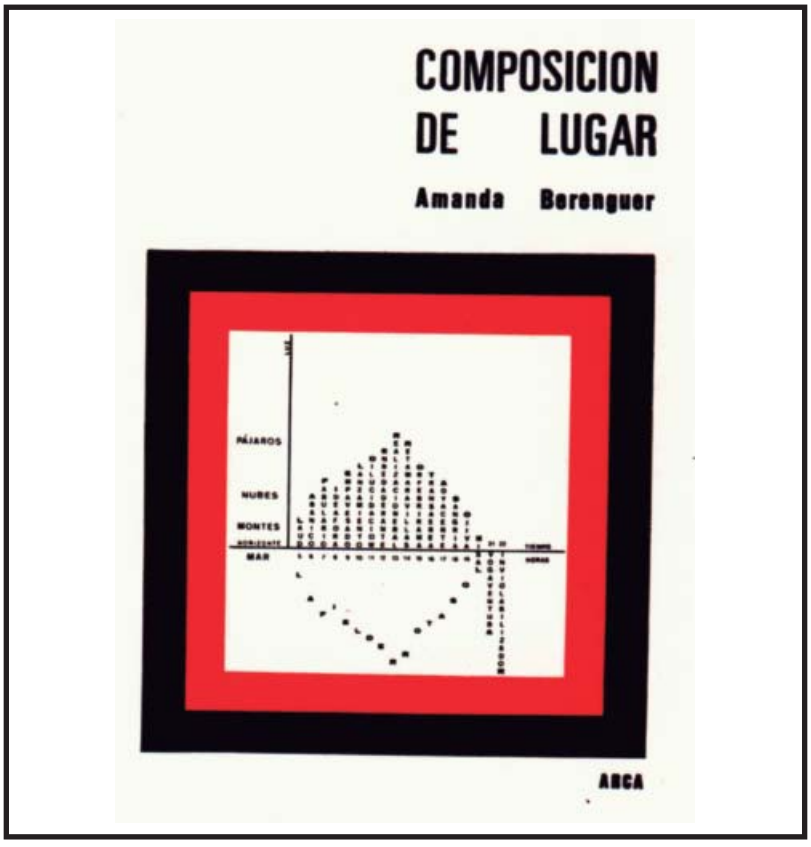



**Imagen nº 6:** Carátula de la primera edición de *Composición de lugar* diseñada por la autora, donde se reproduce la tercera versión del Décimo cuarto poniente (CN 275).

En todos los ejemplos citados se desestructura la sintaxis lingüística y, abolido el orden lineal, el texto permite distintas lecturas simultáneas. Las palabras se desplazan, el poema se abre, la mirada del lector gira: el movimiento se produce en cada eslabón de la cadena comunicativa.

## 3. Seguir buscando aperturas

Tengo que seguir buscando aperturas,
para encauzar por ellas la creciente.

Berenguer, Entrevista de M. A. Campodónico,
*Aquí*, 1984 (EMI 67)

En una entrevista de 1984, Amanda Berenguer declaraba haber utilizado "formas gráficas, poemas visuales" para "tratar de captar de otra manera […] ese […] prodigio cotidiano de cambio y permanencia que es la puesta de sol" (EMI 57). Dos años después explicaba que en *Composición de lugar* quiso proponer "una hipótesis sobre la relatividad del encuadre" (EMI 19). En ambas afirmaciones quedan expuestos los dos polos hacia los que se orienta la poesía de la autora uruguaya: por un lado, **el interés por el referente**, presencia "real" que aguijonea la curiosidad de la hablante y dispara el surgimiento del poema, y por otro, **el trabajo constante de la forma**, que implica un trato íntimo con las palabras, sus bordes y sus límites, y habilita la experimentación con los más variados moldes compositivos, nuevos o heredados.

El segundo polo es el más evidente en el poemario examinado aquí, pero eso no significa que en él no esté presente el llamado de la realidad. El motivo de la puesta de sol introduce la pregunta existencial, que invita a reflexionar acerca del paso del tiempo y la fugacidad de todo lo que vemos y hacemos. Como las distintas vistas de la Catedral de Rouen pintadas por Monet, los ejercicios de Berenguer confrontan al espectador-lector con la dialéctica silenciosa de la continuidad y el cambio, lo esperado y lo sorpresivo, la angustia por lo perdido y la espera de lo que vendrá. Pero además, como lo revela ya la lectura del primer poniente, detrás del tópico se dibuja una isotopía que apunta hacia otro eje temático: la violencia y el "terror" que ella instala (CN 280).

Si nos atenemos a las fechas atribuidas a cada poniente, los poemas de *Composición de lugar* fueron escritos los días previos e inmediatamente posteriores al golpe de Estado del 27 de junio de 1973, que marcó el inicio de la dictadura cívico-militar que gobernaría en Uruguay hasta 1985. Lejos del idilio apacible, las imágenes de la naturaleza que atraviesan los poemas exponen el dolor y el miedo: "cerca mueren las hierbas" (283); "se hundió el cuchillo" (296) sobre "el agua violada" (284). Se describe el atardecer como "un incendio" (291), el espacio como "una boca / ensangrentada" (287) y la línea del horizonte como un "muro final" (320). Con "los dientes de la noche" (311) sobreviene una época oscura donde "se derrumba quien soy / todo se derrumba" (299). Allí dominan "la sombra el engaño / las pesadillas los murciélagos" (295), y junto al río invisible de los caídos se adivina "otro espectro" (285)[10].

[10] A estos poemas se aplican perfectamente las palabras que Berenguer dedica, en su "Autobiografía", a los textos

No obstante, frente a tal panorama de desasosiego la hablante poética defenderá, hasta último momento, una zona de esperanza. Leemos en la primera versión del décimo sexto poema, "Poniente sobre el mar del jueves 10 de enero de 1974":

> …
> y pasará la luz
> por detrás del exterminio
> y quedará la luz sobreviviente
> única en el más allá sombrío. (339)

Esta actitud se refuerza en el verso "Yo espero lo imposible", con el que se cierra la primera versión del último poniente —el décimo noveno—. La urgencia del presente imanta los textos y sus versiones, de modo que la apariencia lúdica apenas enmascara la reflexión seria y el compromiso con la realidad social. Dados estos atributos, no sorprende que al momento de su aparición los poemas de *Composición de lugar* despertaran un cálido elogio de Julio Cortázar[11].

Nuestra tarea se ha orientado a dilucidar mediante qué estrategias y en qué contexto —personal, poético y político— el poemario analizado de Berenguer explora la visualidad de la escritura "hasta sus últimos límites, usando elementos aleatorios y cinéticos" (Oviedo 2001: 209). Concluimos, al final de nuestro recorrido hermenéutico, que la tensión que se establece entre los valores gráficos del signo y el espacio en blanco de la página nos instala en **la zona fronteriza de un "interarte"** en donde conviven palabra e imagen. Vástagos reconocidos de la transgresión vanguardista, este tipo de sistemas mixtos o intersemióticos obligan a repensar la literalidad y la materialidad de las obras (Mitchell 1994, Monegal 2003).

El carácter experimental de *Composición de lugar* lo vincula estrechamente con las búsquedas estéticas de los movimientos de neovanguardia. Como la autora lo reconoció desde el principio, la puesta en marcha de ciertos procedimientos está ligada al asombro que le causó una muestra de esculturas cinéticas. Y, por nuestra parte, hemos buscado demostrar **la coherencia de un corpus teórico propio** que antecede y acompaña la producción poética de Berenguer.

que componen la serie *Conversación habilitante*, escritos entre 1976 y 1978: "Los poemas no eran políticos, y sin embargo había miedo intenso en el aire que respirábamos. La fuerza y la violencia generan miedo, y no me da vergüenza confesarlo. La lucha contra el miedo crea anticuerpos, una forma de resistencia sostenida, memorizante, contra el sistema de terror impuesto" (EMI 161).

[11] En una entrevista de 1988 Berenguer cuenta que sintió una gran emoción tras recibir una carta de Julio Cortázar en la que éste se refería a *Composición de lugar* (EMI 83).

Con la creciente difusión y aceptación que fue ganando internacionalmente la poesía concreta, **la fusión de poesía y artes plásticas** tuvo un protagonismo sin precedentes en las décadas del sesenta y el setenta del siglo recién pasado. Para nombrar solo algunos hitos, basta recordar la primera muestra de poesía concreta, fonética y cinética organizada por Mike Weaver en 1964, en Cambridge, donde expuso su "poema-máquina", así como los encuentros regulares de "poesía abierta" que se daban cita en París por esos años (Popper 1989: 115-120). Si nos ceñimos al ámbito hispanohablante, advertimos que en 1966 y 1968 aparecieron respectivamente *Blanco* y *Topoemas* de Octavio Paz. Una actitud revolucionaria nutría los experimentos que realizaba desde fines de los sesenta el movimiento *poema/processo* en Brasil y, durante los setenta, el grupo reunido en torno a la revista *Hora Zero* de Perú, que tanto influyó en la plasmación del Infrarrealismo promovido por Roberto Bolaño en México (Madariaga Caro 2010). A esto se suman las actividades del Equipo Múltiple en España, en cuyo seno se redactó, en 1970, un principio de manifiesto titulado "Hacia una poesía cinética" (Sánchez Durá, Rivas y Bonmatí 2001). Entre los órganos difusores de la "Nueva Poesía", también es preciso incluir a Ediciones Mimbre, proyecto animado por Guillermo Deisler en Chile, la revista *La Pata de Palo*, dirigida por Dámaso Ogaz en Venezuela, y *Signos* e *Islas* en Cuba (Padín y Young 2000).

Específicamente en el ámbito uruguayo resulta fundamental la tarea realizada por Clemente Padín, artista, poeta y performer que alentó la creación y difusión de la poesía visual y experimental desde las revistas *Los Huevos de Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) y *OVUM* 2ª época (1972-1975) (Davis s/f). Las acciones de este creador polifacético encontraron eco en las iniciativas llevadas adelante por el grupo Diagonal Cero, conformado por Edgardo Antonio Vigo y otros artistas en la ciudad argentina de La Plata. Padín (2000) se ha referido elocuentemente a las innovaciones en el terrero formal que introdujo la poesía de Amanda Berenguer. En este reconocimiento resulta significativo el hecho de que la autora, por entonces octogenaria, presidió el Encuentro de Poesía Experimental que llevó su nombre, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, en 2008.

En principio resulta plausible afirmar que la etapa estrictamente experimental o neovanguardista de la poesía de Berenguer se prolongó hasta el comienzo de los años ochenta. Permutaciones, repeticiones y diseños del espacio visual aparecen todavía en las series *Conversación habilitante y derivados*, *Trazo y derivados* (1976-1978) y *El tigre alfabetario* (1979)[12]. Las variables del color y la letra manuscrita se agregan en

[12] La serie *Conversación habilitante y derivados* fue publicada por primera vez en la revista *Maldoror*, con seudónimo. Luego fue reeditada, junto a *Trazo y derivados* y *El tigre alfabetario* en *Poesías (1949-1979)*.

cinco versiones de un mismo poema en *Arena,* libro editado por el Centro de Artes y Letras de Punta del Este, en 1978. Ahora bien, la lectura del material metatextual (entrevistas, notas, testimonios biográficos) echa luz sobre la existencia de "Circuito reverberante", un texto inédito que combinaba palabras, colores y sonidos, sobre el que Berenguer afirmaba estar trabajando en 1990[13]. Tales declaraciones nos llevan a pensar que la poeta continuó explorando los vínculos interartísticos en paralelo con la escritura de sus importantes poemarios de los años ochenta y noventa[14].

Al poner el foco en la dimensión visual y cinética de la poesía, cada poema de *Composición de lugar* se revela como "forma impulsiva" (CN 278) que desata **el dinamismo** en tres planos: el de la grafía, el de las imágenes poéticas y el de la lectura activa que debe emprender cada receptor/a. No parece casual que en un momento histórico de gran inestabilidad, donde la sociedad uruguaya vivía bajo constante amenaza, la autora decidiera intensificar los recursos que potenciaban **la "apertura" del poema** (EMI 91). Esta deriva hacia la proliferación de las formas constituye un antecedente de la poesía cinética contemporánea, hermana del arte digital y la poesía electrónica. Pero la apuesta de los textos de Amanda Berenguer va mucho más lejos, puesto que en última instancia ellos apuntan a recordarnos que la poesía, como la vida, solo tiene sentido cuando se experimenta como riesgo, movimiento, aventura.

[13] En esa oportunidad la autora lo definía como "un extenso poema audiovisual, escrito a tres voces […] e integrado con poemas gráficos, a los que llamo «árboles de palabras coloreadas»" (EMI 93).

[14] La experimentación, entendida en sentido amplio y ya no como "experimentalismo", continuaría presente en los libros posteriores: *Identidad de ciertas frutas* (1983), volumen que se inscribe en la tradición objetivista de Wallace Stevens y William Carlos Williams; *La dama de Elche* (1987), el libro más premiado de Berenguer, que propone un viaje al pasado a través de la palabra y sus resonancias en distintas geografías; *Los signos sobre la mesa* (1988), una lúcida reflexión sobre la historia de la tortura y, en particular, sobre su uso en la dictadura militar uruguaya; *La botella verde* (1995), cuaderno que gira en torno a un objeto topológico, la botella de Klein; y *La estranguladora* (1998), poema extenso que explora las violentas mitologías -occidentales y precolombinas- de la muerte. Por otra parte, el presente personal, familiar y social dictará el tono de *Poner la mesa del tercer milenio* (2002); las reflexiones sobre las palabras y la vida cotidiana retornarán en dos series breves, *Las mil y una preguntas y propicios contextos* (2005) y *Casas donde viven criaturas del lenguaje y el diccionario* (2005), en tanto que *La cuidadora del fuego* (2010) presentará un valioso conjunto de poemas sueltos compilados por Roberto Echavarren.

## Bibliografía


Berenguer, Amanda, *Poesías 1949-1979,* Buenos Aires, Calicanto, 1980.

——— *El monstruo incesante: expedición de caza,* Montevideo, Arca, 1990.

——— *La estranguladora y dicciones,* grabado y editado en El Estudio SRI por el técnico Pablo Rossa, Montevideo, 1998.

——— *Constelación del Navío. Poesía 1950-2002,* Montevideo, H Editores, 2002.

Bousso, Vitória Daniela, "Nuevos rumbos para el arte digital de América Latina", en *Revista Todavía*, Número 26, Noviembre de 2011. Traducción de Teresa Arijón. URL: http://www.revistatodavia.com.ar/todavia29/26.artenota.html. Consultado el 3 de junio de 2014.

Bravo, Luis, *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya, 1950-1973*, Montevideo, Estuario Editora, 2012.

Davis, Fernando, "El archivo Clemente Padín", Sitio Web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s/f. URL http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-clemente-padin. Consultado el 6 de junio de 2014.

De Cózar, Rafael, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo,* Madrid, Akal, 2001.

Gadamer, Hans Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.

Galindo V., Oscar, "Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos", en *Taller de Letras*, Número 52, 2013, pp. 11-37.

Johnson, Kent, "Introduction: A Note on this Portfolio", Presentación del dossier sobre poesía uruguaya, en *Mandorla*, Número 14, 2011, pp. 192-194.

Kalenberg, Ángel, "Mercado, gusto y producción artística", en *América Latina en sus artes*, Damián Bayón (ed.), México, Siglo Veintiuno/UNESCO, 2000, pp. 77-88.

Madariaga Caro, Montserrat, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.

Millán, Fernando, "Utopía, transgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español". Catálogo de la Exposición *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)*, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Mayo de 2009. URL: http://www.artium.org/Portals/0/Exposiciones/Documentos/e71811c2-4d89-47da-ac91-f2fca8fede77.pdf. Consultado el 27 de mayo de 2014.

Millán Domínguez, Blanca, "Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española", en *Experimental I. Estudios,* Raúl Díaz Rosales (ed. y coord.), *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane,* Número extraordinario, marzo de 2014, pp. 113-140. URL: http://riviste.unimi.it/index.php/tintas. Consultado el 27 de mayo de 2014.

Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation,* University of Chicago Press, 1994.

Moles, Abraham, "Poesía experimental, poética y arte permutacional", en *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971.

Monegal, Antonio, "Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Monográfico "Reproducciones y representaciones. Diálogos entre la imagen y la palabra", Volumen 28, Número 1, Otoño de 2003, pp. 27-44.

O'Hara, Edgar, *Los manes y desmanes de la Neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Padín, Clemente, "V+V. Lo Verbal y lo Visual en el arte uruguayo. Segunda Parte", en *Escáner Cultural. El Mundo del Arte,* Número 20, 2000, s/p. http://www.escaner.cl/escaner20/acorreo.html. Consultado el 12/10/2011.

——— y Young, Karl, *La poesía experimental latinoamericana (1950-2000)*, Colmenar Viejo, Información y Producciones, 2000. URL: http://boek861.com/padin/indice.htm. Consultado el 3 de febrero de 2014.

——— "Proceso: 40 años". Ponencia presentada en el *Coloquium Konkretismus*, Universidad de Stuttgart, Noviembre de 2006. URL: http://issuu.com/boek861/doc/clemente_padin_articulos. Consultado el 28 de mayo de 2014.

Pellegrino, Carlos, "Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea", en *Revista Iberoamericana*, Volumen 58, Números 160-161, Julio-Diciembre de 1992, pp. 827-839.

Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

Puppo, María Lucía, "Contra el fondo negro: autofiguración y poética en dos collages de Amanda Berenguer", en *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales "La producción visual de la sexualidad"*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014. Formato CD-Rom, s/p.

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 2ª edición, 1984.

ROMANO SUED, Susana, "Poesía de experimentación: traducción del poema visual «Jetzt», de Max Bense, al castellano", en *Alforja: Revista de Poesía*, 2008. URL: http://www.alforjapoesia.com/noticias/images/susana_romano.pdf. Consultado el 10 de junio de 2014.

SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás, Rivas, Francisco y Bonmatí, Ana (eds.), *Equipo Múltiple (1969-1972)*, Universidad de Valencia, 2001.

SARABIA, ROSA, "Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Monográfico "Reproducciones y representaciones. Diálogos entre la imagen y la palabra", Volumen 28, Número 1, Otoño de 2003, pp. 45-69.

YURKIEVICH, Saúl, "Otra alborada, otro crepúsculo". Introducción a *Decimotercera Parte: La nueva vanguardia poética y las narrativas más recientes,* en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, Tomo II, Dario Puccini y Saúl Yurkievich (coords.), México, FCE, 2010, pp. 867-869.