

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

Paula La Rocca

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

Pero ¿ese asterisco a dónde lleva?

\*

La ley de la ciudad nos redirige en un instante. Desprevenidos, nos encontramos entrando a la ciudad ya no por el gran arco, la gran puerta sino ahora por su revés. El acceso está en los suburbios de la ciudad que se resguarda tras los muros de la *nota*:

**Pareidolia** es el nombre con el que intenta designarse un singular fenómeno o proceso psíquico. Derivada etimológicamente del griego *eidolon*: “figura” o “imagen” y el prefijo *para*: “junto a” o “adjunto”; es un fenómeno reactivo consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible. (Cesari, 2014, 60)

Esta nota es una advertencia que nos devuelve a las primeras páginas, a las imágenes solitarias intercaladas con los títulos iniciales 1. Desde ahora, palabras e imágenes plásticas – aunque podríamos decir también: las imágenes en la escritura y la poesía visual – inauguran un espacio común. En ese pasaje, la materia que circula cristaliza, ahora como elemento de la lengua, ahora como material visual. Los poemas se construyen en esa materia doble que hace eco de otros elementos formadores del lenguaje poético y del lenguaje plástico. Cada lenguaje contamina con sus principios de composición y desde allí se gesta la expansión de un sujeto que aparece ya diluido entre los espacios negros y blancos de la página, desde el inicio. En esta ciudad el sujeto que transita ... *se despide / a sí mismo ... retorna / al infinito al que parece condenado/ en la interminable corrosión de su experiencia ... se ilusiona en hollar / un centro estable en la interioridad no reificada* (23). Escapando a toda posibilidad de unificación, el

sujeto pierde centro en el lenguaje y se descompone en imágenes anatómicas 25. El procedimiento compositivo aplica una serie de variaciones experimentales a la expansión de la tinta sobre el papel y al despliegue de un lenguaje incesante. Las palabras se apropian de las imágenes a la vez que las imágenes devoran las palabras 28. Es un punto de equilibrio en absoluto riesgo 21. Cuando el lenguaje entra en repetición y se predispone al encuentro con la imagen plástica, en ese espacio se abre, entonces, una lengua plástica, que es, también, lengua compuesta y desheredada 17.

El lenguaje insiste en la porosidad constitutiva de la trama sintáctica. Se construye, entonces, una temporalidad sostenida por la rítmica inscrita en esa sintaxis. Una temporalidad que tensa las distancias entre imágenes y palabras. La deriva del *flaneur*, que intenta, inquieto, adecuarse al tono del paseo por la ciudad del lenguaje, es interrumpida por el asalto de la imagen. La imagen plástico-anatómica aparece inesperadamente, como aparición o como fantasma. El paseo por la ciudad comienza a ser intransitable, desborda de obstáculos y de partes corpóreas desplazadas de un entorno vital. El lenguaje interfiere en el cuerpo a la vez que el cuerpo interfiere en la palabra.

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

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

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

imágenes y palabras, la copertenencia entre las imágenes de la escritura y las imágenes plásticas, conectan materialmente experiencias que tienden sus lazos en el espacio común de la composición y en el montaje de la escritura.

\*

*¿Quién negra el blanco del espacio?*

Pablo Oyarzun

La lectura que ensayamos se sostiene en un *gesto* y su ejecución depende del inicial enfrentamiento con el blanco de la hoja. Hay allí una distancia, a modo de *grado cero* – como diría Barthes pero como también dirá Pablo Oyarzun (2015, 37) –, que es la condición sobre la cual se funda la posibilidad de la creación de las formas artísticas. Comprendamos, empero, este acento en los procedimientos como un componente del ámbito de la producción. Es decir, un modo de reflexividad que contempla la creación en cuanto enmarcada en un proceso de construcción de las formas. Así, en la disección de los cuerpos, presentados en el poemario como formas plásticas, podremos comprender el click previo del aparato médico-fotográfico; del mismo modo que en el recorte de los versos, podremos oír el sonido de la mano que interrumpe la cadena sintáctica. El *gesto* es la apertura a la puesta en acto, la decisión de transformar en superficie de trabajo un espacio cualquiera y, a su vez, de convertir esa superficie en el soporte de las formas. Doble mediación que, al atravesar el *continuum* espacial, marca una pausa. Es por ese gesto que el *continuum* se interrumpe y el blanco se hace superficie de inscripción y soporte de la materia. También en ese gesto, en la expansión de la tinta o en la presión del lenguaje, el papel se desgasta por la negrura de las formas. Si *el espacio es desidentidad*, tal como afirma Oyarzun (38), el trazo es la diferencia afirmativa que configura la repartición de lo sensible.

El dibujo que toca la letra – pero insistimos, también la letra que, dibujada, raya la visualidad de la imagen – o la distancia que permanece tensando letra y dibujo corresponde a cierta manera de comprender los elementos que habitan el mundo sensible. Cada comunidad de trazos reunidos propone una imagen singular, un mapa o recorrido, un orden de jerarquías o un horizonte de lo común como toma de posición frente a lo circundante. Pero también una alternativa material o el ensayo de un desvío.

Distribuir elementos sobre las superficies es concretar una acción. Hacer de la inmensa virtualidad de lo posible una manifestación de la presencia. El diseño sobre las superficies hace emerger multiplicidad de sentidos, convoca a la mirada en la instancia de la exposición. Todos los sentidos se dan lugar. El soporte aloja esa multiplicidad y la sostiene incansablemente. El presente es ahora un presente anacrónico en el que conviven diversas temporalidades puestas a funcionar espacialmente. El sentido está roto y en su fractura suspende la posibilidad unívoca de la interpretación. Pues, incluso si el elemento realista vuelve a ser incorporado aún no resulta posible identificar dicha manifestación en coincidencia exacta con las cosas del mundo. Tal como el artista se coloca a distancia de la superficie blanca en la inminencia del gesto que abre el juego de las artes, del mismo modo, el sentido se distancia del conjunto de las formas en el intervalo de la mirada. Por tanto, el sentido será siempre en plural, es decir, manifestación de lo múltiple.

La disposición del espacio reconfigura los sentidos mostrando el punto de equilibrio de la ocurrencia singular. Equilibrio que expresa una manera particular de relación entre lo visible y lo decible según la disposición de las formas. La composición es un estado complejo y autónomo que cristaliza como modo de percibir las relaciones del mundo. Por este motivo, la relación entre la palabra y la imagen es más que la mera traducción de un lenguaje a otro, es la concomitancia de una experiencia de lo sensible. Requiere del trabajo de la palabra a la vez que el de la imagen y necesita de la distancia que los separa pero que también los une para poner en funcionamiento una *paradoja de visibilidad* (xx). Esta afirma que la palabra no es sólo transmisión de contenido sino materia y la imagen no únicamente material bruto, *habla muda*, sino codificación y lenguaje. El blanco entre imagen y palabra señala un vacío que es también punto de contacto, hueco que recoge todos los matices y por el que caen todos aquellos intentos fallidos de aferrarse a la superficie. Pero ese blanco también se desdibuja pues el principio que reglaba la diferencia, aquel que separaba las artes del tiempo de las artes del espacio, pierde fundamento. El caos de las formas que inaugura el siglo XX en su revolución técnica hace de aquella ley un absurdo. El arte muta en un tejido en el que las inscripciones juegan en la *zona umbrátil* (36) que señala el intersticio por el cual filtrar la materia hacia una superficie común. Lo contemporáneo del arte es abolir

aquellas jerarquías que separaban lo propio artístico de los demás objetos del mundo. Es contradecir esa separación y desplazarse hacia el terreno de lo indistinto en donde el arte es a la vez “algo *hecho* idéntico a lo *no hecho*, algo *sabido* idéntico a lo *no sabido*, algo *querido* idéntico a lo *no querido*” (Rancière, 2011, 83). En esa redistribución los objetos ganan un nuevo espacio de pertenencia y las jerarquías del reparto de lo social que, acomodadas a las regulaciones de las bellas artes disponían la ordenación de unas actividades por sobre otras y, por lo tanto, la de unos sujetos por sobre otros, pierden también fundamento y tienden a borrarse.

\*

Una impresión se sostiene a lo largo del recorrido por los poemas de Mauro Cesari. La presencia de los cuerpos, manifestada en doble registro, conserva siempre un resto de familiaridad. En las formas distorsionadas reconocemos aún un rastro de la anatomía, del discurso médico o aún del forense, que insisten en producir en el lector un impulso de correspondencia hacia el propio cuerpo o, por lo menos, hacia los cuerpos vivos. Es llamativa esta asociación si pensamos que las figuras corresponden a *partes* de cuerpos intervenidos. Los cuerpos de *Ciudad Ganglio* se exhiben siempre divididos. Aquí un tórax, allá una lengua, un oído o un sistema digestivo. Las partes proponen, tal vez, una autonomía de las funciones y dejan siempre entrever la mano que los diseña. Nos detengamos frente al apartado 4 como momento clave para el ejercicio de la mirada. En él las figuras multiplican sus dimensiones y toman el protagonismo de la página. El pequeño espacio destinado al texto ejerce, a su vez, una incómoda presión. Las palabras tensionan con imágenes casi distorsionadas por completo y desoyen el llamado de la ciencia que pide nombrar aquellos pedazos de cuerpo. Es el caso, por ejemplo, de la figuración del *habla inesperada* 46. Allí reconocemos una parte del aparato fonador y también una serie de llamadas que debieran comentar la imagen que señalan. Pero luego, nada. Sólo una cierta familiaridad perdida en el infinito de las formas. En el reencuentro con el texto el pie de página describe: “fig. 23. El habla inesperada” (Cesari, 2014, 46). Ese puntapié nos devuelve al desvío inicial: “Pareidolia. (...) fenómeno reactivo consistente en que un estímulo vago y aleatorio (habitualmente una imagen) es percibido erróneamente como una forma reconocible”. Caemos una vez tras

otra en la trampa perpetrada por las figuras y las palabras.

Quizás podamos pensar una similitud con la circunstancia que sorprendía a Foucault en sus ensayos sobre Magritte. El famoso “*Esto no es una pipa*”, sostenía el autor, había sido concebido *secretamente* como un caligrama luego *desecho con cuidado*. De allí la complejidad de su doble poder. Puesto que en el caligrama la palabra toma la forma de la imagen y la imagen es delineada por la materialidad del signo, Foucault anota: “al deslizarse uno sobre otro (...) se ocultan recíprocamente, lo que muestra y lo que dice” y más adelante: “nunca *dice* y *representa* en el mismo momento; esta misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión, escondida en la lectura” (Foucault, 2012, 20). Tal vez en esta sintonía será que podamos pensar ciertos alcances de la relación entre imagen plástica y escritura.

Por último, un comentario que coincide con el tramo final del libro. Este recorrido parece culminar en el barrio fabril de *Ciudad Ganglio*. Al llegar nos enfrentamos a la estructura imaginal de una fábrica, construida sobre una especie de cuadrícula matemática. El cuerpo es, allí, cuerpo del obrero – o podríamos decir también cuerpo *en* obra. El cuerpo del obrero se demora en la fábrica, parece puesto a funcionar para la fabricación de la imagen. De él percibimos, de nuevo, partes; fragmentos de cuerpo pero también fragmentos de una subjetividad que arroja premisas encadenadas. Podemos pensar que en ese *hacer la imagen* se extiende simultáneamente una producción del sí mismo. Las líneas dibujadas manifiestan ahora un espacio común. Las formas distribuyen el espacio como una configuración de lo visible y de lo pensable. Trazar la imagen es trazar el mundo y también, por tanto, un trazado del *yo*. Para pensarlo con Carlos Casanova la puesta en práctica de un *poder hacer* definiría un espacio co-constituyente en el que cada sujeto se define a sí mismo a la vez que en relación a una vida comunitaria. En esa puesta es donde el cuerpo *insiste* y *resiste* actualizando la potencia de transformación de lo sensible por la propia praxis. Esta definición depende, de igual modo, de la autoproducción histórica de los órganos sensibles como habilidades singulares. Producir el propio cuerpo es pensar lo propio como producto de la historia: ya no como *naturaleza* sino como *industria*. La fábrica es entonces tanto el espacio que se apropia del tiempo de los cuerpos cuanto espacio de una “praxis del lazo” (Casanova, 2016, 21). Es el lugar que reúne las fuerzas de aquellos que,

desprovistos de propiedad alguna o siquiera de identidad, reclaman la visión de la fractura de la existencia que sostienen con sus cuerpos. Ese *poder hacer* será el modo de abrir un blanco en el espacio. El cual en vez de ser un vacío ahora es el soporte de la comunidad, la extensión misma del *ser en común*. Donde hay blanco no hay distancia sino la potencia del lazo. Así como donde hay imagen o fragmentos de la palabra de esa multitud hay la exteriorización de una historia grabada en el propio cuerpo desmembrado.