

# Las relaciones transtextuales que propone *Braille para sordos*, de Balam Rodrigo

*The Transtextual Relationships Proposed by Braille for the Deaf, by Balam Rodrigo*

Manuel Ernesto Parra Aguilar<sup>1</sup>

## RESUMEN

En este trabajo se tiene el interés de subrayar la participación transtextual del poema en prosa moderno, y cómo éste hace uso de distintos elementos, tanto visuales como literarios. Se toma como ejemplo el libro *Braille para sordos* (2013), del poeta Balam Rodrigo (Chiapas, 1974) y las relaciones, tanto con la imagen fotográfica, como los aspectos del género ensayístico, participando así, de una tradición de esta forma de escribir poesía en párrafo, a la vez que cuestiona lo legítimo de los referentes aludidos en los paratextos en la obra.

**Palabras clave:** poema, poesía, prosa, intertextualidad, hipertextualidad, Balam Rodrigo.

## ABSTRACT

In this work we have the interest of highlighting the transtextual participation of the modern prose poem, and how it makes use of different elements, both visual and literary. We take as an example the book *Braille para sordos* (2013), by the poet Balam Rodrigo (Chiapas, 1974) and the relationships, both with the photographic image, and the aspects of the essay genre, thus participating in a tradition of this form of write poetry in paragraph, while questioning the legitimacy of the references alluded to in the paratexts in the work.

**Keywords:** Poem, Poetry, Prose, Intertextuality, Hypertextuality, Balam Rodrigo.

En el año 2012, Balam Rodrigo obtuvo el Premio Internacional de Poesía “Sor Juana Inés de la Cruz”, certamen que convocó el Gobierno del Estado de México, con el jurado integrado por María Baranda, Juan Domingo Argüelles y Elva Macías. El título de su libro, publicado al año siguiente es *Braille para sordos*.

La obra es un conjunto de poemas en prosa que parte de algunas exposiciones fotográficas de Diane Arbus, Louis-Jaques Mandé Daguerre y Joseph Cornell (orden en el cual aparecen en el libro). En palabras de Rodrigo, en entrevista a Fabián Rivera, *Braille para sordos*:

Es un libro en el que intento conciliar el aforismo, el micro ensayo, la reflexión, el collage, la minificción, la fotografía y otras formas de hacer arte, para realizar un montaje lírico, un andamiaje poético, basándome principalmente en la obra de Joseph Cornell (sus cajitas craqueladas) y a partir de ésta, escribir un puñado de

<sup>1</sup> Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0052-2125-2871, manueleosmepa@gmail.com

poemas tomando como punto de partida fotografías de Diane Arbus, heliografías y colodiones húmedos de Joseph Nicéphore Niépce y los primeros daguerrotipos de Louis Daguerre (2013, párr. 16).

En el presente trabajo se observará cómo funciona esa propuesta estética en la relación *transtextual* que propone. Por lo tanto, el término transtextualidad será tomado a partir de los postulados de Gerard Genette (1989), quien define a ésta como la trascendencia textual del texto, es decir, todo aquello que se relaciona implícita o explícitamente en un texto en relación con otro. Así, en el caso de *Braille para sordos*, se expondrán dos aspectos de la transtextualidad: uno, la *intertextualidad*, que es una relación de copresencia entre dos o más textos (Genette, 1989) en donde se pueden encontrar las citas, el plagio y la alusión a otro texto; y dos, la *metatextualidad*, que se encuentra en textos a modo de “comentario que une un texto a otro texto que hable de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, p. 13).

En un interesante ensayo sobre el poema en prosa, Guillermo Díaz Plaja menciona: “Denominamos 'poema en prosa' [a] toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (1956, p. 3). El incluir a *toda entidad literaria* no parece ser lo más adecuado con este tipo de escritura, sobre todo cuando el propio poema en prosa se encuentra en los límites tanto de la narrativa como de la poesía, causando confusión tanto con el cuento, con el llamado microrrelato,<sup>2</sup> e incluso con el fragmento y aun con la prosa poética o con el aforismo. Además, “los límites entre versículo, verso libre y poema en prosa, prosa rítmica, novela o drama se hacen cada vez más difusos” (2003, p. 309), señala acertadamente Utrera Torremocha.

De esta manera, a diferencia de toda prosa que proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética ordinaria, el poema en prosa tiende a ser descriptivo antes de narrado, o incluso, mejor dicho, tiende a ser de situaciones. Es común, en ese sentido, encontrarse poemas en prosa donde la situación prevalece sobre la narración, aunque también existen poemas en prosa (al igual que versificados) narrativos, de aquí que un teórico como Benigno León Felipe apunte que “el poema en prosa queda situado [...] entre el cuento y la poesía versolibrista” (1999, p. 37).<sup>3</sup> Es este mismo teórico quien señala que el poema en prosa, cuando menos desde la consciencia al escribirlo como tal, está relacionado con la ciudad y la plástica, ya que Baudelaire intenta continuar lo hecho por Aloysius Bertrand en su *Gaspar de la noche: fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot* (1842), no mediante la descripción, sino en la relación que existe entre el hablante y la atmósfera que le rodea, objetos y personas.

En algunos autores mexicanos contemporáneos, sus poemas en prosa dejan de lado el arte plástico como referente, acercándose al fotográfico o plástico, como sucede, por ejemplo, con *Cofre de pájaro muerto* (2014) de Armando Salgado, o *Braille para sordos* de Balam Rodrigo. En tal ámbito, es de sumo interés cómo interviene la transtextualidad de un género que desde sus inicios parte desde la hipertextualidad, con una obra de la que, según Baudelaire, él

2 Se utiliza el término *microrrelato* según la definición de Guillermo Siles, pues “al utilizar este término se incluye el vocablo relato, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación” (2007, p. 30).

3 A propósito de la situación en el poema en prosa, Mary Oliver señala que “the prose poem is brief –or perhaps just because it is something other than a poem- it seems more often than not to have at its center a situation rather than narrative” (1994, p. 86), lo cual cumple un papel relevante al momento de considerar las distintas disposiciones del género.

mismo se motiva para hacer la suya con el libro de Aloysius Bertrand, dicho de otra manera, un texto motivado por otro texto, causando así un metatexto.

El aspecto transtextual, entonces, se origina en la hipertextualidad de las imágenes de Rembrandt y Callot que provocan la obra de Bertrand, y que en algunas obras como *Braille para sordos* se expresa mediante la misma fórmula hipertextual y metatextual. De esta forma, Stamos Metzidakis describe dos tipos de intertexto dentro de este género poético: el eco de otros textos o formas y lo que el citado autor denomina *phrasal intratextual repetition* (1986, p. 72), el cual es un mecanismo de repeticiones tanto lexicales como sintácticas, incluso explicativas de —según el autor— la escasa libertad rítmica (1986, p. 74). Esto se trae a colación por el origen mismo del poema en prosa, en cuanto a que el género es en sí un enramado de textos con otros textos, incluso visuales como la pintura o la fotografía.

Ahora bien, si es cierto que algunos poetas, a decir de Utrera Torremocha, ven el poema en prosa como una transición al verso libre (2003, p. 309), algunos otros autores prefieren mantenerse en ese modo de escritura a manera de párrafo, como sucede con Balam Rodrigo y su uso de esta forma poética en la mayor parte de su creación literaria.

Después de las relaciones paratextuales cercanas a las referencias fotográficas y de imágenes, como son los epígrafes, el primer poema de *Braille para sordos* parte con una intertextualidad del poema titulado “Espergesia”, de César Vallejo. Desde este primer poema, Rodrigo prefigura lo que será —cuando menos la primera sección, titulada “La jaula de los espejos”— el contenido del libro: una relación entre la imagen fotográfica y la poesía. Además, se incluyen citas a pie de página, a modo de explicación o detalle de información, lo cual abre otra puerta interpretativa del libro: ¿Se está frente a un texto poético porque los paratextos lo dicen, o se está frente a un ensayo poético sobre la imagen?

En esta primera sección, compuesta de 16 poemas fragmentados, los poemas son de asociación libre, privilegiando la imaginación creativa: “Hermana del viento, la poesía es gemela de la sangre” (Rodrigo, 2013, p. 22); o como el poema cuatro, el cual refiere al pasaje bíblico de David y Goliat; sin embargo, también Balam Rodrigo se aventura a ofrecer una opinión sobre las fotografías: “sus imágenes son el rostro de la melancolía” (p. 26); “Una fotografía es un látigo de luz que fustiga nuestros ojos” (p. 34); “Toda fotografía de Diane es un juguete poético, un fragmento de la eternidad” (p. 37); “Una fotografía es un organismo de luz que atrapa la belleza desmembrada” (p. 42).

Frases, notas a pie de página, Ícaro,<sup>4</sup> la Biblia; David y Goliat, Salomé y la cabeza de Juan el Bautista en bandeja de plata (Rodrigo, 2013, p. 33) en donde Diane es Salomé que corta la cabeza a través de su arte y pone al lector (o lectores) en bandeja de plata; el mito griego de Perseo y Medusa<sup>5</sup> para luego regresar a la Medusa y la referencia explícita con “Cabeza de Medusa” (1597) de Caravaggio; pero también puede ser “Judit y Holofernes”, o “Salomé con la cabeza de Juan el Bautista” (1607).<sup>6</sup> Dice Rodrigo: “Somos las sombras proyectadas por la hoguera de su cuerpo en la caverna de Platón, cercenadas cabezas de Caravaggio entre las manos insomnes de Diane” (2013, p. 48).

4 El mito griego de Ícaro es un tema constante en la obra de este autor, pues incluso uno de sus libros lleva por título *Icarías* (2008) y expone el tema del querer y no poder alcanzar, la caída en el intento por alcanzar el deseo.

5 Mito al cual, por cierto, mezcla con la mujer de Lot, el cual se puede leer en Génesis 19.

6 También cabe añadir, dentro de esa relación transtextual que propone, el que el autor retome un refrán español: “Cría cuervos y te sacarán los ojos”, a lo que Rodrigo señala, aprovechando el obturador de la cámara de Arbus: “Cría ojos verdaderos y te sacarán los cuervos del corazón” (2013, p. 70).

La segunda sección de *Braille para sordos*, además de incluir fotografías, se compone de cuatro poemas fragmentados y lleva por nombre “*Collages oníricos*”;<sup>7</sup> los títulos de los poemas son extensos, descriptivos, a la manera de los retratos o bodegones decimonónicos, como por ejemplo el primer poema:

Daguerrotipos revelados –en sueños– con nieblas de mercurio y luz de luna coloidal en los que hállanse cifrados: a) anagrama sobre cuaderno de nieve, y b) jardín vagabundo La biblia es otro referente, con el pasaje de David contra Goliat c) Heliografía decimonónica; Joseph Nicéphore Niépce (Divertimento en el trópico, 1830) (Rodrigo, 2013, p. 87).

La tercera sección, titulada “Braille para sordos (dos lenguas de mercurio para Caronte)” está compuesta por dos poemas. Cabe mencionar, que en esta sección la estructura se repite: fotografía y después el texto. “La noche es una hermosa mulata que baila salsa en torno al fuego y nada mira sino el abismo en llamas brillando en mis ojos” (p. 103), dice el primer poema de esta sección y, como es de suponerse a estas alturas del libro, antes del poema se encuentran dos retratos (a cargo de Louis-Jacques Mandé Daguerre) de Eloise Johnson Bennett, una mujer afroamericana. El libro termina con la fotografía que se conoce como “Boulevard du Temple” (1838) de Louis-Jacques Mandé Daguerre.

A decir del libro, la estructura es hasta cierto punto mecánica: una fotografía y después el poema fragmentado en a), b) y c). Más allá de la estructura de la obra, se puede decir que se trata de poemas ensayo sobre la fotografía, en el que —como en todo ensayo— se puede o no estar de acuerdo con lo que expone, haciendo su discurso un tanto excesivo poético, buscándole aspectos imaginativos o creativos, como, por ejemplo, “La belleza es un ramo de sanguíneas lenguas que lame las orillas menguantes del corazón enjaulado en una fotografía” (p. 54), o bien “Una fotografía es más fiel que la muerte, incluso más que nuestra sombra” (p. 65); “La belleza está en los ojos de quien la mira. Este adagio es inútil para el ciego, y más inútil aún para el fotógrafo” (p. 77) o este otro: “Después de mirar sus fotografías deberíamos cambiar el antiguo adagio por este otro: *El corazón está en la mira —o en las fauces babeantes— de esa belleza llamada monstruo*” (p. 78).<sup>8</sup>

Tal vez sea el poema siete el más referencial, esto en cuanto a desarrollar una trama a través de la imagen en la fotografía de Diane Arbus, “Mexican dwarf in his hotel room in New York” (1970), en él, la voz poética se mantiene un tanto más cercana a una tradición del poema en prosa, ello mediante un monólogo dramático del hombre retratado. Cuando se dice *tradición* del poema en prosa no se hace referencia a una tradición exclusiva del mexicano autor, ya que, él mismo, parte desde los orígenes del poema en prosa, el cual supuso una forma distinta de ver, de oír lo que se consideraba particularmente como poesía, orígenes que se buscaron como una transformación contra las formas establecidas mediante una *exploración personal*, como señala Octavio Paz, quien dice que la poesía contemporánea “no rompe con la vanguardia: la continúa y al continuarla la transforma. No se trata pues de un movimiento, una escuela o siquiera una tendencia: es una exploración personal” (1991, p. 139), lo cual también se ve en manifestaciones actuales del poema en prosa, con autores que exploran no tanto el discurso pictórico sino fotográfico, como se observa con Balam Rodrigo.

<sup>7</sup> La cursiva es del autor.

<sup>8</sup> Las cursivas son del autor.

Por lo anterior, a diferencia del poema en prosa pictórico tradicional,<sup>9</sup> en *Braille para sordos* su autor se ocupa de describir o, mejor dicho, crear una situación en ocasiones y en otras de narrar, y a partir de ello desarrollar sus obsesiones personales, porque basta recordar que en el poema en prosa pictórico “puede apreciarse una configuración estructural que tiende a la inmovilidad, al estatismo” (Ruiz, 2016, p. 74), y en el poema en prosa lo que se busca es representar lo inmóvil de la pintura lo mismo que una totalidad sincrónica en el lector (Ruiz, 2016, p. 76), aunque en casos de autores contemporáneos ese efecto se realice mediante el uso de la fotografía, como se percibe con *Braille para sordos* y las situaciones estáticas que desarrolla, oscilando entre la narración, la descripción y la situación. En el propósito del estatismo, Carlos Francisco Monge menciona que “la preferencia por el arte pictórico llevó a que el poema en prosa se convirtiese en un mester descriptivo. El mundo no se narra; se describe, se muestra como espectáculo y como imagen” (2010, p. 133), lo cual predomina en los poemas en prosa de la obra.

En este libro, Balam cumple con el propósito de poema en prosa en sus distintas disposiciones, las cuales son las mismas que en un poema versificado: lírico, descriptivo, creador de una situación, narrativo. De hecho, para el autor, la parte fotográfica parece estar de más, pues predomina la parte reflexiva de Rodrigo acerca de lo que la voz poética observa, incluso con la palabra detiene ese instante atrapado por la fotografía que es el estatismo, ya que describe el acto mismo de fotografiar: “Aprieta el obturador y rebana la sangre, decapita el olvido y sirve nuestra cabeza risueña en bandejas de celulosa” (2013, p. 33).

En este sentido, podría decirse que de alguna manera *Braille para sordos* parte de la ecfasis, y en ello concuerda con Valerie Robillard cuando menciona que la *ecfrasis* es: “Un marco conceptual bastante prometedor y que podría ser usado para ayudar a definir y diferenciar diversos tipos de interacción entre las artes es aquel que pertenece al campo de la intertextualidad” (2009, p. 31), lo anterior en el sentido de que se parte del hipertexto, esto es, un texto previo que motiva a otro, en el caso del poema en prosa, y en el caso de Balam Rodrigo se hace *uso* (referencialidad) de algunos elementos en las fotografías, lo cual es importante para aclarar o visualizar qué tantos elementos son los que el autor utiliza en su metatexto, los cuales solo son parte de un mecanismo de apoyo, empero no son en sí fundamentales para la comprensión del texto, es decir, que son en mucho menor medida de lo que se podría suponer en un inicio. El poema “ofrece un comentario, pone en perspectiva e interpreta el pre-texto, elaborando así una conexión entre los dos textos y tematizando su diferencia” (Robillard, 2009, p. 34), la cual es más de lo que se puede pensar en una vista panorámica del libro.

Ya Luz Aurora Pimental señalaba respecto a la ecfasis, que las “descripciones vívidas tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, a tal grado que el concepto acabó significando únicamente la representación verbal de un objeto plástico” (2003, p. 281). En esa *interacción creadora*, dice Pimentel se puede apreciar una ecfasis referencial genérica, la cual, sin designar un objeto preciso, “proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (p. 284).

9 Poema en prosa tradicional, el cual, en el mayor de los casos, se ocupa de reflexionar o contar una anécdota por medio de la ecfasis. En este sentido, se difiere de Claudio Archubi (2017) cuando señala de *Braille para sordos* que se trata de una ecfasis referencial, sino más bien, en todo caso, se trataría sobre una ecfasis genérica, como se expondrá más adelante.

Según Cynthia M. Peña, en una lectura concienzuda “pueden apreciarse las características que definen al poema en prosa: concisión temática, brevedad, anécdota inconexa, preeminencia del estado anímico del hablante, entre las más importantes” (2003, p. 38), y estas características son justamente las que comparte *Braille para sordos*, mediante la exploración personal del género que tiene su autor. Por ello, al hablar de esta obra se puede hablar de un poema-ensayo acerca de lo que observa, de lo que describe, y las fotografías solo son referentes a lo que la voz intenta exponer en la situación que se crea.

Después de las relaciones transtextuales del libro, *Braille para sordos* privilegia su puesta con base en las referencias, las imágenes descriptivas y emotivas que surgen a raíz de lo que el autor ve y experimenta, para luego exponer sus obsesiones. Dentro de las relaciones que propone esta obra se encuentra que a cada división de contenidos antecede una imagen visual, como exponiendo su autor a lo que el lector encontrará, lo cual es, el referente mismo de la imagen en el contenido a exponer. ¿Cambiaría la interpretación de los poemas si las fotos no estuvieran ahí, es decir, sin los referentes inmediatos? La respuesta inmediata es que sí, salvo contadas excepciones. En otras palabras, en la mayoría de los casos estas fotos y referentes son solo excusa para que el autor se explaye imaginativamente acerca de lo que ve, y, por lo tanto, la imagen solo parte de ella para exponer su punto de vista, su opinión.

Ya Gutiérrez Vidal había apreciado que, en *Braille para sordos*, “quizás el mayor acierto de su autor ha sido ensayar desde la ventana la poesía de la obra de Arbus como espejo. Así, el poema ha de volverse documento para permitirle a la fotografía ser poema” (s.f., párr. 4), e incluso más adelante señala: “Balam Rodrigo tiene un reencuentro *sui generis* con su imaginería personal” (párr. 7).

Desde su forma de ver y experimentar la poesía, continuando la tradición del propio género, tradición que como se ha mencionado, parte desde el aspecto visual y/o musical, el poema en prosa hispanoamericano del siglo XXI continúa por esa misma línea sin negar cierta influencia en cuanto al planteamiento inicial del poema en prosa, no obstante, también con cierta estructura personal, incorporando elementos narrativos, descriptivos, situacionales, como se ha explicado hasta este momento. Balam Rodrigo expone poéticamente algunas de sus obsesiones a través de las personas retratadas en las imágenes de los fotógrafos mencionados. Señala Rodrigo en entrevista a Fabián Rivera, respecto al libro, que su intención fue:

retomar, por un lado, mi pasión por el arte plástico, por las cajitas craqueladas y construidas mediante la técnica del collage y el montaje, y por otro, volver a mi afición por la fotografía y las técnicas antiguas para preservar imágenes (2013, párr. 5).

Por lo anterior, *Braille para sordos* propone una lectura cuyo referente no es propiamente la fotografía en el libro. Las imágenes incluidas no necesariamente son puertas de significación del texto escrito, incluso este segundo son descripciones aleatorias para exponer su punto de vista sobre tal o cual suceso, sobre lo que es la imagen, la poesía. Así, la lectura transtextual que puede proponer el poema en prosa tradicional o pictórico (fotográfico en el caso de *Braille para sordos*) en el libro de Rodrigo es mera excusa, lo cual no desmerita al libro, sino que abre la puerta a nuevas interpretaciones del género.

## REFERENCIAS

- Archubi, C. (2017). *Del caos a la intensidad*. (Vigencia del poema en prosa en Sudamérica). Buenos Aires: Hijos de la lluvia.
- Díaz-Plaja, G. (1956). *El poema en prosa en España: Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Vidal, C. A. (s.f.). *Braille para sordos*, de Balam Rodrigo. Texto inédito.
- León Felipe, B. (1999). Características formales y modalidades de la poesía en prosa. *Estudios Humanísticos*. (21), pp. 33-44.
- Metzidakis, S. (1986). *Repetition and Semiotics: Interpreting Prose Poems*. Birmingham: Summa Publications.
- Monge Meza, C. F. (2010). Sobre el poema en prosa en Costa Rica. *Letras*, Vol. 1 (47), pp. 127-146.
- Oliver, M. (1994) *A Poetry Handbook*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Paz, O. (1991). *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Peña, C. M. (2003). Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica. *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, Vol. 3 (2), pp. 34-43.
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, (4), pp. 205-215.
- Rivera, F. (3 de mayo de 2013). *Ante la incertidumbre poética [Entrevista a Balam Rodrigo]*. Recuperado de <http://www.cuartopoder.mx/ante-la-incertidumbre-poetica/>
- Robillard, V. (2009). En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual). *Entre artes, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*. Ciudad de México: Bonilla Artigas-UNAM.
- Rodrigo, B. (2013). *Braille para sordos*. Toluca: Fondo Editorial del Estado de México.
- Ruiz Soto, A. (2016). *Los orígenes del poema en prosa. Un cambio de paradigma I. Francia*. Ciudad de México: Semiología Editores.
- Siles, G. (2007). El microrrelato hispanoamericano. *La formación de un género en el siglo xx*. Buenos Aires: Corregidor.
- Utrera Torremocha, M. V. (2003). Ritmo y sintaxis en el verso libre. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, (1), pp. 303-334.