

Edgar Bayley: una aproximación a su poética



Mariela Blanco

CONICET - UNMdP

Resumen

El artículo propone un recorrido por la poética de Edgar Bayley analizando si hay un cambio en la sintaxis discursiva a lo largo de su producción y describiendo el modo de conformación de las imágenes. Para definir el concepto de imagen, se apela a las teorías de Blanchot y Bachelard. Asimismo, se trata de describir la ideología poética que subyace a este proyecto y su evolución en toda su obra, para lo que se hace un análisis textual de los poemas. Se concluye que hay cambios en cuanto a los materiales de los que estos se nutren, que marcan una mayor inclinación a nombrar los objetos de este mundo, lo cual atenta contra la búsqueda inicial del poema autónomo. No obstante, el objetivo de crear nuevas realidades nunca es abandonado. También se observa la pervivencia de los principios compositivos acumulativos que engendran la imagen en el sentido referido, la cual sigue siendo la clave para religar poesía y mundo.

Palabras clave

*Poesía argentina
Imagen
Invencionismo*

Abstract

This essay focuses on the writing of the Argentine poet Edgar Bayley. The general hypothesis is that there is no significant change in his discursive syntax throughout Bayley's work. That is the reason why we analyze how the images are formed. Blanchot's and Bachelard's theories helped us to define the concept of image. The analysis of writing procedures reveals that, although there are some changes in the poet look because his last production is more descriptive and referential, the objective of his poetry is still the creation of a different reality from that of the world around us. In this sense, the image is still important for the conjunction of poetry and world.

Key words

*Argentine poetry
Image
Invencionism*

Resumo

O artigo oferece um percurso pela poesia de Edgar Bayley, analisando se há uma mudança na sintaxe discursiva ao longo de sua produção e descrevendo o modo em que as imagens são moldadas. Para definir o conceito de imagem, o artigo trabalha com as teorias de Blanchot e Bachelard. Ele também tenta descrever a ideologia poética por detrás desse projeto e da sua evolução ao longo de sua obra, e para isso faz uma análise textual dos poemas. Conclui-se que há alterações nos materiais de

Palavras-chave

*Poesia argentina
Imagem
Invencionismo*

que são alimentados, que assinalam uma maior tendência de nomear objetos deste mundo, o que viola a busca inicial dum poema autónomo. No entanto, o objetivo de criar novas realidades nunca é abandonado. Também é possível achar a sobrevivência dos princípios de composição acumulativos que geram a imagem no sentido referido, o que continua a ser a chave para religar mundo da poesia.

También la imagen literaria es un explosivo. Hace estallar de súbito las frases hechas, quiebra los proverbios que vienen rodando de siglo en siglo, nos hace oír los sustantivos después de su explosión, cuando han abandonado la gehena de su raíz, cuando han franqueado la puerta de las tinieblas, cuando han trasmutado su materia.

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, 308.

El primer aspecto de la producción de Bayley que concitó mi atención está dado por su pertenencia a múltiples y variadas formaciones culturales entre 1940 y 1960. Pienso, muy particularmente, en la trayectoria que lo lleva de la revista *Arturo* (1944) a *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) y luego a integrar el comité editorial de *Zona de la Poesía Americana* (1963-1964), dada la posición, más afín con el coloquialismo, que tenían los responsables de esta última revista. Ya este mero dato, externo a su poética, en un sentido, me generó el interrogante en torno de su indiscutido encasillamiento dentro de la estética invencionista. En efecto, hasta el momento, la crítica especializada reconoce su función como teórico y representante de este movimiento, y si bien no pretendo discutir que Bayley apadrinó y cultivó esta estética, mi hipótesis va más allá de este postulado para proponer que esta línea se vio sometida a hibridación dentro del conjunto de su producción. Este trabajo se propone comenzar a contrastar esta hipótesis general a partir del cruce de su faceta ensayística con sus poemas.

¿Qué es el invencionismo?

1. Quizás esta diferencia con la autonomía pura encarnada en movimientos como el modernista tenga que ver con lo que Huyssen describe en términos de "aspiración" más allá de sus concreciones tangibles: "Mi punto de partida es sin embargo que, pese a su fracaso final y acaso inevitable, la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo" (2002: 7).

2. Esta idea de comunión se opone al individualismo propio del arte representativo pues Bayley argumenta muy sagazmente que el concepto de representación conlleva el de confrontación con el juicio ajeno, para el cual es necesario significar por oposición (1999: 737). Todas las citas corresponden a esta edición. En adelante solo se consigna el número de página entre paréntesis.

Antes de atender a los cruces a los que aludía, conviene delinear qué se entiende por invencionismo dentro del sistema poético de Bayley. Ya desde los primeros emblemáticos manifiestos de este movimiento, el dado a conocer en la revista *Arturo* y "La batalla por la invención", publicado en el célebre cuadernillo *Invencción 2* (1945), Bayley arremete de lleno contra el concepto de representación para rescatar el valor de la "imagen pura", es decir, aquella que, por la naturaleza del adjetivo que la califica, puede colegirse que se opone a la impura; en términos invencionistas, a la mimética o representacional en el sentido de buscar una correspondencia con un objeto del mundo. Sin embargo, me interesa recalcar que este gesto rupturista no pretende agotarse ni propugnar un quiebre con el mundo externo, con toda referencia. Su objetivo es, más precisamente, explorar zonas desconocidas –en una propuesta afín a la estética surrealista– por medio de la búsqueda de nuevas experiencias de lo imaginario. A este respecto, quiero introducir una precisión pues considero que la excesiva generalización del concepto de autonomía ha llevado a realizar afirmaciones un tanto apresuradas en relación con esta postura. En efecto, creo que conviene distinguir entre la proclama de una imagen autónoma y un arte autónomo debido a que este último concepto no se aviene del todo a describir el proyecto de Bayley.¹ Tal es así que, tanto sus ensayos como sus poemas encarnan un objetivo concreto para la poesía y para el arte en general: el de la comunión entre los hombres y entre estos y el mundo.²

Sin embargo, advierto que estas afirmaciones podrían entrañar cierto grado de contradicción por lo que me explayaré un poco más sobre el tema. ¿Cómo se conjugan, entonces, la protesta contra el mundo que entraña el concepto de alienación con la búsqueda de integración? Creo que en el primer caso resulta pertinente pensar en un mundo hostil a la poesía, el de la convención, el que se rige por la lógica de la referencialidad; en el segundo, puede considerarse que se alude a un mundo que se propone como regido por un orden alternativo, aquel que puede ser salvado a partir de la poesía. ¿Es este el mundo abstracto o el de lo existente? Pienso que se trata de un mundo con existencia concreta, el inmediato, el que rodea al hombre más allá de toda especulación filosófica, pero que se diferencia del primero, del convencional, en el sentido de poder ser experimentado de otro modo a partir de la postulación de otras relaciones posibles para las cosas que lo habitan, lo conforman. La poesía constituye una vía apta, un modelo para esas otras relaciones que pueden atisbarse. De este modo, se advierte cómo la mirada invencionista encarna al mismo tiempo una crítica severa a las normas vigentes y una defensa de los valores humanos (comunidad, comunicación) a través de la poesía. Así, la poesía constituye un medio para conocer más profundamente al hombre, para iluminar zonas oscuras de su ser, descubriendo al mismo tiempo los lazos secretos que lo conectan con el mundo. Este es el sentido que adquiere la experiencia poética concebida como exploración de lo desconocido, de zonas propias del mundo imaginario que permanecen obliteradas, tales como las que también de manera vehemente se propuso descubrir el surrealismo.

Su propuesta se sostiene, entonces, principalmente en la búsqueda de crear “realidades” nuevas, pero no para oponerlas al mundo, sino para integrarlas a él y, por lo tanto, ampliarlo. En este sentido, Calbi ha señalado los dos costados en pugna del invencionismo al escribir: “si bien el invencionismo coincide con Huidobro en la postulación de la autonomía del hecho estético, da un paso más y afirma el poder transformador del arte sobre la realidad” (1999: 237-238). Estas palabras, ya presentes en los manifiestos mencionados, así lo demuestran: “INVENTAR objetos concretos de arte que participen de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuven en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar: esa es la finalidad perseguida por el *invencionismo*” (737). ¿Qué significa “inventar”? ¿Por qué crear un nuevo objeto y agregar un ente al mundo? Se trata de recuperar el perdido impacto del prístino contacto hombre-mundo. El lenguaje aliena, en el sentido de re-presentar, o sea, en la medida en que instituye una mediación con lo real. El nuevo objeto creado por la invención permitiría la comunión, es decir que el poeta y el lector compartan la experiencia de un contacto directo o epifánico con lo real.

Desde este marco, se comprende la insistencia evidente de los dos primeros poemarios en este concepto de unión entre los hombres, del que dimana la importancia de la función comunicativa de la poesía tan ponderada en sus ensayos.³ Así, la dinámica de su poesía alterna el afán por plasmar una sintaxis de la yuxtaposición de elementos disímiles, que entablan nuevas relaciones inesperadas por medio de diferentes operatorias, con el deseo de fusión de la humanidad en un todo que trascienda sus propios límites; propone así una ruptura con los principios propios de la lógica representacional, con aquella establecida por las normas de la convención, la que instaura un orden que produce alienación en su sentido de separación del mundo. Para ilustrar lo que quiero decir, baste este fragmento del poema “Aquí”: “es tiempo de cambiar el sueño / de librar las mañanas / la transparencia renovada / de vivir entre todos // es tiempo de perder las llanuras / de volver al eco de nuestra luz semejante / tiempo de razonar / bajo el horizonte ganado por nuestro amor y el mundo (43).⁴

Uno de los ensayos en los que más claramente se plasma esta concepción de poesía es “Estado de alerta y estado de inocencia” pues allí se advierte que poesía equivale a comunicación y comunión; ella permite el devenir del mero sujeto en HUMANIDAD,

3. Esta postulación de la función comunicativa para la poesía permite trazar un punto de contacto entre este proyecto y el de César Fernández Moreno, poeta con el que, además de compartir una amistad de muchos años, integró la revista *Zona*, en la que ambos teorizan sobre el tema (cf. Blanco, 2008).

4. Para facilitar la localización temporal de los poemarios abordados, enumero a continuación sus fechas de producción y, en segundo término, las de su publicación: *Ni razón ni palabra* (1955-1960) (publicado en 1961 en el compendio *La vigilia y el viaje*), *El día* (1960-1963) (1968), *Celebraciones* (1968-1976) (publicado en *Obra poética* en 1976), *Nuevos poemas* (1977-1981) (1981), *Alguien llama* (1981-1983) (1983) (1999: 737).

lugar en el que se conjugan dimensiones opuestas, como “el afuera y el adentro, el sueño y la vigilia” (684). En el tercer poemario, *Ni razón ni palabra*, es notoria la configuración del concepto de poesía como “puente”, que une orillas distantes, que se instituye como un pasaje, como lugar de fusión:

Al lado de las calles / de la noche / que abre tus manos y la tierra / al lado de los rayos / de los brazos vacíos de la lluvia / al lado del sílex / de las manos / de la lluvia / al lado del sílex / del hambre / hay puentes posibles / tatuajes / puentes posibles entre mis labios / y el año abierto de tus ojos // sobre las líneas vivientes / sobre el horizonte y las alturas germinantes / hay puentes violentos posibles / que la tierra hace suyos / como ecos / como la cifra y la casa del hombre / de un punto a otro / de mi voz a la tuya (85).

Si bien no violaré el propio postulado de esta poética arriesgando lo que podría significar acaso una palabra o imagen, permítaseme al menos señalar la repetitiva alusión a la mano cuando de hablar de comunión y hermandad se trata, así como el uso de la adjetivación en “puentes violentos posibles”, de modo que esas relaciones que propone la poesía no siempre son las más esperadas y pertenecen al orden de lo potencial, con lo cual son también inacabables, infinitas. Por otro lado, y tal como se colige de la enumeración del citado poema, la poesía en este volumen tiende a hacerse más sustantiva. Tal es el caso del poema “El espinillo”, en el que se advierte claramente que se parte de un elemento y se busca ahondar, a través de la descripción, en lo referente a su emplazamiento en el mundo. Por tal motivo, mientras que Arancet Ruda (2006: 111) sostiene que en los dos primeros poemarios la estética invencionista es más ortodoxa y que a partir de *Ni razón ni palabra* comienza a esbozarse una apertura hacia otras líneas, prefiero hablar de un desplazamiento de ese invencionismo inicial para intensificar la búsqueda de integración de los elementos imaginarios con el mundo externo, por comenzar a llamarlo de alguna manera. El espacio del poema se vuelve menos autónomo en el sentido de menos cerrado, menos endogámico, pues las palabras y las relaciones entre ellas parecen comenzar a clamar por su referencia. Se construyen así nuevos campos de sentido que no pasan solamente por las relaciones inesperadas entre elementos disímiles, sino que la idea de “puente” con elementos reconocibles del mundo externo comienza a primar. Esta apertura al mundo para seguir iluminando zonas opacas se intensificará en los siguientes poemarios.

Propongo a continuación un recorrido por la obra de Bayley, que intentará develar la manera en que esa búsqueda invencionista por crear nuevas realidades va mutando a lo largo de su producción.

Modulaciones del invencionismo

Al tratarse una producción tan vasta, es obvio que nos enfrentamos a cambios salientes en cuanto a lo formal, considerado este como el aspecto más visible de una poética manifestamente vanguardista.⁵ En este caso, pretendo centrarme en el análisis de los procedimientos tendientes a delinear el mundo imaginario del poema.⁶

Los dos primeros poemarios se caracterizan por tematizar la búsqueda de comunión entre los hombres como espacio utópico al que hay que tender, casi al modo de una proclama (unión de las manos, amistad, igualdad, etcétera).⁷ Pero lo que quiero destacar aquí es que el afán por la unión se efectúa también en otro nivel; me refiero concretamente al juego constante con las uniones copulativas y disyuntivas que operan en el nivel semántico (“recuerdo esta mañana o aquella espuma”, “recuerdo tu camino / y tus campanas” [41]). Se trata de imágenes que se componen a través de

5. En efecto, son raras las veces en que en una poética pueden advertirse cambios sustanciales o drásticos en lo referido a la concepción de poesía, entendida como un modo de concebir tanto su definición como su función.

6. En su análisis sobre el género, Monteleone opta por invertir los polos de la dicotomía sujeto/objeto para, desde una perspectiva fenomenológica, proponer que la conciencia es tal en tanto imaginante, es decir, creadora de imágenes, a partir de lo cual se puede pensar “la cosa como correlato objetivo imaginario del sujeto poético”, pues esta mirada imaginaria se manifiesta en los distintos modos de transposición del objeto al poema. Esta categoría parece sumamente pertinente en este caso, pues precisamente uno de los postulados de este proyecto poético, como se advierte en el análisis de sus primeros ensayos, consiste en diferenciar claramente entre la esfera imaginaria del poema y aquello que denominamos lo real (Monteleone, 2004: 33).

7. Resulta llamativa la insistencia de esta primera etapa en los valores de la Revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad.

la reunión de elementos disímiles ya sea a través de conectores (“cuando abro los brazos es que he llegado a una nueva / provincia del día situada *junto al* canto del gallo y el / ramaje de los árboles / el día *con* millones de ríos deja fluir sus manos hacia todos los / rincones del universo” [61, destacados míos]) o sin ellos, por medio de la función sintáctica que los une naturalmente (adjetivo-sustantivo: “fría violencia”). Lo interesante para destacar es, precisamente, esa simultaneidad de la concordancia sintáctica y la discordancia semántica. De este modo, el procedimiento no se reduce a unir conceptos de manera impertinente, sino que ello implica ampliar sus fronteras creando nuevas realidades que trascienden los límites del lenguaje, pues aún no habían sido nombradas, lo cual equivale a decir –según ya sabemos desde las teorizaciones que emanan luego del giro lingüístico– que aún no han sido pensadas. Tal es el caso de expresiones como: “en cualquier lugar puede encenderse la palabra que nos permita / ver entrar en el corazón de la madera en el mar de tu mano / extensión del instante bella confabulada” (61); pues se trata de atribuir un corazón a un objeto inanimado como la madera, de adjudicar a la mano los atributos propios del mar (inmensidad, por ejemplo) y de jugar con el oxímoron en el caso de “extensión del instante”, ya que precisamente el instante es lo efímero por antonomasia, aquello que no se puede entender. El poema muestra así que, dentro de los límites de su espacio, esos imposibles sí son concebibles.

Este efecto de *shock* es todavía más enfático en los poemas en prosa, los cuales cultiva desde sus primeros libros; así lo ejemplifican los siguientes versos del poema “Los años en libertad”: “Pero cuando nuevos errores nacen y cuando nuevas sonrisas, entre la embriaguez, la ternura y el abandono, hacen innecesarios el retorno y el alojamiento, ¿a qué cristal acudir, con qué húmedo gesto medir la ráfaga de tu vuelo?” (51). Nótese la manera en que el tono que instaura el comienzo de la estrofa, asimilable a un discurso de tono referencial, va siendo escandido por sutiles combinaciones sintácticas, cuyas repercusiones funcionan a nivel semántico, como en el caso de “húmedo gesto” (un adjetivo impertinente para calificar al sustantivo) o de “a qué cristal acudir” (una predicación poco frecuente respecto del nominativo) o “medir la ráfaga” (lo inesperado es la elección del objeto directo respecto del verbo). Y precisamente a través de estos recursos emergen las imágenes invencionistas, totalmente inusitadas, propiciadoras de ese efecto de extrañamiento tan propio de las poéticas experimentales de vanguardia. “Tengo este mundo que fabrico cada día”, enuncia sin tapujos el sujeto del poema “Clown”. Y ese mundo es, como se evidencia en el nivel discursivo, autónomo con respecto a las leyes asociativas que el lenguaje establece como habituales. Por otro lado, y bien vale señalarlo, este procedimiento saliente del invencionismo es el que más acerca esta poética a ciertas experiencias surrealistas, aunque muchas veces las concepciones del fenómeno poético difieran.⁸

Creo que podemos concebir la enumeración, otro de los mecanismos compositivos destacados de esta poética, como una variante más dentro de esto que estoy intentando describir como formas de relación entre palabras que dan lugar a la realización del ideario invencionista, en el mismo sentido de acumulación en el que operan la conjunción y la disyunción. Efectivamente, la enumeración a veces se concreta a través de este uso de conectores o en ausencia de ellos, por simple yuxtaposición. Todos conformarían el más vasto procedimiento de la acumulación. La anáfora, por ejemplo, aparece como una manera reiterada de yuxtaponer elementos dispares:

lejos de helena de troya / del hotel notre dame / de hans de islandia / y del mar de hojas desiguales y motores ahogados / lejos del sombrero olvidado en la última estación / lejos de la madrugada y los días siguientes / de las cruces y el pálido fuego / circuido por vagabundos / lejos del bien perdido / de la bahía y la noche rectangular /(70).

8. A este respecto, me detengo en una breve consideración sobre las diferencias entre invencionismo y surrealismo dado que ambos movimientos tuvieron lugar simultáneamente en nuestro país, armoniosamente integrados un tiempo después de su surgimiento independiente en la célebre *Poesía Buenos Aires*. En efecto, en mis distintas aproximaciones al tema, he observado que comparten ciertos procedimientos de la sintaxis del poema. La pregunta, entonces, es en qué se diferencian ya que tienen en común también la concepción del poema trascendente, así como la función asignada al poeta. Creo que la relación de sus poéticas con las cosas (tomando como representantes de una y otra manifestación a Bayley y a Molina, respectivamente) puede proporcionarnos una clave de acceso para poder explicar crítica y sistemáticamente sus diferencias, dado que en la poética moliniana, la subjetividad y sus acciones (pensar, soñar, evocar) siempre se encuentran ligadas a las cosas, mientras que el invencionismo, especialmente en su primera etapa centrada en la batalla contra la representación, se propone crear nuevos objetos, que rompan todo vestigio de correlato con lo real (es decir, sin la finalidad de referir o copiar el mundo externo) dentro del espacio del poema.

A la luz de estas acumulaciones, podríamos preguntarnos: ¿en qué se diferencia esta propuesta del ultraísmo? Pienso que solamente en el sustrato teórico con el que Bayley enriquece esta propuesta en sus ensayos, como enfatice en el apartado anterior. También cierta simbología que insistentemente va tramando una atmósfera onírica, plagada de sombras y guiada por una búsqueda de un más allá atisbable solo a partir del camino que emprende el poeta; por eso, la poesía es referida como un viaje. El procedimiento desnudo, sin otras consideraciones es, sin duda, el mismo.

Retomando la idea de la persistencia de la enumeración a lo largo de toda su poética, pretendo demostrar que Bayley no abandona la experimentación formal en los textos sucesivos. En efecto, si en *El día* resultan salientes las técnicas del corte y el *collage*, así como el uso de distintas tramas discursivas y de distintos formatos, en *Celebraciones* se advierte un trabajo muy intenso con el significante, tanto a través de la dimensión del sonido de las palabras como de la experimentación con los cortes abruptos. Me centraré solamente en un pasaje del poema “Canto del eterno” por el grado de condensación de los símbolos diseminados en su poética, haciendo hincapié en que la enumeración sigue siendo el medio privilegiado a través del cual emerge la significación en esta escritura. Lo tomo casi al azar pues todo el poema sostiene el mismo ritmo de densidad semántica:

... camino fiesta de sed cada mañana / con mi nombre vengo y la estación y el rito
/ el laberinto el cuerpo esclarecido / sin deplorar la ausencia y la aridez y el rito /
ciénaga ladrido círculo de fuego que envolvió / el ensueño frutal la despedida /
qué muro final contiene la marea / y abate la victoria de la isla / con mi hora vengo
con mi pasada guerra / a entregar los restos de la fiebre / aves de paso silencios piel
del padre río / fantasma erosión de la vertida luz / salpicada de furias y de redes /
y comunión de carne un solo vaso / colmado por la lumbre de tu infancia / (168).

Lo interesante de señalar es que el efecto de yuxtaposición es tan fuerte, tan cohesivo, que hace inusualmente complicada la tarea de cortar el poema. Vale tomar en cuenta que el concepto de “comunión” se resignifica en este sentido traspasando los límites de lo que podría analizarse como una dimensión utópica de la concepción de poesía y en relación con uno de los sujetos fuertes de su proyecto, la humanidad, para adquirir otros contornos en relación con una dimensión metapoética: construir un mundo de amplios contornos que pueda albergar dimensiones insospechadas, más allá de la lógica (en el sentido kristeviano de la apreciación). El uso de esta estrategia acumulativa está tan extendido que alcanza aun ciertos títulos de poemas, como en el caso de “Mi amada estanque azul huerto cabellos”.

Si bien, como ya dije, estos procedimientos son más comunes en los primeros poemarios, a pesar del giro evidente que se muestra en los últimos, sigue habiendo abundantes huellas de esta forma de poetizar. En efecto, si en los primeros textos se advierte la búsqueda insondable del “nombre” y la voz propia para articularlo, el giro objetivista (en el sentido del vuelco hacia la concepción de la poesía como forma de nombrar las cosas, en la dirección de la poética propulsada por poetas de renombre como Francis Ponge) no logra borrar la fuerte tendencia experimental que permite la emergencia de realidades-otras. Así, la formación de neologismos que surgen de la unión violenta de vocablos (“pianobarrioniña”, “muertevida”) responde a los mismos principios descritos y no desaparece a lo largo de toda su producción.

Es indudable que detrás del tono solemne de los primeros poemarios subyace una búsqueda de la trascendencia hacia otro mundo más sublime que el solo asequible para los sentidos. No obstante, es evidente –como ya subrayé– que esta indagación declina a partir de *Ni razón ni palabra* pues allí emerge la idea de la existencia de “puentes” que instaura el viraje visible en los textos posteriores, en los que el poeta

termina por asimilar que hay un solo mundo, con sus opuestos y contradicciones, desde el cual es posible el acto de creación. En este sentido, advierto en esta poética una travesía similar a la de poetas como Giannuzzi y Veiravé, en los cuales se observa, con sus variantes, un cambio radical en sus miradas y, por lo tanto, en sus maneras de concebir el poema. En efecto, en todos los casos, el mundo cotidiano termina siendo la fuente de la materia poética de la cual se nutre la experiencia de la cual da cuenta y en la que se asienta el sujeto, la voz.

La imagen poética

Ya enfatice que el principal blanco del ataque de este arte invencionista es el de la representación. Ya señalé también que resulta muy difícil interpretar esta poesía en los términos en los que estamos acostumbrados a hacerlo pues la acumulación y la irrupción de lo inesperado son los rectores de los principios compositivos, en pos de dar origen a “realidades” nuevas, a las que resulta muy difícil conectar con un referente preciso. En este apartado, veremos que ese gesto rupturista se sustenta en el concepto de imagen como pilar del lenguaje poético.

Nuevamente, las reflexiones que el poeta arroja en sus ensayos iluminan la propuesta que se concreta en sus poemas, pues ya vimos que la “imagen-invencción” conduce al camino de lo lejano, lo inexplorado en el plano de lo real y, por ende, distinto al que propone la literatura representacional. En los ensayos que conforman el volumen *Estado de alerta y estado de inocencia*, Bayley hace hincapié en la necesidad de lograr un estado de “onirismo en estado de vigilia” como vía de acceso al ser de las cosas. Se trata indudablemente de la función de la poesía, que halla muchos puntos de contacto con la concepción trascendentalista teorizada de modo excluyente en el siglo XX por Heidegger (1996; 1958). A través de esa idea rectora que une el mundo de los sueños con su contrario, el estado de vigilia, se advierte la búsqueda de anular las contradicciones, de integrar los opuestos que conforman el psiquismo humano, tales como lo real y lo irreal, en pos de la creación de la imagen. No resulta casual que estas reflexiones emerjan a partir del análisis de poéticas influyentes en las que inscribe su linaje, como son las de Apollinaire y Gironde. En efecto, con respecto a la escritura del francés, sostiene: “Profundamente sensible a las especiales afinidades semánticas que se dan entre las palabras, por la vía fónica y la visual, era capaz, mediante asociaciones y ‘collages’ verbales, de poner de manifiesto las formas sutiles de la imaginación poética” (699). A partir de estas afirmaciones, deudoras del pensamiento de Bachelard en cuanto a la preocupación por el mecanismo de formación de la imagen, sostengo que para Bayley la imaginación poética se activa a partir de la operatoria de asociación de elementos inesperados que ensaya en sus poemas.

Tanto los mecanismos de construcción de la imagen como su concepción muestran nuevos puntos de contacto entre este movimiento y el surrealismo. En efecto, en su famosa *Antología de la poesía surrealista*, Aldo Pellegrini explica que la principal finalidad de las “aproximaciones insólitas” consiste en “captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado” (2006: 24). Se trata, en uno y otro caso, de acercar objetos imaginarios alejados *a priori* por su campo referencial, cuya vinculación permite, en el mejor de los casos, desafiar esa lógica de la convención.

Al respecto, ya en otros trabajos he destacado el acierto de Porrúa (2001: 211) cuando sostiene que la noción de imagen es el punto de convergencia entre la estética surrealista e invencionista. En la misma línea, Martín Prieto hace hincapié en el “giro retórico” que instaura el invencionismo en la poesía argentina –con Bayley como teórico destacado– al reemplazar el poder de la metáfora por el de la imagen, pues aquella “es siempre referencial, en tanto remite a dos realidades exteriores al poema que este viene a juntar” (2006:

373). Por el contrario, la imagen, al no referir a ninguna realidad externa al poema, se convierte en el emblema de la autonomía ontológica de este. Agregaría que la diferencia sustancial entre la metáfora y la imagen es la manera en la que los conceptos aludidos entran en relación, pues debajo de la metáfora siempre se puede advertir algún vestigio de la lógica representacional, mientras que la imagen se caracterizaría precisamente por la instauración de una nueva lógica. Cabe destacar que estas reflexiones se perfilan como deudoras de la distinción elaborada por Maurice Blanchot en el capítulo de *La part du feu* titulado “René Char”, no casualmente publicado en el número XI-XII de *Poesía Buenos Aires* en 1953. Allí, el poeta y pensador francés enfatiza el poder transformador de la imagen, capaz de despojar a la cosa de su valor de uso para crear, en la distancia con su “realidad de tierra”, una “presencia nueva”:

La imagen, en el poema, no es la designación de una cosa, sino la manera en que se cumple la posesión de esta cosa o su destrucción, el medio encontrado por el poeta para vivir con ella, sobre ella y contra ella, para llegar a su contacto sustancial y material y tocarla en una unidad de simpatía o en una unidad de aversión. (...) En esa presencia nueva, la cosa pierde su individualidad de objeto cerrado por el uso, tiende a metamorfosearse en una cosa distinta y en todas las cosas, de manera que la imagen inicial está, ella también, llevada a cambiar y, arrastrada en el ciclo de las metamorfosis, deviene sin cesar un poder, más complejo y más fuerte, de transformar el mundo en un todo mediante la apropiación del deseo (1979: 110-111).

Considero que es el Jitrik que analiza *Alturas de Machu Pichu* de Neruda el que mejor sintetiza, imbuido del pensamiento de la escuela de *Tel Quel*, este difícil pero iluminador fragmento blanchotiano, pues allí llega al sugerente punto de proponer que creacionismo y surrealismo serían “actitudes permanentes del discurso poético” (1987: 50); este concepto me permite advertir estas tendencias no solo en sus formas puras, sino también en sus manifestaciones híbridas, como es el caso de César Fernández Moreno y su poesía de corte coloquialista, en la que, no obstante, no dejan de aflorar imágenes de esta índole.⁹ Sostiene Jitrik: “Dicho de otro modo, la imagen no es como la metáfora, en la cual se trataría de ‘conocimiento’: en ella se trataría de ‘apropiación’ a través de la significación que la transformación –producción– prepara” (1987: 48-49).

Este rodeo teórico no tiene otro objetivo que ilustrar el mecanismo de construcción de la imagen en la poética de Bayley, en la que la poesía se pone en funcionamiento por medio de la experiencia onírica y es concebida como un viaje.¹⁰ Sirva apenas un pasaje del poema “Amigos” para demostrar la afirmación:

perderás la cabeza en la calle desierta / en la calle del triángulo rojo / vuelvan todos a sus asientos: es un sueño común / esa comba brillante es el mar desfondado / en la terminal habrá de estar / ciudad que recorro en todas direcciones / viento Jacaranda / te he encontrado en las primeras horas de la mañana / y pasamos por sobre los tejados y las grandes pilas de bacalao / por este túnel por este túnel / que me estoy yendo y te dejo mi gorra de colores / que me pierdo en otro sueño / en este bosque en este vals / pianobarrioníña / un zaguán estrecho muñeco piano crepuscular / fina lluvia al borde de la mesa / a las siete de la tarde (193).

Así, entre “las primeras horas de la mañana” y la localización puntual final de “las siete de la tarde” se despliega un amplio abanico de experiencias, espacios, objetos, que se asocian por enumeración y yuxtaposición, dado que las relaciones que los unen son en su mayoría tenues; no obstante, en la alternancia de distintas personas verbales, se advierte que se busca emprender una experiencia común, la del sueño-poesía.

En cuanto al devenir de esta poética, me sigue pareciendo pertinente resaltar que no hay un abandono de las técnicas compositivas que constituyen esta marca registrada

9. Con la categoría “manifestaciones híbridas” pretendo aludir a una diferenciación que me parece sumamente operativa, como es la que me permitiría distinguir entre poetas ortodoxos y otros que apelan a las técnicas más representativas de determinado movimiento. El caso de Fernández Moreno resulta paradigmático porque, siendo indiscutible que no se trató de un poeta surrealista “puro”, hizo uso de muchas de sus técnicas, entre las que se destaca el humor como forma de desafiar la convención, cruzándolas con otras provenientes de distintas corrientes, como es el caso del coloquialismo. Cf. Blanco (2011).

10. Reservo para otro trabajo la profundización de las relaciones de esta estética con el surrealismo pues se trata de un problema complejo de abordar teóricamente, incrementado por la ambivalencia que se advierte en la escritura ensayística de Bayley. En efecto, en sus primeros ensayos se muestra renuente a aceptar cercanías con este movimiento y, a medida que pasan los años, va aceptando más resignadamente la deuda de su escritura con la impronta surrealista. Básteme señalar acá las influencias reconocidas; a saber, Apollinaire y Gironde, ajenos, en cuanto a lo que atañe a pertenencia al movimiento, al surrealismo.

que acordamos en llamar invencionismo. Sí hay un enriquecimiento, pues en *Nuevos poemas*, por ejemplo, se advierte claramente la convivencia de dos estilos: uno que da cuenta de esta pervivencia y otro mucho más despojado, volcado a las cosas de este mundo, a este afán sustantivo que no prescinde de imágenes, pero cuya composición se orienta por un afán descriptivo que sí refiere a cosas de este mundo por todos conocidas. Por ende, la relación con el lenguaje coloquial es mucho más evidente. No hay tanto cruce de campos referenciales heterogéneos, sino que se advierte una mayor abundancia de deícticos y de verbos que emplazan objetos (“hay”) o dan cuenta hasta de un aspecto impertinente en relación con los parámetros de la lírica, como es el caso de su valor de uso (“sirve”). Tal es el caso de poemas como “La arena” o “La sartén”, en los que las imágenes son predominantemente visuales, en contraposición con aquellas que se forman por acumulación, pues en este caso resulta difícil no solo asir el referente, sino siquiera señalar en qué nivel de los sentidos las imágenes tienen mayor incidencia debido a que los elementos que las conforman provienen de campos diversos. Cito solo unos versos para dar cuenta del contraste con los poemas analizados hasta aquí: “una sartén poco usada / sirve a veces para estallar / el aceite y el huevo / para estrellar el blanco / el rojo / el amarillo / por el calor de una llama / silenciosa...” (237).

El metapoema “La claridad” ilustra esta travesía poética en la que nunca desaparece el afán indagatorio de la dimensión onírica, pero en la que va adquiriendo espesor una atmósfera más mundana. Así lo demuestran estos versos:

(...)/ Claridad he querido para recorrer tantos sueños / Y glorias y poderes y dispersas situaciones y gentes / Y para estar en el aire sin ausentarme del fuego // (...) / Decidí que era el momento de arrojar estas palabras al mar / Porque la claridad que tanto he buscado / Solo está en algunos silencios / En algunos espacios en blanco / Antes y después de unas pocas y triviales palabras (286).

De este modo, observo que el deseo de nombrar es el motor que impulsa esta poética, que no cesa a lo largo de toda su producción. No obstante, en los últimos volúmenes resulta evidente que esa acumulación que inundaba los primeros versos va cediendo, dejándose penetrar por los “silencios” y “espacios en blanco” aludidos por el sujeto-poeta. También es significativa la creciente aceptación de un lenguaje coloquial; así el principal objetivo, nombrar, no solo se alcanza por medio del extrañamiento a través del lenguaje (en el sentido de sacar a las palabras de su uso habitual), sino también de la aceptación de su valor comunicacional.

Esta aproximación a la dinámica compositiva de la imagen en la poética de Edgar Bayley tiene el propósito de abrir un vasto camino para seguir indagando las diversas vías que este poeta traza hacia lo desconocido, lo recóndito, lo inexplorado, en otras palabras, para descubrir la “realidad de tierra” que subyace debajo de la imagen invencionista.

Conclusión

Se ha demostrado que, si bien hay un alejamiento del invencionismo como concepción poética, en el sentido primigenio que le dio impulso a este movimiento, con el poeta en cuestión a la cabeza, hay una pervivencia de los procedimientos discursivos en toda su producción. Una de las marcas de su proyecto poético está dada por el modo en que las palabras son puestas en relación por acumulación, sin nexos aglutinantes muy ostensibles; no obstante, estas establecen relaciones de tal cohesión que pasan a conformar constelaciones significantes sumamente contundentes. En cuanto a la consideración del fenómeno poético, se encuentra signado por el afán de crear nuevas

realidades que hagan del poema un espacio autónomo en los primeros ensayos y poemarios; en una segunda etapa, en cambio, el poema comienza a nutrirse de objetos de este mundo, pues la mirada se torna indagatoria, descriptiva de lo más inmediato que rodea al poeta. En este sentido, se observa que las enumeraciones siguen produciendo un efecto de extrañamiento, pero que este convive con un ímpetu descriptivo. Esta transformación puede definirse como un pasaje de la dimensión de lo que podría ser (nuevas realidades, mundo de lo posible) a la dimensión más concreta y existencial de lo que es (los objetos de este mundo). La imaginación sigue siendo el puente que permitiría religar ambas esferas.

La transformación del concepto de “invención” como pilar de la ideología poética de este proyecto es evidente en el ensayo inédito pero fundamental “Sobre la capacidad de investir (y algunas aproximaciones implícitas a la experiencia y el quehacer de la poesía)” (s/f). Precisamente en este escrito, Bayley reemplaza el viejo precepto de invencionismo por el más elaborado de “capacidad de invertir”, que se destaca porque pasa de ser un sustantivo a ser una acción (del sujeto) asimilable a la idea de crear y conocer al mismo tiempo. Exige, por tanto, un grado de compromiso mayor por parte del poeta y esta nueva dimensión del conocimiento que no puede prescindir del contacto con el mundo (786).

También puede ensayarse otra aproximación: al tratar de definir la imagen, Blanchot explica que la cosa abandona algo para constituirse como tal, y ese algo es recuperado por la imagen, el contacto, la vecindad con el vacío (1992: 245). Así, la imagen liberaría la cosa de su materialidad, de su existencia. Es algo muy similar lo que propone el programa de Bayley: una búsqueda por recuperar la espiritualidad de las cosas a partir de su sombra, su huella, que remite a la cosa referida y la aleja al mismo tiempo; por eso no habría ruptura en su última etapa, en la que se observa un mayor apego a la cosa para profundizar esa indagación de la distancia, el hiato, entre la cosa y la imagen. Desde esta perspectiva, primero habría experimentado con el invencionismo más puro y luego con el acercamiento al objeto (objetivismo), pero siempre en pos de, como postula Blanchot, alcanzar esa realidad que subyace detrás de lo ostensible, aquella “presencia liberada de la existencia, la forma sin materia” (1992: 245).

Bibliografía

- » Arancet Ruda, M. A. (2006). “Innumerable fluir” *La poesía de Edgar Bayley*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Bayley, E. (1999). *Obras*, edición a cargo de J. Saltzman y estudio preliminar por D. Freidemberg. Buenos Aires, Grijalbo Mondadori.
- » Blanco, M. (2008). “Zona: un espacio para la poesía en los ‘60””. En *Revista CELEHIS “Revistas sobre revistas”*, Vol. 2, nº 18, 153-178.
- » Blanco, M. (2011). *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Mar del Plata, EUEM.
- » Blanchot, M. (1979). “René Char”. En Aguirre, R. G. (selección, prólogo y notas), *El Movimiento Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, Fraterna.
- » Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.
- » Calbi, M. (1999). “Prolongaciones de la vanguardia”. En Cella, S. (dir.), *La irrupción de la crítica*, Vol X. de Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé.
- » Heidegger, M. (1958). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En *Arte y poesía*. Buenos Aires, FCE.
- » Heidegger, M. (1996). “¿Y para qué poetas?”. En *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza.
- » Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Jitrik, N. (1987). “Alturas de Machu Picchu”. En *La memoria compartida*. Buenos Aires, CEAL.
- » Monteleone, J. (2004). “Mirada e imaginario poético”. En Sánchez, Y., Spiller, R. (eds.), *La poética de la mirada*. Madrid, Visor.
- » Pellegrini, A. (2006). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta.
- » Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

