

2014 – VI Jornadas Críticas. *Memoria, olvido, historia, ficción*. Grupo de Investigación Estudios de Teoría Literaria y CELEHIS, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, 30 de junio de 2014. Título de la ponencia: "El noción de *Memorabilia* en la poesía de Luis Alberto de Cuenca".

LA NOCIÓN DE *MEMORABILIA* EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Facundo Giménez

RESUMEN

El siguiente trabajo se dedica al estudio del término *Memorabilia*, presente en la obra del poeta madrileño Luis Alberto de Cuenca (1950-). Se estudia, en primer lugar, los mecanismos de apropiación del entorno material y sus objetos por parte de la memoria, a partir de las teorías de Halbwachs y Bachelard. En segundo lugar, se plantea la noción de *memorabilia* en el marco de la circulación de los objetos de apropiación extraña. Finalmente, se estudia las dos acepciones del término en la poesía del autor en cuestión: la ficción íntima y la colección.

LA MEMORIA Y LOS OBJETOS

Maurice Halbwachs, en su libro póstumo *La memoria colectiva*, se pregunta "por qué sentimos apego a los objetos" (Halbwachs 2004 ;131), es decir, por qué frente a objetos con los que hemos vivido sentimos la necesidad de que no cambien, de que sigan acompañándonos, por qué, finalmente, sentimos esta suerte de empatía con el entorno material que nos rodea.

El filósofo francés sostiene, en diversos libros, -entre los que podríamos destacar, además del citado, *Los marcos sociales de la memoria-*, que la comprensión de la memoria no puede pensarse en los términos de una facultad individual, sino en la medida en se asocia a la pervivencia de determinados grupos. Estos grupos en los que los individuos participan tienen un carácter heterogéneo en su conformación y son considerablemente duraderos.

Según Halbwachs, además, los grupos se desarrollan en el contexto de ciertos marcos que pueden ser específicos, como la familia, la religión o las clases sociales, o pueden tener un carácter más general, como el espacio, el tiempo y el lenguaje. Estos marcos propiciarán el recuerdo en su carácter aglutinador de diversas colectividades.

En este sentido, la memoria que comparten los grupos está fuertemente determinada por los entornos materiales en los que esos grupos circulan. Por ello, podemos pensar que los

grupos tienden a desplegar sobre los objetos una trama simbólica, que es al fin y al cabo, la constancia misma del recuerdo, su interpretación grupal:

Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en este entorno. (Halbwachs 2004; 132)

Para Halbwachs, los grupos se pliegan a los objetos materiales, los interpelan, y gracias a ello, sobreviven. Es que para el autor, cuando un grupo humano vive durante mucho tiempo en un lugar adaptado a sus costumbres, no sólo sus movimientos, sino también sus pensamientos se regulan según la sucesión de imágenes materiales que le ofrecen los objetos exteriores (Halbwachs 2004;137).

Gaston Bachelard hallaba la misma fascinación por los objetos, aunque circunscribiéndose al espacio interior de la casa y, en la medida en que se inspira en textos de las tradiciones romántica y simbolista, a la intimidad. Para Bachelard, en efecto, "la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre" (Bachelard 1975; 51); en ella, los valores de intimidad se dispersan y en consecuencia, su organización y sus detalles son pasibles de análisis en términos del sujeto. Así, los objetos, para Bachelard, su organización y su reconocimiento, entablan con el sujeto una relación que lo vincula a partir de su vida íntima

OBJETOS EXTRAÑOS EN UNA TIENDA DE ANTIGÜEDADES

Volviendo a Halbwachs, si los objetos del entorno material constituyen un marco en el que los grupos se reconocen y a los que les otorgan significaciones propias, o pensando en Bachelard, para quien el objeto y su organización en el espacio interior desarrolla un conveniente reflejo de la intimidad del artista, nos podríamos preguntar qué es lo que sienten los individuos o los grupos frente a los objetos sobre los que no despliegan su memoria. Halbwachs nos da un ejemplo que es productivo:

En una tienda de antigüedades, todas las épocas y todas las clases se enfrentan en los miembros desordenados y fuera de uso de mobiliarios dispersos; y uno se pregunta: ¿a quién pudieron pertenecer este sillón, estas tapicerías, este neceser, esta copa? Pero a la vez soñamos (y en el fondo es lo mismo) con la gente que se reconocía en estos objetos, como si el estilo de un mueble, el gusto por un arreglo fueran para él el equivalente de un idioma que entiende. (Halbwachs 2004; 132)

La tienda de antigüedades se instala como un espacio en el que la propiedad de los grupos es desarticulada y donde se multiplica una serie de hipótesis de diferente vuelo ficcional o histórico con respecto a los modos apropiación y organización de dichos objetos. Es un espacio, en suma, de tránsito y de extrañeza. El valor de cada objeto, en efecto, depende de su singularidad, de su estricto alejamiento de la utilidad primigenia y de la ficción genealógica que implique la serie de sus adquisiciones. La tienda de antigüedades es el espacio medianero entre la casa y el museo. En este sentido, podemos notar que existe, pese al extrañamiento de la antigüedad, un uso del objeto, aunque fuera ornamental, que busca apropiarse de él: ingresarlo en el marco espacial de la memoria o revestirlo de una intimidad.

El problema que nos presenta la tienda de antigüedades es la cuestión de la apropiación de un pasado que nos resulta a simple vista ajeno. Es, en este punto, en el que me interesa plantear la noción de *memorabilia*.

LA MEMORABILIA

wherever I go / I take a little piece of you / I collect / I reject / photographs I took of you
NINE INCH NAILS, "MEMORABILIA"

El término *memorabilia*¹ en su origen latino, *memorabilis*, proviene de un adjetivo que designa el carácter memorable de un objeto². La palabra, sin embargo, en inglés solamente en su acepción arcaica admite este significado; en el uso generalizado, por el contrario, se utiliza con el sentido de colección para designar, por ejemplo, el conjunto de objetos producidos en periodo de tiempo, cuya producción se encuentra extinta. En todo caso, lo importante para la entrada inglesa es que se trata de objetos materiales, por lo general

¹ La entrada en el diccionario de *Cambridge* propone lo siguiente: *memorabilia*: *mem'ora|bilĩa* /Pronunciation: /,mem(ə)rə'bilĩa. NOUN 1 Objects kept or collected because of their associations with memorable people or events: *sixties memorabilia* 1.1 ARCHAIC Memorable or noteworthy observations or writings. Origin late 18th century: from Latin, neuter plural of *memorabilis* 'memorable'.

² Habría que destacar que la traducción latina del texto griego de Jenofonte *Απομνημονεύματα* se tituló usando el término *Memorabilia*, ya que se dedicaba a un recuerdo de Sócrates.

asociados con las producciones *pop* (*Memorabilia* de eventos, de conciertos, de mundiales, etc.) En español, extrañamente, la palabra no aparece en el diccionario de la Real Academia Española.

El término es productivo si tenemos en cuenta que pone de manifiesto la relación entre memoria y objetos materiales; en particular la extrañeza que Halbwachs destacaba al hablar de los espacios en los que no es posible establecer una apropiación. En particular, es relevante ver cómo los objetos sacados de su flujo de circulación, si pensamos en objetos seriados o industriales, adquieren un nuevo orden (colección) acosados por su propia caducidad o en la búsqueda de su utilidad. Como plantea el epígrafe propuesto y perteneciente al grupo musical *Nine inch nails*, la *memorabilia* procede a través de un recorte: colección y rechazo o, en otras palabras, apropiación y extrañeza.

MEMORABILIA EN LA OBRA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

El término *memorabilia* es utilizado por el poeta madrileño Luis Alberto de Cuenca³ en repetidas ocasiones. Primeramente, en el libro *El hacha y la rosa* (1993), titula una de las secciones; y en el libro *La vida en llama* (2006) sirve, otra vez, de título para un poema. Esta recurrencia no es un rasgo extraño en la producción del poeta español, que acostumbra a volver sobre nociones o textos comunes a lo largo de su obra.

Previamente habíamos detectado dos acepciones al término en cuestión: el recuerdo y la colección. Analizaremos, en primera instancia, la primera destacando el carácter amoroso del texto presentado y, segunda instancia, analizaremos la *memorabilia* en su carácter de colección, haciendo hincapié sobre todo en la factura intertextual de los textos analizados.

LA MEMORABILIA COMO RECUERDO: LA FICCIÓN ÍNTIMA

El apartado "*Memorabilia*" posee poemas producidos y publicados en un periodo de al menos diez años (1982-1992). Se trata de un conjunto de dieciocho textos, cuyo rasgo

³ La obra del poeta Luis Alberto de Cuenca a partir de la década del `80 se caracteriza por las vastas referencias culturales, la elección de un "trazo claro" y el tono coloquial, el humor, lo menor y el pastiche. Se trata de una producción poética que iguala sus materiales, sin imponer falsas diferencias entre la denominada cultura "baja" y la "alta". Entre sus textos más destacados podemos mencionar *La caja de Plata* (1985), *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006), *El reino blanco* (2010) y *Cuaderno de vacaciones* (2014).

principal parece estar dado por recreación de la vida íntima. Así, el apartado funciona a la manera de una miscelánea de diversos recuerdos que afirman una configuración particular de la intimidad amorosa: extrañas visitas nocturnas («La visita»), encuentros callejeros («un amor imposible»), sueños («Tenacidad»), intempestivas llamadas telefónicas («La llamada»), escenas de celos, etc.

Nos encontramos frente a un conjunto de composiciones que, en términos barthesianos, podríamos identificar como figuras del discurso amoroso. Barthes sostiene al respecto que este discurso debe ser entendido, en un sentido etimológico, como *De-cursus*, es decir, como la acción de correr aquí y allá, idas y venidas, "andanzas", "intrigas", que "no existen jamás sino que por arrebatos del lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias" (Barthes 2008; 18). Estos "retazos" de discurso se denominan "figuras" y deben ser comprendidas en términos dinámicos, por fuera de la retórica y el esquema, de naturaleza inmóvil, es decir, como si se tratase de figuras coreográficas o gimnásticas.

La figura es considerada como una noción altamente proyectiva en la medida en que su recorte depende del reconocimiento e identificación por su lector.

Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: "**¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.**" Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso. (Barthes 2008; 18)

Lo que va a interesar al respecto del concepto de *memorabilia* es el carácter memorable de la figura, que implica una producción ficcional ("imagen o cuento"), cuya efectividad depende principalmente del reconocimiento, es decir, de la experiencia pasada y su recuerdo.

La *Memorabilia* en el texto de Luis Alberto de Cuenca se organiza como un conjunto de figuras del discurso amoroso, cuya conexión parece darse a partir de la exposición de una voz poética que, en la reconstrucción memorialista, logra definir sus peculiaridades. Se trata de un sujeto textual que problematiza el presente de la enunciación estableciendo un marcado contraste con el pasado. Prueba de ello, se da en los poemas que abren («El combate») y

cierran («Jekyll y Hyde») el apartado, en los que se muestra un sujeto escindido, tensado, entre el mundo idealizado del amor, la amistad y la literatura, y el mundo real dominado por el tedio ("la tortura idiota del tedio" [313]"la locura no me divierte /pero es peor aún el tedio"[332]). Juan José Lanz estudia la tensión entre estos dos mundos y propone el tema de la melancolía como motor de un recuerdo idealizado:

[la] imposibilidad de adecuar la realidad circundante a la conciencia del sujeto que hace que éste viva en una constante aspiración a la idealidad que se ve frustrada a cada momento por la presencia de lo real. La "melancolía", entendida como propensión a la tristeza y como el estado de postración y abatimiento que se deriva de ella, es, a sí, la consecuencia directa del tedio (*ennui* baudeleriano), que hace que el sujeto poético se desdoble y proyecte en un pasado idealizado. (Lanz 2006; 102-103)

Es que existe una visión de la memoria basada en la pérdida de la experiencia. Si la posesión del recuerdo implica la consumación (consumo) de una experiencia, la memoria adquiere un tono de tipo elegíaco. Tomemos en cuenta, por ejemplo, el breve poema «Nunca más»:

El Diablo me dice: «Nunca más en la vida
volverás a comprar boletos en la Tómbola
Discesana». Y se ríe. Y se pierde en la niebla. (LAC 2006; 318)

La referencia al célebre poema "El cuervo" de Edgard Alan Poe, recupera un episodio de la infancia, solamente para detectar en él la comprensión de la experiencia cómo pérdida. A su vez, la presencia del "Diablo", presente en otro texto del apartado, reafirma el carácter condenatorio y definitivo de la sentencia.

Así, la *memorabilia* se configura como una miscelánea o colección varía cuya materia parece estar dada por su carácter residual (mi museo / de residuos) (...)« esos míseros despojos/ después de la batalla»), fantasmagórico ("El fantasma") y, llevado al extremo, mortuoria (todos habían muerto ya: sus padres,/ las mujeres que amó cuando era joven/ y la que envejeció con él, los dioses/ de su infancia, los viejos camaradas»; «antes de la medianoche/ estabas muerta ya, amor mío» [315] «Hace ya demasiados años desde tu muerte»[331]). El paso del tiempo es una amenaza que vuelve cualquier actualidad frágil, corruptible,(«el tiempo dejará de salmodiar su lúgubre/ canción de despedida mientras nos

abrazamos» [325]). En este sentido, no existe una forma de recobrar el pasado, la lectura de sus signos se establece en la pérdida, como planteara otra vez Barthes:

Lo imperfecto es el tiempo de la fascinación: parece estar vivo y sin embargo no se mueve: presencia imperfecta, muerte imperfecta; ni olvido ni resurrección; simplemente el señuelo agotador de la memoria. Desde el origen, ávidas de representar un papel, las escenas se ponen en posición de recuerdo: frecuentemente lo siento, lo preveo, en el mismo momento en que se forman. —Este teatro del tiempo es precisamente lo contrario de la búsqueda del tiempo perdido; puesto que yo me acuerdo patética, puntualmente, y no filosófica, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz / feliz —no para comprender. No escribo, no me encierro para escribir la novela enorme del tiempo recobrado. (Barthes 2008; 244)

La *memorabilia* se configura como un espacio ficcional amenazado por esta fragilidad, en el que la posesión del recuerdo implica el final de la experiencia.

LA MEMORABILIA COMO COLECCIÓN

Toda pasión, en efecto, linda con el caos, pero la chifladura de la colección hace al caos de los recuerdos. Y hay aún más: el azar y el destino, que, bajo mi mirada, impregnan con sus tintes el pasado, se hallan visiblemente presentes en el habitual desorden de estos libros. Pues, ¿qué es una biblioteca, sino un desorden donde el hábito ha sabido instalarse tan bien que puede revestir la apariencia de un orden?

W. BENJAMIN "DESEMBALO MI BIBLIOTECA" (1986; 24)

En el poema "*Memorabilia*" de *La vida en llamas* (2006) se escenifica la división de bienes de una pareja; el poema enumera el reparto de los objetos de la siguiente manera:

Y del bikini/ amarillo, comido por las moscas, / que tanto me gustaba, no se hable / más: se viene conmigo, a mi museo / de residuos, / (...) Sólo quiero esos míseros despojos/ después de la batalla. Y que la nieve / me cubra con su manto, hecho de olvido. /Y que el silencio eterno me ilumine. (LAC 2006; 94)

En principio podríamos llamar la atención, como en el apartado anterior, sobre el carácter degradado de los objetos («comido por las moscas»; «míseros despojos»; «residuos»). Sin embargo, lo que resulta realmente evidente en el fragmento es que se designe la memoria como un "museo de residuos", es decir, siguiendo la otra acepción de *memorabilia*, como colección.

Walter Benjamin en el artículo "Desembalo mi biblioteca" habla sobre la conformación de su biblioteca. La escena del desembalaje, -la conveniente ruptura del orden de su biblioteca por una mudanza-, le sirve para acercarse a los objetos materiales de la cultura (el libro como soporte), a sus formas de adquisición, a las de su ordenamiento y a su

carácter de escenario. El libro desarticulado de su esqueleto, la biblioteca, («Todavía no está en los estantes, el tedio afelpado de la clasificación no la envuelve aún»), muestra su historia residual o hereditaria («la actitud del coleccionista frente a los objetos que posee reposa sobre el sentimiento de obligación que liga al propietario con su propiedad: es entonces, en su sentido más elevado, una actitud de heredero»). El presente, en el caso, del libro, para Benjamin, sería el momento de la apropiación de la cultura en su carácter material. La bibliofilia, como manía, y la biblioteca, como su espacio físico de apropiación, son instancias de una búsqueda de orden vana, en la medida que cada libro, como objeto material y simbólico, es atravesado por una serie indefinidas (continua) de apropiaciones. Así, el gesto de la lectura y el de la adquisición mercantil del objeto ponen de manifiesto el carácter residual de cada acto de posesión. Parafraseando la sentencia de derridiana: no tengo más que una biblioteca, pero no es mía.

Luis Alberto de Cuenca es quizá uno de los bibliómanos más reconocidos de España⁴ y, a su vez, su obra está íntimamente ligada a las formas en que la voz poética se apropia de la tradición cultural. Sus primeros libros, en efecto, están cargados de una críptica saturación culturalista, pródiga en referencias de arduo desciframiento y preparada para un lector iniciado. En los ochenta, su poética da un giro que lo vuelca a una estética de "línea clara", en la que proliferan distintos niveles de lectura y en la que se destaca la búsqueda del tono coloquial y el efecto humorístico, sin por ello abandonar un marco de referencias culturales amplio.

La "*Memorabilia*" que nos propone el poeta también presenta el problema de la apropiación. En principio, podríamos decir que el apartado estudiado está atravesado por una serie heterogénea de intertextos. Primeramente, podríamos plantear la colección citas textuales que se introducen en el cuerpo de los poemas de forma evidente, como "Sobre un alejandrino de Abelardo Linares", en el que se realiza una glosa de un verso del poeta sevillano, presente en el libro *Sombras* de 1986 o en la incorporación de una frase de Bowra en el poema «Un amor imposible» («the pursuit of honour through risk»). Asimismo, los poemas permiten el acceso de otros textos previos a partir de las traducciones que realiza de

⁴ Lorena Mingorance (2012): "La biblioteca de Luis Alberto de Cuenca", en *Tendencias del Arte*. [en <http://www.tendenciasdelarte.com/pdf/octubre09/cuenca.pdf>]

Cuenca, como es el caso de una sentencia de Séneca en el poema «Insomnio» y, de forma más velada, en el poema «Volveremos a vernos», donde hallamos una reescritura de una frase de Chesterton. En segundo lugar, se produce una reescritura paródica de textos consagrados, como el "*Remedia Amoris*", a partir del texto homónimo de Ovidio, o la hilarante variación sobre el popular poema "V" de *Veinte poemas de Amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, «El desayuno» («Me gusta cuando dices tonterías»). En tercer lugar, podríamos destacar la reescritura de tópicos tradicionales, como el «Vbi sunt?», y de géneros poéticos consagrados, como la elegía en «De vez en cuando» o el epitafio en «Epigrama». Finalmente, el apartado se presenta como una verdadera miscelánea compositiva, en la que no escasean composiciones de arte mayor y menor, sin que una forma se imponga sobre la otra.

La proliferación de referencias culturales deja en claro el intento de apropiación y hace de la *memorabilia* luisalbertiana una verdadera colección de objetos de diversas tradiciones. La biblioteca, en su forma material y como objeto simbólico, se configura como un espacio en el pugnan las

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (2008): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México. 1965.

Benjamin, W (1986): “Desembalo mi biblioteca (discurso sobre la bibliomanía)”, en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IX, Nº 26, abril 1986, pp. 23-27.

de Cuenca, Luis Alberto (2006). *Poesía 1979-1996*. Edición de Juan José Lanz. Cátedra. Madrid.

de Cuenca, L. A. (2006): *La vida en llamas*. Visor, Madrid.

Halbwachs, M. (2004): *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.