
Poesía liminal



LUIS MORENO VILLAMEDIANA
Doctor en Literatura Comparada
Universidad de Los Andes
lmorenovillamediana@gmail.com



Recibido: 08/11/2016

Aceptado: 04/04/2017

Hay una pedagogía de la literatura que no pasa por la promoción de los textos escolares ni los volúmenes alineados en una biblioteca. Estos, por supuesto, son muy importantes: allí se reúnen, sin conflicto, saberes, archivos sentimentales, mapas no necesariamente explícitos de un porvenir posible ligado a la escritura. Sin embargo, aquella otra enseñanza no termina de resolverse como conocimiento sintético, porque es de naturaleza fluctuante, como un libro de arena. Sus límites son inestables e invasivos, y pertenecen al orden de lo imaginario: existen como expectativas, más que como señas constatables. Esas lecciones, en fin, se verifican sólo a posteriori, al recordarlas como alegorías, como fórmulas que remiten constantemente a una significación distinta.

Quizá algunas anécdotas ayuden a mostrar cómo se verifica ese gesto educativo. En esos microrelatos de naturaleza autobiográfica se condensan simultáneamente una experiencia individual y una especie de reelaboración de la historia de la lectura.

Cuando yo era niño, mi padre nos enseñó algunos poemas de memoria. Él solía recitar en las reuniones familiares y cuando se juntaba con sus amigos cercanos. Le gustaban, sobre todo, ciertos textos de César Vallejo, Miguel Hernández y Andrés Bello. Si uno piensa en esas elecciones, concluye que le atraían especialmente los poemas fundados en la métrica y la rima, a lo mejor porque facilitaban el aprendizaje mnemotécnico. Su recitación era pausada, y solía acompañarla con algún movimiento de los brazos, como para darle énfasis a un pasaje que le pareciera



ARJÉ. Revista de Postgrado FaCE-UC. Vol. 11 N° 20. Enero– Junio 2017/ pp.72-77
ISSN-e 2443-4442 , ISSN-p 1856-9153
Poesía liminal

Luis Moreno Villamediana

resaltante o involucrarse de manera más profunda con cada estrofa. Aquello era, al cabo, una mínima teatralización de la poesía, una performance que buscaba superar los límites de la obra impresa. No era imposible que allí hubiera una teoría sobre la poesía que apuntara al regreso de la tradición oral y a la fijación de ese procedimiento como resguardo del linaje *coránico* de la creación poética—en árabe, recordemos, *Corán* significa *recitación*. Ese rasgo lo hace legatario de los primeros lectores de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado y, después, del *Romancero gitano* de García Lorca, volúmenes que se inscriben en una trayectoria creativa a la vez conservadora y metamórfica.

El primer poema que aprendí fue el “Soneto del amor elemental”, de Carlos Castro Saavedra:

Mi amor era sencillo cómo el vino,
Como la barba blanca de un abuelo,
Como una golondrina contra el cielo,
Como el habla de un hombre campesino.

Era como el saludo del vecino,
Como un llanto de niño en un pañuelo,
Como frutas regadas en el suelo,
Como la albura de un mantel de lino.

En esta simple rama del amor
Mi corazón—constancia de una flor—
Todas las madrugadas florecía.

Y ella que siempre lo cuidaba tanto
Una llamada le negó su llanto,
A pesar de saber que se moría.

Al principio, uno de mis hermanos y yo repetíamos esas líneas sin darnos cuenta de su carácter entre despechado y funerario. Para nosotros, aquel conjunto de líneas habrá sonado más como una

inclusión de vagos bodegones pictóricos que no éramos capaces de describir con esa frase. Lo que importaba entonces eran las señales que nos permitían registrar tantas palabras: las sílabas finales, por ejemplo, que anclaban la serie verbal. Supongo que esa asimilación puramente fonética reivindicaba los comentarios de Roman Jakobson sobre la estilización del lenguaje como marca posible del texto poético, como indicio de la *poeticidad*: al repetir el soneto, sin ningún cálculo omitíamos la supuesta relación entre las palabras y las cosas, desechábamos la concepción de la lengua que ve en el discurso literario un inventario de objetos substituidos por signos. Con esa actitud, además, refutábamos la idea misma de *mímesis* que propuso la cultura clásica griega y que ha regido buena parte de los estudios literarios. En palabras de Jakobson, “las palabras y su sintaxis, su significación, no son indicios indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propio valor” (46; la traducción es mía).

Aquella situación se puede ver como mi *Urszene*—mi freudiana escena primitiva—, pero privada de su contenido sexual. De hecho, lo que ocurre en ella es la reiteración, en mi caso, de un origen patriarcal de la poesía. Sin embargo, ese rasgo de autoridad resulta acá benigno, como matizado por la historia posterior, que me hizo abandonar por completo el texto de Castro Saavedra. Éste ya no es para mí un monumento, sino una premonición retrospectiva: la oralidad es nada más un componente del discurso poético, no su definición. En el

soneto, se comprueba la presencia del paralelismo estructural en las dos primeras estrofas, pero eso no basta para hacerlo extraordinario. (Acá, por supuesto, se nota que lo memorable es una cifra unida a la reiteración en el recuerdo, no una condición modélica.) En el momento de aquel aprendizaje, lo que contaba era, inicialmente, el aprovechamiento de esa “poetry of grammar” estudiada por Jakobson (un “procedimiento poético eficiente” sustentado en la reiteración de un concepto gramatical, el equivalente del *parallelismus membrorum* y las letanías de la Biblia), y, más tarde, su complemento actoral: en algún momento, se entiende, después de quedar claro que habíamos fijado bien esas oraciones en la cabeza, mi padre nos pidió que practicáramos moviendo los brazos en la recitación. Así, no sólo promulgaba su acción como legado, sino también confirmaba la demolición del libro impreso que contenía el poema. En ese escenario se inscribía un conflicto de base entre lo hablado y lo escrito, entre lo público y lo privado.

Sin saberlo, mi padre restauraba los movimientos anteriores a la invención de la imprenta. En los siglos XII y XIII, la cultura oral definía los modos de producción artesanal de los manuscritos iluminados. En esa época regía el convencimiento de que las ilustraciones que acompañaban el texto de hecho funcionaban como ayuda para los iletrados: ellas representaban visualmente el contenido de la escritura. Michael Camille indica en su ensayo “Seeing and Reading: Some Visual Implications

of Medieval Literacy and Illiteracy” (1985) que “buena parte del arte visual del siglo XII no era tanto una expresión del mundo visible como de la palabra hablada” (27). Era común en esos tiempos desconfiar de lo escrito, y la mejor manera de asegurar la verdad de una declaración era por medio de la observación y la audición. La importancia de la oralidad se representaba en aquellas páginas por medio del dedo índice levantado y algo curvado, que era la forma tradicional de describir la *declamatio*—el discurso vehemente propugnado por la retórica clásica. Con eso se enfatizaba que la elocuencia era fundamental.

Cuando mi hermano y yo tratábamos de memorizar el soneto de Castro Saavedra y acompañábamos ese acto con el movimiento de los brazos, lo que hacíamos era clonar el proceso de lectura propio de los monasterios: en principio, alguien recitaba el discurso sagrado de la Biblia y los novicios escuchaban, y sólo más adelante un copista se encargaba de asentar por escrito lo que se había escuchado. Ese oficio no convertía al copista en *literato*; como dice Camille, “ser llamado literato significaba que uno podía entender e involucrarse con el discurso del latín en tanto que lengua viva en vez de simplemente copiar la letra ‘asesina’” (28).

Tampoco nosotros ejercíamos allí de poetas, ni de lectores, ni de críticos; en el mejor de los casos, nos limitábamos a actuar como máquinas reproductoras de una cadena de sonidos que sólo por conveniencia estaban impresos en un volumen de

papel. Sin ninguna conciencia, estábamos sirviendo de agentes anacrónicos de una poesía que simultáneamente omitía los caracteres tipográficos y los instrumentos musicales: no éramos ni juglares ni herederos de Stéphane Mallarmé. No deja de ser curioso ahora, a casi dos meses de la muerte de mi padre, pensar en esa preferencia por una actitud medieval—o tal vez excesivamente moderna, si se considera la popularidad de la *jam poetry*—, que tautológicamente se manifestaba en su tratamiento de lo impreso. No exagero: mi padre en verdad destrozaba los libros. Al parecer, le costaba demasiado leerlos sin abrirlos en un ángulo de 180 grados o más; a veces doblaba del todo el volumen, hasta hacer que las tapas se tocaran. No contento con esas torturas, metía en ellos todo tipo de papeles: facturas, cuentas obsesivas, borradores de cartas, fotocopias de algún documento o de la cédula, volantes... Les doy un par de ejemplos: uno de los tomos de las Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz (editados en México por el Fondo de Cultura Económica) terminó con el forro de tela desgarrado; un ejemplar del *Resumen de la Historia de Venezuela* de Rafael María Baralt, publicado en la década de los 30 y que había pertenecido al doctor Manuel Noriega Trigo—miembro del grupo literario *Seremos* en los años 40—quedó desguarizado e incompleto.

¿Qué se mutila cuando un libro acaba de ese modo? En realidad, nada más una pasión fetichista, más que la fisonomía de la cultura. El artista inglés John Latham (1921-2006) desarrolló en los

años 60 un proyecto conceptual que buscaba convertir los *books* en *skoob*—los *libros* en *sorbil*. En una actividad, Latham mostró esos objetos como parte de un mecanismo mecánico, en forma de torres, bicicletas, tuberías, sistemas de ventilación; del mismo modo, los cubrió de variadas sustancias químicas. Incluso hubo disposiciones de *sorbil* con formas humanas. Como lo resume Gill Partridge:

In its conventional form, the printed book represented everything that he sought to undermine: the solidity and permanence of objects, the weight of tradition and unthinking orthodoxy. They were 'reservoirs of received knowledge', and the accumulated detritus of what he called the 'Mental Furniture Industry'. Transformed into *skoob*, however, they illustrated the revolutionary implications of a time-based universe. They were no longer objects in space but events in time. (p.61)

En su forma convencional, el libro impreso representaba todo aquello que se buscaba socavar: la solidez y permanencia de los objetos, el peso de la tradición y de la ortodoxia que se resiste al pensamiento. [Los libros] eran 'depósitos del conocimiento recibido' y el detrito acumulado de lo que él llamaba la 'Industria Mobiliaria Mental'. Transformados en *sorbil*, sin embargo, ilustraban las implicaciones revolucionarias de un universo de base temporal. Ya no se trataba de objetos en el espacio, sino de eventos en el tiempo. (Traducción propia).

Lo que hacía Latham era poner en evidencia la potencia creativa del desvío: a partir de la reconfiguración del propósito, lo que lograba era mostrar versiones novedosas de lo que, en principio, es únicamente el artefacto material de la lectura. Perdida esta función, lo que queda en la cosa es la flexibilidad estructural que puede dar origen a dispositivos inauditos.

Mi padre no tenía un propósito artístico, pero eso no significa que su vínculo con los libros no fuera heterodoxa. Al deconstruir con su actitud esa cultura de lo impreso, vindicaba la antigua tradición de la poesía oral, libre de sus obligaciones con los artefactos tangibles de su reproducción. El libro devino en transparencia: aunque pasible de ser manipulado y analizado en sus dimensiones físicas, la tinta y el papel solamente contaban en tanto que permitían la transición a la mera presencia fonética del texto. Por supuesto, eso le acarrea algunas penalidades: cuando llegaba de visita, yo no le perdía huella para asegurarme de que no me secuestrara un ejemplar que luego terminara como sencillas hojas sueltas. Le quedaban algunos libros propios, que hasta el último momento leía en voz alta, como confirmando la naturaleza transitoria y auditiva de la creación literaria.

Yo, por mi parte, mantengo un nexo fetichista con los libros. Para mí, no son materia facturada, sino objetos mágicos que reposan en un estado intermedio entre lo veraz y lo virtual. Conservar esa condición liminal supone resguardar las hojas y las tapas, que no se reducen al simple concepto de soporte avanzado, aun vanguardista, de la poesía recitable y sus apéndices kinésicos. Me interesa la historicidad de ese artefacto, que ha sabido perpetuar la volatibilidad del mester de juglaría, la relatada inmortalidad de los caracteres alfabéticos y las tensiones tipográficas que Walter Benjamin, en *Einbahnstrasse* [*Calle de dirección única*], reconocía en los poemas de Mallarmé, provenientes de

los avisos comerciales. Se debe resaltar que, según resume Benjamin, esa inclusión del estilo publicitario problematiza la autonomía del libro impreso y empuja a éste a la calle y a los vaivenes del caos económico (42); lo hace, en fin, un área compleja de interpenetraciones sociales e históricas. Cuando escribo poesía, recorro a esa diversidad acumulada en lo impreso. Tal vez no sea errado admitir que deambulo en esa zona liminal, y que puedo aprovechar en una sola hoja el ritmo de la sintaxis y su negación, como un fulano que aún no decide cuál ortodoxia respetar.

Eso: la tradición literaria no es un museo que reúna formas inmutables, obligaciones de orden estético, un cerrado catastro de relaciones con el mundo o el sueño. Lo que se hereda se sitúa, más bien, en la frontera amplísima entre la conservación y el cambio, en ese umbral manchado por todas las alternativas, que incluyen, también, el rigor mortis, la traición descarada, la renuncia, la contemplación ritual. Las preguntas que nos hagamos ante el acto creativo tienen que ver con nuestra personal historia literaria: ¿cuál debe ser el ritmo, cómo se conciben el espacio o la página? Un poema, se admite, implica un tenso acto de escritura asistido por los medios disponibles, que terminan por condicionar nuestras afirmaciones sobre la construcción del texto; y nuestro uso de esos medios se inscribe entre las marcas de nuestra biografía. En mi caso, lo que llamamos “libro” tiene un lugar ambiguo entre la oralidad y la tipografía, lo que le otorga un estatuto oscilante. Esa descripción me

lleva a dos certezas: la primera es que no soy mi padre, pero sí un legatario parcial, más rígido al leer, y más discreto; la segunda, tampoco soy Bob Dylan. En mitad de semejantes disonancias, sigo en la tarea de llevar libros a casa, con la confianza de quien descubre en ellos un territorio que jamás será absoluto.

Referencias

- Benjamin, W. (2016). *One-Way Street*. Boston and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Camille, M. (1985). "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy", *Art History*, volume VIII. (pp. 26-49).
- Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Partington, G. (2014). "From Books to Skoob; Or, Media Theory with a Circular Saw". *Book Destruction from the Medieval to the Contemporary*. Adan Smyth and Gill Partington. London: eds. Palgrave Macmillan. (pp. 57-73).