

# Quando el papel y el cuerpo hablan

Eduardo Chirinos

*Rumbbb...Trrraprrrr rrach... chaz*  
César Vallejo

*Higadoleruc leruc*  
Carlos Germán Belli

Todos nosotros hemos enfrentado alguna vez la incomodidad de leer en voz alta un poema y tener que decidir, sobre la marcha, en qué momento debemos hacer la pausa que dé por terminado un verso y anuncie el siguiente. Esta vacilación es producida por un cortocircuito entre la información ocular que revela la extensión del verso, la cantidad de aire aspirada para enunciarlo y la proyección de una frase que trasgrede la medida impuesta por dicho verso. Tal vacilación no existiría si los versos se comportaran como una frase completa (los llamados versos «esticomíticos»), pero no siempre es así: el elemento sintáctico suele ser más largo (o más corto) que el sonoro, planteándole al lector una alternativa muchas veces difícil de resolver. Esta dificultad se complica si el poema, además, está rimado: las equivalencias fonéticas nos invitan, con engañosa naturalidad, a dar por concluida una unidad sintáctica cuando concluye un verso, sin advertirnos que está encabalgado con el siguiente. ¿Leer respetando la secuencia exigida por el sonido o leer respetando la secuencia exigida por el sentido? Cualquiera que tenga por costumbre leer poemas en voz alta sabe que si en la primera opción corre el riesgo de parecer un declamador profesional, en la segunda corre el riesgo de prosificar el poema, arruinando sus efectos. Ambas opciones son igualmente problemáticas y explican por qué a muchos lectores les interesa escuchar a los poetas leer en voz alta sus composiciones. Se trata de saber cómo organizan su respiración, en qué momento hacen una pausa, cómo resuelven sus propios encabalgamientos.

En un ensayo titulado «El final del poema» Giorgio Agamben abona la tesis según la cual el encabalgamiento (*enjambement*) es el único criterio que nos permite distinguir lo que llamamos poesía de lo que llamamos prosa: «Porque ¿qué es el *enjambement* sino la oposición entre un límite métrico y un límite sintáctico, entre una pausa prosódica y una pausa semántica? Así, pues, se denominará poético aquel discurso en el que esta oposición, al menos virtualmente sea posible, y prosaico aquel en el que ésta no pueda tener lugar»<sup>1</sup>. En otras páginas, Agamben reflexiona sobre el modo en que el verso afirma su identidad al romper un nexo sintáctico, pero añade que esta afirmación lo inclina de manera irresistible a inclinarse sobre el verso siguiente «para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí»<sup>2</sup>. Agamben se detiene en un punto cuya obviedad lo ha dejado sin nombre entre los contemporáneos: el final del verso<sup>3</sup>. Siguiendo la preocupación de los tratadistas medievales, propone llamar a ese punto *versura*: el momento en el que los bueyes que arrastran el arado se vuelven al final del surco<sup>4</sup>. La percepción de los versos como surcos delata la naturaleza material del soporte y, de paso, nos recuerda la presencia del cuerpo materno que sobrevive etimológicamente en la palabra *materia*.

Del mismo modo que casi nunca nos detenemos en el final del verso, rara vez le damos importancia al soporte donde descansan los signos, ni a los materiales que dan cuerpo a esos signos. Dos autores de formación tan distinta como Severo Sarduy y Victor Stoichita coinciden en la necesidad de recuperar del olvido esos

<sup>1</sup> Giorgio Agamben. «El final del poema». Trad. Rosalía Gómez. *Sibila. Revista de Arte, música y Literatura* 6 (1997): 22-24.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben. *Idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península. pp. 22-23.

<sup>3</sup> Los tratados medievales han señalado puntualmente la relevancia de ese punto: «El libro cuarto de *Laborintus*, de este modo, registra *finalis terminatio* entre los elementos esenciales del verso, junto a *membraorum distinctio* y *sillarum numerario*. Y el autor del *Ars* de Monaco no confunde el final del verso (que llama *pausatío*) con la rima, sino que lo define más bien como su origen o su potencialidad: *est autem pausatío fons consonantiae*» (Agamben, 1997, 22).

<sup>4</sup> Se trata del *bustrofedón*: lo que avanza alternadamente en direcciones opuestas, hacia atrás (*versus*) y hacia delante (*proversus*).

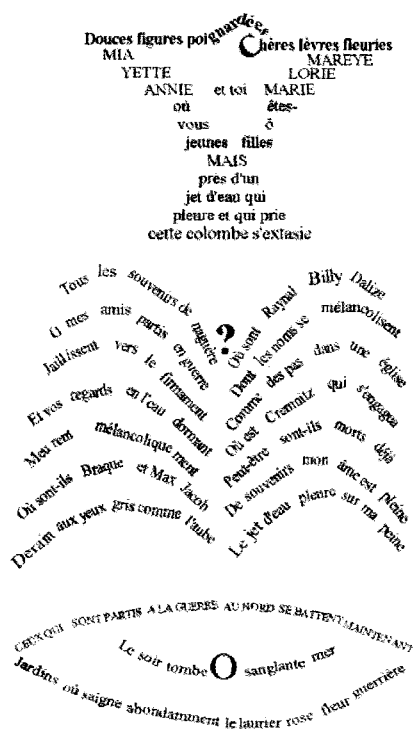
elementos que consideran esenciales de la obra de arte. Si para el escritor cubano se trata de un «sacrificio» parejo a la obsesión cristiana de borrar el cuerpo; para el historiador rumano se trata, más bien, de una prevención que sanciona cualquier atentado contra la percepción óptica («la única aproximación lícita a la obra») y nos hace creer que la obra de arte es una «imagen» expuesta a la vista y no un «objeto» que deba tocarse<sup>5</sup>. Soy consciente de que ambas reflexiones giran en torno a las obras plásticas, donde el estatuto material es más obvio (y por lo tanto más urgente), ¿pero, acaso la imagen agraria de la *versura* no nos advierte sobre la materialidad que obliteramos en la lectura de un poema? El silencio gráfico que aparece en las pausas versales carece de nombre. La palabra «blanco» es sólo una descripción visual del vacío dejado por la ausencia de significantes, pero pone en primer plano la materialidad desnuda que se hace visible precisamente por la ausencia de significantes. Esta inesperada alianza entre expectativa visual y expectativa auditiva en relación al silencio es, a mi juicio, lo que permite la doble vertiente experimental en la poesía: la gráfica y la sonora.

Para hacer un deslinde entre la experimentación gráfica y la sonora debemos preguntarnos si el silencio que escuchamos en la *versura* (permítanme el oxímoron) es distinto al vacío que vemos en el «blanco». Es obvio que el primero lo percibimos en la suspensión acústica marcada por el tono que delimita el límite métrico, y el segundo en la suspensión de la secuencia de significantes que identificamos con el verso. Esta obviedad se disuelve una vez que comprobamos la participación de tres actividades tan distintas como complementarias: escuchar, leer y mirar. Escuchar un poema nos libera de la necesidad de leerlo (así lo entienden las comunidades ágrafas que carecen de escritura, pero no de poesía), pero leerlo no nos libera de escucharlo: todos sabemos que la lectura silenciosa activa una voz perfectamente capaz de ejecutar los efectos rítmicos propuestos por el poema. Mirar un poema, en

---

<sup>5</sup> Severo Sarduy. «Cubos». En *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, pp. 97-98. Victor I. Stoichita. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 2006.

cambio, no significa leerlo, pero nos ofrece por adelantado la clave de su lectura y, en algunos casos, su presupuesto básico de comprensión. Hay poemas que exigen ser mirados y luego leídos (o viceversa), pero sólo a condición de que ambas actividades no ocurran al mismo tiempo. Lo había advertido Foucault respecto del caligrama, donde mirar y leer son actos que forzosamente se excluyen: «en el momento en que las palabras se ponen a hablar y a conferir un sentido, ocurre que el pájaro ya se ha echado a volar y la lluvia se ha secado»<sup>6</sup>. Es muy posible que Foucault tuviera en mente este caligrama de Apollinaire:



Este caligrama, que reproduce a una paloma que parece flotar sobre una fuente<sup>7</sup>, recordaría el procedimiento de «Poesía en

<sup>6</sup> Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 37.

<sup>7</sup> Guillaume Apollinaire. *Calligrammes. Poemas de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. En *Apollinaire. Poètes d'aujourd'hui*. André Billy, ed. París: Pierre Seghers, 1956. p. 154.

forma de pájaro» (*Tema y variaciones*, 1950) de Jorge Eduardo Eielson si no fuera porque en el poema del peruano los artificios de composición subrayan la condición *escrita* del objeto («pájaro de papel y tinta que no vuela») y el silencio y la inmovilidad a la que está condenado:

azul  
brillante  
el Ojo el  
pico anaranjado  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello herido  
pájaro de papel y tinta que no vuela  
que no se mueve que no canta que no respira  
animal hecho de versos amarillos  
de silencioso plumaje impreso  
tal vez un soplo desbarata  
la misteriosa palabra que sujeta  
sus dos patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas a mi mesa<sup>8</sup>

El soplo que podría desbaratar la «misteriosa palabra» que sujeta a este pájaro no es otro que la lectura, cuya ejecución des-

---

<sup>8</sup> Jorge Eduardo Eielson. *Poesía escrita*. Lima: INC, 1976. p. 156.

cribe performativamente las distintas partes que lo componen. De todos modos, la posibilidad de huida de esos pájaros-palabras supone un fondo (un blanco) significativo gracias al cual adquieren forma y movilidad. Y este fondo no es otro que la materia reclamada por Sarduy y Stoichita.

En los llamados «poemas visuales» (¿qué poeta escrito no es visual?), el lugar tradicional del papel puede ser reemplazado por el muro, la madera, el yeso o la tela, pero todos ellos revelan una condición que sólo percibimos en la ausencia de los significantes: el de ser cuerpos vivos cuya fragilidad radica, paradójicamente, en su poder sobre las palabras. En efecto, la precariedad de la materia (su sometimiento al desgaste físico y al paso del tiempo) es una de las venganzas que asume el sacrificio al que ha sido condenada: si la supervivencia de la literatura oral depende de la memoria y de las comunidades encargadas de trasmitirla, la supervivencia de la literatura escrita depende –en cambio– de la mortalidad de su soporte y de las técnicas de reproducción. Eso lo saben los artistas cuando ofrecen el espectáculo de la disolución material del soporte como efecto estético. En noviembre de 2005, el colectivo de homenaje a Carlos Oquendo de Amat inscribió en los cerros del norte de Lima algunos de sus versos más emblemáticos («se prohíbe estar triste», «se alquila esta mañana», «se ha desdoblado el paisaje») amplificadas en dimensiones que alcanzaban los 100 x 70 metros. Los artistas del colectivo sabían que el viento y la humedad se encargarían de deteriorarlos, y que a las pocas semanas desaparecerían sin dejar huella. Más que devolverle a la ciudad los versos de Oquendo, lo que consiguieron fue algo más subversivo y radical: hacernos ver que el destino de esos versos era disolverse para resurgir, silenciosos, como parte de la materia en la que fueron inscritos. ¿Pasa lo mismo en los poemas escritos (o impresos) sobre el papel? Al ser también materia, el papel no escapa a los efectos del desgaste físico; tampoco el poso de tinta o carboncillo a cuyo rastro confiamos nuestros poemas. Conocida es la historia de «El sueño de los guantes negros», cuyo original Ramón López Velarde solía llevar en su chaleco para leérselo a sus amigos<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Este poema fue escrito en 1921 y figura en la colección póstuma *El son del corazón* (1932).

Como López Velarde doblaba el papel donde había escrito el poema, las esquinas del doblez hicieron ilegibles ciertas palabras que, en la mayoría de las ediciones, aparecen reemplazadas por puntos suspensivos. Cicatrices textuales, agujeros de un sintagma que alguna vez estuvo completo, esos «blancos» son las huellas de aquellas palabras que el poeta alguna vez seleccionó y decidieron regresar al silencio original motivando el murmullo de todas aquellas que no fueron elegidas.

Lejos de ser una entidad imaginaria, el papel afirma constantemente su presencia material y su prodigiosa capacidad de generar significados. Esto lo supo Jorge Eduardo Eielson, tal vez el poeta hispanoamericano que más ha experimentado sobre la potencialidad comunicativa de la materia. En la colección *Papel* (Roma, 1960) Eielson presenta una secuencia de papeles cuya condición física (y no sus contenidos verbales) es elevada a la categoría de expresión artística: blanco, rayado, pisoteado, quemado, plegado y agujereado, etc.<sup>10</sup> Ninguno de estos papeles alberga ningún poema, y si hay palabras éstas son en extremo pequeñas y no hacen más que reiterar lo que el ojo ya ha visto, convirtiendo la lectura en un ejercicio tautológico. Sin que nos demos cuenta, Eielson invierte la jerarquía que privilegia la lectura sobre la mirada y nos hace escuchar la materia sometida a las violencias del deterioro, alertándonos sobre el precario destino de la poesía escrita y por escribir.

En los llamados «poemas fonéticos» (¿qué poema leído no es fonético?) se hace necesario distinguir entre la poesía oral, que prescinde del soporte material y confía en los poderes de la difusión anónima (los romances tradicionales son un buen ejemplo), y la poesía que experimenta con sonidos y está hecha para ser escuchada. Los ejemplos abundan: las declamaciones simultáneas del futurista Marinetti, los poemas fonéticos de Hugo Ball como «Gadgi beri bimba» y «Karawane», la *Sonata in Urlauten* de Kurt Schwitters, los poemas optofonéticos de Raoul Hausmann. Si el efecto de los poemas visuales se pierde cuando los escuchamos leer (la audición no permite advertir el conflicto entre leer y mirar), el de los poemas sonoros se pierde cuando los sometemos

---

<sup>10</sup> Eielson. Op. cit. pp. 289-310.

a la lectura silenciosa, pues no están hechos originalmente para ser leídos, sino para ser ejecutados como una pieza musical<sup>11</sup>. Pero la lectura silenciosa siempre es capaz de reproducir el efecto de oralidad y hacernos «escuchar» aquellos significantes que eluden toda aproximación léxica. Todos sabemos lo que son las jitanjáforas, todos sabemos también que su poder rítmico y la magia de sus variaciones fonéticas se perciben mejor si son escuchados, ya sea en poemas en verso libre (como en algunos cantos de *Altazor*) o en las estrofas más tradicionales. El patrón rítmico que exige el soneto podría ser ejecutado con una secuencia de jitanjáforas distribuidas en catorce versos endecasílabos con rima consonante ABBA-ABBA-CDC-DCD con acentos en segunda y en sexta; el resultado de tal experimento (que aconsejo a otros) variará según la capacidad de las jitanjáforas de evadir cualquier significado y construir un universo cerrado y autosuficiente<sup>12</sup>. Pero ocurre que las jitanjáforas, incluso las más opacas, dejan traslucir evocaciones léxicas (ya sea por homofonía, por condensación o por semejanza con otras lenguas) que nos permiten diseñar una escenografía donde instalar el sentido y los silencios que acompañan a cualquier poema. De esta comprobación se desprende la idea de una lengua universal para la poesía, utopía lingüística que el futurista ruso Alexéi Jruchenyj propuso con la invención del *zaum*. Anticipándose a la idea de Adorno según la cual las disonancias musicales espantan al público porque les habla de su propia e insoponible situación<sup>13</sup>, Jruchenyj justifica la existencia de un arte de disonancias «desagradables al oído» porque en nuestras almas ya existen. Los ejemplos que ofrece en la *Declaración de la palabra*

---

<sup>11</sup> Esto es especialmente válido para la mencionada *Sonata in Urlauten* («Sonata en sonidos primitivos», 1932), compuesta en cuatro movimientos, una introducción, un final y una *cadenza* en el cuarto movimiento.

<sup>12</sup> Poco después de escribir estas líneas, encuentro por casualidad que ese soneto existe. Pertenece a José Bastida, personaje de la novela de Gonzalo Torrente Ballester *La saga / fuga de JB*. Transcribo el primer cuarteto: «Velmá, nora tilvó, noscamor leca./Fos madele se gáspel ganco cía,/de prasla xelvetá regal betía./Mor áuslacan Xirgós colpi delbeca». (*La saga / fuga de JB*. Barcelona: Ediciones Destino, 1972. pp. 67-70).

<sup>13</sup> Th. W. Adorno. *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Biblioteca de Bolsillo, 2003. p. 18.



como tal (1912-1923) —*dyr, boul, chchyl*— no sólo son disonantes, sino también imposibles para los hablantes situados fuera del universo lingüístico eslavo<sup>14</sup>. Esa limitación atenta contra la universalidad del *zaum* y muestra que hasta las más estrafalarias invenciones verbales descansan en leyes fonéticas propias de la lengua de la que se desvían.

¿Cómo aparece el reclamo de la materia en los poemas fonéticos? Conviene recordar que en estos poemas la prescindencia del soporte no es una norma, y que el soporte —incluso en su versión más tradicional de papel— reclama su presencia como ocurre en los poemas «visuales». Este reclamo es parecido pero no igual porque, en estos casos, el lector percibe el soporte como un silencio, del mismo modo que percibe los sonidos humanos, las onomatopeyas y los ruidos naturales o mecánicos como un atentado contra ese silencio. Tal vez la metáfora más útil para graficar esta situación sea la del pentagrama: una cosa es la transcripción de los signos musicales, otra su ejecución. Resulta inquietante comprobar que, en la mayor parte de los casos, los sonidos creados por los poemas sonoros responden a la voluntad de «hacer hablar» a la materia. Y ya sabemos que la materia no suele expresarse en un lenguaje articulado. Cuando Oquendo de Amat escribe «Abel tel ven Abel en el té» («Poema al lado del sueño») hace algo muy distinto a lo que hace Vallejo cuando escribe en Trilce XXXII «Rumbbbb...Trrraprrrr rrach... chaz»: si en el primero las palabras, por incomprensibles que sean, se organizan de acuerdo a una sintaxis particular, en el segundo «escuchamos» ruidos inconexos que provienen no sabemos si de un brusco movimiento de muebles, de la aparatosa caída de objetos o del sonido que produce la pluma cuando rasga el papel<sup>15</sup>. En cualquier caso, estos ruidos no se acomodan (ni quieren acomodarse) a ninguna secuencia sintáctica ni, mucho menos, a un patrón léxico reconocible.

---

<sup>14</sup> Alexéi Jruchenyj. *Declaración de la palabra como tal* (1912-1923). Citado en *La poesía fonética*. José Antonio Sarmiento, ed. Madrid: Poesías Libertarias, 1991. pp. 111-112.

<sup>15</sup> Esta última idea proviene de los versos 19-20 de Trilce XXII: «Y hasta la misma pluma/con que escribo por último se troncha». (*César Vallejo. Obras Completas. Tomo I. Obra poética*. Ricardo González Vigil, ed. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, Banco de Crédito, 1991. p. 305).



en tanto materia podría expresarse también en su propio lenguaje? Carlos Germán Belli es autor de un poema, tal vez el único de la tradición poética peruana, donde el cuerpo toma la palabra y lo escuchamos hablar en voz alta. Se trata de «Expansión sonora biliar»:

Bilas vaselagá corire  
biloaga bilé bleg bleg  
blag blag blagamarillus

Higadoleruc leruc  
fegatum fegatem  
eruc eruc  
fegaté gloc gloc  
le lech la lach  
higadurillus  
vaselinaaa  
Hegasigatus glu glu  
igadiel olió  
glisetón  
hieeel  
gliseterac  
hieeeeeel <sup>17</sup>

Considerado un experimento fónico creado con palabras carentes de sentido, este poema ofrece una secuencia de ruidos intestinales causados por el hígado cuando excreta bilis en el intestino para ayudarlo a digerir las grasas. Esos ruidos son, por lo general, inaudibles, pero a veces se dejan escuchar causándonos más de un sonrojo. Se trata del mismo sonrojo que ocurre cada vez que nuestro cuerpo decide hablar en público, demostrando que nuestra parte vegetativa es perfectamente capaz de imponerse sobre nuestra voluntad y control. Pero tal vez esa razón no sea la única. Cuando los antiguos tratados médicos definían la salud como el silencio de los órganos, estaban convencidos de que nues-

---

<sup>17</sup> Carlos Germán Belli. *Dentro & fuera* (1960). En: *Los versos juntos. Poesía completa, 1946-2008*. Sevilla: Biblioteca Sibila, 2008. p. 36.

tros órganos «hablaban» solamente cuando estaban enfermos, haciéndonos conscientes de su incómoda y dolorosa presencia. Gracias a la invención del estetoscopio, el fonendoscopio digital y otros aparatos de amplificación auditiva, somos capaces ahora de escuchar la locuacidad de un cuerpo que hasta entonces creíamos silencioso. Y si esa locuacidad desagrada al oído es porque –parafraseando a Jruchenyj y a Adorno– nos habla de nuestra propia e insoportable situación.

Paul W. Borgesson ha definido el sistema simbólico de Belli como la «expresión pública de un discurso privado»<sup>18</sup>. La agudeza de esta definición aleja este poema de su condición excéntrica y lo sitúa en el centro mismo de la poesía belliana, pues supone la expresión más radical de esa privacidad: la que corresponde a los interiores más secretos y humildes del cuerpo. Es como si Belli nos pusiera un estetoscopio y nos obligara a escuchar una confusa y disonante masa fónica en la que apenas podemos identificar (como lo ha identificado John Garganigo) variaciones de palabras básicas como «hígado» y «bilis»<sup>19</sup>. Lo curioso de esta situación es que el lenguaje de nuestros cuerpos es común: todos los seres humanos, sin excepción, compartimos un repertorio de sonidos corporales que la cultura tiende a sacrificar y reprimir de la misma manera que lo hace con el soporte material de las obras de arte. En este sentido, la subversión del poema de Belli es análoga a la subversión de *Papel* de Eielson, sólo que si el primero nos obliga a escuchar amplificadamente los sonidos enunciados por el cuerpo, el segundo nos obliga a presenciar el sacrificio del cuerpo cuando inscribimos en él los significantes.

Esta analogía (que sitúa en el mismo plano la experimentación visual y la experimentación fonética) resulta útil para insistir, una

---

<sup>18</sup> Paul W Borgesson, Jr. «El sistema simbólico de Carlos Germán Belli: Expresión pública de un discurso privado». Prefacio a Carlos Germán Belli. *Los talleres del tiempo. Versos escogidos*. Madrid: Visor, 1992. pp. 9-20.

<sup>19</sup> Para Garganigo, este poema «incluye variaciones fonéticas del italiano, derivadas de «fegato», «hígado». Hay una tensión producida a la vez por el juego entre hiel y amargura y las variaciones de la palabra «glisetón», posiblemente sugerida por «glicerina» y su característica dulce. Esta función de las vísceras termina, desde luego, en una nota negativa. Por suposición icónica, el impacto cae en la palabra 'hieeeeeel' « (Carlos Germán Belli. *Antología crítica*. Ed. John Garganigo. Hanover: Ediciones del Norte, 1988. pp. 23-24).

vez más, en la importancia del material como soporte y su doble naturaleza corporal y artística. También nos permite volver — como el arado de los bueyes— al principio de estas reflexiones: al estar en verso, el poema de Belli no oculta la condición rítmica de su discurso y la presencia del silencio exigido por la respiraciones versales. Pero lo verdaderamente inquietante es que nos enfrenta a la coexistencia de dos cuerpos: el cuerpo de la materia física donde se inscriben los versos y el cuerpo del poema que enuncia su materialidad utilizando su propio lenguaje. ¿Debemos renunciar al llamado del cuerpo en nombre de lo que todavía entendemos por poesía? ©