

UN PROTOCOLO PARA HACER CON LA LENGUA MEMORIA

Todo está en calma, Nankin-Road.
Las lámparas guiñan sobre la bruma.
La lluvia congelada se derrite
sobre los huesos de los tiradores de rickshaws.
Detrás de los muros –y el cielo llora–
los señores–damas están dormidos.

*

Las grandes murallas sueñan. Unas sombras se
deslizan.

Alguien sale de un agujero sombrío.
Dos hombres lo miran un momento
y siguen

encorvados.

He aquí el lugar.

“Pronto”.

“Esperad”.

Un murmullo de palabras sale de una faz
invisible.

El primero avanza. El segundo, a la derecha,
el tercero, a la izquierda, corren en la noche.

– A-Chang, preparado.

– A-Lee, preparado.

– A-Wong, preparado.

Los carteles están colocados. – Bien.

Los santo y seña están colocados. – Bien,

Las huellas dejadas en los mástiles.

Las banderas en la muralla.

¡VIVAN LOS SOVIETS!

¡ABAJO EL KUOMITANG!

¡ABAJO LAS BANDAS INGLESAS!

Los Guardias Blancos rusos

son los mejores criados de los ingleses,
más seguros que los “tiradores” hindous,
los perros piojosos, los bastardos.

En una encrucijada, Nankin-Road,
un Guardia Blanco está de centinela
con su arma al brazo.

Ve el deslizarse de unas sombras.

Observa un momento, y dispara.

A-Lee comprende que todo se acabó.

A-Chang intenta huir.

En la noche, desde una callejuela,
el Guardia Blanco sigue tirando:

Uno.

Dos.

Tres.

A-Wang cae. Lee y Chang

corren hacia el guardia, apoderándose de su fusil.

Tumulto.

Gritos.

Las perros policías acuden

para encadenar a los tigres muertos.

Los silbatos vibran en Nankin-Road.

¿Es que no oís?

¿Qué significan estos papeles?

¿Qué quiere decir esta porquería roja?

“Son banderas rojas

para las manifestaciones.

Estos papeles,

nuestras proclamas;

gritos impresos

llaman a la huelga,

a la sublevación campesina”.

La culata del fusil . . . La bayoneta . . .

¿De dónde venís?

¿En donde están los demás?

“Por todas partes,

en todos los países del mundo.

El nacimiento de la lucha

tiene lugar

en aquellos sitios en que el destino de los esclavos

no puede ser más duro.

Es fácil matarnos.

Pero millones de hombres seguirán avanzando

en pos de nosotros,

por la vida o por la muerte: es la lucha de

clases,

el acontecimiento cumbre, el combate

sin piedad”.

El último santo y seña, gritos.

Los últimos gritos, el rumor de la muerte.

*

Todo está en calma, Nankin-Road.

Las lámparas guiñan entre la bruma.

La lluvia congelada se derrite

sobre los huesos de los tiradores de rickshaws.

Detrás de los muros –y el cielo llora–

los señores–damas están dormidos . . .

LEE UN POEMA CINCO VECES

GRÁBATE RECITANDO LO QUE RECUERDES

EXPLICA LOS MECANISMOS QUE USASTE PARA RECORDAR

GRÁBATE DE NUEVO AL DÍA SIGUIENTE RECITANDO LO QUE RECUERDES, SEA LO QUE SEA

REFLEXIONA SOBRE EL PROCESO DE MEMORIZACIÓN EN RELACIÓN CON LA LENGUA Y LA FORMA DEL POEMA

ERA UN POEMA IMPOSIBLE DE MEMORIZAR por su longitud y también porque las primeras veces que lo leía se me hacía muy lejano y muy opaco

Me ayudó mucho la **división**

Cada oportunidad que he tenido de volver a él me ha servido para ir haciendo diferentes **degluciones** que van colocando los materiales de maneras distintas

reconstruir las visualizaciones que el poema ofrece

empecé a pensar en toda la historia, en sus partes, ahora pasa esto, ahora pasa lo otro

por el tipo de poema tan largo que es, hubo una importancia enorme del ritmo, pero creo que también del contenido, entender lo que pasaba

darme pistas para engancharme a la narración

ver si podía engancharme a la existencia de los personajes y ver si podía imaginarme un *sentido lógico* para recordar el momento de aparición de cada personaje

>> La estructura “clásica” viene de la necesidad de poner memoria a la literatura

obsesionarme con las palabras clave de cada frase-verso-esena según el caso

marcar hitos en los versos, como una palabra al principio y luego al final, para poder volver a ellos sin leerlos. Me servía para asentar en mi cabeza, también

el hecho de escribirlos, sentí la necesidad de apuntarlo un poco

NO ME CABEN TANTOS ELEMENTOS
EN LA CABEZA

como que en la grafía hay algo que *se solidifica* en mi experiencia de memorización

Apunto porque con el gesto de la mano, con el gesto de escribir, se me va a quedar en la cabeza mucho mejor, porque *va a existir como experiencia mía más activa* que la experiencia de pasar el ojo por encima de las líneas.

leer cada línea, escena y palabra repitiéndola mentalmente

me resultó difícil pillar el tono, ese tonillo solemne del poema.

También me costó adaptarlo: estuve como recitándolo según mi memoria y leyéndolo después para *ir modulando mi tono de voz respecto al poema*.

con guía habrá cosas que me habré saltado pero sentía que estaba diciendo el poema / sin guía se evidencia que yo había sido expuesta a una *experiencia de arte verbal que no era secuencial y yo no era capaz de producir secuencialmente*.

Me salían desordenadas.

POEMA = EXPERIENCIA DE FULGORES VERBALES que recibimos en sí mismos y no a modo de secuencia muchas veces.

la sensación muy fuerte de que todo el protocolo de memorización ABLANDÓ EL POEMA tanto para memorizarlo como para casi entenderlo

>> entender el poema, también, porque era la primera vez que lo leía

Hay algo que me pasó a la vez en la comprensión y en la memoria,
real me pasó a la vez
entender lo que pasaba
y quedarme con lo que pasaba dentro

UN PROTOCOLO PARA HACER CON LA VOZ UNA HISTORIA

BOYA_célula x Seminario Euraca _FLORECER DOBLADX (2/2)_CA2M 2021-2022

LEYENDA

subrayado es texto-reflexión

cursiva son citas de una historia en transmisión oral entre euracas varias

normal es los tipos de distorsión o deriva o desvío que acontecen en la transmisión oral

En el libro de Walter J. Ong que se me inundó –una tubería de la calefacción estalló en Peña de Francia, se mojaron todas las páginas de este libro y otros, quedaron curvas y aunque bonitas ahora ya casi no lo puedo leer, y siempre accedo al pdf en inglés, qué rollo–, esta persona, que era un cura católico dentro del mundo de los estudios literarios anglosajones, decía que contra el encierro de las palabras con la textualidad en el “campo visual”, la tradición de contar desde la voz daba la libertad de adaptar el pasado a los deseos e imaginaciones del presente, hasta el punto loco de hacer desaparecer a gente del pasado, así porque a una le conviene. Imaginaba en el descanso del texto el relax de sólo saber lo que puedes recordar, y un poco de elegir lo que recordaría. Otro ensayo de la editorial, que leí hace poco, imaginaba que primero, hace miles de años, nos contábamos, las humanas y tal, historias desde el propio placer de haber descubierto que podíamos hacerlo, y con ello infundirnos valor para sobrevivir en los entornos hostiles. Y era una emoción muy fuerte, el poder modificar la realidad al haber descubierto que el habla y tal no servía solo para avisar de que venía un depredador o lo que fuera. Pero que luego el sedentarismo, que era el peor invento del mundo, había usurpado esa conexión imaginativa con lo posible para crear las formas de literatura que respaldaran los valores nacionales. No sé, luego a Walter J. Ong en concreto le han dado mucha cera en los literacy studies, pero igual, así escribiendo y todo un texto como ahora hago, me parece bello y casi necesario esto de olvidar y transformar, y cercenar y fusionar y opinar y demás gestos poderosos.

PASO 1: “HAY UNA PERSONA QUE TIENE UNA RELACIÓN CON DOS MUJERES”

ella no maduró, aunque era parte de su gracia. allí estuve bailando con una argelina, una pies negros que se llaman, de familia bien. y conmigo siempre bailaba cinco melodías, lentas. y cuando terminaba, me decía: “merci”. bailaba conmigo porque le recordaba a jonny hallyday, que ella no me lo dijo.

a. Has de contar dos historias en lugar de una.

mira te voy a contar la historia vale? esto son dos historias de dos mujeres de las que mi tío se había enamorado

b. Tienes que fusionar la temporalidad de ambas historias de modo que parezcan una sola.

su tío había un momento en que estaba enamorado de dos mujeres

c. Has de poner el foco en el amor.

este hombre en un momento de su vida estaba enamorado de dos mujeres a la vez

d. Convierte el amor en relaciones sexoafectivas poliamorosas, por ej., si es lo que te gusta que la historia sea, lo que te apetece explorar, etc.

hay una persona/señor/hombre que tiene una relación con dos mujeres.

En un cuento en el que describe un mundo de los afectos cambiado, en el que ya no existen ni los celos ni el matrimonio ni como tal el amor de pareja (aunque sí siempre el amor), Cecilia Pavón dice desde el futuro que todo lo que escribe se lo cuentan sus amigas, y que siempre o casi siempre trata de amor (del amor ese que siempre sí). Escribe: “¿de qué otra cosa se puede hablar? ¿existe algún otro tema de conversación que no desemboque siempre en ese? Tal vez la política, pero ya nadie le encuentra sentido”. Ya nadie le encuentra sentido. Y dice también que lo que importa en el mundo que vendría, que quizás ya no vino, pero que podría haber venido, un futuro posible pasado, es principalmente la moda y la conversación. Creo que lo de la moda es en plan que se hizo tanta ropa en las décadas pasadas que había prendas y prendas y prendas para miles de años, sin tener que hacer más, y que la nueva sociedad había descubierto esa abundancia ecológica y la disfrutaba, así gratis. El investigador de antes, Ong, hablaba de las bellezas de un tiempo humano en el que nos conectábamos por el oído, y explicaba cómo el oído “puede registrar la interioridad sin violarla” y cómo el oído, entonces, daría una forma de interioridad a la conciencia que sería siempre hacia afuera, algo así. No sé si Cecilia se basó un poco en ese mundo para escribir su cuento y poner la conversación por delante, o si simplemente pudo trascender el momento capitalista y final-noventero tan darks que le tocaba para habitar la ficción que ella quería por el único modo que era posible: el de contarla? no sé, eso de no poder hacer de lo que te han contado lo que quieres, lo haya tomado de donde lo haya tomado cadx unx, en verdad claro es una forma de control, como de no poder ser ni tu boca, desposesión.

PASO 2: “MADURAR ES NO SENTIR VERGÜENZA”

la gente madura o no madura: por ejemplo ella siempre tendrá 20 o 25 años, cuando tú piensas que todos somos iguales, es que has madurado. cuando tú te crees que una persona te puede dejar en evidencia, es que no has madurado. gente que se cree que al encontrar a alguien que no es de la misma clase social, lo va a dejar en evidencia, en un grupo: y eso es que no ha madurado. pero claro, si no madura no madura.

a. Toma una historia del pasado que implique la mezcla de un vínculo afectivo y un anhelo profundo del protagonista (por ejemplo, en esta historia, el protagonista siempre ha escrito literatura, tiene varios manuscritos terminados, pero nunca ha tomado socialmente el rol del escritor. Esta posibilidad se le abre cuando conoce, se enamora y empieza a quedar con una mujer que es editora).

ella al final se avergonzaba de él delante de los de la editorial. Y para él madurar es no sentir vergüenza, en el sentido de no avergonzarse de otras personas, sabes? En plan que si alguien te pone en evidencia, si tú tienes ese sentimiento ante otras personas de que te están poniendo en evidencia, entonces quiere decir que no eres maduro. Dice que madurar es darse cuenta de que todos somos iguales, de que las clases sociales son un engaño y no sé qué no sé cuántas, sabes?

b. Cambia los sentimientos entre los protagonistas (aquí, la segunda narradora cambia el lugar de la vergüenza de la editora al protagonista que desea ser escritor. Igual porque empatiza con él, o con que a una se le niegue la condición de escritorx).

él se puso tan pesado porque tenía vergüenza, no? estaba inseguro frente a unas personas que socialmente veía de otro tipo, de una condición diferente. Debido a ello la conclusión es que madurar sería perder la vergüenza, dejar de tener la sensación de que el resto se van a reír de ti o van a detectar tu fallo. Y esta ha sido la frase del final de la historia del narrador, y me ha gustado mucho porque aunque podría tener partes de negación del análisis de la clase, creo que de verdad tiene algo bonito de la agencia de “realmente venimos con la vergüenza, que es nuestro pasado, y esta se puede perder y eso sería madurar”, como hacernos dueñas de nuestras vidas, o algo así?

c. Una vez elegido el sentimiento que articulará el nudo de la historia, puedes imaginar su evolución, una resolución del conflicto, o puedes movilizar un cambio en el estado del conflicto (por ej., aquí, la tercera narradora incide en la existencia positiva de la vergüenza de clase, tal y como ha sido expuesta en la narración anterior, para luego añadir que esta vergüenza, según lo que ella escuchó, podría superarse al crecer y que ello liberaría ciertos nudos tóxicos hacia el pasado).

Madurar sería el proceso por el cual uno va desprendiéndose de la vergüenza, o sea de vergüenzas como esa. Como que empieza a dejar a de tener miedo a que los demás le estén mirando o estén riéndose, si es una posición de desigualdad por abajo. Situarse ante el mundo sin la vergüenza, dejar de estar vigilante por lo que el resto puedan decir de una. Hubo una frase de la narradora que me pareció super rotunda que es: dejar de preocuparse de que los demás vayan a detectar el fallo que traes. La vergüenza sería algo del pasado y el futuro sería liberador porque puede ocurrir que pierdas esa vergüenza del pasado.

d. Establece conclusiones de tipo ético en torno al sentimiento escogido, dividiendo analíticamente el concepto del sentimiento como tal y la especulación teórica en torno a su hipotética evolución/involución o cambio de estado (en la narración del ejemplo, hay una conclusión sobre los límites de acceso al capital cultural de la clase obrera, y a continuación hay una conclusión sobre cómo en algún momento el considerarse inferior como consecuencia de la clase social se supera).

seguramente por una cuestión de clase o de acceso o de capital cultural o de lo que fuera, el protagonista se sentía muy en desigualdad y fue como más insistente, o demandante, o sí, como radical en la pedida de cuentas, de lo que habría sido si él se sintiera en una igualdad. Pero hay un aspecto de un tipo de madurez en el que ya no operan, alcanzando este tipo de madurez, no operan esas desigualdades en tu manera de referirte a otros estratos o a otras personas o a otras gentes que tú consideras superiores, o que miras hacia arriba. Con esa facción puedes como tratar, puedes acceder a distintos estratos sabiendo cuál es tu posición pero hablando con total pertenencia.

Didier Eribon se da cuenta con cincuenta y pico años de que su manera de sobrevivir a una especie de irreconciliabilidad entre su homosexualidad, su condición intelectual y su origen pobre, obrero e inculto había pasado por ocultar su pasado, ocultar que sus padres no entendían –según él– nada de lo que él hacía, igual ni sabían qué había estudiado, igual solo lo empezaron a valorar como intelectual cuando salió en algún periódico o en alguna tele. Ocultaba eso, vaya, a sus amigos de París y esos lados, porque le daba vergüenza. Y claro, le daba vergüenza porque no se sentía en igualdad, porque el resto eran muy burgueses, ¿no? El otro día estuve en una fiesta de un comisario o agente cultural o productor, no sé, una casa enorme, una casa más grande de lo que podía imaginar, creo que entraría en la categoría de mansión, pero la escala de diferencia no tenía tanto que ver con el tamaño sino con el detalle. Me siento extraño pensando este tema de la vergüenza porque en mi sensación creo que hay como una inversión de los valores de Eribon en el Madrid de los 2020s, digamos que... ¿no hay que fingir distinción, sino indistinción? ¿tiene sentido? ¿significa que lo vea que ya he madurado o que es otro espacio-era? Siento que la gente hace como que no es rica, y según van pasando los años, voy viendo que lxs que no somos ricxs (en los campos culturales) somos contadísimxs; pero si no lo percibes por pequeños detalles como estilemas verbales, ciertos gestos de las manos, cierta solidez en la mirada, cierta manera de no equivocarse, una forma de sonreír tan limpia que deslumbra (no todo esto junto, claro: hasta los ricos tienen sus traumas), puedes no enterarte nunca, porque cuando andan por lavapiés arganzuela carabanchel o el conde duque, nunca mencionan esas cosas, las cosas pequeñas que me harían entender su riqueza, no el colegio al que fueron, sino los metros cuadrados de la casa en la que se criaron, sus ventanales, las escaleras, el tipo de escalón de sus escaleras, ¿por qué no me lo dices? ¿Qué pasaría si nos invitaran a pasear a sus barrios? No a unx pobre camuflado, digo, sino a una jauría de pobres a pasearnos por las calles, como hacen ellxs con sus disfraces.

PASO 3: “CREO QUE HAY UN HUECO DE INFORMACIÓN”

[vacío vacío]

a. Menciona una fuente desconocida e incontrable.

y entonces mi tío, en el vídeo, como que ya había contado esa historia, dice algo como...

c. Fusiona la voz propia con la voz del protagonista de modo que resulte confuso qué es consideración de tu narración y qué es consideración del protagonista.

> por medio del ¿error? gramatical

la conclusión que saco/sacó de esto, que creo que hay un hueco de información que es el de la reflexión del paso de los años, fue que en realidad él se puso tan pesado porque tenía vergüenza, no?

> por medio de la introducción de matices de conciencia

este señor hizo un escrito, que quería que se convirtiera en algo publicado, y a través de esta segunda mujer que trabajaba en la editorial intentó pasarlo y que lo leyeran para poder publicarlo. La cosa es que este señor no obtuvo respuesta de editorial, más y al cabo de un tiempo que él consideró oportuno

> puedes comentar el modo en que has heredado esta confusión

Luego habría otra conclusión sobre esta idea de la vergüenza que no me queda clara cuando me la cuenta la narradora si es algo que el propio hombre ya entiende, o es algo que surge en el discurso de la narradora

b. Introduce comentarios innecesarios, pero para ti importantes, sobre circunstancias del protagonista –por ej., habitar una situación de desigualdad– o sobre tus preferencias afectivas en torno a la trama.

no siempre abundan los links de la gente de ciertos lugares hacia las posibilidades de acceder a la extraña anonimidad que es la autoría, o muerte. Bueno, en fin, ya estoy metiendo aquí mis pensamientos.

Una de esas mujeres era una editora, trabajaba en una editorial, y de la otra nada se sabe. Lo que a mí cuando escuché la historia me dio un poco de bajón porque me apetecía que tirara por la historia de amor la cosa. Y y, y no.

d. Haz comentarios que recuerden a quienes te escuchan que la historia que cuentas puede ser afectada por tu condición como narradorx, o comentarios de tipo meta que generen una distancia entre la hipnosis de la escucha y el proceso compositivo de un relato.

la narración que voy a hacer va a ser mucho más corta por mi gran poder de síntesis o mi tendencia a síntesis que no sé si es un gran poder, a veces. Por tanto será bastante más compleja de la que recibí de la narradora, a su vez de la anterior narradora, a su vez de.

De la primera mujer no se sabe mucho, así que supongo que tendrá algún tipo de relevancia que yo no conozco o que no llegué a conocer, y hay otra mujer que sí que tiene más relevancia y trabaja en una editorial.

a ver, potencialmente, siempre falta algo; siempre hubiera sido más gustoso o más político o más radical o más correcto para alguien una otra cosa. La fuente secreta y perdida, el juicio amoroso o distante sobre los personajes, la fusión de lo que desea quien cuenta para el prota con lo que podría desear el prota y hasta el comentario meta dentro de la narración son cosas que pasan en muchísimos libros paradigmáticos, o sea Borges, el Guzmán de Alfarache, Unamuno, yo qué sé,... pero que se ve que también son paradigmas de las conversaciones y del hacer con la voz historias. Cuando la Biblia habla de “el verbo”, ¿no está haciendo un poco una cita de autoridad, pero desmaterializada de la hoja, o sea: esto de la fuente secreta y perdida? Un libro que no se puede leer pero que existe, seguro que Blumenberg decía algo así, que algo así existía, también se vincula creo con la tradición de los egipcios, recuerdo que se dice que la escritura debía ser el secreto semiótico de una élite, algo así. Luego el modo en el que se explica la preferencia por la oralidad del catolicismo frente al gusto por la lectura silenciosa del protestantismo también sería algo así. Pero me he desviado totalmente? La oralidad de Cecilia Pavón, incluso la idealizada de Ong, claro no es la oralidad del catolicismo, en las que las direcciones de habla-y-escucha son mega rígidas y jerarquizadas. El verbo católico es la metáfora de la autoridad para quitarnos agencia y bueh... no sé, aquí es más como una broma, porque creemos que contarse historias es un juego, contar siempre es ficción, y qué sentido tiene cerrar una ficción a sí misma, es como cuando María Kodama embrolló a Pablo Katchadjian por El Aleph engordado, ... a Pablo lo queremos un montón, en sus libros cabe todo, sobre todo la confusión, ... obvio el nombre de Pablo en esta frase no es más que una ficción, quien quiera la cambie, ni idea quién será ese tipo.