
Los límites de la forma en la poesía de Joserramón Melendes

The Limits of Form in Joserramón Melendes's Poetry

Néstor E. Rodríguez
University of Toronto,
Dept. of Spanish and Portuguese.
Nestor.rodriguez@utoronto.ca

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2018.
Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2018.

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Rodríguez, N. (2018). Los límites de la forma en la poesía de Joserramón Melendes.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

RESUMEN

La poética literaria del puertorriqueño Joserramón Melendes (1952) propone una ortografía alternativa llamada a reproducir la lengua hablada. Esta práctica de escritura fonética simplificadora del español se justifica como una dicción que se acerca más al habla popular, argumento que instala el proyecto estético de Melendes en un terreno político. Este artículo propone una lectura de *La casa de la forma* (1986) centrada en el lenguaje como aparato de subversión. Como se verá, en *La casa de la forma* la escritura fonética de Melendes termina atrapada en los límites de su propio andamiaje.

Palabras clave: Joserramón Melendes, Literatura puertorriqueña, poesía, poética.

ABSTRACT

The poetic project of Puerto Rican Joserramón Melendes (1952) proposes an alternative orthography aimed at reproducing the spoken language. This practice of a simplified phonetic writing of Spanish is justified as a diction that is closer to popular speech, which installs Melendes's aesthetics in a political field. This article advances an analysis of *La casa de la forma* (1986) centered in language seen as a form of subversion. As will be seen, Melendes's phonetic writing ends up trapped within its own limits.

Keywords: Joserramón Melendes, Poetry, Poetics, Puerto Rican Literature.

En 1955 Witold Gombrowicz (1904-1969) publicó en la revista *Ciclón* de La Habana el texto de una conferencia pronunciada en Buenos Aires ocho años antes: «Contra la Poesía». En la misma, el filósofo polaco critica a los autores de

ese momento por hacer de la poesía un espacio inaccesible para quien no compartiera los códigos de «ese mundo hermético» (Gombrowicz, 2009, p.17). Para superar esa tara, Gombrowicz apela a «la nueva generación», que a su juicio

trae consigo la clave para salir de las limitaciones establecidas por los poetas precedentes: el no «estar comprometidos con nadie ni con nada» (Gombrowicz, 2009, p.23). Con este gesto de interpelación a la juventud, típico del intelectual moderno en el contexto latinoamericano, Gombrowicz aprovecha para ensayar una arenga de ribetes utópicos en pro de la renovación de la poesía. Las ideas de Gombrowicz vienen a cuento al examinar la obra del puertorriqueño Joserramón Melendes (1952), quien desde la publicación de su primer poemario: *Desimos décimas* (1976), y a través de su trabajo como antólogo y editor, ha asumido el hacer poético a partir de lineamientos similares.

En la historia de la poesía de Puerto Rico la obra de Melendes ostenta un lugar paradójico por la hibridez de su registro. Desde su producción temprana, la escritura de Melendes ha basculado entre la neovanguardia y el tradicionalismo. Puede que *Desimos décimas* (1976) sea el referente más preciso para ilustrar este peculiar gesto de hibridez estilística. En esta obra de juventud Melendes recupera la tradición de la décima, de tan arraigada prosapia en el imaginario popular de España y Latinoamérica, para abordar principalmente temas de orden político relacionados con la situación de Puerto Rico en tanto colonia de los Estados Unidos y la extensión de la práctica imperialista de dicho país a otros escenarios del mundo, como era el caso de Vietnam en el horizonte de expectativas al que respondía este primer libro de Melendes. En ese sentido, su regreso a la vetusta estructura estrófica de la décima no se limita a la simple recuperación de una antigua forma poética, sino que comporta a su vez un acercamiento estrecho al ámbito de lo popular puertorriqueño, así como el revitalizar el elemento de denuncia social que se le adjudica todavía hoy a la décima en la tradición oral latinoamericana.

Melendes ha sido una figura controvertida y excéntrica en la escena cultural de Puerto Rico desde temprano en la década del setenta. Su activismo intelectual le ha valido a la historia

literaria de la isla el redescubrimiento de poetas importantes, como lo son Francisco Matos Paoli (1915-2000), Juan Antonio Corretjer (1908-1985), Anjelamaría Dávila (1944-2006) y José María Lima (1936-2009), cuyas obras recogió y promovió a través del sello editorial qeAse. Al Melendes promotor cultural le acompaña también cierta imagen de *enfant terrible* que abomina por igual la academia como la condición colonial de Puerto Rico. Ahora bien, de las facetas antes mencionadas puede ninguna resulte tan iconoclasta en sus proyecciones como la tentativa de revolución lingüística que desarrolla Melendes en su propia escritura. Para indagar sobre este aspecto de su producción, quisiera desarrollar una lectura del que tal vez sea su libro más ambicioso e iconoclasta: *La casa de la forma* (1986). El análisis se centrará en el lenguaje, específicamente en la manera en que el sujeto se identifica con el funcionamiento de la lengua poética como instrumento de subversión. Como se verá, la escritura alevosamente defectuosa de Melendes acaba atrapada en las redes de su propio armazón discursivo.

Melendes practica una ortografía alternativa y a su juicio más «lógica», puesto que reproduce la naturaleza de la lengua hablada:

«La ortografía, falsamente etimológica, que se utiliza en el español normal, y que ha sido impuesta por una academia, se ha movido en realidad con una velocidad infinitamente lenta; porque tenemos que aceptar que la Academia, fundada en el siglo XVIII, fue precisamente para imponer una norma aristocratizante a la ortografía. La dirección fue entonces hacer una arqueología ortográfica, y tratar que la lengua se pareciera más y más al latín. Ello a pesar de que siempre existió la tendencia a que la transcripción ortográfica fuera más sencilla, y que respondiera al sonido de una manera más lógica, que se acercara más a la acústica. Ejemplo de esto es Juan de Valdés». (Acosta, 2000, p.4)

De hecho, al abogar por una escritura «fonética» simplificadora del idioma español, Melendes se autoproclama continuador no solo de

las ideas de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535), sino de Andrés Bello y sus propuestas para un español más «democrático»: «Andrés Bello decía que cuando la democracia se apoderara del lenguaje los hispanohablantes americanos controlarían la manera en que se escribe». (Acosta, 2000, p.4)

En otra entrevista, la realizada por Francisco G. Navarro en 2013, Melendes se explaya en mayores matizaciones sobre su peculiar ortografía aduciendo consideraciones relativas a la clase social y lo que él considera la «aristocracia de la cultura»:

«...yo uso una ortografía no tradicional, porque estudié lingüística y me percaté que estaba desafinada la relación entre el grafema y la cuestión fonética, entonces me pareció que era más simple hacer lo que llamo otrografía (sic)... La ortografía que tenemos corresponde a una grafía que se fijó hace mucho tiempo, atañe a una forma hablada del lenguaje de hace dos siglos. La diferencia entre b y v es falsa, entre otros muchos ejemplos. Y se me ocurrió simplificarlo». (Navarro, 2013, pp.2-3)

Es importante destacar que una de las justificaciones más recurrentes argüidas por Melendes al explicar su ortografía «simplificada» es la cercanía de su escritura con el habla popular, argumento que también afinca su proyecto en un terreno marcadamente político. Lilliana Ramos-Collado se ha detenido en este gesto de la poesía de Melendes, y lo explica recurriendo a una certera metáfora arquitectónica: la poesía de Melendes como «escritura peraltada»:

«Lo que hace Che no es mera parodia fonológica ni afectación poética pueblerina —como muchos académicos proponen para descartar la profundidad política de su gesto—, sino colocarse en la oreja y en el ojo del lector, para que el lector cate mejor esta «escritura en alta voz», que es la de Che, una escritura en alta voz de crítica, una voz en la altura de la conciencia, un gesto de escritura peraltada, escrita sobre un cuerpo, escrita como un corpus que nos vincula con las tradiciones en las cuales nos hemos abrevado».

Lo que subraya Ramos-Collado como propio de la ortografía de Melendes abre la discusión hacia consideraciones sobre la obra del puertorriqueño que lo vinculan a una peculiar práctica de escritura en el continente, eso que en un notable estudio reciente Julio Prieto ha dado en llamar «escrituras errantes» o «malas escrituras»:

«Las escrituras errantes son «malas escrituras» porque querrían ser algo más (o algo menos) que escritura: en ese algo más (o algo menos) se inicia el paso a una poiesis política —el inestable trazo por el que se abren las perspectivas de reimaginación de lo social así como de reposicionamiento de las prácticas artísticas».

Prieto ve marcas de esta tensión hacia una «poiesis política» en las malas escrituras en una amplia gama de manifestaciones estéticas surgidas de la ambivalencia propia de la modernidad latinoamericana, pero su atención se concentra en la literatura de Roberto Arlt, César Vallejo, José María Arguedas, João Guimarães Rosa y Néstor Perlongher, así como en la cinematografía de Glauber Rocha. Uno de los hallazgos teóricos más significativos del análisis de Prieto es la identificación de cierto «devenir iletrado» común a las escrituras errantes latinoamericanas, gesto que empuja estas escrituras a una dinámica tantálica con respecto a la «imaginación del otro». En palabras del crítico:

«Explorar el recorrido histórico de lo imposible que propone un “devenir iletrado” implica interrogar estas propuestas no sólo por lo que tienen de “salida de sí”, sino también, en un sentido muy específico, un proyecto de desterritorialización de lo literario: un devenir “plebeyo” y subalterno de la tradición culta, así como una particular reinscripción de las prácticas bajas y populares». (Prieto, 2016, p.26)

A todas luces, la escritura de Joserramón Melendes se halla inmersa en esa tensión común al devenir iletrado de las escrituras errantes de

Latinoamérica que subraya Prieto. Incluso el propio Melendes, al explicar su ortografía, parece intuir esa pulsión sociopolítica patente en el aporético acercamiento al otro:

«Los sectores populares que he leído mis textos ni notan la ortografía. La diferencia entre mi forma de transcribir el idioma y la popular es la regularidad. El privilegio en la atención de algunos de mis textos se debe a su difusión oral; no puedo decir que impliquen simpatía “oxigráfica”. La oficialidad intelectual acogido mi oxigrafía con desconocimiento, con miedo, con odio: Si le tambalea su edificio de seguridades y candados a la vez que le jode su reflejo fotomotor tan pavlovianamente cultivado, se entiende. Pero los mejores entienden que algo así». (Melendes, 1992, p.14)

Si bien ese cuerpo que Melendes denomina «sectores populares», y que supuestamente lee su escritura sin percatarse de lo ortográfico, no llega a definirse en el texto, es claro que esta igualación del habla popular y la grafía empleada por Melendes es una estrategia retórica que le permite legitimar una poética literaria al tiempo que adelanta un proyecto político definido. Dicho de otro modo, en la escritura de Melendes se puede apreciar una voluntad de ruptura a nivel lingüístico llamada a remarcar una ciudadanía cultural propia de Puerto Rico, eso que Juan Duchesne-Winter interpreta como «cierta lógica de acción anticolonial». (Duchesne-Winter, 2011, p.3)

La casa de la forma se publicó en 1986. Los ejemplares numerados y encuadernados a mano estaban muy lejos de la práctica de la edición en serie para el gran público. La portada y contraportada de cada uno de esos ejemplares artesanales se presentaba como un objeto artístico único; en ese sentido, Melendes parecería haber querido devolver a la obra de arte lo que Walter Benjamin entendía como su «existencia aurática». (Benjamin, 2003, p.49). La segunda edición de *La casa de la forma* (1997) intenta retomar ese sesgo anti moderno del libro-objeto con la repetición del

trabajo artístico en la encuadernación de los ejemplares.

¿En qué consiste la transgresión en *La casa de la forma*? Uno de los niveles de interpretación más evidentes tiene que ver con la singular ortografía que describía antes. Pero los antecedentes de esta manera de desestabilizar el lenguaje ya se habían visto, por ejemplo, en la poesía de Juan Ramón Jiménez, Vicente Huidobro y Oliverio Girondo. Melendes, sin embargo, propone a mi juicio una transgresión lingüística mucho más radical, puesto que su poesía intenta minar la autoridad de la escritura desde la materialidad del grafema. Para ello recurre a una escritura que simula una transcripción directa de la oralidad. En la carta-epílogo de Cintio Vitier a *La casa de la forma*, el crítico cubano entiende este aspecto de la poética literaria de Melendes del modo siguiente: «Pero Joserramón lo que quiere sobre todo es meter el habla en la escritura de tal modo que ésta se revele por ello mismo indestructible, hierática, incurablemente icónica y desde luego sin remedio egipcia». Se trata entonces de privilegiar la oralidad por encima de la escritura a través de una pretendida representación gráfica de esa oralidad.

Otra forma de explicar esta lectura de la poética de Melendes estriba en rastrear en *La casa de la forma* el itinerario de una subjetividad en proceso de fragua. El viaje de ese sujeto en construcción principia con la identificación del otro que habla como objeto de deseo y garantía ontológica. La identificación que ocasiona el viaje del sujeto genera una escritura caracterizada principalmente por inconsistencias, lapsus y quiebres del sentido. Con todo, si *La casa de la forma* es el espacio en que el viaje a la integración con el otro se manifiesta en una escritura de liberación, llama la atención de que la forma poética que se elige para ello sea el soneto, que desde Petrarca tipifica la rigidez estructural. Fiel al impulso hacia la comunión, propio de este inveterado archivo poético, en los textos de Melendes parecería perseguirse cierta fusión con el otro y su herencia, que en este

caso implica toda la tradición occidental, a la manera de lo postulado por el Pedro Henríquez Ureña de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928): «tenemos derecho a los beneficios de toda la cultura occidental» (Henríquez Ureña, 2013, p.171). En efecto, el archivo de sonetos que constituye el corpus de *La casa de la forma* describe un abigarrado organigrama. Melanie Pérez Ortiz lo entiende como un conjunto barroco: «[t]al vez barroca es la palabra que mejor describe la casa hecha de opuestos: lo sublime y lo profano, lo dicho y lo no dicho, las contradicciones» (Pérez Ortiz, 2011, p.3). Por su parte, Vitier recurre a un tono lúdico al describir semejante andamiaje intertextual: «El resultado es una suite, en principio infinita» (Vitier, 1997, p.216)

El catálogo de influencias que muestra el autor en sus textos revela una tradición elaborada de forma consciente a la manera del T.S. Eliot de «Tradition and the Individual Talent» (1919). La tradición personal que se atribuye Melendes es vasta; incluye a Mallarmé, Chaucer, el puertorriqueño Esteban Valdés, Vallejo, Neruda, Fray Luis de León, Huidobro, José Santos Chocano, Francisco Matos Paoli, Lezama Lima, Rimbaud, Mariano Brull, Rilke, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Borges, Baudelaire, Góngora, Gabriel Zaid, Homero, Demócrito, Darío, Keats. Una explicación precisa de esta dinámica aparece en el poema «El lector»: «Ser Góngora, ser Borges, ser Omero,/ ser lo que no se puede ser por sido;/ ser instantáneamente el rostro erbido/ de la sera perdida en bronses fieros». (Melendes, 1997, p.130)

Tan importante es el catálogo de fuentes en el proyecto de *La casa de la forma* que Melendes principia el texto con citas de Jorge Guillén, Chaucer y Jorge Suárez. Luego introduce un texto breve que parecería describir una «ars poética»: «Esto no son palabras: son pedasos de biento/ agrupados en torno de una sílaba de aire:/ el fulcro madre inmóvil i la trensa del ritmo,/ cabeza i trensa, ueco i agua: el berso es un pulpo». (Melendes, 1997, p.9). Ese

«fulcro madre inmóvil» que es la sílaba para el hablante lírico remite a la sonoridad de ésta como unidad de la lengua, sonoridad que apun-tala a su vez el ritmo del poema, simbolizado aquí en la metáfora de la «trensa». Esta imagen cercana a la idea de producción por su nexo con la manera en que se representa la secuencia genética sirve para condensar la modalidad heurística que el sujeto poético defiende como lo que impulsa la articulación del poema a partir del sonido.

Por otro lado, la imagen del pulpo para describir la naturaleza usurpadora del verso también podría reflejar la indefinición del sujeto que emprende la peregrinación, un gesto que fue ampliamente explorado en la poesía de la primera mitad del siglo XX, en particular en la obra de Vallejo y W.H. Auden, para quienes la experimentación con la forma del poema iba de la mano con la tentativa de plasmación de la turbia experiencia del sujeto moderno al nivel del contenido. Un buen ejemplo de lo anterior es el «Soneto de 16 sonetos», incluido en la primera parte de *La casa de la forma*. Este poema, que es en realidad una serie elaborada a partir de un texto de 1969, destaca contundentemente la precariedad de un sujeto en busca de definición. El «Poema a la luz», soneto de juventud que se establece como texto base, consiste de una descripción del anochecer en un barrio ciudadano, detalle que reafirma el espacio del arte a través del símbolo de la noche. En este poema, el territorio del arte aparece desde el primer verso: «Cae la noche».¹ Una vez conjurado este espacio se desarrolla la descripción del lugar que acoge al poeta. Los demás sonetos, la «Glosa a la sombra», funcionan a manera de comentario del material casi costumbrista del primer poema. Al modo de los ordenamientos rizomáticos descritos por Deleuze y Guatarri, cada uno de los versos del texto base origina otro soneto que elabora un verso tomado del primer poema. El primer soneto-glosa plantea la cuestión de la indefinición del sujeto que marca el ritmo temático de todo el conjunto:

CAE LA NOCHE

extensa sin tiempo y con espacio
(como mitad de ser para no ser);
siempre un siempre escondido en un aquí:
es posible ser todo y ser mitad.

Mañana cuando caiga de nuevo, así, cayendo
–¿mañana?, ¿cuándo?, ¿de nuevo?: ¿tiempo?;
¿o tan solo será, siempre, cayendo?
(¿siempre?: ¿tiempo?):

Yo, que miro, lo pongo;
[él no está.–

Movible en el espacio de mañana –yo digo–
con un eterno tiempo por cambiar de lugar:
es posible ser mitad y ser todo.

Cae la noche extensa, sin tiempo,
y digo cae, el verbo: digo el verbo:
la acción soy yo: lo inmóvil del ser cae por
[mí.
–(Soy mitad.)
(Melendes, 1997, p.25)

Llama la atención que este ejercicio de autoanálisis del sujeto poético se elabore de acuerdo a la ortografía normalizada que Melendes tanto critica. Al incluir en *La casa de la forma* un soneto de juventud el autor podría estar queriendo mostrar una idea de continuidad en su poética literaria, pero en todo caso esto sería aplicable a ese primer texto de 1969, no a los quince sonetos adicionales que funcionan como crítica y glosa de ese texto temprano. La pregunta que aflora de inmediato es por qué esos quince sonetos-glosa no están escritos según las reglas de la mala escritura defendida por Melendes. Este detalle revela una inconsistencia en el proyecto de escritura fonética que el autor reclama para *La casa de la forma*. Aun así, el poema antes citado muestra elementos importantes para adelantar la hipótesis de un sujeto en busca de concreciones. Ciertamente, el yo poético alcanza en el último verso del primer cuarteto y en el último del primer terceto lo que parecería

ser una certidumbre ontológica: «es posible ser todo y ser mitad», y luego: «Es posible ser mitad y ser todo» (Melendes, 1997, p.25). Enunciadas en clave de apotegmas, estos dos versos parecen aludir a un sujeto reconciliado con su mismidad, y más aún, a un sujeto que se reconoce vinculado a un ordenamiento de tipo cósmico, como en la analogía romántica del yo y el universo. No obstante, el último terceto viene a contradecir todo lo anterior. En esta especie de coda se llega a una conclusión totalmente distinta: «lo inmóvil del ser cae por mí./ –(Soy mitad.)» (Melendes, 1997, p.25). La plenitud no es alcanzada y el sujeto continúa en su indefectible búsqueda.

Vitier interpreta los quince sonetos-glosa de esta serie como una «suma imposible, rota en sus sumandos. Salvo el árbol de quenepa, todo está contaminado de imposible. Soneto marginado, ni siquiera proletario, con muchos hijos y nietos, todos con hambre de ser y de estar, de identidad. Prestidigitación, fenomenología, metafísica (física poética) de una postal de barrio» (Vitier, 1997, p.218). Se trata de una lectura sugerente en cuanto a que apunta a un rasgo de la voz poética que implica aires clasicistas, específicamente platónicos, que van más allá de la interpretación de estos textos poéticos para arrojar luz sobre la práctica intelectual y política de su autor. Lo que sugiere el comentario de Vitier sobre los sonetos de Melendes es en tal virtud una identificación del hablante lírico con lo que Jacques Rancière llama «poeta geólogo o arqueólogo»:

«El poeta nuevo, el poeta geólogo o arqueólogo, hace, en cierto sentido, lo que hará el sabio de *La interpretación de los sueños* [Balzac]. Éste plantea que no hay nada insignificante, que los detalles prosaicos que el pensamiento positivista desdeña o reduce a mera racionalidad fisiológica son signos en los que se cifra una historia. Pero también plantea la condición paradójica de esa hermenéutica: para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado». (Rancière, 2005, pp.50-51)

En *La casa de la forma* Melendes explota esta voluntad arqueológica que Rancière destaca

en el arquetipo del escritor al hacer del sujeto poético de sus textos un productor de mitos. Este hablante lírico que cartografía y nombra las cosas también se halla inmerso en una búsqueda incesante de concreciones. En «El poeta desata su nombradía» el sujeto parecería aceptar su indefinición como el requisito obligado de lo que parece traducirse en una metafísica del poema; dicho de otro modo, el poema se convierte en la única instancia de plenitud: «Si alguna bes visita lo qe e escrito/ de todo lo que tube (o tubo) i pasa,/ puede qe se conserbe este soneto» (Melendes, 1997, p.59). La permanencia de la palabra escrita como resultado directo de la condición de indefinición del sujeto activa otra forma de ansiedad en el yo poético. Ahora no se trata solo de la situación irresoluta de su subjetividad, sino de que esa misma condición reclama una productividad casi inapelable. «Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar» (Blanchot, 1992, p.21), sostiene el Maurice Blanchot de *El espacio literario*. El sujeto de la poesía de Melendes parecería refrendar este aforismo: «Afuera el mundo bibra su aposento/ como si fuera su asiento el qe bibrara/ I en todo esta pasión de nube rara/ de aprisionarlo todo: Lo qe cuento» (Melendes, 1997, p.185). La cita anterior pertenece a la quinta parte de *La casa de la forma*, titulada «La casa de la forma (teoría)». En esta sección Melendes ubica textos en los que se ejercita una tentativa de explicación de su poética, la cual termina revelando el cariz contradictorio de dicho proyecto en lo tocante a forma y fondo. Las restantes tres estrofas de este soneto condensan la peculiar aporía del hablante lírico:

No ai brida que se atreba, el esperpento
me amaga, atisa, sierra toma cara.
I la esperansa mía no se para
como un castiyo maldito i succulento

¿Adónde iré qel tiempo me repuje,
me orade, me someta, me sonsaque,
sin esta eternidá, sin este buje?

Lo muerto que me tiene no es cosa qe
plasca solo: condena es este empuje.
Mi mano planta un bosque de estoraqe.
(Melendes, 1997, p.185).

Al nivel de la forma, la rigidez de la estructura estrófica del soneto clásico contrasta con la singularidad de la escritura fonética, efecto que podría subrayar una iconoclastia triunfante. Sin embargo, el análisis también muestra que el sujeto asume cierto impulso de concreción a sabiendas de la futilidad de su empeño. Registrar en la palabra poética ese fracaso apunta a una actividad imposible de contener, puesto que parecería estar marcada por una pulsión de naturaleza ontológica: «la esperansa mía no se para/ como un castiyo maldito i succulento». La esperanza que presenta la voz poética recuerda la teorización de este concepto en la obra de Ernst Bloch, para quien el «presentimiento de la esperanza» (Bloch, 2007, p.183) es inherente a lo que denomina la «función utópica» del sujeto de la razón moderna:

«[E]s la función utópica la única función trascendente que ha quedado y la única que merece quedar: una función trascendente sin transcendencia. Su asidero y correlato es el proceso que aún no ha dado a luz su contenido más inmanente, pero que se halla siempre en curso. Un proceso que, en consecuencia, se encuentra él mismo en la esperanza y en el presentimiento objetivo de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, en el sentido de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser-lo-que-debiera». (Bloch, 2007, p.183)

En el soneto de Melendes también es patente la consonancia de la esperanza que expresa la voz poética con ese estado de «optimismo militante» (Bloch, 2007, p.183) que es la función utópica para el pensador alemán: «I en todo esta pasión de nube rara/ de aprisionarlo todo: Lo que cuento» (Melendes, 1997, p.185). Esta idea se expande en el tercer soneto de la serie «Afuera», en el cual la voz poética reconoce la dificultad inherente a la conciencia de la esperanza:

«Es difisil dudar de la materia,/ es difisil morir de la otredá,/ es difisil tener cualquier edá/ que la propia, i es difisil la arteria/ de las cosas torser, la fuerte feria/ de fieras y payasos y equilibrios» (Melendes, 1997, p.186). El impulso anafórico que establece el ritmo de estos versos procura subrayar la marca volitiva del sujeto aun en trance de desaparición, un gesto similar al de la voz agónica del hablante lírico en la poesía de Vallejo. Asimismo, el sujeto de la poesía de Melendes realiza un elogio de la dificultad como móvil de la actividad creativa. El tercer «Soneto de otoño» comienza repitiendo los preceptos de Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima en torno a la dificultad como punto de arranque del acto literario:

Lei de mi berso es evitar lo fásil:
forjar en un diamante una qimera.
(Que gustara al futuro o a las fieras
me tiene sin cojones.) En bolátil

persebsión -qe ni el sueño te asegura-
cojer un par de sílabas al buelo
i, desde la raíz de tus abuelos,
rebentar para fruta la montura.

(mi biejo si no entiende es cosa suya.
De todas formas, la cosa no es tender
ese puente fatídico: entender.

Lo contrario: una fruta qe enguya
como una fruta beya !a qué supiera!
forjar en un diamante una qimera).
(Melendes, 1997, p.177).

Tal parece que para la indefinición del sujeto queda la materialidad del decir poético como forma de comunicación con la alteridad, algo en lo que el propio Melendes ha indagado en diálogo con Ángel Darío Carrero: «[e]l compromiso fundamental con el lenguaje como el lugar del sentido y de la comunicación –y la comunicación es el amor– es la poesía» (Carrero, 2010, p.3). Con esta afirmación Melendes se acerca a

las visiones de Alfredo Bosi en torno al oficio poético:

«El trabajo poético es a veces acusado de ignorar o suspender la praxis. En verdad, es una suspensión momentánea y, bien pensadas las cosas, una suspensión aparente. Proyectando en la consciencia del lector imágenes del mundo y del hombre mucho más vivas y reales que las forjadas por las ideologías, el poema enciende el deseo de otra existencia, más libre y más bella. Y aproximando el sujeto al objeto, y el sujeto a sí mismo, el poema ejerce la alta función de suplir el intervalo que aísla a los seres. Otro blanco no tiene en mira la acción más enérgica y más osada». (Bosi, 2010, p.24)

En *La casa de la forma*, unos versos de «AQÍ CABE UN SONETO, JUSTO: CUENTE» remarcan con contundencia esa pulsión comunicacional de la poesía que identifica el crítico brasileño: «No tengo otro/ remedio qel soneto i qe lo otro» (Melendes, 1997, p.183). El sujeto enfrenta una situación en la cual, para llegar al otro, precisa de la materialidad de la forma poética. Pero lo paradójico es que esa materialidad que le regala el soneto no se traduce en garantía de plenitud. Así las cosas, el sujeto persiste en su indefinición: «Mi bida se a basiado de sentido/ se a yenido de formas, resipientes/ sin contenido i se an creído su suma/ un nuebo contenido continente./ yo no soi nadie ya, yo no soi nadie./ Solo qedan las palabras de desirlo» (Melendes, 1997, p.161). Es evidente que el poema que debiera ser remedio termina siendo el espejismo de esa cura. El hablante lírico en la obra del puertorriqueño procura, como sugería Gombrowicz de la poesía, «abrir las ventanas de esta hermética casa y sacar sus habitantes al aire fresco» sacudiendo «la pesada, majestuosa y rígida forma que los abruma» (Gombrowicz, 2009, p.23). Pero, como se vio, este afán de revivificación comporta un viaje que el sujeto de la poesía de Melendes no alcanza a completar, si bien persisten las huellas inequívocas de su accidentado desplazamiento semiótico y político.

Referencias

- Acosta, Q. (1998). La casa de la forma: entrevista con el escritor puertorriqueño Joserramón Melendes. *El fémur de tu padre*. Consultado el 23 de octubre de 2000 en www.stanford.edu/~sanmiguel/f...vistas/chemelendes/chemelendes.html
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bloch, E. (2007). *El principio de la esperanza* (1). Madrid: Trotta.
- Bosi A. (2010). Poesía-resistencia *La Habana Elegante* 48, 1-25. Consultado el 3 de marzo de 2017 en www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Symposium_Bosi.html
- Carrero, A. Armados de poesía: entrevista a Joserramón Melendes y Gioconda Belli, dos grandes poetas ligados al ideario de la emancipación (2010, 10 de octubre). *El Nuevo Día*. Consultado el 24 de marzo de 2017 en www.elnuevodia.com.
- Duchesse-Winter, J. El doble del bárbaro (2011, 4 de noviembre). *80grados*. Consultado el 29 de marzo de 2017 en www.80grados.net/el-doble-del-barbaro.
- Gombrowicz, W. (2009). *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur.
- Henríquez Ureña, P. (2013). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión. Obras completas*, vol. 7, 141-267. Santo Domingo: Editora Nacional.
- Melendes, J. *La casa de la forma* (1997). San Juan de Puerto Rico: QeAse.
- Melendes, J. Transcripción y oralidad (1992, 10-16 de julio). *Claridad*, 22-23.
- Navarro, F. La poesía es el laboratorio del lenguaje (2013, 1 de marzo). *El Post-Antillano*. Consultado el 28 de marzo de 2017 en www.elpostantillano.net
- Pérez Ortiz, M. La casa, el calabozo y el héroe que regresa (2011, 11 de noviembre). *80grados*, 1-4. Consultado el 29 de marzo de 2017 en www.80grados.net/la-casa-el-calabozo-y-el-heroe-que-regresa, consultado el 29 de marzo de 2017
- Prieto, J. (2016). *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Ramos-Collado, L. «Joserramón Melendes, Che, en su homenaje» (2014, 16 de abril). *Bodegón con teclado*. Consultado el 14 de marzo de 2017 en www.bodegon-conteclado.wordpress.com
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.
- Vitier, C. (1997). Entrada a *La casa de la forma*. Epílogo, 214-219. Joserramón Melendes, *La casa de la forma*. San Juan de Puerto Rico: QeAse.

Nota

¹Joserramón Melendes, *La casa de la forma*, [n.19], p.176.



Néstor E. Rodríguez

Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Toronto. Ha publicado *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2005), *La isla y su envés: representaciones de lo nacional en el ensayo dominicano* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003), *Crítica para tiempos de poco fervor* (Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2009) y la antología *Isla escrita: poesía de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana* (Madrid: Amargord, 2018).