

MARÍA JESÚS ARIJA, *En el bosque de las transgresiones. Fragmentarismo y concisión en la obra de Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, 303 págs.

En el contexto cultural en que vivimos desde la extensión de los valores culturales posmodernos no resulta sorprendente el concepto de “hibridismo” en literatura. Sin embargo, aún hoy es admirable la apuesta por el salto interdisciplinario de aquellos que ven más allá de las fronteras de su parcela y se adentran en terrenos selváticos. Con esta actitud transcendental desafían al arte los tres sujetos creadores que María J. Arija reúne y compara en un ensayo de encrucijadas: Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa. Tres artistas globales en cuyo trabajo seleccionado y profundizado por Arija se evidencian tres procedimientos distintos escalonados en el tiempo y tres sendas diferentes de recorrer un bosque que nunca es el mismo.

La voluntad de mezclar palabra e imagen en un único acto artístico, una fórmula comunicativa tan antigua y tan contemporánea, se convierte en una manera de concebir un mundo caótico y laberíntico. En una defensa al bilingüismo “necesario”, Brossa explica: “los géneros artísticos significan medios diferentes para expresar una realidad idéntica. Son los lados de una pirámide que coinciden en el punto más alto” (Brossa, 2003: 60). No obstante, el juego entre disciplinas no pretende clarificar una realidad de por sí obtusa e ilegible, sino representarla como un sistema de intersecciones sinestésicas.

Al lector tradicional, acostumbrado a un reflejo narrativo lineal, la aparición del texto visual o de la imagen verbalizada le despierta la necesidad de un nuevo acercamiento a la obra. Con la ruptura del horizonte de expectativas se provoca la sorpresa ante la incompreensión inicial, como si el artista nos indicara: “no esperabas una letra en una jaula. Aquí tienes la letra, que me otorga un nuevo papel como creador de aves. Lee sus plumas”. Tras esa primera sensación de desconcierto es el lector quien ha de comenzar la búsqueda de un significado más o menos oculto y variable según su capacidad perceptiva como receptor. Este se convierte ahora en lo que Vicente Luis Mora ha denominado “lectoespectador”, en lector de una poesía que “ya no se lee, sino que se visualiza por el lectoespectador” (Mora, 2012: 226), un lectoespectador que ha existido desde que se crearon las primeras manifestaciones

textovisuales y que sigue vigente en la más absoluta actualidad. Este receptor debe mantenerse activo en el proceso de lectura, puesto que

La confrontación de palabras e imágenes en sus respectivos lenguajes no suprime las tensiones entre ambas, sino que las enuncia y las resuelve en el espacio del poema. Se tiende, en uno y otro caso, a la interacción directa con el lector, a una comunicación no verbal (Arija, 2012: 195).

En el estudio de Arija, como lectora o lectoespectadora de tres trayectorias textovisuales disímiles, se adivinan las huellas del sedimento de la profundidad, en una operación geológica que consigue interpretar –y, por lo tanto, completar la obra– desde el extrañamiento. Y así ofrece una de las grandes claves para adentrarse en el bosque y aprender a olvidar los cuatro –¿o tres?– puntos cardinales para lograr orientarse: “si el poema es un lenguaje, Brossa nos muestra el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del poema” (Arija, 2012: 67); “lo que dicen estos textos no es su contenido manifiesto, sino lo que dicen sin decir: aquello que está detrás de las palabras” (Arija, 2012: 70); “la frase provoca el disparo y hace saltar la imagen explícita para que aparezca la otra imagen, la implícita, hasta entonces invisible” (Arija, 2012: 80). El misterio no está en la cara visual ni en la verbal, ni siquiera en la representación “extraña” de las dos caras. El misterio está en el canto: en el tercer lado que une y conforma la moneda, en la parte invisible que construye el material simbólico de la cultura.

La importancia del receptor como desvelador de sentidos, presente en todo acto comunicativo, adquiere un valor aún mayor cuando el propio creador se coloca en el mismo lugar, otorgándole al objeto la categoría de obra de arte a partir de su observación. Se trata, por consiguiente, de un arte que nace de manera natural y espontánea gracias a la mirada atenta y transcendental del autor, que no es sino el lector inaugural de una obra que ya existía. Así lo manifiesta Brossa: “me gusta observar los objetos y dialogar con ellos [...] dejar hablar al objeto [...] el objeto te lleva al poema” (Alegre Heitzmann, 1991: 21). La lectura del objeto dialogante, del objeto poema o del poema objeto, ha de realizarse como toda lectura poética: desenmascarando los recursos estilísticos de imagen y palabra para desentrañar el significado invisible más allá de las formas. Porque, en realidad,

Los objetos reemplazan a los sustantivos, o a las descripciones, pero son sometidos a las mismas operaciones retóricas que desvelan, sobre todo, aunque no siempre, el mecanismo de construcción de la metáfora (Arija, 2012: 89).

Lo que el espectador asume en un primer golpe de vista son asombrosas metáforas de un fondo oculto que se ha de descifrar. Y esas metáforas operan con fórmulas elitistas, irónicas o intertextuales en su permeabilidad de lenguajes, dejando tras de sí una estela de magia. Brossa, Parra y Plensa actúan como tres magos con distintas destrezas que construyen innovadores puentes de significantes intercontinentales. Esta magia aparece gracias a la libertad de burlar los muros y volar con la mirada, de modo que se alcance una visión global:

Esta es, sin duda, la manera propia de ser del hombre: sentirse a sí mismo como parte de un todo viviente. Y es aquí donde la poesía descubre estas correspondencias y analogías, que no son extrañas a la magia, para producir una suerte de hechizo verbal o visual (Arija, 2012: 55).

Este “hechizo poético” es la iluminación que se origina al encontrar arte en los objetos cotidianos, en la grafía, en las voces de las esculturas y, en definitiva, en establecer vínculos conceptuales entre diferentes medios que componen el mensaje. Al final, sea cual sea el camino elegido, el desenlace en que deviene es la poesía, la esencia artística del alumbramiento:

Ya se trate de palabras esculpidas en las piezas de Plensa, ya sea del objeto, o de la imagen plástica, incorporado a los poemas de Brossa o a los de Parra, estas manipulaciones instalan en la escultura y en el poema el embrión de lo ajeno, la otra forma de significación, y, al hacerlo, provocan en tal concurrencia el foco de un discurso que no puede ser leído sino más allá de su sentido: poéticamente (2012: 289).

Topógrafa de bosque, María J. Arija mapea estos tres trayectos sin ser desleal a su libertad silvestre y se inscribe en este estudio como una analista de construcciones (materiales, procesos, objetivos de impacto, porosidades, esencias implícitas) de metáforas. La búsqueda de un lenguaje propio a través de *lo otro*, del extrañamiento y del viaje interdisciplinar, el deseo de vencer los límites –de situarse “en las

fronteras para cuestionarlas” (Arija, 2012: 49)– y de experimentar con la analogía parecen cualidades que definen la obra de Plensa, de Brossa y de Parra, y que comparte también el estudio de Arija. El acto de escuchar los otros lenguajes del objeto, de encontrar la imagen de la palabra para comunicarse con nuestros sistemas simbólicos, se define en esa “elocuencia de la mirada” con que Arija, en su carácter metatransgresor, da título a una de las partes del libro. Esta es la mirada que ve más allá y se reconoce en el nuevo terreno, que vence la exclusividad del arraigo sin olvidar las raíces, como polen que vuela en la búsqueda de germinar de nuevo en otro lugar. Los artistas, como ciudadanos del mundo, del arte, del bosque transnacional y transdisciplinario, aportan una nueva visión desterritorializada, una nueva visión que Arija asume para sí y nos regala en un momento desterritorializado por definición.

En ese sentido la escultura de Plensa *Irma* (Arija, 2012: 268) sirve como metáfora del artista que habita distintas artes y que, a pesar de sus rasgos de extranjero tan grandiosamente visibles, empatiza con el nuevo espacio y se reconoce en él sin salir de su propio cuerpo, que es el único país que arrastra consigo y desde el que puede imaginar. En ese estado de transgresión el creador camina en equilibrio con la intrepidez y la agudeza del acróbata. Como concluye brillantemente la autora:

Las artes comparten ese precario equilibrio, inestable, dinámico y en tensión, que asume el riesgo de un funambulismo que, siempre amenazado con caer, traza dudas entre quedarse aquí o irse allá, y a la vez, interroga los límites entre el aquí y el allá (Arija, 2012: 289).

Y es en ese estado de tensión donde encuentra la savia poética. Contra la construcción estructural, serial, rectilínea, se impone el impacto textovisual. El nuevo laberinto del asíndeton, del fragmento esencialista, nuclear, de la letra en la jaula. El laberinto complejo a golpe de vista. Y lo que María J. Arija nos transmite aquí es esa hoja –de árbol, de libro– que transgrede *en el bosque*.

#### BIBLIOGRAFÍA

Alegre Heitzmann, Alfonso (1991), “Entrevista: azar y esencia de la poesía”, *Rosa cúbica*, Barcelona, nº 5, pp. 7-24. Citado en Arija, María J. (2012), *En el bosque de las transgresiones*

*Fragmentarismo y concisión en la obra de Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 84.

Brossa, Joan (1968), “Fases”, en Joan Brossa (2003), *La piedra abierta. Antología poética*, ed. bilingüe de Manuel Guerrero, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 29. Citado en Arijá, María J. (2012), *En el bosque de las transgresiones Fragmentarismo y concisión en la obra de Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 44-45.

Mora, Vicente Luis (2012), *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.

CELIA CORRAL CAÑAS  
*Universidad de Salamanca*