

# Poesía infantil contemporánea o La materia que nos toca Cuando el cuerpo (del lector) lee el cuerpo (del poema)<sup>1</sup>

por Cecilia Bajour

## El tiempo

Este verso es el presente.

El verso que habéis leído es ya el pasado  
—ha quedado atrás después de la lectura—  
El resto del poema es el futuro,  
que existe fuera de vuestra  
percepción.

Las palabras  
están aquí, tanto si las leéis  
como si no. Y ningún poder terrestre  
lo puede modificar.

**Joan Brossa**

“¿Cómo se lee este poema?”. Esta pregunta inquietante la hizo una alumna de un profesorado de nivel inicial en una clase de Literatura cuando se topó con este poema del catalán Joan Brossa en una mesa de poesía pensada como un vermut para abrir el apetito poético de aquellos que no lo probaron aun y de los resistentes a sabores nuevos o impensados.

---

(1) Ponencia leída en la Jornada de Cedilij: “poesía: riesgo y abrazo”, Córdoba, 13 de junio de 2015.

Me acuerdo de su cara de desconcierto cuando lo leía “para adentro”.

Me acerqué y me dijo: “no sé cómo se hace para leerlo en voz alta porque no tiene cantito... pero está bueno igual por cómo habla del tiempo y de las palabras”.

La interrogación sobre el *cómo* manifestada por esta alumna que se debatía entre la incomodidad y el deseo era tremendamente invitadora para pensar sobre la dimensión material y física de la poesía, sobre la relación entre escritura y oralidad, sobre las musicalidades pensadas así, en plural, además de cuestiones que tienen que ver con la relación entre mediación y poesía.

Una de sus probables inquietudes era cómo podría ser el pasaje de una materialidad a otra: la materia propia de lo dicho en la página (palabras encarnadas en tipografías, imágenes, espacialidades, silencios) hacia las vibraciones de esos signos cuando suenan y se hacen gesto desde el cuerpo hacia el aire exterior. Estaba así poniendo en juego la dimensión sensible muchas veces olvidada en el acto de leer. “La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás”, dicen Cavallo y Chartier en la introducción a su *Historia de la lectura* (2001) donde se propusieron prestar especial atención a maneras de leer olvidadas o que quedaron marginadas en el mundo contemporáneo.

Al preguntarse sobre cómo ponerle voz decible y audible al poema de Brossa esta lectora estaba dando relieve sin saberlo (aun) a un viejo gesto anterior a la lectura silenciosa e individual que se volvió protagónica a partir de la expansión de los textos escritos gracias a la imprenta: leer en voz alta o murmurando durante mucho tiempo fue el modo predominante de lectura.

No es extraño que la curiosidad por cómo oralizar el poema haya surgido con “El tiempo” que comienza diciendo: “Este verso es el presente”. Todo se actualiza allí: el verso como tal, el tiempo, el acto de lectura que hace que las palabras sean percibidas. La alusión explícita a la inscripción en el tiempo parece estar pidiendo que alguien lea o dé voz a esos versos para que las palabras no

queden sólo en estado de huella silenciosa. El final del poema sugiere esa materialidad siempre latente: “las palabras, están aquí/ tanto si las lees/ como si no. Y ningún poder terrestre/ lo puede modificar”. Brossa cierra su poema con la potencia radioactiva de las palabras escritas que tanto en situaciones de dicción silenciosa o en la ausencia de lectura están a la espera de ser activadas.

Por otra parte, darle voz audible al poema supone recuperar la resonancia corporal que estuvo en el origen del género llamado lírico y está de un modo u otro en las primeras experiencias de relación con lo poético en el momento en que se inauguran las vidas de los humanos y su relación con el lenguaje hablado y escuchado.

La lectora que se pregunta cómo leer en voz alta está además constatando que entre lo visual de la escritura y lo sonoro, auditivo, gestual de la voz y el cuerpo hay diferencias. Más en este caso de la lectura del poema de Brossa que ella percibe como conflictivo con respecto a su memoria auditiva de lo poético seguramente marcada por ciertos modos de respirar, de pausar, de tensar, de relajar, de subir o bajar la voz: reglas no escritas de la prosodia poética adquiridas en la mayoría de los casos inconscientemente y que se reactivan ante la tensión que produce lo distinto. Nuevamente el estimulante cómo se lee aparece como un alerta de esta tensión. Prefigura la idea de que la puesta en voz implicará una nueva configuración sonora diferente a la conocida. El concepto de “caligrafía tonal” propuesto por Ana Porrúa es muy productivo para pensar este desajuste sonoro. Dice Porrúa: “Lo que aparece en la puesta en voz (de textos que fueron previamente escritos) no es sólo el timbre, las cualidades fisiológicas de la voz, sino la tensión que esta establece con el poema: puede mimarlo, apegarse a él o desplazarlo brutalmente. Situados allí, la voz agrega algo y también tacha, arma una caligrafía inexistente, una caligrafía tonal que precisaría otra notación (similar a la musical)...”. (2011). En la puesta en voz de textos escritos, dice Porrúa, aparece una “escucha imaginaria, aquella que nosotros tenemos del poema antes de oírlo como articulación vocal”. Y agrega que esa caligrafía inexistente no es sólo individual sino que lo que resue-

na allí es el “murmullo de la cultura” y de ese modo en una puesta en voz singular es posible ver lo colectivo e histórico. La tensión entre voz y poema escrito se puede hacer extensiva no sólo a las experiencias de quienes son lectores y escuchadores habituales de poesía sino también (y esto nos interesa aquí especialmente) a los que no lo son pero están atravesados por representaciones auditivas de la poesía ya sea familiares, escolares o provenientes de diversas manifestaciones de las culturas populares.

Es probable que la escucha más conocida, la que recuerda lo que la lectora denomina “el cantito”, sea la que opera como contrapunto de un texto que tensiona su relación con una tradición sonora antes de ser pronunciado en voz alta. Una tradición que tiene tal peso que en muchos casos lleva a pensar como único y esencial al “cantito”, o sea

la tendencia a pensar que la sonoridad esté signada por la rima y las métricas fijas sobre todo en la poesía infantil. Esa postura esencial que postula una musicalidad única provoca el extrañamiento y en muchas ocasiones la resistencia a otras rítmicas, otras configuraciones sonoras como las del verso libre que algunos lectores que no han pasado por la experiencia ven incluso como “no poético”.

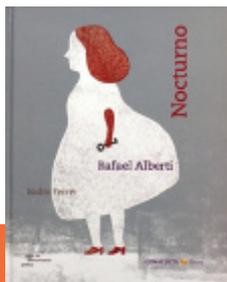
La ampliación del espectro sonoro en la cultura poética de quienes se están formando como lectores y mediadores pasa en gran medida por volver conciente lo que sucede a nivel de la sensibilidad corporal cuando se leen poemas que rompen con las formas más transitadas, y también volver a escuchar y jugar con las resonancias de lo conocido desde tácticas revitalizadoras ya que no se trata de generar oposiciones entre poéticas sino de expansiones enriquecedoras. Una vía posible es observar, como dice Francine Masiello, “cómo la visión se enriquece con el sonido –con el ritmo, el tono, la prosodia–, e incluso, cómo se crea un sentido de la plasticidad de la materia, un sentido del tacto a partir de las obras que leemos”. (2013) Es esa conciencia la que invita a generar vínculos productivos entre el sentir y el pensar sobre la poesía desarticulando la idea romantizada de que la poesía es intocable y que reflexionar sobre ella conspira contra la experiencia sensible.

Una de las maneras en que se manifiesta el cruce de sentidos en la lectura de poesía es la percepción de los diálogos entre sonido, silencio y espacialidad. Esta multipercepción es invitada a agudizarse cuando se trata de propuestas poéticas que rompen con las espacializaciones y sonoridades más conocidas. Sucede especialmente cuando se conjugan las artes de la palabra, la imagen y el diseño del libro de poesía como un objeto a ser leído ¿Cómo se leen las partituras del espacio inscripto y dibujado en la hoja, en el libro? ¿Cómo interpreta la voz (la silenciosa, la susurrada o la escuchada por uno y por otros) el diálogo entre las palabras y las configuraciones visuales de lo poético, por ejemplo, las decisiones mudas del diseño gráfico? ¿Cómo dice o calla el cuerpo eso que le avisa la voz del libro poético?

El diseño gráfico de un libro de poesía propone a la hora de leerlo un pacto performático tácito. Los ojos, la respiración y las manos que sostienen y manejan el libro no se quedan sólo en las palabras sino que viajan por cartografías prefiguradas en el diseño de los poemas, de las ilustraciones y del conjunto del libro como itinerario posible (aunque no único ya que siempre se encuentran con los viajes de cada lector, soberano de sus propios mapas de lectura). En la dialéctica entre detención y avance que implica la lectura poética la mirada le marca el camino a la respiración. El ritmo del respirar se sostiene haciendo equilibrio en el hilo del mirar.

Los libros que proponen una versión ilustrada de un poema que en su origen sólo podía ser leído a partir de sus palabras, sus silencios y su configuración vertical proponen una nueva organización rítmica y respiratoria. La verticalidad de origen es transformada en una horizontalidad expandida en el tiempo del libro. La nueva espacialización de los versos reubicados en diálogo con la ilustración y repartidos en una serie de páginas invita a otras atmósferas, otras tonalidades. Surge así una nueva versión a partir de una intervención de lo visual y lo gráfico en el poema. El resultado es una manera diferente de escandir los versos que ahora no están solos. Entablan un vínculo con la ilustración y el diseño gráfico que ponen en juego sus particulares lecturas del poema.

El contraste entre modos diversos de leer un poema se hace visible en la reconfiguración del poema “Nocturno” de Rafael Alberti en un libro de poesía ilustrado por Isidro Ferrer para la colección *Había otra vez* del Taller de Comunicación Gráfica, editado por Conaculta en México (2012).



La retahíla de Alberti<sup>(2)</sup>, basada en la tradición lírica popular, encierra un oscuro secreto en su lógica ascendente y descendente, de ida y de regreso. El ritmo encadenado y envolvente del poema original es reversionado por una nueva rítmica en la edición ilustrada de Isidro Ferrer. En sus imágenes oníricas el artista visual, tal como sugiere la imagen de la tapa, diseña su propia llave a los significados y propone una inquietante relectura de lo dicho en el poema. La escena de la alcoba de la dama enamorada en la noche incorpora una misteriosa carta que no está en el poema al igual que la paloma que le entrega la llave.

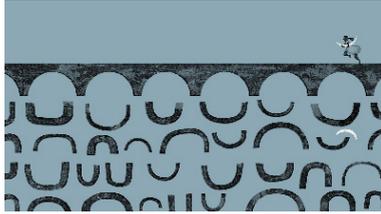


El reflejo de la luna que devendrá espada propone una metáfora visual que potencia lo dicho en la versión escrita y la abre a otros sentidos posibles.

El reflejo de la luna que devendrá espada propone una metáfora visual que potencia lo dicho en la versión escrita y la abre a otros sentidos posibles.

(2) **Nocturno**/ Toma y toma la llave de Roma,/ porque en Roma hay una calle,/ en la calle hay una casa,/ en la casa hay una alcoba,/ en la alcoba hay una cama,/ en la cama hay una dama,/ una dama enamorada,/ que toma la llave,/ que deja la cama,/ que deja la alcoba, / que deja la casa,/ que sale a la calle,/ que toma una espada,/ que corre en la noche,/ matando al que pasa,/ que vuelve a su calle,/ que vuelve a su casa,/ que sube a su alcoba,/ que se entra en su cama,/ que esconde la llave,/ que esconde la espada,/ quedándose Roma/ sin gente que pasa,/ sin muerte y sin noche,/ sin llave y sin dama.

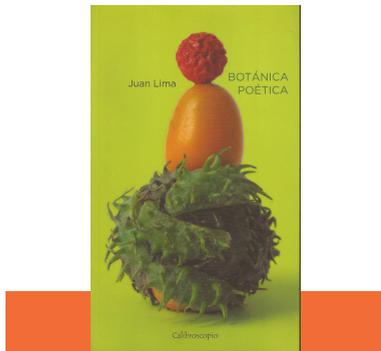
La separación de los versos acompañando las dobles páginas en las que se despliega esta trama gráfica enfatiza el carácter narrativo y aporta un clima de intriga que en el poema escrito en forma vertical sin separaciones entre versos se mostraba en estado de condensación. Por otra parte los cambios de página provocan una serie de respiraciones más extensas, una suerte de blanco entre estrofas que redimensiona el *tempo* (en términos musicales) que tenía el poema original. Una rítmica de origen popular, la del poema de Alberti, es deconstruida por medio de una intervención gráfica invitando a probar una reconfiguración sonora.



Hablamos hasta ahora de un poema individual reconvertido en libro de poesía ilustrada. Esta variante de edición viene siendo bastante frecuentada en la poesía que se publica pensando en un público infantil (aunque no sólo).

Menos frecuente es la edición de poemarios. El recientemente publicado *Botánica poética*, poemario escrito, ilustrado y diseñado por Juan Lima (2015) es especialmente rico para pensar en cómo el cuerpo del lector es interpelado al dirigir sus sentidos a este encuentro multifocal entre lenguajes.

Se podría entrar a este libro, en un primer asomo, haciendo pasar levemente el dedo pulgar por el corte de cada hoja como si se diera comienzo a una función de cine vegetal (mostrar). En ese movimiento fugaz de folioscopio sería posible apreciar en conjunto el engamado de fondos verdes que van desde el magnético de la tapa a las variaciones de cada ilustración como si se explorara nuevos matices de la clorofila habitando en un libro.



Esta primera entrada cinética nos llevaría a la contratapa donde dice como en un “arte poética” minimalista:

Si la poesía  
no se fuera alguna vez  
para el lado de los tomates  
sólo probaríamos  
ensalada de  
frutas

(el poeta  
cuando no sueña  
vuela)

La metáfora coloquial de “irse para el lado de los tomates” podría leerse como contraseña inventiva de este libro y, a la vez, como una toma de posición poética y estética que supone una ruptura con modos de decir e ilustrar poesía más transitados, muchos de ellos cristalizados.

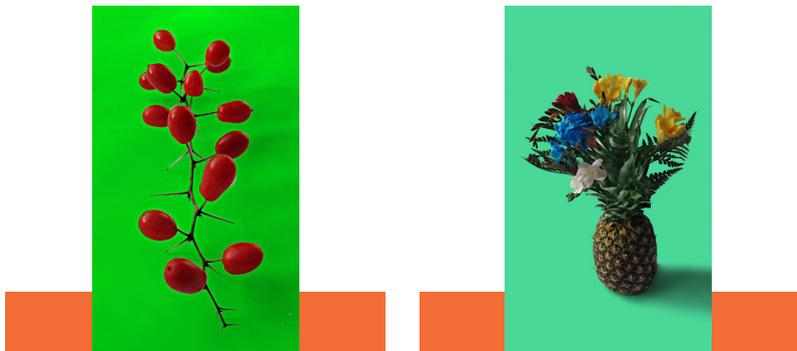
El uso de la fotografía como lenguaje de la ilustración<sup>(3)</sup> plantea en este caso la paradoja de la antimimesis porque en *Botánica poética* se usa el mayor grado de iconicidad, posible en el discurso fotográfico, para dar entidad hiperreal a creaciones vegetales hasta el momento inexistentes .

El diseño del libro propone el diálogo entre dos modos de hacer poesía: estas invenciones visuales y los poemas que dan letra a un inédito tratado poético sobre plantas, árboles, frutas, semillas y flores.

A la hora de pensar una posible puesta en voz de *Botánica poética* quien diseñe un plan sonoro se va a encontrar con una multivariiedad musical y, al mismo tiempo, algunos elementos constantes que aparecen como unificadores en esta diversidad.

---

(3) La fotografía es un lenguaje estético muy poco usado en la poesía infantil. En libros anteriores de Juan Lima como *El mercado de las pulgas* y *Loro hablando solo* la fotografía también es propuesta de modo singular en cada caso.



Por un lado, cada poema propone una rítmica propia que en cada caso se lee a dúo con la composición de la ilustración que reinventa algún elemento vegetal del poema, no siempre el más evidente. Por otro, todos los poemas culminan con dos o tres versos entre paréntesis en los que se alude a un hacer o un pensar del poeta que se pasea frescamente en todos los remates poéticos explicitando sus maneras terrenas y volátiles de experimentar el mundo vegetal. Esos paréntesis en negrita que están levemente separados del verso que los precede por un espacio y se reiteran en todo el poemario podrían ser percibidos sonoramente como un estribillo caracterizado por sorprender cada vez con una variante que responde al juego significativo de cada poema.

La relación espacial de los versos con la construcción de significados es una de las claves de la diversidad tonal de este poemario, muy explorada en la poesía de Lima caracterizada por su impronta de artista visual experimental y por un humor que apuesta a la disonancia con lo establecido.

Un ejemplo de este interjuego entre decisiones espaciales y sonoridades posibles es el poema que sigue:

Bonita danza:  
 los álamos se balancean  
 en el horizonte  
 y en la curva del horizonte, viento  
 en el viento, ramas

sobre las ramas, pájaros  
por encima  
de los pájaros,  
cielo  
y bajo el cielo, tunas

*(el poeta está ahí  
detrás de un fruto flaco  
que se le parece).*

El poema alude expresamente a una danza desde su primer verso y luego la cabeza comienza un vaivén para poder seguir el juego del encabalgamiento de versos en “viento/ en el viento” y “ramas/sobre las ramas”. Luego invita a pronunciar separadamente la referencia a los pájaros en una suerte de oxímoron visual en donde mientras los versos descienden el sentido sube hacia el cielo.

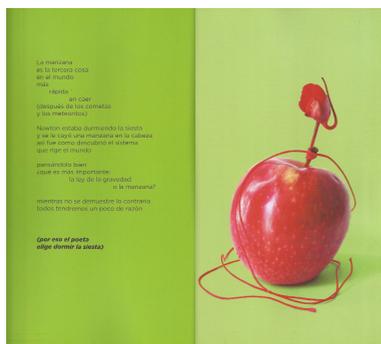
por encima  
de los pájaros,  
cielo

Otro poema que utiliza en dosis sutiles el caligrama es el de la manzana.

La ley de gravedad afecta igualmente al objeto referido y a la gráfica de los versos que descienden elocuentemente en dos momentos del poema.

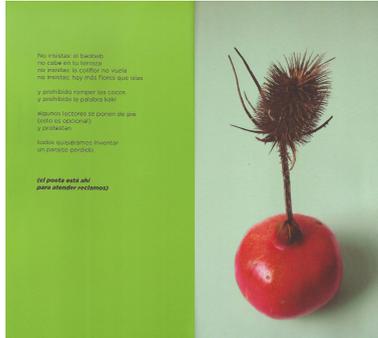
Hay poemas como “No insistas...” donde el ritmo incluso podría ser rapeado por su manera sincopada de cortar los versos y de reiterar sonidos. Hasta la imagen del kaki con un penacho espinoso se conjuga con esta rítmica áspera.

La convivencia de voces (la segunda persona imperativa



del “no insistas”, la impersonal del “prohibido”, la tercera del plural de “algunos lectores”, la primera del plural de “todos quisiéramos” y la del poeta en el paréntesis final) parece decir que la polifonía cabe en un poema. Hablamos de diseños sonoros de la lectura poética (la escrita y la visual), coreografías de la mirada, topografías de la respiración, tacto de los oídos para vincular música, gestualidad y silencio. Se trata de estrategias no muy exploradas en las mediaciones sobre poesía destinada a niños (aunque no sólo) en contextos escolares u otros por fuera de la escuela. Quizás las prácticas más conocidas en estas zonas más ligadas a lo corporal sean las de susurradores y susurros que ponen de relieve lo performático en su hacer susurrante. A esos vínculos sensibles con lo poético es posible sumar otros ya inventados o por inventar que involucren todos los sentidos y que también incorporen el diálogo con otras artes. El pasaje a la oralización de la poesía escrita tiene un parentesco con la teatralización que estaba en el origen del género, cuando la experiencia poética era solamente oral. La mediación que implica el pasaje de lo escrito a lo oral en una escena de interlocutores múltiples pone en juego otros lenguajes y otras lecturas que involucran al cuerpo y lo invitan a ser más conciente de sí. Los escuchadores-lectores de aquel o aquellos que leen e interpretan con su voz y su gestualidad el poema tienen la posibilidad de expandir el concepto de lectura que ya no sería sólo un paseo de los ojos por determinados signos inscriptos en un libro o en una hoja.

Pensar la lectura de poesía como experiencia física no implica dejar de lado las interrogaciones y conocimientos sobre los aspectos constructivos de los poemas. Al contrario: es posible explorar otros modos de llegar a esos saberes desde el cruce entre lo concreto y lo abstracto. Muchas veces son los propios poemas



y las maneras en que están editados en diálogo con la ilustración los que traen consigo las puertas de entrada a esos *cómo* de la poesía. Prestar atención minuciosa a la voz y al cuerpo que los dicen sea quizás una renovada pedagogía de lo poético. En esa búsqueda la voz es más que valiosa si se la piensa como casa provisoria del poema y de las certezas y preguntas que inaugura cada vez 

## **Bibliografía**

---

**Alberti, Rafael-Ferrer, Isidro** (2012) *Nocturno*. México. Ediciones Conaculta. Col. Había otra vez.

**Cavallo, G. y Chartier, R.** (coords.) (2001) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid. Taurus.

**Lima, Juan** (2015) *Botánica poética*. Buenos Aires. Calibrosco-  
pio.

**Masiello, Francine** (2013) *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. Rosario. Beatriz Viterbo.

**Porrúa, Ana** (2011) *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires. Entropía.