

La hibridez con condiciones

Poesía documental, anatomía del poema y formación de lectores

Henry Alberto Jiménez Cuestas

Centro de Estudios Literarios ARTBOL

Fundación Cantemos

Fusagasugá, 14 de septiembre de 2026

Nota preliminar. Este ensayo desarrolla la discusión de la segunda sesión del club de lectura «Bajo el Mismo Árbol», realizada el domingo 13 de septiembre de 2026 y conducida por Beatriz Jeannethe Navas. El club hace parte del Centro de Estudios Literarios ARTBOL. Las ideas aquí ordenadas como argumento surgieron del trabajo colectivo de esa sesión.

I. El problema

Buena parte de la poesía que hoy se escribe no conversa solo con la tradición poética. Conversa con el acta notarial, con el informe clínico, con la crónica periodística, con la ficha científica, con el guion teatral. Toma de allí su léxico y a veces su formato entero. A ese procedimiento se lo llama hibridez.

El término se usa con demasiada comodidad. Sirve para nombrar obras mayores y también para excusar el copiado. Ahí está el nudo que organiza este ensayo: la hibridez no se valida por el material que se importa, sino por el trabajo formal que se le hace. Y ese trabajo solo es verificable si el lector dispone de una anatomía del poema. Sin herramientas técnicas, la discusión sobre si un texto funciona se reduce a un intercambio de gustos.

El corpus de la sesión fue preciso: Mary Oliver, Nilton Santiago y, en el centro, dos libros de la mexicana Elisa Díaz Castelo — *Proyecto Manhattan* y *Principia*. Lo que sigue ordena esa discusión como argumento.

II. De lo cotidiano a lo metapoético

La sesión anterior había partido de «Singapur», de Mary Oliver, incluido en *House of Light* (1990). El poema arranca en el baño de un aeropuerto, con una mujer lavando ceniceros en el inodoro. Termina en otra parte. El procedimiento es conocido: lo sublime aparece dentro de lo cotidiano, no por encima de ello.

Oliver hace algo más. El poema se vuelve sobre sí mismo y discute qué puede y qué no puede hacer un poema. Eso es metapoesía: el texto declara sus propias reglas mientras las ejecuta.

Ese doble movimiento —material común, conciencia de la forma— es el antecedente del asunto que aquí importa. Si el poema ya es capaz de mirar su propia mecánica, también puede alojar mecánicas ajenas.

III. La voz que se multiplica

El caso de Nilton Santiago (Lima, 1979) sirvió de puente. Sus poemas largos usan esquemas narrativos: hay sucesión, hay personajes, hay algo parecido a una trama. Sobre ese armazón monta imágenes de filiación surrealista y procedimientos del realismo mágico. Migrantes cayendo en paracaídas sobre una biblioteca, por ejemplo.

La imagen no es un adorno. Nombra la violencia sin declararla. El poeta funciona ahí como investigador: acumula datos, versiones y testimonios, y los deja hablar.

De allí salió el concepto que sostiene toda la sesión: la polifonía. El poema deja de tener un único yo lírico y admite voces que se contradicen entre sí. Esa es la primera grieta por donde entra la hibridez.

IV. Proyecto Manhattan: el caso

Elisa Díaz Castelo (México, 1986) publicó *Proyecto Manhattan* en 2021, en Ediciones Antílope. El libro trata sobre el desarrollo de la primera bomba atómica.

No está escrito como poemario. Está escrito como pieza teatral. Hay acotación escénica, hay monólogo, hay reparto. Oppenheimer habla. También habla una amante. También una esposa que espera sola. El desierto tiene voz.

La distribución de voces no es un capricho de formato. Cada voz carga un afecto distinto frente al mismo hecho: la culpa, el orgullo, el horror, la espera. Ningún monólogo resuelve el asunto. El juicio queda a cargo del lector.

El léxico científico entra sin traducción: isótopos, uranio. Junto a él entra el mito. El *Bhagavad Gita* aparece por intertextualidad —la frase que Oppenheimer citó al ver la explosión— y arrastra consigo un registro sagrado que el poema no explica.

El resultado cruza por lo menos cinco registros: científico, mítico, filosófico, testimonial e intimista. Se sostiene porque debajo sigue operando la maquinaria poética. Metáfora extendida. Personificación. Símil: la explosión descrita como la inhalación de un dios. Y epífora: la palabra «funcionó» repetida al final de unidades sucesivas, que impone un pulso y convierte la constatación técnica en golpe rítmico.

Ese es el punto. El formato es dramático; la sintaxis es poética.

El libro no está solo. *La sonrisa de Hiroshima* (1958), del rumano Eugen Jebeleanu, había hecho seis décadas antes una apuesta emparentada: poema extenso, documento y

duelo sobre el mismo acontecimiento histórico. La comparación es útil porque muestra que la poesía documental no es una moda reciente. Lo reciente es la desenvoltura con que hoy se toma prestado el formato ajeno.

V. «Acta de defunción»: el silencio como sintaxis

El segundo texto trabajado viene de *Principia* (2018), libro que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal. Se titula «Acta de defunción» y adopta el formato de un documento médico-legal. Registra una muerte ocurrida a las doce horas con cuarenta y cinco minutos.

El dato clínico convive con la imagen. Y entre ambos hay espacios en blanco.

Esos blancos no son decoración tipográfica. Son la partitura. Marcan una respiración irregular, entrecortada, que imita el proceso que el texto consigna. El encabalgamiento continuo hace el resto: la frase no termina donde termina el verso, el sentido queda suspendido y la lectura se acelera contra su voluntad.

En la discusión se sostuvo que las pausas son el vehículo de la sensibilidad del poema, y que un silencio arrítmico puede producir la sensación de morir mejor que cualquier declaración sobre la muerte. La observación es correcta y tiene una consecuencia técnica: en un poema, el silencio se escribe.

VI. Contra la hibridez triste

Aquí aparece el criterio.

No toda mezcla es hibridez. Pegar una crónica de periódico en un verso no es hibridar. Copiar de un buscador la descripción de un animal y cortarla en renglones, tampoco. Eso se llamó en la sesión, con acierto, hibridez triste: el gesto de importar material sin someterlo a ninguna operación poética.

La prueba es simple. ¿Qué le pasó al material al entrar en el poema? Si conserva su ritmo de origen, su sintaxis de origen y su función de origen, no entró: está pegado encima. Si en cambio el corte del verso lo reorganiza, si el blanco le impone una respiración que no tenía, si la repetición lo convierte en pulso, entonces hubo trabajo.

La condición es que se mantengan imagen, ritmo y lenguaje poético. La hibridez amplía el repertorio; no autoriza a abandonarlo.

De ahí se desprende un asunto técnico con cara ética: cómo se marca lo ajeno. Una frase tomada de otro poeta debe quedar demarcada —cursiva, comilla— porque de lo contrario el préstamo se vuelve apropiación. Pero la nota al pie, que es la solución académica estándar, estorba dentro del poema: interrumpe la lectura, remite a un afuera del texto y rompe la continuidad rítmica que el poema acababa de construir. La cursiva resuelve el

problema sin salir del poema. Es, antes que un procedimiento de citación, una decisión de forma.

VII. La anatomía del poema

Nada de lo anterior es discutible sin un vocabulario común. Por eso la sesión entregó una guía de anatomía del poema. Su función es convertir la impresión en argumento.

El análisis empieza por el título. Un título puede ser referencial — nombra aquello de lo que el poema trata—, expresivo — anticipa un tono—, conjetural — propone una hipótesis que el texto verifica o desmiente— o metapoético — habla del poema mismo. «Acta de defunción» es referencial y conjetural a la vez: anuncia un documento y entrega otra cosa.

Sigue la estrofa, es decir, cómo el poema reparte su masa. Siguen las pausas: la gráfica, que el ojo ve, y la sintáctica, que la gramática impone. Cuando ambas coinciden, el verso respira en calma. Cuando no coinciden, hay encabalgamiento.

El encabalgamiento corta la sintaxis de modo abrupto. Acelera el ritmo y extiende el significado, porque obliga a sostener la frase en el aire. Si el corte ocurre entre estrofas, el efecto se amplifica: el encabalgamiento estrófico deja una unidad entera pendiendo del vacío.

Vienen luego las figuras de repetición. La anáfora repite al comienzo; la epífora, al final. Ninguna es un defecto. Repetir es una decisión de énfasis y se juzga por su intención y su rendimiento, no por su frecuencia.

Este inventario no es un fin en sí mismo. Su utilidad es negativa y precisa: la conciencia estructural evita la fragmentación desordenada de imágenes. Un poema puede acumular imágenes potentes y no llegar a ninguna parte. Lo que las organiza es la estructura.

VIII. Del análisis al taller

La sesión cerró el circuito aplicando el instrumental a un poema del propio grupo. Gloria Gálvez presentó «Ajedrez». El texto compara la existencia con un tablero y asocia las casillas a los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego.

La lectura colectiva dejó tres observaciones que valen como método.

Primera: la autora detectó una coma sobrante durante su propia lectura en voz alta. Leer en voz alta es un procedimiento de corrección, no un trámite de presentación.

Segunda: el poema fluye sin estrofas tradicionales y usa los dos puntos con insistencia. La autora preguntó si eso constituía un abuso. La respuesta fue que la puntuación puede

constituir estilo. El criterio no es la norma sino la consistencia: un rasgo repetido con intención es marca de autor; repetido por inercia, es tic.

Tercera: se objetó la palabra «casilla». El argumento fue que interrumpe la profundidad conceptual, y se sugirió conservar únicamente los nombres de los elementos. Es la observación más fina de las tres, porque no corrige un error: señala que el poema explica algo que la imagen ya estaba haciendo sola.

Ninguna de las tres es un veredicto. Son lecturas devueltas a la autora, que decide.

IX. El club como forma

Conviene nombrar lo que este dispositivo es. No es una clase. Es un estudio colectivo.

La diferencia no es retórica. En una clase hay alguien que sabe y alguien que aprende. En un estudio colectivo hay un corpus, un método y un grupo que lo aplica. Quien conduce reparte herramientas; no dicta conclusiones.

La forma que se dio el club es coherente con eso. Sesión ordinaria una vez al mes, para que haya tiempo de leer y de escribir entre un encuentro y otro. Ponencias con invitados programadas aparte, según disponibilidad. Domingo en la mañana, hora de Colombia, porque hay integrantes en Europa y ese horario los incluye. Envío previo de los textos, máximo una página, por un canal único.

Son decisiones logísticas. También son decisiones pedagógicas. Un club que se reúne cada semana no deja escribir; uno que no fija canal de envío pierde media sesión averiguando cómo proyectar un archivo.

X. Conclusión

El recorrido tiene una sola línea. Un poema puede parecer un acta, un guion o un informe y seguir siendo un poema, siempre que el material importado pase por la máquina del verso: corte, blanco, ritmo, imagen. Si no pasa, el resultado es un collage con salto de línea.

Verificar esa diferencia exige técnica. No hay manera de distinguir la hibridez del pegado sin saber qué hace un encabalgamiento, para qué sirve un blanco y qué separa a la anáfora de la epífora.

De ahí la utilidad del club. Un grupo de lectores que comparte ese vocabulario deja de discutir si un poema gusta y empieza a discutir cómo está hecho. Ese desplazamiento es el que convierte al lector en corrector de sus propios textos. Y es, en rigor, el objetivo declarado del club: estudiar la poesía actual para aprender a leer los poemas propios.

Referencias

Díaz Castelo, Elisa. *Principia*. Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal 2017. México, 2018.

Díaz Castelo, Elisa. *Proyecto Manhattan*. México: Ediciones Antílope, 2021.

Jebeleanu, Eugen. *La sonrisa de Hiroshima* [*Surâsul Hiroshimei*]. 1958.

Oliver, Mary. «Singapore». En *House of Light*. Boston: Beacon Press, 1990.

Santiago, Nilton. *El equipaje del ángel*. Madrid: Visor, 2014.

Santiago, Nilton. *Las musas se han ido de copas*. Madrid: Visor, 2015.

Navas, Beatriz Jeannethe. «Guía para los lectores: anatomía del poema». Material de trabajo del club de lectura «Bajo el Mismo Árbol». Centro de Estudios Literarios ARTBOL, Fundación Artística Cantemos Fusagasugá, 2026.