

Una visita al anfiteatro

Por suerte —quiero decir, en un rango que se mueve, digamos, sobre un 1 % del total—, existen ciertas poéticas cubanas contemporáneas que todavía despiertan azoro en su comportamiento; poéticas que instituyen la línea versal como teatro, el no-verso en territorio Verso, y que subvierten (quise decir, *doblegan*) las estructuras formales y lingüísticas del texto hasta llegar a la escritura como *performance*, a la poesía como “representación-de-la-poesía”.

Tales publicaciones (Leandro Báez Blanco, Rito Ramón Aroche, Lizabel Mónica...) mantienen en activo el vigor de esa “tradición del *sinestilo*, de lo transversal” que pedía Diáspora(s) —vía Carlos A. Aguilera— en los épicos noventa a la poesía cubana. Cuéntanse, también, en la anterior lista, las de Ismael González Castañer (La Habana, 1961), de quien *Palabra de Mumford* constituye un producto destilado, con exquisito rigor, en esa “tradición”.

De la experiencia de escritura ya obtenida, una vez, en títulos indispensables como *Mercados verdaderos* (1998) o *La misión* (2005), el trabajo poético de Ismael González Castañer ha devenido en una construcción textual patentada en un discurso único, en una singularidad estilística de *copyright*. En *Palabra de Mumford*, ese sello de *copyright* muestra ahora logotipo de lujo en un volumen que, con justedad, debería tipificarse en arreglo a su propia escenificación. Y esto es: el libro-anfiteatro...

Palabra de Mumford transcribe lo que solo puede ser leído en un texto-para-la-escena, en un libreto que pide (quise decir, *exige*, simultáneamente, mientras propone en el espacio escénico de la lectura su argumento poemático) la aplicación participativa, consciente y voluntaria, del público-lector. La teatralidad con que el verso ismaeliano proyecta su talante verbal desde la oralidad; la ampliación del concepto estructural de la poesía en un texto que fractura (o que más bien *agrede*, asiduamente) lo genérico del poema, desarticula cualquier preconcepción del acto poético, y destituye, por contaminación de otras sustancias textuales, la idea del confort en la poesía, de la poesía como centro discursivo vigilado rigurosamente por la lupa disciplinaria de la norma.

Es entonces que el fragmento —o la idea del fragmento en cuanto trozo sin trayectoria fija de acepción ideoestructural— se adueña de la escena en varias partes del libro, y en su integración de significados —esto es: en su función denotativo-enunciativa— le atribuye cualquier contenido o empleo (uso y similares) al concepto de “poema”:

Que nuestro delirio “tenga *mendó*”.

Se aparte de.

Se afecte del *súmmum* con que están cargados sus puntos expresivos blancos —o brillantes.

Tenga, se afecte, forme parte de —> la maravilla.
(Espero que la palabra maravilla no llegue desprestigiada al lector).

Para entender a cabalidad tales estrategias y emplazamientos enunciativos del texto habría que fichar estas páginas cual unidades textuales que tendremos *a priori* que llamar “poemas”, solo en virtud del conocido arreglo —tácito, secreto y, claro está, pactado de antemano— entre *autor textual*, *libro* y *entidad lectora*. Arreglo estimado, decía, mediante rótulo que asegura (y dará por fe el público-lector) que es “Poesía” aquello que “sucede” en el volumen, según esa “relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual”, del conocido argumento de Genette sobre la architextualidad.

“La percepción genérica, como se sabe —continúa Genette—, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector y, por tanto, la recepción de la obra”.

Hablamos de una serie de textos en prosa —que comparten, en un balance general, cantidad semejante a la utilización del verso en el cuaderno—, un repertorio en prosa en el que llega el turno para la “representación-de-la-poesía”, para la escritura como *performance*, que el lector deberá asumir (o bien simplemente “creer”) en tanto ejecución de lo que asevera el paratexto genérico del cuaderno.

Ante las posibilidades creativas que ofrece la ductilidad del poema entendido cual reducto transmoderno —en una visión que da cuenta de herramientas como la metaficción, la parodia, el pastiche y lo tran genérico o transtextual—, se organizan construcciones *outside* del no-verso en territorio Verso; se organizan construcciones hechas para la “dramatización”, para la parodia de poesía (es decir: para la parodia de una parodia).

Vienen luego la crónica-relato de corte transficcional, el concepto y la taxonomía; viene luego el segmento de conversación falsa o verdadera, el travestimiento capsular del lenguaje, en fin, con definición estanca, con definición de lo que dicta (u orientaría) un (supuesto) diccionario de autor:

Mirimara sería la esencia o corazón (especie de Grial: vaso esmeraldino y legendario/ de Cristo, recogedor sanguíneo; o Eldorado: tri-vasta región del mítico polvo/ su laguna y sumersión) de la música (*Los amantes de esa música perdimos todo* —confesión del primer verso) afanosamente buscada por el sujeto.

Conceptos explicados al lector, donde el descubrimiento y su descripción, la sorpresa lingüo-explicativa de linaje didáctico cuyos materiales de estudio —su *subject* y realización verbal, es decir, su “noción gráfica”— proponen la poesía como escuela de resortes lingüístico-sociales, como revista actualizada en la nomenclatura, prácticas y menesteres del sociolecto popular contemporáneo. Una especie fecunda de “misticismo de las palabras”, en la que el sustantivo abstracto de “misticismo” expresa la avidez de comunicación del poeta con un trascendente expresivo, con una intuición del “concepto”, de la “taxonomía” lingüística que son doctrina y posibilidad del poema:

palabra —estanilo— dando apoteosis al reino que surrondo

Saltan afuera —a un “afuera” expedito en el texto, de cualquier estrato de lenguaje— la exposición documental, y así también la *lecture* de Aula Magna, explicada con acompañamiento del formato pizarra: recuadros, tablas de contenidos, listas de nombres-situaciones...

De tales prácticas tal vez lo mejor sea el goce informacional, el *ludus*, la interacción que supone (persigue) el autor frente a su lector-público: un juego de afirmación y autoconciencia autorales, un juego escritural que (acaso) debe inscribirse en la noción de “posibilidades interpretativas”.

En sección titulada “Contracubiertas”, cuyos textos reproducen el formato del paratexto que el título concede, ¿no son paratextos ya, por adelantado, esos ejercicios de escritura? ¿No son ya una “representación-de-la-poesía”; la parodia de una parodia, digamos, *dramatizada*?

Se confirma (otra vez) en Genette: “La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad”.

No se olvide, sin embargo, que hablamos de paratextos marcadamente falsos, puesto que han ascendido al nivel de “Poema” según arreglo visto y firmado con anterioridad por la (citada) tríada de *autor textual*, *libro* y *entidad lectora*. En cualquier caso, deben atenderse aquí como poemas que han sido desplazados de su función primigenia (contracubiertas), que pasan a informar/testificar —debo decir que admirablemente— otro tipo de intencionalidad discursiva: es (ahora) el paratexto transformado en poesía, el paratexto reivindicado en texto principal, en eso que solemos llamar “ficción”.

Así ocurre, p. ej., en “Ritornello/ritornellor”, que tuviera uso real de nota, firmada por el autor, en la contracubierta de un cuaderno de poesía publicado hace algunos años.¹

¹ Me refiero al cuaderno *Falsas maniobras* (Eds. Caserón, Santiago de Cuba, 2012), de Luis Lexandel Pita. La reutilización/reubicación genérica

Pero esas “posibilidades interpretativas” llegan a establecer, además, cierto juego hypertextual, transmoderno, más allá del deslucido y reduccionista ejemplo del mundo de la intertextualidad.

Llamo pues, hipervínculo, al texto que habla de otro texto anterior, texto de extracción múltiple, mediante el cual el autor abre portales de información (hipervínculos intratextuales) a la diacronía de su propia obra.

Se trata de un conjunto de nodos administrados por una base de datos: la obra de Ismael González Castañer, que deviene, en su lugar —utilizando el ejemplo del heliógrafo (uso y lenguaje de signos) del escritor belga de origen caribeño Pelonius Blank—, un “aparato para organizar señales lingüísticas mediante el reflejo sígnico de un texto cualquiera en un proyecto móvil”, deviene un “aparato para organizar la duración e intensidad de un enunciado”.²

Así, textos como “Disfuerzos, no monadas, una amenaza” y “Fragmentos de la conversación”³ son enunciados que no solo remiten a hipotextos anteriores del autor —*Disfuerzo* (2012) y *La misión*, respectivamente—:

y contextual de esta (otrora) nota de contracubierta, implica —en la práctica al menos— el manejo de modos y contenidos de lo que vendría a ser el *auto-remix*: cierto tipo de remix intrautor.

² Cf., de Pelonius Blank: *El héliographe: dispositif d'organisation* (Z & P, Lieja, 2020), un largo ensayo, escrito en perfectas octavas reales, sobre la escritura y su necesidad del símbolo vacío, a modo de dispositivo higiénico-mental. (La traducción es mía).

³ Este último, en su versión de “Contracubiertas” y no aquella de “El mundo es más prosaico que la rosa”, sección siguiente, donde ese título tiene segunda concurrencia. Nótese que la repetición consciente de ciertos títulos de textos (“Maneras de la operación”, “*entonces, con palabras inventadas...*”, etc.) o capítulos (“El mundo está mucho más en prosa que en verso”, “El mundo es más prosaico que la rosa”) a lo largo del cuaderno, es una estrategia que confiere carácter de saga investigativa a las pesquisas lingüísticas, escriturales y civiles que animan la poética del libro en general.

aunque resguarden, vistos a trasluz, la autocomplacencia de un sujeto-narciso capaz de hallar hartazgo en su propio trabajo, también mercantilizan lo metatextual en función de una psicología de afirmación y autoconciencia autorales. Un *ludus*, en el que las “posibilidades interpretativas” del texto (la parodia dramatizada de un poema) quieren ser goce informacional de un tipo de *lectura*; una lectura que parece dispersar su programa toda vez que su ámbito de comprensión depende de si halla (o no) a su posible (y tal vez *único*) público-lector: aquel que conozca, en cada caso, de qué hipotextos son hypertextos tales poemas.

(Basta que agreguemos, siguiendo el ejercicio empleado en este cuaderno, que el verdadero poeta inspirado no está nunca “inspirado”: lo está siempre, practicando una estructura de posibles estructuras, es decir, una plataforma móvil de lectura cerrada).

En cuanto a la línea versal, la de González Castañer tras-huma su procedencia (fonética, visual, gramatical...) con notable claridad: su lectura pone al habla, en primer plano, a un sujeto que nombraríamos como “culto en medio de la jerga”; de una jerga urbana de bajos fondos y vida milimétricamente común, jerga que habla y alterna con su propio registro en un mismo compás. Pero la ilustración de ese sujeto pasa primero por el oficio: digamos que se trata, más bien, de un *registro literario*...

Así, el poema en verso ismaeliano purifica la oralidad de su acento en el uso de un lenguaje que tiende a lo prosaico-conversacional, a lo prosaico de una conversación hoy en/sobre el mundo, dicha por un hablante que conoce el sistema (lengua española), domina la norma (dictados de

que decir, igualmente, que hay donaire, solfa y canción en cada realización versal. Solfa y canción que son la mejor ostentación de este verso: convocar a la lengua al canto; obligar a cantar al público-lector, con ritmo armonioso y paladeable, una “conversación” en curso sobre el mundo.

Esa conversación versa de tópicos que, por lo común, afectan al sujeto poemático: las relaciones (meta)poética-lenguaje, dinero-economía, ética-deber cívico, plaza pública-entorno doméstico o interpersonal... Y debe ser expresada con el donaire de un interlocutor exquisitamente contemporáneo; con la misma melodía (solfa y canción) con que esta se realiza en la biosfera del hablante.

El diálogo (verso) se ejecuta o vocaliza acorde a los dictados de la *performance letters*: la “representación”, escena lingüística de por medio, pasa a ser “representada” por su público-lector, quien tendrá que asumir la voz autoral con donaire y majestad, a la hora de la ejecución de la lectura/canto:

¿Qué estabas diciendo?
¿Que la mano en la piedra
puede conocerse lo que quieras
mientras haya luces,
dinero, algarabía?

Lo dijiste sin perdón.
Así decimos el amor,
lo feliz de ti.

al extremo de ese “delicado dulzor”: el caso —único, por otra parte, en el volumen— del poema francamente *malo* (“La mujer está maullando”), cuyas articulaciones interiores fallan lexicalmente en la elección del signo y su acomodo gramatical. Un poema tan envuelto en lo lírico-febril, que nos parece oír hipando, sobre sí mismo, al sujeto del texto, a causa de esos excesos de ternura que lo asedian.

Mira, doy un saco financiero
y meto la mano diranda
—aquella del éxito
sin deber.

Donde “saco financiero” y “mano diranda” amplifican la dirección de esta pesquisa poética: ejercicios (básicos) de economía —que no son otra cosa que ejercicios-de-realidad— y ejercicios (superiores) de lo oral/urbano, que son modo y lugar en que el poeta colecta su lenguaje para la poesía.

“El mundo está mucho más en prosa que en verso”, y por ello se instala un verso hecho para recitar/vocalizar la oralidad de raíz del pensamiento, se instala la línea versal de corte escénico. “El mundo es más prosaico que la rosa”, y el lenguaje se aplica en un curso intensivo del primor en la glosa/canción de lo ordinario, talante y sugestión teatrales de la escritura.

¿No es este un verso para la dramatización? ¿No es esta una prosa (ficción) de anfiteatro? La naturaleza de las respuestas posibles —cualesquiera estas sean— a lo anterior, tendrá que ver, seguramente, con algún predicado teatral.

En la “tradición del *sinestilo*, de lo transversal”, de la citada fuente de Aguilera, también se habla de una escritura que quiere pensarse desde “lo que picotea al canon”. La cuestión, sin embargo, sigue siendo otra: se trata de *cómo hacerlo*.

La práctica de la escritura como *performance*, que “actúa” o “representa” distintos modos del concepto (mal llevado) de poema; el texto que sabe “recitar” en tono justo los contornos de realidad oral/urbana del lenguaje, hacen

creer que esa tradición tiene asidero ya en la poética de uno de sus mejores titulares.

He aquí, pues, en *Palabra de Mumford*, el anfiteatro en reducción para el objeto libro. El libro-anfiteatro o el libro para-el-anfiteatro, que no espera otra cosa que actuar/representar su *performance* escritural, ante la visita del público-lector, con un repertorio ampliado de poesía.

Javier L. Mora (Bayamo, Cuba, 1983).

ISMAEL GONZÁLEZ CASTAÑER. *Palabra de Mumford*. Selvi Ediciones, col. Arco Tenso, Valencia, 2020.

