



En los umbrales de la poesía

FERNANDO
PÉREZ
VILLALÓN¹

Estos apuntes nacen de una invitación a exponer sobre objetos de estudio poco habituales, situados en los umbrales de lo literario, entendidos como zonas ambiguas en las que entran en contacto modos de producción y enunciación disímiles que pueden provocar fricciones productivas para repensar la disciplina. Esta descripción le viene bien a mi trabajo sobre poesía experimental chilena de los últimos veinte

años (2000-2020), un conjunto de prácticas que se sitúan en los bordes de lo que llamamos “poesía”, en su intersección con otras prácticas estéticas (sonoras, visuales, performáticas y materiales), poniendo en jaque nuestros modos habituales de leer y comentar literatura.

La noción de “umbrales” me evoca dos lecturas, una más antigua y otra más reciente. La primera es el libro de Gérard Genette llamado justamente *Umbrables* (2001), que se enfoca en lo que él llama “paratextos”, todo el aparato textual que rodea al texto propiamente tal, incluyendo información editorial, dedicatorias, epígrafes, solapas, y que funciona como marco para nuestra experiencia literaria. Recuerdo que ese texto me abrió los ojos a la idea de mirar un libro como objeto editorial y luego material antes de comentar su contenido. A lo largo de los años he vuelto recurrentemente a él para aproximarme a textos

¹ Escritor y Académico de la Universidad Alberto Hurtado.

en los que el aparato que rodea a la “obra propiamente tal” es en realidad parte de ella, un marco que no puede separarse de la zona que delimita. La segunda lectura es el libro *Rituales de la percepción* (2021), del colega argentino Hernán Ulm, que piensa las consecuencias políticas del modo en que diversos aparatos técnicos regulan nuestra percepción y nuestra vida en común y al mismo tiempo ofrecen posibilidades inesperadas de transformarla, en diálogo con la antropología del ritual y en particular con la noción de umbral como aparece en la obra de Arnold Van Gennep y Víctor Turner y como ha sido adoptada por los estudios de performance. Con esta lectura reciente se suman dos preocupaciones a la lectura previa: la relación con los cuerpos vivos y la relación con la técnica y la tecnología. Podríamos decir que mi objeto de estudio se enmarca justo en los cruces entre el libro, el cuerpo y la técnica.

Los poemas experimentales que estudio, y que he llamado “poesía en expansión”, claramente no caen dentro de las categorías tradicionales de la literatura. Muchos de ellos abandonan, por ejemplo, el lenguaje verbal como medio: incluyen un cuaderno en blanco (Martín Gubbins, *Cuaderno de composición*, Pez Espiral 2014), un disco de sonidos vocales ininteligibles procesados por software de edición musical para convertirse en música electrónica (Felipe Cussen, *Quick Faith*, 2015), así como performances sonoras a partir de un libro en las que convive la voz humana con todo tipo de filtros y dispositivos técnicos (Pía Sommer, *El frente de los geranios*, 2018). La categoría de “poesía en expansión” me ha permitido articular esta relación ambigua con lo literario y al mismo tiempo hacerme cargo de las diversas medialidades que entran en juego evitando el foco único de categorías como la de poesía visual o sonora. Me interesa justamente el modo en que esta poesía pasa incesantemente de lo verbal a lo visual, pero también a lo sonoro, a lo

objetual y performático. El libro-objeto se vuelve performance en vivo y esta pasa al video, al archivo sonoro, y a veces vuelve al registro impreso, en un recorrido transmedial incesante que desafía nuestra concepción de la literatura como texto y del lenguaje como medio.

La naturaleza de estos objetos de estudio nos hace también preguntarnos por la pertinencia de abordarlos desde un enfoque semiológico o hermenéutico. Para mí la lectura de *La producción de presencia* de Hans Ulrich Gumbrecht (2005) ha sido una guía importante para pensar cómo estas obras ponen en tensión un régimen de sentido y un régimen de presencia. Gumbrecht no nos propone dejar la interpretación completamente atrás, pero sí nos invita a darnos cuenta de que hay dimensiones de la experiencia estética que no se prestan bien a esa operación, y que para dar cuenta de ellas se requieren más bien descripciones densas que se hagan cargo de lo que en ellas se hace presente ante nosotros como objeto sensible. A veces, entonces, las obras que estudio me invitan no a entenderlas sino a escucharlas, mirarlas, tocarlas, y articular lo que en esa experiencia sensible sucede, que no siempre es del orden del significado. Si una primera cosa que me ha sucedido es un desplazamiento del texto hacia los objetos, una segunda etapa tiene que ver con una consideración no solo de los objetos sino de las prácticas por medio de las cuales ellos se producen y circulan. Muchas veces, como en el caso de las performances, la obra consiste en un acto o acontecimiento que no siempre deja un objeto material como registro (aunque hoy en día es muy común contar con videos que nos permiten estudiar con más distancia esas acciones). Mi trabajo ha adquirido entonces dimensiones que podríamos llamar etnográficas, de diálogo con individuos y comunidades en torno a sus prácticas de producción, interacción y publicación en el sentido más amplio. Una lectura clave para este abordaje fue el libro

de Annette Gilbert, *Publishing as Artistic Practice* (2016), que justamente propone abordar el libro de artista desplazando el énfasis del objeto a la práctica editorial.



Para consternación de varios colegas, he insistido en que este tipo de trabajo no se articula siguiendo los dictámenes de metodología alguna, y he sostenido incluso que pretender ajustar el trabajo literario a metodologías es una pérdida de tiempo que nos entrega falsas certezas, muy en la línea con lo que sostuvo hace ya bastante tiempo Paul Feyerabend en su *Tratado contra el método* (2017). Intento en cada caso encontrarme con objetos y prácticas singulares con las que dialogo y a las que voy encontrando maneras de interrogar en función de contextos y preguntas siempre variables aunque también recurrentes. Lejos de ser antojadizo, este enfoque en apariencia anárquico me obliga a hacerme cargo de la singularidad de cada obra con la que me encuentro, y a la que me enfrento sin un marco preestablecido que asegure de antemano un resultado correcto (lo que supuestamente hace el método científico, en la lectura clásica de Gadamer en *Verdad y*

método). La tarea del crítico entonces se parece más a la del equilibrista, que cada vez que ejecuta su acto corre el riesgo de caerse, que a la del prestidigitador, que simplemente repite un truco que no falla si se ejecuta correctamente, retomando una oposición que propone Michel de Certeau para entender las operaciones de lectura como un modo de uso de los textos, una práctica creativa.

Algunas dificultades con las que me he encontrado en este recorrido por un corpus reciente y reticente a los modos habituales de lectura son (1) cómo establecer relaciones no deterministas ni forzadas entre el contexto político y social y las prácticas de poesía experimental, (2) cómo hacerme cargo productivamente de mi propio lugar en el campo de la producción literaria (crítico y autor, lector y escritor) y (3) cómo equilibrar el estudio de obras singulares con el esfuerzo por dilucidar en ellas recurrencias, tropos y procedimientos que las inscriban en un territorio mapeable, en un archipiélago crítico. La respuesta a estas dificultades, todavía tentativa, pasa por un esfuerzo de historizar mi objeto de estudio: en primer lugar, entenderlo como parte de constelaciones históricas cada vez más amplias (la poesía de la postdictadura/transición, la poesía experimental en dictadura y durante la escena de los 60, el arco amplio del siglo XX a partir de las vanguardias históricas). Estas constelaciones no actúan como un contexto estable al que los nuevos objetos se integren armónicamente, sino como un relato que se reescribe a medida que su final se transforma, pero que también transforma nuestra visión del presente puesto en diálogo con estos precedentes. La actualidad transforma entonces el pasado, como proponía Borges en “Kafka y sus precursores”, pero al mismo tiempo el presente, al inscribirse en esas tradiciones que transforma, adquiere una nueva inteligibilidad histórica. En este esfuerzo por historizar

tanto el objeto de estudio como mi propia aproximación a él, aparece más nítidamente la relación con el contexto histórico y social que la obra expresa, en vez de reflejarlo.

Practicar la crítica de la obra de autores que me son cercanos como amigos o conocidos, pero también como colaboradores en prácticas creativas, puede ser complejo. No porque carezca de objetividad al enfrentarla (¡nadie la tiene!) sino porque es necesario encontrar un punto de enunciación productivo que evite la complacencia, el amiguismo y el provincianismo de quien escribe desde dentro de un campo, caminando a pie más que sobrevolándolo o contemplándolo desde la altura (de nuevo una oposición que aparece en De Certeau, pero también en Benjamin). Para mí esto se ha hecho posible a partir de una concepción de la crítica como conversación más que como juicio taxativo, una crítica que se propone “contribuir a una lectura en común en que nadie tiene la última palabra, en que la capacidad de escuchar importa más que la capacidad de hablar fuerte, en que los juicios son esfuerzos por comprender antes que aprobaciones o condenas sin apelación”²

Este enfoque teórico-crítico se ha expresado en diversas prácticas: la realización, literalmente, de entrevistas y conversaciones como parte de la aproximación a mis objetos de estudio, la exploración de una escritura descriptiva y el diálogo suelto con un abanico amplio de referentes teóricos heterodoxos y no necesariamente coherentes entre sí. He estudiado obras con las que siento mucha cercanía y otras que no necesariamente me gustan, en todos los casos intentando hacerles justicia, entenderlas y explicarlas al mismo tiempo que encontrar en ellas el núcleo de lo que no se entiende ni descifra, iluminarlas y ponerlas en contexto al mismo tiempo que

encontrar sus puntos ciegos y sus límites. Se trata de obras cuya calidad no está asegurada por el tiempo, de tentativas experimentales que a veces valen más por sus fracasos que sus logros. Se trata al mismo tiempo de un territorio en el que aparecen problemas que no se limitan a lo literario, cuando en estas obras se articulan cuestiones que ponen en juego por ejemplo las relaciones entre subjetividad, dispositivos técnicos, comunidades y relación con un mundo global al borde del colapso. He aprendido que lo ininteligible a veces da cuenta más eficazmente de las paradojas de nuestra cultura que lo ya codificado y plenamente comprensible, al confrontarnos a los límites de lo decible y comunicable, en los umbrales de lo literario.

Referencias

Genette, Gérard. *Umbrales*. México, DF: Siglo XXI, 2001.

Ulm, Hernán. *Rituales de la percepción*. Buenos Aires: Libros UNA, 2021.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *La producción de presencia*. México, DF: Universidad Iberoamericana, 2005.

Gilbert, Annette. *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press, 2016.

Feyerabend, Paul. *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos, 2017.

² <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/la-critica-como-conversacion/>