

Amanda Berenguer: poeta proteica e incesante

Ricardo Pallares

Academia Nacional de Letras

I. Sobre algunos poetas del 45

Sin duda que la obra poética de la generación literaria del 45 tuvo rasgos y elementos comunes, y aglutinantes fortalecidos —especialmente en su caso— por la contingencia local y por el contexto mundial en el que se configuró el corpus correspondiente.

La crisis de la posmodernidad, la segunda posguerra, el desarrollo del capitalismo financiero y sus sombras, la vehemente transformación de los sistemas industriales y productivos, el aumento de la pobreza y la marginalidad, la aparición de nuevas tensiones sociales comunes a todo el continente, el desarrollo exponencial de los medios de comunicación y transporte, el existencialismo filosófico y el afán de los creadores por renovar las formalidades de la cultura letrada (varios de ellos fueron neovanguardistas) configuraron una atmósfera de asombro y de incipiente malestar.

Según este casi seguro estado de cosas, Amanda Berenguer, como los otros integrantes más o menos orgánicos de la generación, concibe una literatura poética contracanáónica en la que la experimentación, la búsqueda y la incorporación de diversas zonas, antes ajenas a lo literario, adquieren con respecto a lo dominante rasgos de resistencia, alternativa y confrontación.

Quizá el aspecto más notorio fue el del nivel y registro del lenguaje optado y su rotación hacia una estética proclive a lo sencillo, a formas de la oralidad y lo cotidiano. Por lo mismo dejan de lado la adjetivación y las imágenes al uso tanto como el sistema metafórico convencional jerarquizado por la tradición. También dejan atrás el por entonces ya viejo posmodernismo literario, las otrora «novedades» de la generación de 1920 y otras postrimerías de discutible vanguardia, aunque los síntomas de la inquietud renovadora sean homologables.

Los poetas y los narradores del 45 asumen el lenguaje de una manera integral y como vehículo de actualización creadora ya que abandonan formas, fórmulas y clisés e incursionan, en algunos casos —como de algún modo ya se dijo—, en el experimentalismo en tanto que exploración de conocimiento y de cuestionamientos a la realidad. Todo ello sin olvidar la mirada vuelta sobre la escritura para prestar una mayor atención a los fenómenos del lenguaje poético y creador.

La realidad sociocultural de la que se trata está al menos sospechada de ser parte de una construcción según ciertas narrativas hegemónicas. Se pone en cierto entredicho la exaltación idealizadora del Estado y por lo tanto de la sociedad uruguaya próxima al medio siglo xx.

En este horizonte, no extraña que en la generación se configuraran diversas centralidades, a modo de hacedores y referentes protagónicos. En particular las que tuvieron a individualidades fuertemente caracterizadas, como por ejemplo Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Idea Vilariño y Sarandy Cabrera. Simultáneamente hubo otras figuras no tan visibles que ejercieron su influencia, o cierto liderazgo y tuvieron presencia coprotagónica. Fue el caso de Amanda Berenguer, entre otros, con notoria originalidad laboriosa y diversidad productiva. Berenguer, autora de más de veinte libros de poesía, ejerció además una militancia cultural participativa en los escenarios culturales nacionales, y desplegó una búsqueda continua de lo nuevo radical: arte y conocimiento por conquistar y con los que actuar. Su propuesta bien puede catalogarse como una poesía en acción que se propone aportar al cambio.

II. Lo singular en Amanda Berenguer

En el orden de cosas referido más arriba cabe recordar lo que señala Carina Blixen:

Ha sido una constante de su actitud estética buscar expresarse a través de formas no solamente lingüísticas. Desde el teatro, el audiovisual, el video, el disco o distintas formas de espectáculos integradores, ha generado «hechos estéticos», surgidos en la exploración de la expresividad de la palabra, en interacción con otras esferas artísticas y en diálogo con distintos sistemas de comunicación (1997: 127).

No llama la atención que Benedetti, ya en 1965, en un breve ensayo crítico, que significativamente titula «El quehacer convertido en invención», haya advertido la singularidad y la riqueza de perspectivas en la obra de Berenguer. En su opinión junto con otros poetas de la generación, Berenguer es una de las que

hacen oír sus preocupadas voces, a menudo sofocadas de realidad. Hay, claro, entre esas voces, tímidos balbuceos, falsas angustias, imitaciones flagrantes, demagogia, esnobismo, pero también hay otras que integran una corriente de alerta sinceridad y validez artística. Si, en trance de ejemplificar esta última corriente, elijo la obra de Amanda Berenguer, es porque en la trayectoria de esta escritora se reconoce un trazo no solo nítido sino en muchos sentidos ejemplar (1970: 262).

Por su lado, Jorge Medina Vidal, en 1969, ya perfilado como uno de los integrantes de la siguiente promoción, incluye a Amanda Berenguer en una lista numerosa de poetas de la quinta década del siglo pasado apuntando que

también se abrió tímidamente hacia experiencias novedosas en el empleo del lenguaje, siempre bajo una regla característica de nuestra lírica, reconocida por varios críticos americanos como sobria, tendiente a la objetividad y poco amiga del delirio (1969: 128).

De las consideraciones anteriores parece desprenderse la razonable conclusión de que Amanda Berenguer permanece atenta a las realidades, incluida la regional y mundial, la de la cultura y la ciencia. Siempre lo hace con apego a lo cotidiano y a su acontecer. Lo hace con interés por descifrarlas, por expresarlas como fuente de incontables sufrimientos y como casi único escenario ficticio por recreado. En ese escenario es donde habrá de desarrollarse el quehacer poético y la reflexión sobre el lenguaje y sus alcances. Reflexión exploradora que surge especialmente cuando el lenguaje tiene énfasis poético y lírico, aunque siempre es cautelosa y, por lo común, carente de fragancia confesional.¹

¹ En 1968, Enrique Fierro anotaba: «El mundo comparece en esta poesía y se instala para siempre. Por eso, sin perder la aguzada intimidad que aflora en sus libros anteriores, *Quehaceres e invenciones* (1963) da cuenta de esa invasión, a veces subterránea, a veces aérea, de la realidad exterior. Libro fascinante con algo de lo que se ha dado en llamar realismo mágico, implica un nuevo modo

III. Lo insondable también está en la cotidianidad

Desde los comienzos aparece una mirada atenta a lo insondable del mundo y de la realidad, incluida —por supuesto— la realidad humana y doméstica, no sin dejar asomar cierta angustia individual connatural al momento histórico. A modo de ejemplo, en *Contracanto* (1961) hay un texto muy ilustrativo. Dice al comienzo del poema 33, en octosílabos:

Por lo oscuro va mi suerte,
temblorosa y amarilla
como lámpara de aceite.
Por lo hondo va la muerte
a esperarme en las esquinas
con la luz entre los dientes (1980: 132).

En nuestra opinión en este poema puede verse uno de los tópicos más universales como el del acabamiento, asociado al acontecer, al estremecimiento individual y a la problematización cognitiva. Es un tópico que se vincula con el del destino o suerte del yo, un sujeto con soportes precarios y circunstanciado como todo lo real-cotidiano. Pero es por lo hondo, dice, por donde va lo verdadero e inamovible y por donde deriva su angor.

Ante esta dimensión que la poesía pone en relieve, el hablante y estos versos asonantes, sin esquema fijo, se ponen de pie. Testimonian lo visto y personalizado en el pronombre personal átono reflexivo *me*, sabiendo que él bien puede disolverse a la vuelta de una esquina.

Este tema también recorre toda la obra de Amanda Berenguer con matices y variantes muy ricas, diría proteicas, cuya fuerza y latencia —connotada y denotada— son indiscutibles y permanentes.

Es seguro que en la promoción siguiente a la de Amanda, en la de los años sesenta, este rasgo hacia 1959-1960 se acentuó y radicalizó, con lo que se explican las varias irrupciones de lo político y de la tensión continental. Así, a modo de ejemplo, se ve en ciertas zonas de la poesía de Saúl Ibargoyen y de Mario Benedetti.

de ver, de sentir, de comprender y aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando peleada, fatigosamente, nuevas posibilidades de relación», p. 505.

IV. El lenguaje como instrumento; la realidad como vacío para explorar

En el libro *Quehaceres e invenciones* (1963), el texto «La entrega» dice al comienzo en endecasílabos blancos:

Si entreabriera la trampa, si aflojara
esta cuerda tenaz, esta cerrada
coronaria y alzara el corazón
como una llamarada entre los hechos
verdaderos, una luz viva de espanto
anunciaría el fin del mundo. Dioses,
entonces bebería en esa última
cena, entre los jugos terrenales,
de esta inmortalidad que nos rodea
hasta embriagarme de su vino y cuerpo (1980:146).

Se aprecia la urgencia que parece surgir de la hondura del sacudimiento y la apropiación de cierto léxico religioso que universaliza más el sentido. Otro tanto se advierte en las formas léxicas llanas, nada complejas, para acercar el asunto al lector en medio de la expresión acongojada.

En estos textos transcritos se advierte también la asunción de lo real sin sublimaciones, sin desarrollos metafóricos ni simbólicos que podrían acendrar al verso, pero distanciarlo. El yo y el mundo parecen estar en continuo diálogo y en duro careo. Esto en medio de un asombro que interroga, investiga y reflexiona a un tiempo movido por el involucramiento sensible y el compromiso. El ejemplo paradigmático sería *Los signos sobre la mesa*, de 1987.

Por estas razones se entiende que la coyuntura social del hablante se instala rápida y tempranamente en su poesía, no como un simple traslado sino como materia significativa (una u otra «materia prima») cuyos significados se vuelven referentes ficticios que convocan a lo cotidiano-conocido con fuerza de «realidad» evidente, a veces trágica, aunque hay fuertes desplazamientos mediante la figuración.

En la composición «Carestía», del libro recién mencionado, aparece entre otros un ejemplo de lo dicho. Se afirma en la tercera estrofa, integrándose a lo cotidiano:

Es escaso el salario y la vigilia
 vuela entre racionados alimentos
 de primera necesidad
 buscando sueño, azúcar verdadera,
 los puestos de la gloria, harina, sal
 y tiempo bajo los fríos menudos de las aves
 por kilo, el peso, limpios, insepultos (1980: 155).

V. Poesía y acción. Acción poética y ciencia

En el poema unitario *Declaración conjunta*, que es el libro siguiente, de 1964, la alternancia dialógica de los enunciados que corresponden a los pronombres *tú* y *yo* (el yo es el del hablante) ocupan, organizan y dan estructura a todo el texto que se aproxima a lo dialéctico con conclusiones o síntesis. Pasa por instancias dramáticas, fundamentalmente relativas a cuestiones de género. Dice al final de la tercera estrofa o unidad: «tú proclama delantera invades / yo caverna manuscrita oficio» (1980: 171).

Asimismo, hay un repertorio cuyo léxico desborda referencialidad ficcional y cierto realismo descarnado en tanto que está desprovisto de metáforas calificadoras de la exploración. Así, comparecen palabras y expresiones como: bandera, distribución de la riqueza, sala de máquinas, fábrica, utilidades, quebrantos, hipotecas, materias primas, economías, vagones, mercado. En alguna medida anticipa a la generación siguiente a la que también adelanta con ciertos medios performáticos aludidos más arriba.

En este sentido, su participación en recitales, audiciones, puestas, discos y en eventos coprotagonizados con otros poetas y artistas, además de formar parte de la experimentación, supuso un vivo interés —como ya se dijo— por integrarse transformadoramente en la realidad. Por momentos parece sumarse a las acciones de los *sesentistas*.

En *Materia prima* (1966), se destacan «Las nubes magallánicas» y «La cinta de Moëbius». El primero por su afán universalista y contemplativo del espectáculo de la bóveda celeste, la Vía Láctea, Andrómeda y sus enigmas. Hay allí interrogantes que generan intensa movilización y hasta arrobamiento sin descartar la memoria lírica, la evocación del pasado y la reconstrucción de privacidades que remiten al escenario de la Montevideo de entonces.

El segundo por el deslumbramiento que provocan las ciencias y sus logros, técnicas y leyes físicas todo lo cual parece desafiar o desmentir lo sensorial, la percepción humana y parece provocar un razonable fervor por la investigación en procura de lo nuevo.

Este asombro interrogador y reflexivo, contemplativo y a un mismo tiempo apalabrado en el poema, se sitúa lejos de una metafísica más o menos hermética y lejos de lo elegíaco porque más bien refiere al vértigo, la finitud, la precariedad humana. Asimismo, lejos de la aprehensión de la grandiosidad infinita del conocimiento, de lo real y de sus incógnitas. Quiere decir que la aventura poética —el viaje— y su acción investigadora, que conducen al conocimiento, también ponen en contacto con más y más complejas zonas de lo ignorado siempre en función de las palabras y sus posibilidades.²

VI. El que experimenta y viaja encuentra

Declaraciones de la autora sobre *Materia prima* dan la intensidad de la búsqueda experimental, el desplazamiento continuo de los significantes y de los conceptos, aunque en el pasaje que se anota al pie de página haya poco respaldo de la teoría literaria. Con todo, es visible el entusiasmo por la natural dedicación a los «mandatos» de la creación.³

En nuestra opinión, este es otro de los temas principales en la obra de Amanda Berenguer que motiva el asedio reiterado de los mismos grandes asuntos desde y con diferentes puntos de vista e

² Seguramente, Amanda Berenguer leyó a los grandes físicos y científicos y a varios de sus mediadores académicos. Albert Einstein y su teoría general de la relatividad; a John Wheeler, quien de alguna manera expresó la esencia geométrica de la gravedad ya que los objetos con masa curvan el continuo espacio-tiempo, curvatura que determina la manera en la que la materia se desplaza a través del mencionado espacio-tiempo. También a Max Planck y su física cuántica que aportara la fórmula para calcular la energía de cada cuanto que se radia en pequeñas unidades separadas, así como que la materia puede comportarse como una onda.

³ Con motivo de su libro *Materia prima*, Amanda Berenguer fue entrevistada por el semanario *Marcha* en 1966. Preguntada concretamente por su concepto de *poesía cinética* dijo: «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 desacompañado pero móvil como el pasaje fluyente de la sangre en uno mismo cuando crece el ansia», 1966, p. 33.

instrumentos poéticos. En «La cinta de Moëbius» son muchos los ejemplos. El segundo de ellos dice:

pulso el insalubre vibrátil sedimento
de la pura verdad
los seudópodos hacia lo oscuro
las ideas de paso sonámbulo que andan
por los alrededores de las doce del día (1980: 199).

Significa de una y muchas maneras que la verdad es algo abierto, que es mucho más que cuanto pueda el verso decir de ella.

Amanda Berenguer viaja valiéndose de la poesía, lo hace en la palabra que es el viaje en sí, se vale asimismo de la traslación reflexiva e investigadora. Cambia formas, metros y propuestas, indaga sobre lo desconocido, pero su poética no propone una solución ni un plan totalizador capaz de convertirse en la solución de todas las cosas, a la manera de las vanguardias. No busca fines absolutos porque claramente es una poeta del tránsito del siglo xx al xxi que conoce la teoría de la relatividad y la relatividad en ciencia, la ruptura con y de los paradigmas, la inestabilidad de las categorías, los fantásticos dominios del espacio-tiempo y su curvatura.

No llama la atención que este libro incluya un ideograma cuya escritura acompaña al dibujo del movimiento recurrente y necesario como retorno real e invertido en una cinta como la nombrada.

Entre sus libros posteriores merece especial atención *Composición de lugar* (1976), no solo por su originalidad riesgosa sino también por la creatividad que exhibe y por el antecedente que tendría en los caligramas de *Conversación habilitante y derivados* (1976-1978).

El libro consta de diecinueve recreaciones del poniente en sendos poemas, seguidos de versiones *caligramáticas* que ilustran y complementan de diversas formas el correspondiente campo semántico y sus motivos. A veces lo hace con énfasis en los recursos visuales del diagramado, otras creando imágenes de juego que recuerdan algunas figuras del dominó. Siempre suponen un recurso que el lector debe poner en correlación semántica o descifrar valiéndose de la razón y de la inteligencia lingüística. Así, la composición tiene su lugar en el papel y en las letras elegidas e intervenidas por lo común para formar líneas. Usa tamaños, grosores, ubicaciones o fragmentaciones diferentes y sugerentes. Pero también aproximaciones vi-

suales y senderos de «armado» para la lectura y desciframiento del sentido y, a veces, del simple enunciado.

Con lo señalado se comprende y demuestra que el poema es más que la cadena de sus significantes ya que suscita y convoca diversos estados de la memoria y de la conciencia, las asociaciones, los valores de cultura simbólica y nuevos descubrimientos de la «razón poética».

VII. Quien sufre, también lo hace con los signos

Los signos sobre la mesa, el libro fechado en 1985, publicado en 1987, muestra intensamente el dolor al contacto con la realidad humana y social durante y luego del ciclo del terrorismo de Estado. Pero también pone en evidencia, dentro del marco del arte poético, las reglas necesarias, los códigos y los alcances del compromiso. Se trata de un poema unitario, de intenso énfasis metafórico y metonímico, de vigorosas imágenes, que se hace cargo de lo sobrecogedor y de cómo decir el dolor personal; es un poema abierto que estremece y que alerta.

Poner como las cartas los signos sobre la mesa es, además de un sinceramiento, un acto de arrojo con relación a aquello con lo cual el hablante cuenta al momento de tomar la decisión y echar definitivamente su suerte.

Al comienzo, debajo del título, el poema manifiesta: «ante mis hermanos suplicados» (1987: 7). Es decir que estamos ante una declaración trascendente que luego del itinerario dolorido conduce al cierre del libro: «y quedo postrada / ante la puerta de la celda / ante mis hermanos suplicados» (1987: 18). Una apertura y un cierre que con el acierto expresivo del vocablo neológico (seguramente en función gramatical de adjetivo) todo lo integra bajo un dolor inconmensurable.

En una dedicatoria del libro que glosamos, fechada en mayo de 1989, dirigida a quien esto escribe, la autora formula una apreciación que ilustra el grado profundo de lucidez que tiene y el reconocimiento de los alcances de la propia escritura. Dice: «[Van] estos signos al desnudo, preguntas entre el dolor y la palabra expuesta (¿el dolor es una pregunta sin respuesta?) perdón —acato la rima

Para Ricardo Pallares, investigador,
 estos signos al de, uedo,
 preguntas entre el dolor y la falacia expuesta
 (¿ el dolor es una pregunta sin respuesta?)
 perdón - acabo la rima involuntaria -
 Quizá una posible respuesta sea
 la reforción de los signos -
 Vayan

con el respeto y la amistad
 de Amanda Berenguer

mayo 1989 -

LOS
 SIGNOS
 SOBRE
 LA
 MESA

Dedicatoria autógrafa de Amanda Berenguer, 1989

involuntaria—. Quizá una posible respuesta sea la exposición de los signos».

Quien expone sus signos y su vida, su ética expone. Por ello, además, es uno de los libros más conmovedores e intensos de la literatura uruguaya sobre la última dictadura y el pasado reciente. Es claro que el dolor es una pregunta sin respuesta porque ¿cuál puede ser la respuesta al por qué el suplicio entre los hombres? Sin duda que ninguna. Quiere decir también que sin signos la vida no es en tanto que tal. Menos aún la cultura y su empecinada porfía humanista y humanizadora. Los signos sobre la mesa mostrarán cuál es el juego.

Como dice el título de esta comunicación, Amanda Berenguer fue proteica por la búsqueda y por el cambio continuo —libro tras libro—, por el empleo de distintas formas, métricas, variantes léxicas y sintácticas, así como por sus énfasis estéticos y variados perfiles poéticos. Todo lo cual dio como resultado un hacer constante de propósito transformador, ejemplo de libertad en el arte y de aciertos continuamente renovados, tan incesantes como calificados e infundibles.

Referencias bibliográficas

- BENEDETTI, Mario. *Literatura uruguaya siglo xx*. Montevideo: Alfa, 1970.
- BERENGUER, Amanda. *El monstruo incesante*. Montevideo: Arca, 1966.
- . *Poesía. (1949-1979)*. Montevideo: Calicanto, 1980.
- . *Los signos sobre la mesa*. Montevideo: Universidad de la República, 1987.
- BLIXEN, Carina. «Amanda Berenguer: poeta en metamorfosis», en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997.
- FIERRO, Enrique. «Amanda Berenguer: “A todo riesgo”», en *Capítulo Oriental*, n.º 32. Montevideo: CEDAL, 1968, p. 505.
- MEDINA VIDAL, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya en el siglo xx*. Montevideo: Diaco, 1969.