

Personas, animales y objetos:
hacia una ética de la relación en la poesía latinoamericana de los sesenta y setenta

By:

Claudia Becerra Méndez

B.A., University of Puerto Rico, 2013

M.A., Brown University, 2016

Submitted in partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Doctor of Philosophy

in the Department of Hispanic Studies at Brown University

Providence, RI

May, 2019

© Copyright 2019 by Claudia Becerra Méndez

This dissertation by Claudia Becerra Méndez is accepted in its present form by the
Department of Hispanic Studies as satisfying the dissertation requirement for the
degree of Doctor of Philosophy.

Date _____

Michelle Clayton, Ph. D., Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date _____

Lena Burgos-Lafuente, Reader, Ph.D. Committee

Date _____

Jill Kuhnheim, Reader, Ph.D. Committee

Date _____

Julio Ortega, Reader, Ph.D. Committee

Recommended by the Graduate Council

Date _____

Andrew Campbell, Ph.D.,
Dean of the Graduate School

CURRICULUM VITAE

Claudia Becerra Méndez is from Bayamón, Puerto Rico. She earned her B.A. in Hispanic Studies at the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus, with a certificate from the Women and Gender Studies Program. At Brown University, she completed her M.A. in Hispanic Studies and defended her doctoral thesis on Latin American poetry in 2018. She recently published her first poetry collection *Versión del viaje* and is co-editing *The Puerto Rico Review*, a biannual and bilingual cultural magazine published in Puerto Rico and New York.

AGRADECIMIENTOS

Va el más profundo agradecimiento a mi directora de tesis, Michelle Clayton, por su apoyo constante durante mis años de estudio en Brown y, sobre todo, por animarme a escribir una tesis sobre poesía. También a mi comité de tesis, Jill Kuhnheim, Julio Ortega y Lena Burgos-Lafuente, gracias por leerme, reunirse conmigo y hacerme comentarios tan puntuales sobre cada uno de los poetas que figuran en esta investigación. A Mary Oliver, por ayudarme, siempre con alegría, con los asuntos burocráticos. A todos los amigos de Providence: Miguel, Javi, Ian, Nico, Ethel, Berta, Flor y Camila, qué suerte haberlos tenido como cómplices durante los pasados años. A todos los amigos de Puerto Rico, mis interlocutores extra-oficiales: Eugenio Ballou, Jorge Lefevre, Esteban Alberty, Jorge Prieto, Mabel Rodríguez, Maruja García Padilla, Sofía Cardona, Katsí Yari, Jaime Géliga y Sebastián Medina. Son mis testigos de la esperanza. A Molly: mi mejor versión del viaje, por acogerme en Brooklyn. A mis papás y a mis hermanos, por el apoyo a distancia. A mis abuelos, por enseñarme el valor de la lectura en una isla ocupada.

Por último, este trabajo va dedicado a la memoria de Mara Negrón y Laura Náter, a quien nunca le gustó la poesía y, de todos modos, me brindó un oído.

ÍNDICE

Introducción	1-20
Capítulo 1: Amor y colaboración en <i>Homenaje al ombligo</i>	21-62
Capítulo 2: Poéticas de las especies: Blanca Varela y Olga Orozco	63-112
Capítulo 3: Las palabras y las cosas: José Carlos Becerra y Roberto Juarroz	113-149
Capítulo 4: Poesía entre objetos: Clemente Padín y Esteban Valdés	150-203
Conclusión	204-208
Bibliografía	209-217

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1.1	Portada <i>Homenaje al ombligo</i>	33
Imagen 1.2	Dibujo en <i>Homenaje al ombligo</i>	42
Imagen 1.3	Dibujo en <i>Homenaje al ombligo</i>	52
Imagen 1.4	Dibujo en <i>Homenaje al ombligo</i>	52
Imagen 4.1	Pan-Paz	161
Imagen 4.2	Texto V	169
Imagen 4.3	Espejo- Poema matemático	170
Imagen 4.4	Signografías 12 y 13	172
Imagen 4.5	Signografía 1	173
Imagen 4.6	Inobjetal 1	176
Imagen 4.7	Inobjetal 4	180
Imagen 4.8	Señales	183
Imagen 4.9	SIGNS	184
Imagen 4. 10	“Careful”	185
Imagen 4.11	Unión Nacional de Trabajadores	191
Imagen 4.12	Contraportada <i>Fuera de trabajo</i>	192
Imagen 4.13	Soneto de las estrellas	194
Imagen 4.14	Soledad	195
Imagen 4.15	Gongolí	195
Imagen 4.16	Fijación Betances	196
Imagen 4.17	Chévere	197

INTRODUCCIÓN

“We constantly drift between the object and its demystification, powerless to render its wholeness. For if we penetrate the object, we liberate it but we destroy it; and if we acknowledge its full weight, we respect it, but we restore it to a state which is still mystified. It would seem that we are condemned for some time yet always to speak excessively about reality ... And yet, this is what we must seek: a reconciliation between reality and men, between description and explanation, between object and knowledge.”

-Roland Barthes, *Mythologies*

A las alturas del 1976, Octavio Paz escribe un poema dedicado a la obra del artista norteamericano, Robert Rauschenberg. Publicado una década más tarde en el poemario *Árbol adentro* (1987), “Un viento llamado Bob Rauschenberg” salta a la vista porque Paz intenta enlazar dos imaginarios americanos (el norte con el sur, Estados Unidos con Latinoamérica), mediante la presencia quieta, aunque vibrante, de una serie de objetos:

Paisaje caído de Saturno,
paisaje del desamparo,
llanuras de tuercas y ruedas y palancas,
turbinas asmáticas, hélices rotas,
cicatrices de la electricidad,
paisaje desconsolado:
los objetos duermen unos al lado de los otros,
vastos rebaños de cosas y cosas y cosas,
los objetos duermen con los ojos abiertos
y caen pausadamente en sí mismos,
caen sin moverse
su caída es la quietud del llano bajo la luna,

su sueño es un caer sin regreso,
un descenso hacia el espacio sin comienzo,
los objetos caen,
están cayendo (Paz 116).

Atestada, esta primera estrofa abre con una acumulación de objetos que no desemboca jamás en el ensamblaje final y coherente de sus partes. Se desconoce cuál es el objeto de la descripción, si bien las elipsis dan cuenta de un panorama devastado (como de posguerra), en el que la proliferación de fragmentos, así como la yuxtaposición entre lo natural y lo moderno, lo inerte y lo animado, configuran la medida de un desorden. Curiosamente, al repasar estos versos dedicados a la obra de Rauschenberg, resulta difícil no escuchar ecos del Pablo Neruda de *Residencia en la tierra* (1933). A pesar de que en las próximas estrofas, el poema se torna más específico en su enumeración de los objetos reales que pueblan la obra Rauschenberg (“—el hierro y el algodón, la seda y el carbón, / las fibras sintéticas y los granos de trigo, / los tornillos y los huesos del ala del gorrión, / la grúa, la colcha de lana, y el retrato de familia, / el reflector, el manubrio y la pluma de colibrí—” [117]), estos primeros versos permanecen lo suficientemente abiertos como para insinuar una relación adicional con uno de los textos más importantes de la posvanguardia latinoamericana.

Si volvemos la vista a *Residencia en la tierra*, se puede apreciar cómo la respuesta que Neruda articula frente a una modernidad que se le presenta extenuada, resuena —al menos formalmente— con la descripción que Paz elabora sobre la obra de Rauschenberg. Tanto Neruda, como Rauschenberg (desde la perspectiva de Paz), se enfrentan a la modernidad mediante la puesta en escena de proliferaciones, elisiones y referencias sin referente en las que protagonizan, no casualmente, los objetos. En “Galope muerto”, por ejemplo, el poema inaugural de *Residencia*, Neruda hace de la elipsis y la proliferación un síntoma de la nueva

sensibilidad moderna. Similar al poema de Paz, “Galope muerto” pone énfasis en la presencia autónoma e incontinente de una serie de objetos cuyo despliegue en el espacio se presenta siempre disperso: “[a]quello todo tan rápido, tan viviente, / inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma / esas ruedas de los motores, en fin” (Neruda 86). El poema de Paz no hace ninguna referencia a Neruda, y sin embargo, “Un viento llamado Bob Rauschenberg”, en su tentativa de écfrasis, termina adjudicando a la obra material del artista estadounidense un lenguaje que, para un lector latinoamericano, resulta familiar. Los objetos, en tanto referencias parciales, establecen un puente transcultural y transhistórico entre los imaginarios americanos. Lo que posibilita la traducción de la obra del estadounidense al ámbito latinoamericano depende de la relación ambos imaginarios sostienen con el mundo de los objetos.

La presente tesis abre con Paz, no porque tome la obra del mexicano como objeto de estudio, sino porque retoma el poder conectivo y reactivo que Paz le adjudica a los objetos. Si reenfoamos el análisis del poema de Paz, lo que late al fondo de “Un viento llamado Bob Rauschenberg” es un homenaje al arte que establece zonas de interacción afectiva entre lo humano y lo no-humano. En este sentido, *Personas, animales y objetos* coloca en un primer plano lo que, en primera instancia, a lo largo del Paz, figura como pretexto de escritura: lograr un contacto relacional y comunicativo entre los ámbitos humanos y no-humanos. Reuniendo poetas de Puerto Rico, Perú, Argentina, México y Uruguay, *Personas, animales y objetos* explora, desde una perspectiva transnacional, el giro hacia lo ordinario que la poesía de los sesenta y setenta en Latinoamérica toma durante un periodo de producción atravesado por un sinnúmero de urgencias políticas y crisis sociales. Contrario a Paz, quien asumió la imagen del escritor comprometido por vías institucionales (no debe olvidarse que Paz fungió como diplomata de México de 1945-1968), el puñado de poetas analizados aquí producen, más bien, estrategias

micropolíticas en tanto sus obras convierten lo habitual y lo ordinario en sus principales espacios de intervención. Estos poetas invitan a sus lectores a diversas calles, ciudades y parques, a la interioridad de sus casas, comentan sus relaciones íntimas de pareja, cuentan las historias de sus animales, convidan a sus lectores a ensamblar objetos, a percibirlos y utilizarlos más allá de las convenciones. Lo que agrupa a estos poetas radica en que cada uno, desde diversos frentes estéticos, descubre la siguiente correlación: si se logra alterar el modo en que se establecen relaciones y prácticas cotidianas, por más mínimas, entonces la realidad puede ser otra.¹

Personas, animales y objetos: hacia una ética de la relación en la poesía latinoamericana de los sesenta y setenta se enfoca en tres tipos de relaciones que se quieren recíprocas: entre personas, entre personas y animales y entre personas y objetos. El título de este proyecto supone una modificación lúdica de los títulos, *Persons and Things*, que tanto Barbara Johnson y Roberto Esposito eligen para sus respectivas publicaciones (la de Johnson es de 2008 y la de Esposito de 2015). Tanto Johnson como Esposito vienen al caso, pues ambos se insertan dentro de corrientes de investigación que desmontan las definiciones antropocéntricas de lo humano, poniendo de relieve las múltiples zonas de contacto e interacción que median entre lo humano y lo no-humano. Contraviniendo las estructuras de pensamiento dicotómicas legadas por la modernidad, estos autores aventuran definiciones de lo humano, no *en contra y por encima* de las cosas, sino en constante *relación* e imbricación con ellas. Insiste Esposito al respecto: “[i]n the dichotomous model that has long opposed the world of things to the world of persons, during the era of its decline, a crack appears to be showing. The more our technological objects, with the know-how that has made them serviceable, embody a subjective life, the less

¹ De ahí, por ejemplo, que uno de los lemas políticos de las feministas de los sesenta sea: “lo personal es lo político”.

we can squash them into an exclusively servile function” (3-4). Esta redefinición de los objetos en relación con lo humano traversa este proyecto de investigación e, incluso, se extiende a otros ámbitos. Así como Johnson, Esposito y otros teóricos y filósofos como Jane Bennet y Graham Harman (desde los “New Materialisms” y el “Object Oriented Ontology”) aducen un renovado interés por los objetos y la vida material, los llamados “Animal Studies” también se perfilan como una corriente de estudio importante al momento de repensar las definiciones de lo no-humano. Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Donna Haraway, Cary Wolfe, entre otros, han creado un terreno fértil para el examen de las relaciones entre el humano y el animal. Como en el caso de los objetos, los “Animal Studies” tampoco reconocen límites claros o verificables entre lo humano y lo animal, tal como pretendieron los proyectos civilizatorios modernos. Desde esta perspectiva, los animales portan ánimos, historias y formas de agencia que ponen en jaque, tanto la definición deficitaria del animal (no tiene lenguaje, ni logos, ni capacidad de respuesta, etc.), como la concepción de lo humano en términos exclusivos y excluyentes. En concierto, estas dos tendencias localizan lo que se ha conocido como subjetividad en otros cuerpos y otras materialidades, más allá de la categoría humana.

El presente proyecto de investigación dialoga con cada uno de estos marcos teóricos en la medida en que los poetas elegidos para este estudio —José María Lima, Ángela María Dávila (Puerto Rico), Blanca Varela (Perú), Olga Orozco (Argentina), José Carlos Becerra (México), Roberto Juarroz (Argentina), Clemente Padín (Uruguay) y Esteban Valdés (Puerto Rico)—, desde diversos frentes estéticos, exploran modos de contacto, compañía, colaboración y comunicación con un otro, sea éste humano, animal u objeto. Esto último, por supuesto, no supone una exploración exclusiva de esta generación de poetas. En cuanto a la relación de la poesía con las cosas, en su libro *The Object of the Atlantic* (2014), Rachel Price sitúa entre 1868

y 1968 la emergencia y el desarrollo de una poesía orientada por objetos. Su proyecto emprende un estudio transnacional y transhistórico que incluye a España, Brasil y Cuba, en el que Price analiza cómo dentro de contextos geopolíticos específicos, la literatura comienza a tematizar a los objetos y a explorar el potencial formal de un texto motivado por la plasticidad de la materia. En cuanto a los “Animal Studies” en Latinoamérica, Gabriel Giorgi, desde la biopolítica, ha comenzado a desarrollar un corpus crítico (el libro *Formas comunes* [2014], así como un artículo sobre los mataderos en la ficción latinoamericana) que analiza cómo los discursos de las especies irrumpen dentro de los procesos de constitución nacional latinoamericana. Para Giorgi, el cuento “El matadero”, del argentino Esteban Echeverría, constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos, dado que la disyuntiva civilización y barbarie que Echeverría escenifica entre la “guerra de las especies” (lo humano mezclado obscenamente con lo animal) será la narrativa de mayor continuidad y reescritura a lo largo del siglo XX (“La vida impropia” 15). En cuanto a relaciones intersubjetivas, si bien el concepto resulta amplio, en lo que respecta a esta tesis, quisiera utilizarlo dentro de las dinámicas de trabajos artísticos colaborativos. Harris Feinsod, en su libro *Poetry of the Americas* (2017), hace un estudio comprensivo de numerosos artistas latinoamericanos, estadounidenses y europeos que, desde principios del siglo XX hasta entrada la década de los sesenta, buscaron establecer nexos hemisféricos, mediante proyectos colaborativos de escritura, traducción y organización de encuentros literarios. Feinsod trabaja dichos vínculos entre los poetas en términos macropolíticos, si bien en lo que late detrás de esta lectura es también la inminencia de un nuevo principio de constitución de lo personal: queda implícito un afán extensivo por atenuar la figura del autor en tanto subjetividad unívoca y organizadora de un texto. El autor se contrae: cede paso a una coreografía participativa de voces.

Personas, animales y objetos busca insertarse en este catálogo impresionante de estudios, proponiendo un diálogo más concertado entre sus partes. Es decir, esta tesis reúne cada uno de estos tópicos —trabajados hasta el momento de manera independiente— bajo un mismo lente crítico, para indagar en qué medida dos décadas de producción poética latinoamericana tienden a la elaboración de un discurso lírico cada vez más inclusivo, y capaz de establecer encuentros recíprocos entre lo humano y lo no-humano. Tal vez con mayor conciencia que sus predecesores, los poetas de los sesenta y setenta presentan un agudo interés por no consumir, desfigurar, objetificar e, incluso, mitificar aquello con lo que, en el espacio del poema, se ensaya un forma de encuentro. De hecho, puede que el poema de Paz con el que abre esta introducción contenga las claves para comprender esta conciencia que, en en los poetas latinoamericanos de los sesenta y setenta, deviene en una ética del lenguaje. Si volvemos al poema de Paz, y lo evaluamos específicamente desde su puesta en escena de una curiosa interrelación entre lo humano y lo no-humano, afloran una serie de conflictos relativos a la representación por parte de la figura del poeta.

Cito de manera extensa la segunda estrofa, pues resume varias de las rupturas que los poetas de los sesenta y setenta establecieron respecto a la práctica de escritura de Paz:

Paisaje caído,
sobre sí mismo echado, buey inmenso,
buey crepuscular como este siglo que acaba,
las cosas duermen unas al lado de las otras
—el hierro y el algodón, la seda y el carbón,
las fibras sintéticas y los granos de trigo,
los tornillos y los huesos del ala del gorrión,
la grúa, la colcha de lana y el retrato de familia,
el reflector, el manubrio y la pluma del colibrí—
las cosas duermen y hablan en sueños,
el viento ha soplado sobre las cosas
y lo que hablan las cosas en su sueño
lo dice el viento lunar al rozarlas,

lo dice con reflejos y colores que arden y estallan,
el viento profiere formas que respiran y giran,
las cosas se oyen hablar y se asombran al oírse,
eran mudas de nacimiento y ahora cantan y ríen,
eran paralíticas y ahora bailan,
el viento las une y las separa y las une,
juega con ellas, las deshace y las rehace,
inventa otras cosas nunca antes vistas ni oídas ... (Paz 117).

Reiterando la sensación de caída y acumulación, el poema de Paz describe un espacio que parece incluirlo todo, menos lo exclusivamente humano. Una serie azarosa de cosas caen en escena, no en ademán forzoso (unas encima de otras), sino en pose de relación íntima (si bien autónoma) entre sí, “unas al lado de las otras” (117). Estas cosas serán objetos inanimados, pero según sugiere la figura del echado “buey inmenso”, contienen ánimo, vitalidad, una fuerza, pese a la aparente inercia. El animal irrumpe someramente al poema para describir e, incluso, solventar la aparente contradicción contenida en cada uno de estos objetos de uso y consumo: la vitalidad de lo quieto. Las cosas en este poema, cantan y ríen, bailan introvertidamente, aduciendo un movimiento que desdice cualquier impresión de inercia o pasividad. Estas cosas, sin embargo, no actúan solas o aisladamente. Sus acciones aparecen impelidas por una fuerza externa que la voz lírica identifica con el viento. Es en esta instancia que el poema de Paz, al umbral de una mirada que exime al artista (humano) como centro y medida de este mundo poblado de objetos, se torna ambiguo.

El viento constituye la principal la fuerza organizadora del poema. Los objetos reaccionan, como una vibración, a su contacto. No obstante, cuando Paz habla del viento no habla del “viento-viento”, sino de Robert Rauschenberg. Si bien el artista norteamericano no figura explícitamente en ningún momento del poema, ya el título había establecido un paralelismo entre el viento y el artista que, al momento de lectura, resulta difícil obviar. Cuando

el poema le atribuye personalidad al viento, no es en afán de prosopopeya (como aquel poema romántico de Percy Shelley, “Ode to the West Wind”), sino para establecer una correlación necesaria entre la capacidad de interacción del viento con las cosas y la práctica artística de Rauschenberg. Es como si Rauschenberg lograra afectar sus objetos con el mismo tacto versátil, si bien jamás intrusivo, que el viento personificado del poema. Precisamente porque el viento (Rauschenberg) cuenta con una capacidad natural de espera y escucha, “el viento se detiene y oye el clamor de los elementos, a la arena y al agua hablando en voz baja ... [118]”, el paisaje del poema, al principio crepuscular y devastado, atraviesa un resurgir en la estrofa final: “[e]l paisaje abre los ojos y se incorpora / se echa a andar y su sombra lo sigue” (118). Hay un elemento de milagro latiendo al fondo, como si el viento le ordenara al paisaje: “levántate y anda”.

Ahora bien, ¿qué implica hablar del artista en términos de una fuerza natural? ¿Acaso supone una estrategia de contracción de lo humano, es decir, un justo reconocimiento de cómo Rauschenberg logra calibrar su propia subjetividad —se hace viento— en pos de dar presencia autónoma y capacidad de autoorganización al mundo de los objetos? O por el contrario, ¿dicha analogía entre el viento y la creación artística reincide en una noción romántica del artista como una especie de *medium* o interlocutor dotado, cuya labor es hablar y comunicar el lenguaje privado de las cosas? El poema de Paz, tal como anticipaba el epígrafe de Roland Barthes al principio de esta introducción, yace en la frontera de ambas posibilidades. Sin embargo, ya para el final, el peso del poema tiende a la segunda de estas posibilidades. El texto le concede un renovado protagonismo a la figura del artista, en esta ocasión, en un tono más abiertamente mitificante: “[e]l viento oye lo que dice el universo / y nosotros oímos lo que dice el viento / al mover los follajes submarinos del lenguaje / y las vegetaciones secretas del subsuelo y el

subcielo: / los sueños de las cosas el hombre los sueña / los sueños de los hombres el tiempo los piensa” (118). La analogía entre el viento y el artista finalmente se clarifica. No responde a una voluntad por devolver la labor del artista al mundo, como una acción más *en relación* con otras acciones llevadas a cabo por humanos y no-humanos (“los poetas bajaron del Olimpo”, había concluido Nicanor Parra en gesto iconoclasta, años antes). Más bien, el mexicano recae en el mito del artista que, como mediador, comunica lo que los hombres sólo comprenderían en “sueños”. Rauschenberg, según la versión de Paz, traduce el balbuceo secreto de las cosas a un lenguaje humanamente inteligible. Y no sólo eso, las cosas del poema, anteriormente protagonistas materiales del poema, parecen subsumirse bajo la rúbrica inmaterial de lo “universal”. El poema deja de atender a las cosas como entes individuales; van perdiendo precisión en la medida en que el vendaval personificado deviene en una fuerza “sobrenatural” que toma por asalto al “universo”, otorgándole una medida que efectivamente cabe dentro del lenguaje.

Si insisto en desmontar los mecanismos textuales de este poema es porque ayuda a localizar tanto un enganche como un punto de ruptura con la generación de poetas de la segunda mitad del siglo XX que, según William Rowe, permaneció dividida entre los legados de las vanguardias históricas y la tradición de una poesía politizada (1). Dentro de esta divisa, el periodo de producción que compete a esta tesis produce un corpus de textos sumamente variados que, como el poema de Paz, tiende a la inclusión casi programática de presencias no-humanas, pero con una motivación más ética que lúdica o estética. No es que la poesía de los sesenta y setenta carezca de juego, de risa, o pulimento formal, sino que cada uno de los recursos del lenguaje se configura dentro de un horizonte que hace de la co-presencia, la comunicación y el encuentro entre lo humano y lo no-humano, no sólo una figura retórica, sino imperativos de

escritura. La reificación del poeta como persona mítica del poema y, junto a esto, de un discurso poético regido por el uso excesivamente figurativo del lenguaje, devienen en tema de contención. Curiosamente, dicha disputa se da tanto en el frente de la poesía “política” como en el frente de la poesía “estética”, dos tendencias que la crítica del periodo presumía incompatibles.

Dos poemas de dos poetas tan distintos como Juan Gelman e Idea Vilariño vienen al caso, pues ambos arman meta-poemas que indagan sobre las implicaciones éticas de escribir tomando la realidad material como principal objeto de observación. Si bien la obra de Gelman suele ser leída en clave política a partir de sus comentarios sociales, mientras la de Vilariño suele ser considerada dentro del género más personalista de la poesía lírica, en los siguientes poemas, ambos poetas exhiben una misma preocupación: hacer una poesía que no sustituya el mundo por medio de figuras desprendidas del mundo. En “Bellezas” del poemario *Relaciones* (1973), Juan Gelman increpa burlonamente a Octavio Paz (junto a José Lezama Lima y Alberto Girri) justamente porque representa una generación de poetas cuya relación con el mundo está predeterminada por lo literario. Esto quiere decir que sus miradas poéticas son selectivas. Estos poetas *contemplan* únicamente lo que les parece estéticamente placentero:

Octavio Paz Alberto Girri José Lezama Lima y demás
obsedidos por la inmortalidad creyendo
que la vida como belleza es estática e imperfecto el
movimiento o impuro
¿han comenzado a los cincuenta de edad
a ser empujados por el terror de la muerte?

el perro que mira acostado el domingo ¿no es inmortal en ese
instante o diluvio
de la tarde contemplándose en sus ojos?
¿no ha quedado acaso el perro clavado en esa contemplación
que lo embellece o sobrevuela como ardor en la tarde? (47).

La agramaticalidad de Gelman, los encabalgamientos abruptos, así como la indentación gratuita de ciertos versos, son todo menos accidentales. El poema cuestiona la mirada esteticista de Paz, Lezama Lima y Girri a través de una escritura que, a nivel formal, desatiende los criterios de belleza canónica. Asimismo, la presencia del perro resulta sugerente. El perro anuncia la posibilidad de una mirada abierta, mundana, desprovista de literatura, y cuyo acceso al mundo no puede ser otro que la experiencia material del cuerpo. El perro funciona como figura que, no obstante, sorprende y “produce vergüenza” sobre los procesos mismos de figuración: su presencia no parece aludir o alegorizar nada.² Aparece, más bien, como contraste ridiculizante de una mirada —demasiado estética— en la que insisten, “emperrados” (48), estos tres representantes a las alturas de los setenta. Descartándolos por obsoletos, “¿por qué se afilian como viejos a la vejez?” (48), lo que late al fondo de este poema “in-estético”, medio sarnoso, es el deseo por que la poesía se haga *desde y para* la realidad. Esto es, que asuma una mirada escabullida entre la materia de la realidad, como aquella de la que, tal vez, goza un perro callejero.

Idea Vilariño, por su parte, en *Pobre mundo* (1966), uno de sus poemarios más tempranos, y tal vez por lo mismo, escasamente comentado, incluye un poema cuya principal inquietud reside en el componente escapista, no sólo de la escritura, sino de la lectura. En Vilariño, esto último se agudiza, sobre todo, en el contexto de *Pobre mundo* cuya ambientación tiene aires apocalípticos. En el poema homónimo que abre la colección, la poeta describe un

² Digo “produce vergüenza” con la misma pretensión lúdica con que Jacques Derrida utiliza dicho afecto, al momento de hablar de un encuentro sorpresivo con su gata, cuando éste se encontraba desnudo en el baño. En su conferencia, “The Animal that Therefore I am (More to Follow)”, Derrida habla de la vergüenza que la mirada de su gata le produce cuando éste se encuentra desnudo, pensándose solo. Derrida, incluso habla de la vergüenza que su vergüenza le produce dado que la conciencia de desnudez suele darse entre humanos, no entre humanos-animales. Dicha forma de vergüenza entre el humano y el animal resulta productiva para pensar el poema de Gelman ya que el perro parece generar otro tipo de vergüenza, una más vinculada al lenguaje: el perro *desnuda* el lenguaje poético, le impugna su exceso de figuras.

mundo sórdido, sumido en plena crisis, reminiscente a la sensación del final del mundo que trajo consigo la crisis de las armas nucleares durante la Guerra Fría: “[l]o van a deshacer / va a volar en pedazos / al fin reventará como una pompa / o estallará glorioso / como una santabárbara / o más sencillamente / será borrado como / si una esponja mojada / borrara su lugar en el espacio”

(9). En este contexto de crisis global, Vilariño incluye el poema “Esa estrella”, en el que la voz lírica cuestiona el valor de la representación a través de la escritura y la lectura:

Esa estrella qué quiere.
Se ha puesto en mi ventana
casi a la altura misma de mis ojos
y se está allí latiendo
o haciendo señas
o no sé
mirando
dejando que la vea
enorme como un puño
un puñado de luz
sobre la sombra suave de los pinos.
La miro con rencor.
Yo estoy aquí leyendo
un hermoso trabajo sobre la Alegoría... (39).

El poema construye una escena de lectura cuya operación resulta dicotómicamente. El espacio interior de un cuarto aparece opuesto al espacio exterior, en donde la realidad parece desenvolverse sin interrupción. El poema, sin embargo, narra una instancia en el que ambos espacios se yuxtaponen mediante una ventana. La lectura privada de la voz lírica sobre la “Alegoría” —así en mayúsculas— se ve interrumpida por la presencia titilante de una estrella que se posa siniestramente a la altura de la mirada de quien intenta concentrarse en su texto. Formalmente, el poema de Vilariño se caracteriza por su pobreza. La austeridad verbal, la brevedad de los versos y la escasa afectación configuran una poética que no permite excesos. Y sin embargo, incluso dentro de esta práctica de escritura “empobrecida”, lo que está en juego en

este poema es cómo responder a la realidad más allá de una práctica de lectura e interpretación que desatiende la presencia material de las cosas, y la sustituye mediante signos y símbolos. La estrella hace señas, mira a la voz lírica, jadea cerca de su ventana, desestabilizando el autocontrol de la voz lírica: "... me despoja y me deja / vagabundeando a ciegas / vagabundeando no / ah no / arrastrada / en una acelerada inmóvil pura / respiración de hielo" (39-40). En todo caso, la carencia formal del texto mimetiza la falta que el poema pone de relieve: la voz lírica no sabe cómo responder a una estrella que se manifiesta, como una gran "chispa cálida / y sucia y alocada" (40), frente a ella.

Coloco estos dos textos de Gelman y Vilariño lado a lado, en parte siguiendo el ejemplo del uruguayo, Mario Benedetti, quien en 1972 publica un libro de entrevistas en el que incluye a poetas latinoamericanos tan diversos (y de diversas edades), tales como Roque Dalton, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Gonzalo Rojas y, como suscribo aquí, a Juan Gelman e Idea Vilariño. La labor crítica de Benedetti viene al caso pues su libro de entrevistas, *Los poetas comunicantes*, contribuye a una visión más matizada en relación al resto de la crítica del periodo, empeñada en analizar la producción poética de los sesenta y setenta en términos antagónicos (por un lado la poesía de corte social y, por otro, la poesía de corte estético). Benedetti asume una distancia razonable de estas tendencias, colocando poéticas aparentemente encontradas en diálogo. Y lo hace justamente bajo la rúbrica de la comunicación:

El título de este libro tiene, por eso mismo, una doble significación. Poetas comunicantes significa, en su acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en *comunicar*, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad. pero quiere decir algo más. Poetas comunicantes son también *vasos comunicantes*. O sea el instrumento (o por lo menos, uno de los instrumentos, sin duda el menos publicitado) por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones (15).

Ya desde los setenta, Benedetti insiste en la necesidad de un enfoque transnacional y transhistórico para la poesía del periodo, labor que la crítica más actual (Harris Feinsod, Rachel Price, William Rowe, Jill Kuhnheim, Francine Masiello, entre otros) ha emprendido. No obstante, los poemas de Vilariño y Gelman traen a colación otra serie de conflictos que amplían aún más la definición que Benedetti (trasponiendo los “vasos comunicantes” de André Breton) le atribuye al concepto comunicación. Si se puede decir, tal como Benedetti insiste, que la poesía de los sesenta y setenta en Latinoamérica se ocupa por la comunicación, tal vez como en ningún otro momento de su historia, es porque la comunicación (entendida ampliamente como una forma de encuentro y mutuo reconocimiento entre lo distinto) atraviesa todos los órdenes de la realidad. La poesía de los sesenta y setenta no sólo busca entrar en diálogo con su lector, sino que asume una serie de estrategias textuales (el apóstrofe, la colaboración artística, las figuras híbridas, la impersonalidad, la desfamiliarización, la inclusión de objetos, entre otras) con el propósito de entrar en contacto con un interlocutor que no siempre es el lector, y cuya subjetividad no siempre es humana. Se asiste, pues, a la emergencia de un discurso lírico que, en línea al epígrafe de Roland Barthes, busca un justo punto de reconciliación entre el lenguaje poético y la serie de presencias y materialidades (humanas y no-humanas) que componen la realidad.

Los planteamientos de Barthes en su libro *Mythologies* (1957/1970) aparecerán en distintos momentos de esta tesis, pues Barthes, como los poetas aquí analizados, se interesa por cómo ciertos modos de significación se filtran al ámbito de lo ordinario. Barthes toma como punto de partida la cultura francesa que, en aquel momento, recién reaccionaba al desarrollo de los medios de comunicación masiva. Su análisis sobre cómo el consumo de imágenes, sonidos y signos prefabricados —si bien naturalizados por virtud de su recurrencia— deviene en una

modalidad moderna del mito, concierne de manera especial a la producción poética de los sesenta y setenta en Latinoamérica, en tanto, como explica William Rowe, “in the poets who began to write in the 1950s, there is a concern with new starting-points” (17). Específicamente para los poetas que dan cohesión a *Personas, animales y objetos*, estos nuevos comienzos tienen menos que ver con romper amarras con una tradición poética precedente, y más con la búsqueda de un lenguaje cuya significación no esté, de entrada, extenuada por discursos o, en palabras de Barthes, por mitologías. Por tal motivo, gran parte de la empresa de estos poetas radica en violar y tergiversar las lógicas de producción y consumo (tan material como simbólico), mediante las cuales una sociedad de cultura masiva genera sentido, y se comunica. Sus propuestas giran en torno al establecimiento de lazos y diálogos inexorablemente improductivos, diferenciados e, incluso diferidos, con sus objetos de apelación y/o observación.

La decisión de enmarcar este estudio en tres tipos de relaciones que toman en cuenta lo humano y lo no-humano responde al contexto sociopolítico que envuelve a estos poetas. La continuada sensación de crisis respecto al concepto de lo humano posterior al desastre del Holocausto; el espíritu utópico de la Revolución cubana (1959), y su demanda por la creación de una comunidad latinoamericana autónoma y emancipada, liderada por el llamado “nuevo hombre”; el embate de un sinnúmero de gobiernos dictatoriales que tomaron por asalto a países como Nicaragua, Bolivia, Chile, Uruguay y Argentina; las crecientes intervenciones neocoloniales (y en el caso especial de Puerto Rico, aún coloniales) por parte de los intereses capitalistas estadounidenses; el desarrollo de un mundo cada vez más “conectado” y globalizado por medio de la expansión ilimitada del mercado capitalista. Cada uno de estos eventos y estas circunstancias laten al fondo (explícita o implícitamente) de las exploraciones de estos poetas. Por un lado, se encuentra la constante crisis de lo humano (porque tanto filosóficamente como

éticamente, se prueba una figura imposible en su definición moderna, incapaz de proceder “humanamente”), y por otro, el espíritu utópico que cifra en el proyecto revolucionario cubano la posibilidad, en palabras de Roque Dalton, “de una instauración de nuevas relaciones y de inventarlas con audacia” (en Benedetti 29). Es esta yuxtaposición de crisis y reinención que quisiera colocar los trabajos de José María Lima, Ángela María Dávila, Blanca Varela, Olga Orozco, José Carlos Becerra, Roberto Juarroz, Clemente Padín y Esteban Valdés, puesto que cada uno de ellos, desde múltiples frentes éticos y estéticos, imaginan una comunidad amplia, dialogante, cuya dinámica de relación (entre personas, animales y objetos) ocasione un desajuste en las lógicas de significación, intervención y consumo del periodo.

El primer capítulo, “Amor y colaboración en *Homenaje al ombligo* (1966)”, se enfocó en el tópico de las relaciones intersubjetivas en el contexto colonial de Puerto Rico. Escrito colaborativamente entre los poetas y amantes, José María Lima y Ángela María Dávila, insisto que *Homenaje al ombligo* supone un poemario tan radical como singular en la tradición latinoamericana ya que explora, tal vez como ningún otro texto del periodo, las dificultades de relacionarse con los otros, utilizando el paradigma del amor romántico como microcosmos. Son escasas las parejas románticas (heterosexuales) que deciden emprender proyectos de escritura compartidos. No obstante, *Homenaje al ombligo* lo lleva a cabo en un contexto en que el estatus colonial en Puerto Rico se había institucionalizado (a través del Estado Libre Asociado [1952]), produciendo la sensación de que las dinámicas del colonialismo se han filtrado en todos los órdenes sociales, incluso, en las relaciones interpersonales más cotidianas. Por tal motivo, a lo largo de este capítulo detallé las implicaciones de que José María Lima y Ángela María Dávila emprendieran un proyecto colaborativo en el que las voces líricas deben negociar, no sólo sus voces autoriales, sino la diferencia sexual que media en sus proyectos de escritura y de pareja

romántica. Tal como expresa Bibiana Obler en su libro *Intimate Collaborations*, “[t]he most compelling and detailed examinations of reciprocity have focused on friendships between men, or same-sex relationships” (18). Siguiendo el ejemplo de Obler (quien se enfoca dos parejas romántica y artísticas, Gabriele Münter y Wassily Kandinsky y Sophie Taeuber y Jean Arp), este capítulo quiso contribuir a este cuerpo de estudios críticos recientes, que toman como objeto de estudio las dinámicas de colaboración entre parejas heterosexuales. Dávila y Lima hablan de un tipo de reciprocidad usualmente asociado a las parejas queer.

El segundo capítulo, “Poéticas de las especies: Blanca Varela y Olga Orozco”, analicé dos modos divergentes, si bien relacionados, en que Varela y Orozco se interesaron por las relaciones entre las especies, haciendo del animal la principal presencia “aliada” del humano. Si bien en 1977, en su famoso ensayo “Why Look at Animals?”, John Berger insiste que la modernidad fracturó la relación de reciprocidad que mediaba entre los humanos y los animales, a partir de los trabajos de Blanca Varela y Olga Orozco, argumento que ambas poetisas articulan una visión respecto a la relación humano-animal que rebasa cualquier tesis de ruptura. Como quise demostrar, en Varela, decir que el animal constituye una especie “aliada” del humano tiene connotaciones conflictivas pero constructivas al momento de armar una ética entre las especies. Los poemarios de corte urbano de Varela, *Valses y otras falsas confesiones* (1971) y *Canto villano* (1978), tienden a la yuxtaposición material entre lo humano y lo animal. Dichas antropomorfizaciones de lo animal, así como las animalizaciones de lo humano, ocurren en un contexto que, posterior a la Segunda Guerra Mundial, ve la confusión de las fronteras entre lo humano y lo animal en términos netamente negativos. Varela, sin embargo, problematiza dicho acercamiento. Como concluyo, la poeta observa en dicha porosidad un espacio de contestación respecto a una cultura que, históricamente, ha priorizado las vidas humanas sobre las animales.

Orozco, por su parte, instaló a los lectores en el espacio doméstico a través de su poemario *Cantos a Berenice* (1977). Según enfatizo, es desde la interioridad del hogar que Orozco resignifica la relación humano-animal. Insertándose en una tradición amplia de poetas que escriben sobre gatos, Orozco elabora un poemario elegíaco cuyo principal destinatario es su gata, Berenice, recientemente fallecida. En Orozco, que el animal constituya una especie “aliada” del humano, se aproxima a las teorizaciones de Donna Haraway, quien acuña el término “companion species” para describir las formas de compañía, interacción y reciprocidad entre un animal y un humano que son posibles, incluso en espacios típicamente asociados con procesos de domesticación (el laboratorio, competencias de perros y el hogar, por ejemplo). Tomando en consideración las estrategias del lenguaje afectivo que Orozco explora en su breve poemario (el apóstrofe, las escenificaciones de juegos, metáforas híbridas, la reticencia respecto al acto nombrar), insisto que la poeta materializa la posibilidad de que el humano y el animal, en la intimidad de lo doméstico, se constituyan mutuamente.

El tercer capítulo, “Las palabras y las cosas: José Carlos Becerra y Roberto Juarroz” tomó como eje de estudio los poemarios *Relación de los hechos* (1967) de Becerra y *Poesía vertical* (1958-1997) de Juarroz. Usando como telón de fondo la poesía orientada por objetos de Apollinaire, Rilke, Huidobro, Vallejo, Neruda y los objetivistas estadounidenses, en dicho capítulo quise trazar los múltiples obstáculos que tanto Becerra como Juarroz percibieron al momento de establecer un contacto no forzoso entre las palabras y las cosas. Ambos ven la palabra como un espacio plagado de representaciones que preceden al objeto, por cual, sus poemas continuamente forcejean con experimentar las cosas en presente, más allá de imágenes o discursos prefabricados. Asimismo, la subjetividad (tanto del sujeto lírico como de los objetos en cuestión) supone su propio problema. No sólo la subjetividad de las voces líricas amenazan

con mediar demasiado las cosas, proponiendo una visión del mundo irremediabilmente solipsista, sino que además, progresivamente, los objetos en Becerra y Juarroz exhiben una vitalidad sin precedentes. Los objetos difícilmente entran al poema, pues responden a un proceder interno, al menos hasta que las palabras finalmente se acoplen a ellas, y no a la inversa.

El cuarto capítulo, “Poesía entre objetos: Clemente Padín y Esteban Valdés” propuso un asomo a una década de producción poética de Clemente Padín y al. Tomando como objeto de estudio su producción poética material, colocho las vacilaciones que el poeta uruguayo exhibe respecto al valor del objeto artístico en el contexto de los debates artísticos que tuvieron lugar entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica durante este periodo. Si para algunas corrientes artísticas, el objeto de arte debe ser eliminado (los conceptualistas, por ejemplo), para que su materia no se convierta en objeto de consumo, para otros, el objeto debería ocupar un primer plano (los poetas concretos y los minimalistas), para así facilitar un alcance a un público más amplio, sin recurrir a un lenguaje textual o discursivo. Clemente Padín experimenta con cada una de estas posturas, haciendo de la materialidad en el arte un objeto de contención en su producción artística de los sesenta y setenta. Asimismo, en ánimo de concluir la tesis donde comenzó —en Puerto Rico— di cierre a este capítulo con un breve asomo al libro-objeto, *Fuera de trabajo* (1977), del puertorriqueño Esteban Valdés. Valdés, contrario a Padín, abraza el potencial material de sus textos ya que los objetos se presentan como un medio accesible, de amplio alcance e, incluso, de bajo impacto ecológico, al momento de intervenir sobre la realidad. Lo que comparten ambos poetas es la articulación de un arte orientado por objetos que, no obstante, se niegan a la objetificación, esto es, a devenir meros objetos de consumo.

CAPÍTULO 1

Amor y colaboración en *Homenaje al ombligo*

Amor, política y cultura de masas

La década de los sesenta en América Latina cuenta con un curioso catálogo de poetas que hacen del tópico amoroso un blanco de rearticulaciones. Poetas como Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Mario Benedetti, Gonzalo Rojas, Homero Aridjis, Idea Vilariño, José María Lima, Ángela María Dávila, entre otros, exploran y modifican los alcances de la lírica amorosa en un contexto latinoamericano de revoluciones, discursos utópicos y cultura de masas. Desde diversos frentes estéticos, estos poetas tuercen el modelo de la poesía amorosa —manipulan su retórica y sus figuras más paradigmáticas— para situarse de lleno en sus presentes. Si la poesía amorosa solía estar asociada al ámbito privado y singular de la subjetividad, estos poetas la recolocan al centro de un espacio público masificado, marcadamente político, y profundamente enraizado en lógicas materialistas de consumo. Varios ejemplos sobresalen.

En 1962, por ejemplo, el nicaragüense Ernesto Cardenal (1925) publica *Epigramas*, un poemario cuyo sujeto lírico recontextualiza la tradición amorosa clásica (Catulo sirve de epígrafe al poemario) en función, no sólo de la realidad política nicaragüense, sino de la presencia del capitalismo rampante a nivel internacional. El discurso amoroso de Cardenal rivaliza con ambas realidades. Por un lado, se observa cómo la figura de la amada—que en *Epigramas* lleva los nombres propios y “ordinarios” de Claudia, Myriam o Ileana—tiene la capacidad de opacar la presencia omnipresente del dictador de turno, Anastasio Somoza: “Ah

tú despiadada, / más cruel que Tachito” (Cardenal 40). Por otro lado, los versos de *Epigramas*, contruidos desde la más afectada sencillez —“[t]e doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña. / Los he escrito sencillos para que tú los entiendas” (15)—, desarticulan cualquier la lógica de producción mercantil: ante el materialismo del capital, la voz lírica propone inversamente un materialismo de los sentidos y los afectos. La inherente improductividad del epigrama se erige como valor máximo:

Ella fue vendida a Kelly & Martínez Cía. Ltda.,
y muchos le enviarán regalos de plata,
y otros le enviarán regalos de electroplata,
y su antiguo enamorado le envía este epigrama (23),

Junto al sentimentalismo, *Epigramas* también reclama la sensualidad del cuerpo como sistema comunicativo contestatario. Si el bullicio de los anuncios publicitarios, de las campañas propagandistas y del periodismo amarillista acaparan violentamente el espacio público, la voz lírica de *Epigramas* decididamente ocupa ese espacio desde un ademán apelativo similar (el vocativo), pero a partir de una economía austera del lenguaje y de la exaltación de las emociones:

¿No has leído, amor mío, en *Novedades*:
CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO
PALADÍN DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA
DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA
EL PROTECTOR DEL PUEBLO
EL BENEFactor....?
Le saquean al pueblo su lenguaje.
Y falsifican las palabras del pueblo.
(Exactamente como el dinero del pueblo.)
Por eso los poetas pulimos tanto un poema.
Y por eso son importantes mis poemas de amor (55).

La construcción formal del poema resulta clara: el lenguaje del poder y del capital va en mayúsculas (*capital letters*, en inglés, si quisiéramos subrayar la ironía), mientras que la voz del poeta arma su discurso en minúsculas, reivindicando no sólo el lugar del oficio poético

(“pulir un poema”), sino de una poesía de corte personal y sentimentalista, como suponen los “poemas de amor”. Se trata, pues, de una propuesta poética que se aproxima al grito, a la orquestación onomatopéyica de una naturaleza indomable,

¿Has oído gritar de noche al oso-caballo
oo-oo-oo-oo
o al coyote-solo en la noche de luna
uuuuuuuuuuú?
Pues eso mismo son estos versos (64),

en directa oposición a la “alarma, larga, larga” (32), al “aullido lúgubre de la sirena / de incendio” (32) y a los “tiros” (33) en la noche que, en concierto, dictaminan los modos en que todo un país y su periodo suenan.

Este puente tendido entre amor social y amor erótico, entre el espacio público y el privado (Rowe 88-89), encuentra un eco interesante en la poesía del salvadoreño, Roque Dalton (1935-1975). En su poemario, *La ventana en rostro* (1961), Dalton, tal como Cardenal, incrusta el lenguaje de la revolución del periodo al cuerpo del poema amoroso. En “Odiar el amor”, como anuncia su título, Dalton escribe un romance en el que la voz lírica vacila entre afectos extremos, provocados por un amor fracasado. El poema se construye a partir de una serie de imágenes convencionales y, sin embargo, de manera intermitente, el vocabulario adquiere una pose bélica: “La mariposa incendiando / su color, fue de ceniza. / La madrugada fusila / rocío y pájaros mudos. / La desnudez me avergüenza / y me hace heridas de niño” (30). A la imagen tradicional de una pasión que se consume y concluye en ceniza, le sucede un verbo inusual, *fusila*, precisamente para describir el advenimiento del día tras la noche. Dicho empleo del verbo tiene el mismo efecto que en Cardenal: actualiza la tradición de lírica, ajustándola al presente del terreno político latinoamericano.¹

¹ La amenaza del fusilamiento, como sabemos, formó parte integral de la experiencia de Dalton, quien en varias ocasiones fue encarcelado y, en más de una ocasión, fue forzado al exilio, encontrando asilo en Guatemala,

Dicha vinculación entre lo romántico y lo político se convierte en práctica de escritura a lo largo del poemario de Dalton. En el poema “Lunes”, objetando a la exigencia productiva cuyo principal emblema son los lunes, la voz lírica declara: “Odio como a un burgués la fuga de las sábanas” (33). En “Poems in law to Lisa”, desde un tono más humorístico (que el título en inglés anticipa), el poeta se dirige a su amada, anunciando el efecto transformador del amor: “Lisa: / desde que te amo, / odio a mi profesor de derecho civil” (95). Como en Cardenal, la naturaleza improductiva de los afectos (materializado en la posibilidad de un lunes ocioso o en la inevitable divagación romántica) rivaliza con cualquier discurso centrado en la razón mercantil. Pero más enérgicamente que Cardenal, Dalton aúna afectos aparentemente opuestos. El poeta construye el sentido de sus textos mediante la yuxtaposición de epítetos injuriantes con epítetos entrañables.

Significativamente para este periodo, Dalton expande la lírica amorosa más allá de la figura de la amada. En su poema “Oíd” —cuya composición es eminentemente vocativa— la voz lírica se dirige—desde la volatilidad de los afectos—a una variedad de interlocutores. El poema sobresale pues el tópico del amor romántico aparece de lado al tópico del amor social e, incluso, del amor filial. Mediante el vocativo del apóstrofe, la voz lírica interpela a “vosotros” general, (“Oíd, oíd, / vosotros, [...] / aquellos a quienes herí con mi amor caminante [...] [47]), a unas “amadas” y, por último, a la madre, (“madre, mi madre madre, / capaz de odiar todo el que me cerró con motivos / la ventana en el rostro” [48]). Dicha progresión en los destinatarios apunta a cierta ampliación del concepto amoroso en la poesía

México, Checoslovaquia y Cuba. De hecho en 1960, un año previo a la publicación de *La ventana en el rostro*, el poeta fue condenado a la muerte pero, como bien describe Mario Benedetti, casi por golpe de suerte, “la sentencia no se cumple gracias a que el dictador José María Lemus cae sólo cuatro días antes de la fecha fijada para la ejecución” (9). De modo que el verbo “fusilar”, aquí, no debe resultarnos azaroso. El vocabulario de un poema aparentemente intimista se ve infiltrado por el léxico de la realidad histórica. Los últimos dos versos del poema, reafirman esto último: “El corazón sin tus manos / es mi enemigo en el pecho” (30). La amada, en su ausencia, deviene en enemigo, y el poeta no tarda en impugnar semejante tiranía.

de Dalton, no sólo porque tiende a la inclusión de diversas subjetividades, sino además porque abarca una gama de afectos enfrentados, no siempre con carga positiva. De modo que el amor en Dalton no supone un canto idealizado a la amada. Más bien un modo activo y conflictivo de transformación colectiva: “y tú, amor mío, / y tú / manera mía de luchar / junto a todos los hombres” (“La ducha” 36).

Por tal motivo, un grueso de la poesía de Dalton versa sobre una serie de figuras históricas, en su mayoría, compañeros de lucha. En línea a la militancia poética que César Vallejo y Pablo Neruda consolidaron a través de *España, aparta de mí este cáliz* (1939) y *España en el corazón* (1937), Dalton dedica poemas que tributan amorosamente a figuras que van desde el pasado histórico salvadoreño (como Anastasio Aquino, líder indígena, nombrado “padre de la patria” por el poeta, y fusilado en 1833), hasta figuras más marginales, contemporáneas al poeta (como Francisco Sorto que, según Dalton, enloqueció en una celda en la Penitenciaría Central de El Salvador). La sección de los “Poemas de la cárcel” que dan cierre a *La ventana en el rostro* son, pues, la culminación del amor “universal” al que aspira Dalton a lo largo de su libro. Si bien la amada aparece como una instancia de esto último, “Hacia tu cuerpo y tu futuro parto de mí mismo. / Advengo / hasta tu amor mundial. / Avanzo y canto” (“Mía junto a los pájaros” 90), también lo serán los hombres en su capacidad solidaria: “me pregunto por ti, recuerdo tu hambre, / te robo un mínimo puñado de dolor, / camino después de hoy, os amo a todos, / os amo a todos, / caminad conmigo...” (“Me voy” 117). Desde la cárcel, Dalton reitera una forma de amor incondicional e inclusiva por los otros, asunto que se presenta como el principio de un porvenir utópico, tan propio a los discursos revolucionarios del periodo.

Simultáneo a los puentes que Ernesto Cardenal y Roque Dalton tienden entre el amor y la política desde el oficio poético, constatamos en México una reelaboración del tópico amoroso, en este caso, desde el embate de una cultura de masas, visto a través de un lente “surrealizante”.² *Mirándola dormir* (1964) de Homero Aridjis (1940) es un poemario extenso escrito en prosa poética. Su principio de composición es altamente heterogénea en tanto desplaza la perspectiva del texto continuamente. Contamos con un protagonista masculino cuyo nombre nunca se revela, con su objeto de deseo (una prostituta que va por el nombre de Berenice) y con un narrador impersonal en tercera persona. Como adelanta su título, la mirada ocupa un espacio prominente en la creación de sentido del texto, cuya forma fragmentaria emula instantáneas fotográficas o, incluso, un parpadeo. Uno de los principales conflictos en *Mirándola dormir* reside en cómo alcanzar una unión entre un sujeto y su objeto de deseo en un contexto económico y cultural de re-producción en masa.

El libro de Aridjis abre precisamente desde la escenificación de una mirada: el protagonista masculino observa como una incisión el cuerpo dormido de Berenice, su objeto de deseo y/o curiosidad. Por medio de una serie de imágenes de corte surrealista, el protagonista sondea el cuerpo contradictorio de Berenice: “Ay de ti que duermes navegando. / Como el pájaro que duerme con los ojos abiertos” (Aridjis 9). Un apóstrofe abre la escena de observación en la que el protagonista hace de Berenice un objeto surrealista, que guarda

² Pese a la poca atención crítica que el texto de Homero Aridjis ha recibido, *Mirándola dormir* (1964) resulta una prueba más de lo que la crítica Melanie Nicholson considera el resurgimiento del la praxis surrealista en América Latina. En el caso de Aridjis, se trata específicamente de una adaptación crítica de la novela semiautobiográfica de Breton, *Nadja* (1928), que según afirma Nicholson, desde su publicación, fue lectura de cabecera para diversas generaciones de autores latinoamericanos (19). Así como Breton, *Mirándola dormir* trata sobre un protagonista masculino que pese a sus intenciones de lograr un “vaso comunicante” con su objeto de deseo y/o curiosidad, Nadja, el autor termina proyectando su propia subjetividad sobre ella. El final de *Nadja* ilustra el fracaso de su empresa de escritura. Breton termina asediado, no por el recuerdo de Nadja, sino por su propia fantasmagoría: ““Who goes there? Is it you, Nadja? Is it true that the beyond, that everything beyond is here in this life? I can’t here you. Who goes there? Is it only me? Is it myself?” (144). *Mirándola dormir* explota dicho final y, de entrada, lo incorpora críticamente en su proyecto poético.

profundas reminiscencias con Nadja, según es descrita por André Breton. Como aquel verso de Octavio Paz, “inmóvil en la luz / pero danzante”, la mirada del protagonista masculino en *Mirándola dormir* tiende a hacer de Berenice un lugar donde una serie de contrarios se encuentran. Actividad y pasividad, superficie y profundidad, sueño y vigilia devienen conceptos mutuamente inclusivos en el cuerpo marginal de Berenice.

Estos versos inaugurales apuntan al modo en que el protagonista aspira a una mirada ininterrumpida, abarcadora u original de Berenice. Sin embargo, el texto de Ardjis no tarde en cuestionar semejante hazaña escópica. El protagonista, pese a sus esfuerzos, *no puede* aislar a Berenice del mundo. Es decir, Berenice aparece enmarañada entre imágenes culturales reproducidas a través del tiempo:

Tú eres Eva; tú eres Berenice; tú eres Perséfone y Lautania; tú eres doméstica en las costumbres bárbaras del día ... el cuello estilizado de la actriz idiota, la desnucada amarilla de los diarios; la que viaja en sueños y en taxis, en films apasionados y en constelaciones, en hombres obesamente obscenos, en dibujos irrisorios y en malos poemas ... (Aridjis 19)

El apóstrofe cuya función supone remarcar la presencia de Berenice, paradójicamente, marca su ausencia. Berenice no aparece como un enredo de imágenes prefabricadas. No sólo imágenes de un pasado mítico filtran el acceso del protagonista a Berenice, sino que además, Berenice supone un producto más de reproducción, por parte de los medios masivos del cine, los diarios y, ciertamente, las artes. El lenguaje acumulativo, así como la cantidad exuberante de signos puntuación, señalan el lugar de un exceso que el protagonista intenta contener, como si Berenice provocara sobre él una especie de *horror vacui*. El protagonista está “conjurando el bullicio para que se aleje” (Aridjis 16), una empresa que en *Mirándola dormir*, se prueba insuficiente.³

³ Esto último resulta significativo, pues, si en los *Epigramas* de Cardenal, por ejemplo, la amada suponía una instancia de singularidad frente a la experiencia masificada del capitalismo, “[s]i tu estás en Nueva York / en

No es hasta el final del poemario que se dramatiza el fracaso en la aspirada unión entre el protagonista y su objeto de deseo. En esta ocasión, el texto le otorga voz a Berenice, quien habla del amor en su calidad mundana. Desde la perspectiva de la prostituta, el amor erótico no supone una instancia de intimidad compartida entre dos cuerpos, sino una experiencia violenta y disgregante:

Mira, cuando entraste por primera vez en mí, yo pensé en una serie de rompimientos, no en el mío, no exclusivamente, sino, en una serie de rompimientos, que iban desde el labio sangrante de una compañera de escuela, hasta; todo es vaginal me dije; no sé hasta qué punto podría decirlo ahora; una pierde convicción y novedad ...; *pero mira, mírame*, estamos casi trastornados, uno en otro, otro en uno; y haciéndonos sabemos que los brazos no pueden unirse, ni los pies, ni los rostros ... (mis itálicas 57-58).

El acto de mirar, como señalan las itálicas, ahora se revela bajo el control de Berenice. La protagonista ordena *ser mirada* pero desde la exigencia de un lente “realista”. Si para el protagonista el amor, sobre todo, el amor erótico, suponía la posibilidad de unión entre dos cuerpos, Berenice, desde su posición marginal de prostituta, provee un testimonio opuesto. Mediante la imagen altamente corporal del “rompimiento”, Berenice describe el contacto físico entre dos cuerpos, paradójicamente, como el principio de una separación. Desde su posición de objeto, “de materia dispuesta” (Aridjis 56), Berenice desarticula la mirada activa y objetificante del protagonista masculino. El amor al final de *Mirándola dormir* no potencia la unión entre dos cuerpos, sino que marca —como una herida abierta— el lugar de la cesura.

Epigramas, *La ventana en el rostro* y *Mirándola dormir* trabajan el tópico amoroso desde elaboraciones formales muy distintas. En los proyectos de Cardenal y Dalton, observamos una relación estrecha entre el amor y el compromiso político, que encuentra su mejor expresión en la austeridad del lenguaje y la economía improductiva —si bien volátil—

Nueva York no hay nadie más / y si tú no estás en Nueva York / en Nueva York no hay nadie (35), en *Mirándola dormir*, Berenice aparece como un objeto más, dentro de un sistema de producción y reproducción cultural.

de los afectos. Aridjis, por su parte, tiende al desbordamiento de imágenes contrarias y a la pluralidad de perspectivas en su exploración de la relación sujeto-objeto en el contexto del amor erótico. No obstante, más allá de estas diferencias, al fondo de estos textos late una profunda voluntad comunicativa cuya principal materialización ocurre en el empleo constante del vocativo y del apóstrofe. Es decir, ese “tú” que marca la presencia de un destinatario distinto al lector— y que en los presentes casos, suele estar dirigido a una amada o a un entrañable compañero de lucha— apunta a la necesidad de comunicarse, de crear “vasos comunicantes”, con el otro, en el contexto de los discursos del poder, de una cultura de masas y de las lógicas de consumo capitalistas.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando dos poetas enamorados escriben un libro juntos, y hacen del apóstrofe una de sus principales figuras retóricas? Los poetas puertorriqueños Ángela María Dávila y José María Lima ensayan una respuesta a dicha interrogante través de *Homenaje al ombligo* (1966), un poemario cuya propuesta dialógica, eminentemente apelativa, amplía las posibilidades de una poesía amorosa, comunicativa y relacional. Pese a que *Homenaje al ombligo* no ha gozado de exposición internacional, resultan fundamentales sus conexiones con proyectos que conjugan el amor con la política (como en los casos de Cardenal y Dalton) y el amor con el surrealismo en el contexto de una cultura de masas (como en el caso de Aridjis). *Homenaje al ombligo* sobresale precisamente porque no encontramos en la tradición latinoamericana otro texto que trabaje los problemas del amor y las relaciones sujeto-objeto, desde las dinámicas de la pareja romántica. Con excepción de una novela detectivesca, *Los que aman, odian* (1949) —en la que Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares hacen de las más extremas pasiones el principal móvil de las acciones

humanas—, la tradición latinoamericana no cuenta con una lista de autores que, además de amantes, sean colaboradores artísticos.

El famoso romance entre Idea Vilariño y Juan Carlos Onetti, por ejemplo, sólo llevó a que ambos autores, luego de su ruptura, se dedicaran sendos libros. Onetti le dedica *Los adioses* (1954) a Vilariño, mientras la poeta le dedica *Poemas de amor* a Onetti (1957). No obstante, ambos autores hicieron sus carreras literarias independientemente. Asimismo, la breve pero intensa relación entre Elena Garro y Octavio Paz tampoco dio frutos a trabajos colaborativos pese a que, como analiza Sandra Messinger en su libro *Uncivil Wars* (2012), ambos autores compartían un profundo compromiso con el imaginario cultural mexicano (5). Dicha relación terminó en un difícil divorcio y, en cuanto a la valoración de sus trabajos, como sabemos, Paz pasó a ser uno de los intelectuales más importantes, dentro y fuera de México, mientras que Garro, condenada al exilio, fue relegada al olvido por sus contemporáneos. Ante semejante disparidad, Messinger describe cómo Garro se percibía víctima del patriarcado (asunto que trabaja en su propia ficción), en la medida en que su identidad como escritora terminó inexorablemente vinculada, si bien ofuscada, por la de Paz (5).

Si bien Elena Garro y Octavio Paz nunca trabajaron colaborativamente, su caso pone de relieve una de las posibles dificultades enfrentadas por la pareja heterosexual al momento de emprender un proyecto colaborativo en un contexto profundamente patriarcal: resulta incommensurable la fuerza con la que una voz masculina puede consagrarse por encima —si no a expensas— de la femenina. Sin embargo, *Homenaje al ombligo* asume la aventura de averiguar lo que una práctica de escritura compartida produce, más allá de las relaciones de

poder presupuestas en una pareja heterosexual. Wayne Koustonbaum, en su libro *Double Talk*, ha dicho que el trabajo colaborativo construye su propio modelo lectura:

Collaborative works are intrinsically different than books written by one author alone; even if both names do not appear, or one writer eventually produces more material, the decision to collaborate determines the work's contours, and the way it can be read. Books with two authors are specimens of relation, and show writing to be a quality of motion and exchange, not a fixed thing (2).

Homenaje al ombligo explota dicha naturaleza movediza y relacional del trabajo colaborativo. Desde dicho modelo, Dávila y Lima ponen en marcha un proyecto que, como sus contemporáneos latinoamericanos, hace del amor y el componente comunicativo del lenguaje, un medio y un fin para la escritura. Sin embargo, el gesto de *Homenaje* será más radical. En el caso de los puertorriqueños, dos voces negocian constantemente sus lugares de enunciación y agencia. Una de las preguntas que *Homenaje* traerá a colación recae en cómo entablar un contacto con el otro —social o romántico— sin convertirlo en mero objeto de consumo. *Homenaje al ombligo* planteará, pues, una relación sujeto-objeto, no unívoca, sino vacilante y en constante transformación.

El caso de *Homenaje al ombligo*

Es un milagro que uno pueda escribir con otra persona y los milagros no se repiten

-Silvina Ocampo

Con la publicación de *Homenaje al ombligo* en 1966, los poetas José María Lima y Ángela María Dávila marcan un hito en la producción poética puertorriqueña y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Pese a los escasos comentarios críticos que existen alrededor del texto, describirlo en términos de un “diálogo poético” (Acevedo

XII) se ha vuelto un lugar común entre sus lectores más asiduos. Esta caracterización, en efecto, se refiere al componente biográfico del libro ya que fue armado colaborativamente entre Lima y Dávila, poetas que según confirman las largas historias que rodean el libro, eran amantes al momento de su composición. Para las generaciones de lectores subsiguientes, acercarse a *Homenaje al ombligo* ha sido también la corroboración de una historia de amor e intercambio artístico entre dos de los poetas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Puerto Rico.

No obstante, como destaca Carlos Alberty, el “diálogo poético” atribuido a *Homenaje* debe aplicar, no sólo al elemento biográfico del libro, sino a la construcción misma del poemario. Éste cuenta con al menos dos sujetos poéticos discernibles cuyos cambios anímicos dan forma a “las vueltas, los movimientos en círculos, de esa línea que marca el recorrido de las voces del ombligo” (9). Se trata, pues, de dos voces poéticas que intervienen de manera variable a lo largo de un poema extenso, si bien fragmentado. Como lectores, reconocemos dichos poemas ya sea por los espacios en blanco de la página o por ciertos dibujos de estilo atávico preparados por los mismos poetas. En total, 43 poemas y 41 dibujos componen *Homenaje*. Significativamente, la experiencia de lectura de estos trabajos está determinada por el anonimato. Es decir, la autoría de los poemas y los dibujos no se nos revela sino hasta el cierre del libro. Colocado intencionalmente al final del texto, el índice nos informa que 22 de los textos y 15 de los dibujos pertenecen a Dávila, mientras que 21 textos y 16 dibujos son de Lima.

Lo fundamental de este principio de organización anónima radica en que los poemas y dibujos —así como su colocación dentro del texto— parecen menos determinados por la identidad del autor, y más por los distintos motivos y afectos que las voces líricas atraviesan

y pretenden comunicar. Sin embargo, que los poetas no omitan un índice también apunta a que su voluntad de anonimato no es total; que aún existe el interés por diferenciar ambas voces en términos autoriales. Parte de la propuesta de *Homenaje* comienza a desprenderse. Los poetas buscan dejar de lado cualquier jerarquía arbitraria entre sus voces, pero sin homogeneizarlas. Basta con observar la portada del libro para constatar la propuesta de colaboración a la que *Homenaje* aspira. La imagen de dos cuerpos que se acompañan mutuamente, sirve de antesala a un libro que hará de la relación y la horizontalidad una poética. (Imagen 1.1).

Este “diálogo poético”, sin embargo, no se limita a la composición a dos manos del poemario, sino que además se manifiesta en las figuras retóricas empleadas por ambas voces. Cuando vamos al texto, se hace evidente la recurrencia con que se emplea un lenguaje



vocativo, altamente apostrofico, asociado a la oralidad, a la conversación y al discurso. Esto último da pie a una serie de escenificaciones de diálogo cuyo destinatario varía a lo largo del texto. Si al principio de *Homenaje*,

constatamos cómo los vocativos van dirigidos tanto a una audiencia de sujetos como a la

Imagen 1.1: portada *Homenaje al ombligo*

naturaleza, ya a mediados del poemario

—sin anuncio o mayores transiciones— el lenguaje apostrofico dirige sus atenciones a la figura de un amante. Esta variabilidad en los destinatarios resulta llamativa, no sólo porque establece una relación dialéctica entre lo público y lo privado, entre lo social y lo personal,

sino porque además hace de la relación *yo-tú*, en sus múltiples manifestaciones, un eje de acción.

El estudio de *Homenaje* no viene sin sus dificultades ya que demanda una práctica de lectura que considere al libro tanto en su unidad como en sus partes diferenciadas. Si bien el poemario es producto de la colaboración, el modo fragmentado en que las voces líricas se desarrollan establece los parámetros de su interpretación. Como lectores, no sólo debemos navegar entre la tensa conjugación de conceptos opuestos tan propia a su periodo de producción (lo singular y lo masificado, la soledad y la multitud, la alegría y la rabia, el exceso y la carencia), sino que además debemos oscilar entre dos voces líricas que, si bien no esconden sus similitudes, exigen en todo momento permanecer diferenciadas. De hecho si tomamos a *Homenaje* como una unidad, evidenciamos cómo al principio del texto, las intervenciones de Dávila y Lima operan individualmente. Esto es, desde registros y proyectos palpablemente divergentes. Sin embargo, a mediados del poemario, cuando el texto toma un giro amoroso, las voces comienzan a especularse como si finalmente, en el cuerpo del poema, alcanzaran aquella forma de diálogo entrañable que su título mismo, *Homenaje al ombligo*, anuncia.

Siguiendo de cerca estos giros textuales, he decidido dividir mi análisis en dos partes. La primera, se enfoca en las diferencias de ambas voces líricas, sobre todo, en cómo estos autores se relacionan con sus respectivas formaciones literarias. Trabajar esta primera sección tomando en cuenta las diferencias que median entre ambos poetas resulta fundamental, pues remarca la necesidad de ambos por constituir sus voces individualmente, previo al encuentro amoroso. Esto resulta fundamental, sobre todo para Dávila, quien debe medirse con la voz de su pareja que, ya para la década de los sesenta, era un poeta maduro y

consagrado en el terreno cultural puertorriqueño.⁴ Conscientes de esta disparidad, Dávila y Lima retardan el momento en que sus voces entablan más activamente un diálogo poético. La segunda parte, por otro lado, analiza las intervenciones de ambos poetas en concierto. Precisamente cuando el diálogo amoroso en *Homenaje* toma lugar, las posiciones subjetivas de ambas voces se transforman; sus fronteras, al principio bastante demarcadas, ahora comienzan a contactarse. Sin embargo, lejos de la unión indiferenciada entre un sujeto y un objeto, Dávila y Lima proponen una visión de la pareja romántica que hará de la relación entre de dos cuerpos y dos voces diferenciadas una tarea.

Contrapunteo de Ángela María Dávila y José María Lima⁵

Desde su primer poema, *Homenaje al ombligo* hace alarde de su ánimo apelativo. En un tono remisivo al discurso partidista o de gremio, la voz lírica de Lima apela a una reunión de individuos, todos vinculados por su común condición “fragmentada”. En además fraterno, el poema toma la forma de una salutación afectiva:

camaradas del sueño, os reconozco.
los de la luna repartida en el rostro,

⁴ El interés por quebrar jerarquías autoriales en *Homenaje* viene al caso, sobre todo, si consideramos las diferencias en la formación de ambos poetas al momento de concebir el texto. No sólo media la diferencia de género entre los poetas, sino que la diferencia en edad y experiencia en el espacio público cultural, colocaba a Dávila—aparentemente—en un lugar de desventaja. No obstante, según afirma Dávila en una entrevista, el amor entre ambos dio forma a la dinámica colaborativa: “La clave es que estábamos enamoraos...ningún poeta busca a otro pa’ escribir un libro, hay que estar enchufao. Todo fue tan natural, tan dado, que un libro juntos parecía normal” (en Robles 97).

⁵ El título de esta sección es un guiño lúdico al libro de ensayos, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz. En dicho texto, el antropólogo hace un análisis comparativo entre dos productos diferentes pero idiosincráticos del imaginario cubano. Es precisamente en este libro en el que Ortiz introduce el concepto de transculturación tan importante para la comprensión de un Caribe híbrido y mestizo, más allá de los paradigmas coloniales. Lo traigo a colación porque, curiosamente, Ortiz parodia uno de los episodios del *Libro de buen amor* para escenificar sus argumentos. Es decir, ajusta a sus intereses un texto que, a grandes rasgos, versa sobre el tópico amoroso. Presiento que *Homenaje* hace algo similar, pero en una dirección inversa. Trasladan la imagen del contrapunto a las dinámicas del amor romántico y, como en Ortiz, proponen un modelo alternativo de relación, basado en la diferencia.

los del rostro sin comienzo,
pero con un final rotundo y envolvente
...
hermanos en la carne,
compañeros en el diente feroz
que deja huella.
conocedores del ombligo
y su música, os saludo (7),

Varios poemas más adelante en el poemario, la voz lírica de Dávila reiterará el gesto, colocando sus atenciones sobre un público similar:

hermanos mutilados,
hermanos carcomidos,
eh, ustedes, sí, los de piedra en el lamento
también los diminutos (distracciones del mundo)
mis muy hermanos míos... (28).

De inmediato, los vocativos ocupan un primer plano. Su empleo reiterativo resulta clave pues se trata de la palabra haciéndose acción. Más cercano a Dalton que a Cardenal, estos vocativos apuntan a la conformación de una comunidad de desvalidos, figurados aquí como el libro en cuestión: a modo de fragmentos. Se sugiere, entonces, una identificación. Las voces líricas hacen un llamado colectivo a sus pares, a sujetos afines cuyo denominador común reside, no en un criterio de determinación social (nacional, económica o sexual), sino en una condición propiamente existencial, basada en la angustia, la carencia, el destiempo.

No obstante, hay algo celebratorio en esta aproximación a los “camaradas” y los “hermanos”, en tanto conforman un colectivo alternativo cuya principal economía reside en los afectos. Son “los de las llagas sonrientes en el cuerpo” (Lima 7), aquellos llamados a construir nuevos modos de estar en el mundo, asunto que, como bien expresa Mara Pastor, “genera una idea de la fraternidad distinta al de ciertas prácticas políticas del siglo” (“Poesía y política”). Lo que se desprende de este primer gesto vocativo es la voluntad por relacionarse con el otro más allá de las jerarquías sociales. Sin embargo, dicho esquema de

relación horizontal resulta oneroso, sobre todo, en una sociedad cuyo orden social es obligatoriamente vertical.

En un poema en prosa, Lima describe los pormenores de dicha organización y, frente a ella, establece su ética de escritura. No ya apelando a sus “camaradas”, la voz lírica asume el tono de un juez, frente a un grupo de “señoras y señores”:

señoras y señores quiero explicarme. hoy nos vemos con el ojo de frente, sorprendidos, pestaña con pestaña, encogidos al unísono, unos dentro de otros, preguntando, mordiendo para encontrar la sangre del hermano en la garganta y averiguar si es cierto que la canción, la pólvora, el llanto, y la sonrisa, son sinónimos. unos dicen que sí; otros queriendo ser humildes, sabiéndose arrogantes, preparan su festín sin invitados y beben su propia sangre; por eso tienen llenos de sí mismos todos sus agujeros ... (26).

Lima describe un escenario en el que la figura preponderante es la yuxtaposición. Los sujetos se solapan, aparecen unos dentro de otros, otros dentro de sí mismos, como si el mundo social hubiera cobrado la forma de una pintura cubista. Se trata, pues, de un cuadro sin perspectiva que parece desbordarse de su propio marco, pues los cuerpos aquí no reconocen límites ni fronteras. El poema no esconde su impugnación: se opone férreamente a una forma de consumo que, curiosamente no es económica, sino social. Es decir, un orden de consumo se ha infiltrado al centro de las relaciones interpersonales, generando dos posiciones subjetivas violentas: las que se construyen ingiriendo (“mordiendo”) a los otros y las que prescinden del todo la presencia de los otros, entregados al solipsismo. La yuxtaposición, entonces, no lleva a una relación dialéctica entre los cuerpos. Es decir, no se produce un espacio intermedio, *comunicante*, al momento en que los sujetos entran en contacto. Más bien, se marca el lugar de una apropiación casi antropofágica: la conversión de los otros en uno mismo. Mediante un vocativo formal, “señoras y señores”, el poema disputa la edificación de una razón social contigua a la agresión. De hecho, la acción de preguntar, aquí, deviene en una forma de mordedura (“preguntando, mordiendo”) como si el

contacto con los otros inmediatamente conllevara la monopolización de la diferencia. La homogeneización entre lo dispar (“la canción, la pólvora, el llanto y la sonrisa” [26]), supone el orden naturalizado de las cosas.

Frente al imperio de la razón vertical, Lima ofrece una alternativa, que es también, una poética:

canto, porque me dicen ‘canta’ otros nervios ajenos, también encadenados a muros y que de vez en cuando por el aire recojen [sic] la sonrisa, aunque un poco distinta, de mi sangre.

por eso canto. no quiero abrir gavetas, ni levantar el polvo, ni hacer ruido, ni herir, o abrir caminos mal abiertos por donde entren furias, ni apagar lámparas, ni torcer realidades, mucho menos amar desordenadamente, no es eso, entiendan de una vez (26).

Lejos ya de las subjetividades “monolíticas” (26) del poema anterior, Lima propone un “canto” agudamente antipoético, no sólo porque carece —aparentemente— de pulimento formal, sino porque parece cuestionar los modos en que la propia práctica de escritura contribuye a una lógica de consumo. Aquí, los “otros nervios”, descritos en su constitución material y biológica motivan el *ars poetica* de la voz lírica. Es decir, la presencia insoslayable de los otros lleva a que la voz lírica se desplace continuamente entre lo común (los nervios) y lo singular (su sangre), entre lo parecido y lo diferente. Curiosamente, se propone una leve de alteración al modelo sujeto-objeto implícito en el yo-tú, propio a la tradición lírica romántica. Lima no sólo “canta” *para* el otro en su función de poeta visionario o profético, sino impelido *por* el otro, señalando así un imperativo de escritura que hace de la “relación” una exigencia. De este modo se anuncia una rearticulación del oficio literario que, en Lima, tiene menos que ver con la disolución de los límites entre un sujeto poético y su objeto de apelación, y más con su justo establecimiento.

La formación literaria del Lima viene al caso, pues su participación en el primer colectivo surrealista en Puerto Rico, *Mirador azul*, lo coloca dentro de un modelo de

escritura que, en *Homenaje*, el poeta modulará. Dirigido por Eugenio Fernández Granell, uno de los múltiples españoles que, a raíz de la Guerra Civil se trasladaron al Caribe, *Mirador azul* aunó tanto poetas como artistas plásticos. Quedan documentadas varias reuniones durante la década del cincuenta en las que Lima, junto a otros artistas puertorriqueños, llevaban a cabo ejercicios surrealistas, bajo los principales postulados de André Breton, entre ellos, la escritura mecánica y la experimentación con la imagen sorprendente. Sin embargo, ya para la publicación de *Homenaje* a mediados de la década del sesenta, Lima parece asumir una pose crítica en torno al surrealismo.⁶

Si bien Lima conserva un espíritu surrealista que constatamos en su experimentación con la imagen y la palabra (presente no sólo en *Homenaje* sino en sus libros posteriores), en la voluntad por el trabajo colaborativo, en la imagen compuesta de contrarios y en la experimentación con la escritura automática (“pero tus pómulos oscilan—esa no es la palabra, pero me llegó al papel de pronto y también es verdad” [Lima 68]), podríamos vincular su *ars poetica* con el señalamiento de un exceso en la práctica surrealista ortodoxa, sobre todo, en lo que respecta la representación del otro.⁷ En otro poema, esta vez, desde el

⁶ Asunto que podríamos vincular con su reciente caso de persecución política, acuñado como “El caso Lima” por los medios noticiosos. En 1963, Lima viaja a Cuba en solidaridad con su gobierno, retando el embargo impuesto por los EEUU. Mara Pastor reconstruye, con lujo de detalle, el suceso que acaparó atención mediática por meses: “Cuando el gobierno norteamericano prohíbe los viajes a Cuba, la Federación de Estudiantes Cubanos invita a todos los estudiantes norteamericanos que querían retar el embargo. Lima fue uno de ellos, Uno, entre 57 reclutados en toda la nación. ‘La cuestión era desafiar la ley’, dijo el poeta. Regresó a Puerto Rico y, en palabras de Jan Martínez, ‘se hace noticia y disidencia’. Víctima de una violenta persecución política por parte de la organización Universitarios Pro Estadidad (UPE) comienzan sendas manifestaciones para que lo expulsen de la UPR, en donde había comenzado a impartir cursos de lógica matemática. Lima acaparó las planas de los periódicos durante dos meses, ‘Fue una presión tremenda del 63 al 66’, comentó Lima al respecto” (en Pastor 18).

⁷ Esto viene al caso, sobre todo, cuando consideramos una de las publicaciones “caribeñas” del Granell. En su libro, *Isla: cofre mítico*, publicado en Puerto Rico en 1951, Granell narra en clave surrealista (mezclando imagen con palabra) el paso de Breton por el Caribe. El texto, si bien intenta celebrar el Caribe como el espacio original, “natural” del surrealismo (más allá de su base francesa), retoma un lenguaje de conquista colonial altamente problemático, sobre todo, si consideramos que Granell escribe su texto en Puerto Rico, una isla aún bajo dominio colonial por parte de EEUU. Granell establece paralelismo continuamente entre Colón y Breton: “[l]a expedición del grupo surrealista que con Breton tocó primero en la Martinica para enseguida

verso, Lima retoma la imagen violenta de la mordedura, y reitera su límite de escritura. En esta ocasión, la voz lírica explicita sus conflictos con una forma de libertad (tanpreciada dentro de los preceptos surrealistas) parecida, más bien, al libertinaje:

¿qué culpa tengo yo, peregrinando
con esta boca amarga?
¿y quién le dijo a la piedra,
a todos los heridos del mundo,
al que me socorre
y al que me deja su uña en el pellejo:
'mira, ése es tu hermano,
en tu sal se levanta,
en tu espejo se mira,
oye por tu oído
y es casi tuyo'.
'muérdelo—sabes morder—
y penetra su sangre
y deja tu retrato en sus arterias'.
¿hasta dónde me sigue
ese dedo teñido?
escupan, caballeros
orinen con orden
y dejen en su esquina
el diente que les sobra.
yo no quiero escribir encima de otros huesos (35-36).

Lima otorga cierta religiosidad a la disyuntiva sujeto-objeto. La voz lírica admite una culpa —como si penara el pecado original— vinculada a su modo errante de estar en el mundo, bajo el imperativo de la mordida que, en Lima, como hemos visto, supone una forma violenta de consumo. El mandato, 'mira, ése es tu hermano', contrasta significativamente con la priorización que *Homenaje* hace en torno a la oralidad, como modo eficaz de comunicación. Sin embargo, la mirada, aquí, *resuena* de manera palpable con el mandamiento bíblico,

correr por otras islas—Haití, Santo Domingo, Guadalupe, Cuba, hasta la Buenaventura—equivale a la gesta de los pioneros de la civilización profetizada. Nuevos videntes que, como los que acompañaron a Colón, creyeron, vieron y tocaron—que es todo lo contrario al proceso racionalista de tocar, ver y creer” (25). Debemos pensar que Lima, independentista y anticolonialista, podía percibir los problemas del lente surrealista al momento de representar lo otro, en este caso, cultural.

“amarás al otro como a ti mismo”. Tanto en el imperativo al interior del poema, como en el mandamiento de la Biblia, media una relación con el otro basada en la mismidad. Sin embargo, la voz lírica insufla de violencia dicha escena especular.

No es hasta el final de este fragmento que la voz lírica trae a colación la práctica de escritura. Mediante una sucesión de negaciones, la voz lírica propone su propia serie de postulados: no escribir *encima* y a expensas. Esta inquietud propia a estos poemas iniciales de Lima tienen todo que ver con una óptica proyeccionista que no pareció preocupar demasiado a los surrealistas más fieles. Es decir, si bien Lima escribe con un aire “surrealizante” a lo largo de *Homenaje*, en poemas como éste el poeta expresa una inconformidad por la valoración de una libertad sin límite, así como por la aspirada disolución de los límites entre un sujeto y un objeto —tal como Breton propone en sus manifiestos, y trabaja en *Nadja* y *L’amour fou*— cuando éstas se traducen a la esfera de las relaciones intersubjetivas. Lima muestra conciencia de los riesgos implícitos en la disolución de fronteras, sobre todo, en un contexto de producción marcado por lógicas de consumo capitalistas. El poeta busca otras formas de reconocimiento, más fraterna, menos libertinas.

En esto último, la voz de Dávila se prueba distinta a la de Lima. Ciertamente Dávila utiliza el lenguaje apelativo para aproximarse a los “hermanos mutilados” que, de entrada, Lima nos presenta. Sin embargo, este poema no está entre las primeras intervenciones de Dávila. De hecho, el poema ocupa el décimo lugar en relación a los 22 textos de su autoría. Los primeros nueve poemas establecen una serie de coordenadas expresivas que, en Dávila, corresponden directamente con su lugar como escritora en un periodo de producción regido por un sistema de producción cultural patriarcal. Uno de los conflictos que Dávila encara en sus poemas consiste en la pugna entre la naturaleza y la cultura. Más fuerte que en

Lima, el lenguaje de Dávila parece impelido por un ánimo “primitivista”, materializado en la proliferación de imágenes altamente concretas y sencillas, como si la poeta buscara en una naturaleza originaria aquello desprovisto de carga cultural. El mar, la luna, la huella, la lluvia, la arena, los pies, las venas, la ola, la sal, entre otros, componen el catálogo de sustantivos que, con escasa vestidura adjetival, dan cohesión al mundo lírico de Dávila.

Asimismo, este mundo se percibe cerrado en comparación al de Lima, quien construye un sujeto lírico lanzado a un mundo atestado de personas —y cosas— al borde de la colisión. Los dibujos de ambos poetas, incluso, materializan esta disparidad espacial. Lima, por ejemplo, abre el libro con la imagen de una serie de células apretujadas unas contra otras, si bien en compartimientos, mientras que los primeros dibujos de Dávila giran en torno a la soledad de sus figuras. Precisamente en el segundo dibujo de Dávila, se enfatiza la separación entre la figura humana y el exterior. De manera sugestiva, la figura humana parece indecisa, mira al espacio

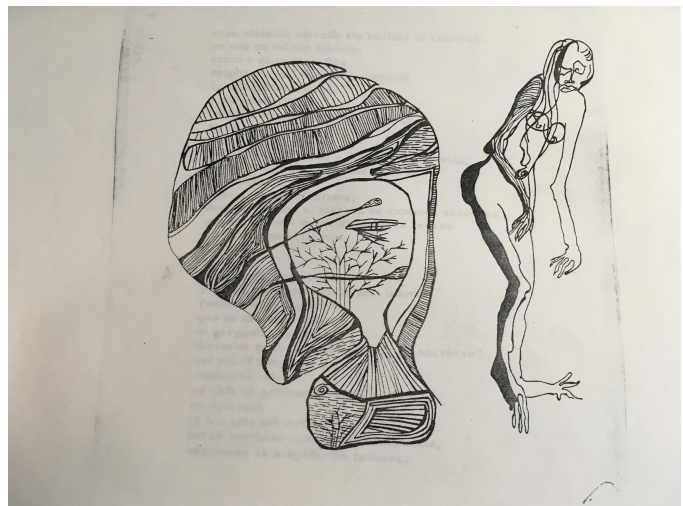


Imagen 1.2

exterior a ella de soslayo, como si aún se debatiera enfrentar el mundo o darle la espalda. **(Imagen 1.2).** Esta relación de sospecha es distintiva de la voz lírica de Dávila al principio de *Homenaje*. A la inversa de Lima, ésta se construye, no en relación con los otros, sino consigo y la naturaleza. Se comprende entonces que el primer acto vocativo de Dávila se dirija al mar:

la lluvia me persigue los pasos.
¡amo tanto la lluvia!

resume el golpe súbito y profundo
de lo increíblemente inesperado
y me deja a su vez
la plenitud suprema de la esperanza sembrada en una nube
tan repentinamente conquistada.
hoy me llueve ante ti.
la arena me salpica pequeña
y penetrante,
tan deliciosamente doliéndome en los pies.
estos pies míos, mar,
que antes sólo querían dormir
siempre arropados
sin más mundo ni nada,
soñando verse solos con la yerba
hoy están tan cansados de verse
pisar siempre
tantas calles podridas (12-14).

En pleno ánimo neorromántico, la voz lírica le da la espalda a un mundo compuesto de tonos grises y “de calles podridas”, para colocarse en relación íntima con el mar. Sobresalen las caracterizaciones relativas a lo súbito, a lo inesperado, al golpe. No se trata de un mar apacible, sino de un mar que embiste su costa en pleno día de lluvia.

El lenguaje poético de Dávila podría resultarnos conservador, pues opera en el plano de lo “natural”. Es decir, no busca sorprender mediante la espectacularidad de la imagen, sino que revaloriza una potencia contenida —sin mediaciones intrusas— en las formas desnudas y sencillas de la naturaleza.⁸ Sin embargo, se vislumbra en la naturaleza una potencia sin precedentes vinculada a su movimiento que, en Dávila, adquiere rasgos temporales. La potencia del mar no reside en su prolongación, sino en la conformación de instantes breves, siempre nuevos y distintos a sí mismos, al modo de una ola. Por tal motivo, el mar instala a la voz lírica en el lugar fuera del tiempo —“sin más mundo ni nada”— ya

⁸ Debemos pensar en los *Versos sencillos* (1891) de José Martí o, incluso, en el Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* (1888) cuyo primer poema sirve de epígrafe a *Homenaje al ombligo*: “por eso ser sincero es ser potente / de desnuda que está brilla la estrella / el agua dice el alma de la fuente / en la voz de cristal que fluye de ella”.

que en su continuo desplazamiento se renueva. En este sentido, debemos entender la simplicidad del lenguaje en Dávila con cierta mirada “primitivista” que tiende a buscar en las formas sencillas la vitalidad de aquello que no ha sido desgastado por la historia.⁹ Esto tiene todo que ver con el modo en que la poeta busca hacerse un espacio propio dentro de una tradición literaria de hombres.

Si parte del proyecto de Lima radica en la consecución de un límite de representación, sobre todo, en relación a la mirada surrealista, la disyuntiva de Dávila tiene motivaciones que podríamos considerar propias a las de una mujer artista durante la segunda mitad del siglo XX. Es decir, que la poeta emprenda una búsqueda de origen, en gran medida responde a la falta de una tradición cultural cuyos parámetros, de antemano, no estén atravesados por una mirada masculina.¹⁰ Precisamente el feminismo de los sesenta y setenta se propuso crear un espacio de intervención que trascienda las limitaciones impuestas por el patriarcado. Las genealogías y la reescritura de la historia desde una perspectiva “femenina” devienen en espacios de intervención para muchas artistas del periodo.¹¹ La empresa poética de Dávila ciertamente participa de dichas reivindicación históricas.

⁹ Como sabemos, dicha mirada primitivista tiene un precedente amplio en la producción artística de la primera mitad del siglo XX. Motivados por la lectura de *La decadencia de Occidente* (1922) de Oswald Spengler, innumerables artistas se lanzaron al estudio de culturas “originarias” en tanto no estaban regidas por las convenciones sociales ligadas a las culturas “civilizadas”. Dávila se inserta en este esquema y lo modula.

¹⁰ Ya para los setenta, por ejemplo, el teórico visual John Berger describiría los modos en que la subjetividad femenina se ha construido bajo el asedio de la mirada objetificante masculina, en su libro canónico *Ways of Seeing*.

¹¹ En Estados Unidos, podríamos pensar en el proyecto *The Dinner Party*, liderado por la artista feminista Judy Chicago. Elaborado colaborativamente entre 1974-1979, este trabajo retoma y reclama desde una perspectiva femenina el evento aparentemente ordinario de la cena. Sin embargo, en la versión de Chicago, cada lugar en la mesa una mesa triangular (emulando la forma de una vagina) está dispuesto para aquellas mujeres que pese a sus contribuciones a la cultura o a las ciencias, han sido relegadas al olvido por la historia. Como bien describe Jane Gerhard, *The Dinner Party*, tanto en su producto final como en su proceso, “reflected the late 1970s emphasis on individual women and the centrality of self-perception to feminist empowerment” (64).

Cuando Dávila emplea un lenguaje sencillo que tiende a la intimación del yo lírico con la naturaleza, alude a una estética cuyo principal linaje se encuentra, como bien ha notado la crítica, en la poeta puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1953). Dávila incorpora constantemente una serie de motivos y tropos que fácilmente localizamos en el universo lírico de Burgos:

quise sembrarme todas mis venas
en la frente
y ensurcarlas feroces en todos mis latidos;
quiser ser yo en mi sueño,
quise ser yo en mi viento,
quise volcarme toda en un torrente.
quise fugarme inmensa de fugas escapantes,
quise nacerme nuevos conciertos y agrandarme,
y me brotaron toscos, violentos,
rudos y amontonándose.
así estoy, espantada en mi siglo y mi vena,
conciertos a montones y amontonadamente [...] (15).

Además de las imágenes marítimas que pululan en las intervenciones de Dávila, este poema recoge la ruta y el surco, otra serie de tropos que dan sentido al tópico de movimiento intrínseco a la obra de Burgos. El poema de Dávila exhibe una gran disposición por hacer del yo lírico su constante objeto de examinación, insertándose —aparentemente— en un género de escritura “intimista”, asociado a la poesía hecha por mujeres. Que los textos de Dávila encuentren un modelo de escritura en Julia de Burgos (que para entonces era todavía una figura marginal, escasamente reconocida dentro del canon puertorriqueño), responde no sólo al un afán genealógico del feminismo del periodo sino a la búsqueda personal de una expresión que no esté, de antemano, cargada de significados culturales. En la medida en Burgos continuaba ocupando un margen institucional, su lenguaje supone un espacio vital — casi “íntegro” — frente a un mundo saturado de discurso.

Sin embargo, Dávila actualiza a Burgos. La poeta de *Homenaje* da un tratamiento torpe a los motivos de Burgos. La repetición agramatical de los verbos reflexivos, la redundancia en las imágenes, así como la invención de palabras (el neologismo), apuntan a una puesta en escena del lenguaje en crisis. El ideal de constituirse a partir de una expresión transparente y sin discurso, próxima al torrente de los afectos, aparece en entredicho. El lenguaje aparece, pues, como el espacio de un conflicto entre la naturaleza y la cultura, que es decir, entre lo singular y lo masificado. De ahí que la voz lírica pronuncie su desconfianza por el carácter designador de los nombres:

para mi nombre quiero
sepultureros grises y tajantes.
es más:
no quiero nombre,
que me lo lleve el mar lavándolo
en mi arena,
que me lo arrastre el mar,
y que yo sienta
que estoy allí la intacta,
la sin nombre (15).

En lugar del nombre, la voz lírica persigue una sensación sin lenguaje. A modo de mimesis con la naturaleza, la voz lírica reitera su interés por constituirse al modo de la ola, con “vibración del golpe (15)”. En esto, Dávila hace una defensa de los afectos en tanto busca un modo de constitución subjetiva prelingüístico e, incluso, precognitivo. En línea con los “affect studies” más recientes, parecería que la voz lírica mira a la naturaleza como un modo de aproximarse al golpe, a lo súbito precisamente para depurarse del discurso, y agenciarse una expresión más afectiva, esto es, “a kind of ‘thinking’ done by the body and not the mind” (Labanyi 224).¹²

¹² En gran medida, Dávila pugna con la tesis foucaultiana de la identidad (y el cuerpo) como aquello que ya siempre está mediado por el discurso y las tecnologías de producción epistémica. Precisamente en 1966, Michel Foucault publica *Los nombres y las cosas*, texto en el que los modos en que cada época produce y

De hecho, sobresale que en un poema sobre los nombres, Dávila recurra nuevamente al neologismo en los versos finales: “recorrida en bandadas de murmullos: / desnombrada” (15), marcando el lugar de donde el lenguaje racional falla, y los afectos imponen otro vocabulario. De aquí en adelante, el neologismo se convierte en práctica usual para Dávila. Palabras como “fugas *escapantes*” (15), “canciones *inmensadas*” (22), “los que nunca se buscan—*inllamables*—” (28), “*siemprellamados*” (29), “¡tantos dolores viejos y *anuevados*!” (42), “tan *multipronunciado*” (72), “la voz *lunirrota*” (72), “silencio *inescalado*” (73), “*multiamado*” (75), “*crepusculando* adioses” (88), “*siempresola*” (88), componen el extenso catálogo de palabras inventadas por Dávila. Curiosamente, este vocabulario no resulta ininteligibles, al modo en que las vanguardias —el dadaísmo siendo su ejemplo más extremo— experimentaron con la descomposición del sentido en el lenguaje. Por el contrario, Dávila reinventa palabras existentes: hace compuestos entre dos palabras, juega con los prefijos, hace verbos de sustantivos e hiperboliza adjetivos. Es decir, sin prescindir del componente comunicativo del lenguaje, Dávila lo recodifica a partir de su propia materia que, en *Homenaje*, aparece particularmente desgastada.

El agotamiento figura como uno de los rasgos principales de los ambientes líricos en Dávila. El principio de organización de la siguiente enumeración es precisamente el estado general de agotamiento sobre las cosas:

vengo a decir que soy
y no soy nada.
ya todo se cansó de mí:
el odio se ha cansado desde siempre,
el amor se ha cansado desde ahora,

legítima ciertas formas de conocimiento. Si Dávila en *Homenaje* recurre a un tratamiento de las emociones y la naturaleza que podría resultar una ingenuidad romántica, lo hace porque los afectos presuponen una instancia temporal y corporal potencialmente fuera del discurso. Como bien explica Jo Labanyi en su análisis del teórico de affect, Brian Massumi, “[a]ffect, being outside of discourse, presents a challenge to Foucauldian theories of biopolitics” (226).

ya se cansó la brisa largamente,
ya se cansó la entrega,
ya se cansó mi cruz y mi cintura,
todo es cansancio y nada (19).

Dávila no lo nombrará explícitamente hasta su segundo poemario, *Animal fiero y tierno* (1977), pero lo que está en juego en esta relación entre el neologismo y el presente estado de la cuestión, es el mito.¹³ Justamente Roland Barthes en su ensayo “Myth Today” (1970) analiza la función del mito en el contexto de una cultura de masas.¹⁴ Según Barthes, el mito supone una forma de significación altamente ideológica, arbitraria y naturalizada. Curiosamente, para Barthes, donde hay mito proliferan los neologismos:

The concept [neologism] is a constituting element of myth: if I want to decipher myths, I must somehow be able to name concepts. The dictionary supplies me with a few: Goodness, Kindness, Wholeness, Humaneness, etc. But by definition, since it is the dictionary which gives them to me, these particular concepts are not historical. Now what I need most often is ephemeral concepts, in connections with limited contingencies: neologism is then inevitable (6).

Se desprende, entonces, que el neologismo en Dávila propone una alternativa afectiva a un mundo poblado de un lenguaje mítico. Si en los poemas de Dávila, las cosas aparecen continuamente cubiertas por una costra de cansancio es porque el mito —su componente discursivo prefabricado— está operando sobre ellas. Frente a esto, la voz lírica de Dávila opta por el lenguaje contingente del cuerpo. Mediante el neologismo, Dávila retoma la

¹³ En uno de los poemas de *Animal fiero y tierno*, Dávila impugna un presente cargado de mitos: “ante tanta visión de historia y prehistoria, / de mitos, / de verdades a medias—o cuartas— / ante tanto soñarme, me vi, / la luz de dos palabras me descolgó la sombra: / animal triste”. En este caso, el mito constituye aquella saturación discursiva, civilizatoria, que impone un olvido en torno a la naturaleza animal del humano.

¹⁴ A partir de 1948, con el proceso de industrialización “Manos a la Obra”, Puerto Rico entra de lleno a formar parte de una cultura de consumo. De un día para otro, las industrias estadounidenses se establecen en la isla provocando la isla forme parte de una cultura masificada del consumo. Dicho cambio repentino en la economía no da pie a cambios significativos en la política, pues en 1952 se institucionaliza la relación de la isla con los Estados Unidos, bajo del Estado Libre Asociado. Dicho estatus político generó discordia pues para muchos dicho estatus representada una prolongación de la relación colonial de la isla con los EEUU. De modo, que durante los sesenta en Puerto Rico se viven tiempos de aparente progreso económico (en tanto la isla adquiere una clase media pudiente) pero con una estructura política profundamente desigual, aún bajo dominio colonial.

materia manoseada del lenguaje y lo recombina, lo modifica y lo extrema, siguiendo el pulso de sus afectos.

Asimismo, cónsono a Barthes, los neologismos de Dávila señalan y acusan la naturalización del mito. Cuando la poeta coloca el siguiente neologismo entre exclamaciones, “¡tantos dolores viejos y anuevados! (42)”, la voz lírica hiperboliza los modos en que el dolor se ha convertido en un lugar común y, por lo mismo, permanece inexpugnable. Dávila pudo haber recurrido al adjetivo “renovado”. Sin embargo, dicha palabra connota una suerte repetición que genera diferencia. Elegir la agramaticalidad del neologismo mediante el prefijo “a” denota, por otro lado, privación y carencia, adelantando una visión del dolor más tensa, menos optimista. La voz lírica parece indicarnos que el dolor pese a que se reinventa, reproduce la *misma* carencia, la *misma* falta. Mediante este ligera alternación, lo que antes era un concepto transparente, “natural” y prefijado, salta a la vista, desestabilizado.

Si Lima, desde el vocativo, emprende la búsqueda de un límite de representación basado en la diferencia, Dávila, por su parte, se agencia un lenguaje que, mediante su depuración y recodificación neológica, pretende *generar* una diferencia. En este punto comienzan a converger las dos voces líricas que, hasta el momento, parecían entregadas a su propio proceder poético. De hecho, a mediados de *Homenaje*, el lenguaje poético de ambos poetas comienza a especularse, como si la colaboración entre Dávila y Lima, anteriormente un detalle externo al texto, entrara a formar parte integral de su desarrollo.¹⁵ En el caso de Dávila, su voz lírica comienza a salir de su soledad—incluso a cuestionarla—abriéndose al

¹⁵ En una entrevista, Lima describe cómo la colaboración en *Homenaje* fue una forma de intercambio y conversación: “Cuando yo conocí a Ángela María empezamos a tener una actividad de intercambiarnos, siempre diariamente. Nos intercambiábamos un poema, y eso fue lo que se coaguló después en *Homenaje al ombligo*” (en García Cuevas).

mundo de los otros (aquellos “hermanos mutilados”), haciendo del vocativo una figura recurrente. Dejando de lado su soledad, Dávila comienza a escribir sus textos en función a un interlocutor externo: “¿qué pasa? // ...pasa que la luna se me ha quebrado, que la soledad está más sola que sí misma, que busco el amor hasta detrás de mi propia sombra, que hay tanta necesidad de amar como de vivir—” (44). El poema, similar al *ars poetica* de Lima da la sensación de un amontonamiento, no ya desde la imagen de una acumulación de cuerpos y subjetividades, sino mediante la repetición del pronombre relativo “que”. Si la función de dicho pronombre es precisamente “relacionar” las cláusulas de una oración, en Dávila, por otro lado, produce un efecto vertiginoso ya que enumera de manera inconexa toda una retahíla de conflictos inherentes a la soledad, al amor, a la muerte y a la belleza. El poema resulta significativo pues supone la primera vez que la voz lírica rechaza la soledad como un modo de constitución subjetiva y, por primera vez, declara el amor como principio de una búsqueda.¹⁶

Lima, por su parte, comienza a aproximarse a la naturaleza y al mundo de los objetos con mayor urgencia, dirigiendo una cantidad de vocativos, no ya solamente a los entrañables “camaradas del sueño” o al grupo cuestionable de “señores y señoras” sino que además, como Dávila, se pone en relación con la noche, el búho, el gusano, la serpiente, el cofre, como si contenido en este catálogo de seres animados e inanimados hubiera una potencia originaria, como en Dávila, prediscursiva:

árbol, dame tu tronco seco, sonoro y toma este macizo torso mío
repleto de vísceras inútiles y porquería.

búho [sic], dame tu mágico mirar siniestro y toma este turbio
parpadear indeciso.

¹⁶ Como en Lima, además, la voz poética hace un estado de la cuestión de una realidad que tiende a la acumulación y a la homogeneización: “que las manos no saben si empujar, o sujetar, o acariciar; y se hinchan y se quiebran y se fatigan” (44).

culebra, préstame tus dobleces.

cofre, dame tu asombroso hermetismo

noche, préstame un poco de misterio. roba un poco de luz a mis pupilas cansadas de resplandores huecos” (58).

Curiosamente, es en este contexto que el tópico amoroso aparece en los textos por Lima por primera vez. Al centro de esta relación imperativa con los objetos y la naturaleza, entra en escena la figura de la amada: “qué puede este fragmentado saber de siglos frente a mi amada? // sal de siglos, entra a mi garganta, para que mis palabras sean dignas de mi amada [...] los ojos de mi amada me miran desde su soledad y los siglos no me dan una escala para llegar hasta su cuerpo” (59).

Sobresale que tanto en Lima como en Dávila, el tópico amoroso aparezca enredado en sendos poemas que, a nivel formal y de contenido, hacen de la experiencia fragmentaria un síntoma. Se podría presumir, en este sentido, que la repentina búsqueda del amor por parte de las dos voces líricas de *Homenaje* responde a una nostalgia por la unidad en un contexto compuesto de fracturas: “hay una canción, / pero está rota / y es inútil decirla en pedacitos” (Lima 91); “casi destino / este, de vivir incompleto” (Dávila 66). Sin embargo, como veremos en las siguientes secciones dedicadas al tópico amoroso, Dávila y Lima, hacen de los vínculos breves y fragmentados una potencia cuya fuerza reside en formas de encuentro contingentes, cíclicas y, por lo mismo, sin *telos*. Tal como sugiere la imagen del ombligo que organiza al poemario, Dávila y Lima arman del espiral —cuyo principio y final es siempre distinto— una figura desde la cual posicionarse, en compañía, entre el pasado y el futuro. Si al principio del texto las voces líricas pugnan con la soledad, el mito, el consumo y

la yuxtaposición, el amor a mediados del texto suple una estructura de relación, más colaborativa.

Fragmentos de un discurso amoroso

Dávila y Lima hacen del amor el espacio de múltiples encuentro, no ya desde la relación unívoca entre un sujeto y un objeto tan propia a la tradición lírica, sino desde la participación activa y diferenciada de dos voces enamoradas. Dos dibujos de Dávila representan a la pareja romántica, tomando como principal figura la unión entre contrarios. El primer dibujo representa a la pareja de lado a lado (Dávila a la izquierda y Lima a la derecha) en una típica pose afectiva: tomados de la mano (**Imagen 1.3**). En la segunda, nuevamente lado a lado, la pareja aparece en una postura relajada, reposando sus cuerpos uno contra el otro (**Imagen 1.4**). El contacto de ambas figuras se da a través de los hombros, imagen que nos podrían remitir a los versos siempre cita dos de Mario Benedetti, “si te quiero es porque sos / mi amor mi cómplice y todo / y en la calle codo a codo / somos mucho más que dos” (322). Si bien los versos de Benedetti se han convertido en *slogan* de protesta,

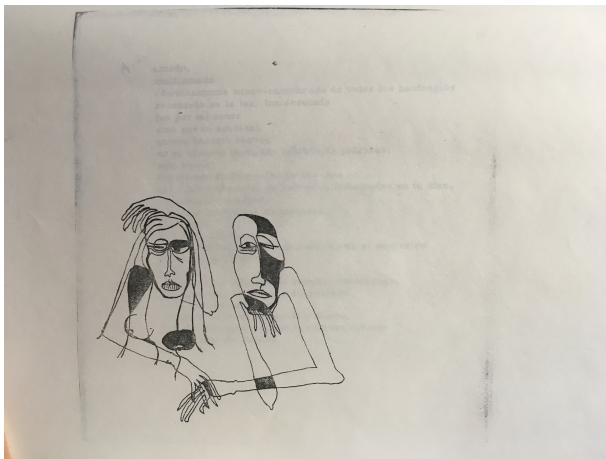


Imagen 1.3

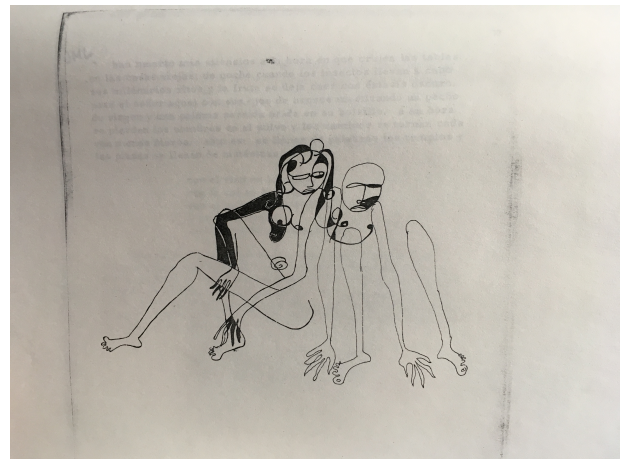


Imagen 1.4

estos dibujos de Dávila y Lima, sin referenciar ningún contexto político, hablan más

generalmente de una forma de compañía amorosa. La pareja aparece en relación o, como diría Benedetti, en “complicidad”, pero sin pretensión de alcanzar una unidad última. De hecho, contrario a las imágenes de amontonamiento, acumulación y consumo características al inicio de *Homenaje*, ahora, dentro de la dinámica de pareja amorosa, dichas imágenes de fuerza cesan. No encontramos ninguno de los cuerpos *encima* o *debajo* o *dentro* del otro. Por el contrario, ambos dibujos ponen su acento sobre las breves zonas de contacto que emergen entre las dos figuras enamoradas, a modo de contrapunto.

Esto resulta significativo, sobre todo, si consideramos que una de las concepciones más naturalizadas del amor gira en torno a la fusión total entre el sujeto y su objeto de deseo, tal como se confirma en *El malestar de la cultura* (1930) de Sigmund Freud: “against all the evidence of his senses, a man who is in love declares that ‘I’ and ‘you’ are one, and is prepared to behave as if it were a fact” (8). Lima y Dávila, de entrada, desechan esta pretensión de unidad total, intrínseca al discurso amoroso, precisamente porque tiende al consumo de la diferencia, asunto que como constatamos en la cita Freud, va siempre en una dirección, y tiene marca de género. El “Yo” del amante masculino termina por consumir a su objeto, el “tú” de la amada. Lima y Dávila desarticulan este modelo de amor romántico y, por otro lado, exploran un modelo profundamente colaborativo, basado en una relación yo-tú en constante movimiento.

- El apóstrofe

Si bien la composición de *Homenaje* parte de una práctica colaborativa en la que “la idea de autor único se ve escindida para reagruparse en un dúo dialogante” (Acevedo xiii), dicha práctica adquiere nuevas dimensiones cuando se coloca al centro de la relación sujeto-objeto implícita en el discurso amoroso. Cónsono a la composición a dos voces de

Homenaje, el apóstrofe “yo-tú” no opera unilateralmente. Lima es el objeto de apelación da Dávila, tanto como Dávila es el de Lima. Esta intercambiabilidad en las posiciones del sujeto y del objeto dentro del paradigma amoroso resultan cruciales dentro de la propuesta colaborativa de *Homenaje*. Al otorgarle vacilación a la relación tradicional sujeto-objeto, toda otra serie de desestabilizaciones toman lugar a nivel del lenguaje poético. Cuando vamos a los poemas de tópico amoroso en Dávila y Lima, nos topamos con un lenguaje más profundamente enrarecido, basado en la unión de contrarios, como si al desarticular la relación estable sujeto-objeto en el amor, toda otra serie de dicotomías culturales propias a la lírica entraran en cuestión. Asistimos, pues, a la articulación de un diálogo amoroso aparentemente depurado de jerarquías.

Una de las dicotomías que entran en cuestión tiene que ver con la relación activo/pasivo propia al vocativo “yo-tú” de la tradición lírica. Dicha atención a los pronombres recuerda a la del español Pedro Salinas, quien en *La voz a ti debida*, habla del pronombre como el lugar donde los amantes se encuentran: “¡[q]ué alegría más alta: / vivir en los pronombres!” (136). *Homenaje* celebra la alegría de vivir en los pronombres, pero desde su dislocación constante. Un verso de Dávila salta a la vista: “me presenció tu nombre de abismo ávido y sigiloso” (Dávila 72). El verso se repite, magnificando su extrañeza: “me presenció tu nombre de abismo sideral; / tan multipronunciado / sin palabras siquiera por detrás de los labios” (72). Se trata de un poema que narra la tarea monumental del encuentro amoroso. No obstante, la poeta construye unos versos ambivalentes puesto que, como lectores, no localizamos quién es el agente y quién el recipiente de la acción.

Por un lado, el acto de “presenciar” cuya connotación es generalmente pasiva (se presencia un hecho o un acontecimiento que es siempre externo, por ejemplo), aquí, pasa a

connotar actividad. El nombre del amado (el “tú” del verso) presencia a la amada. Por otro lado, la acción de “multipronunciar” por parte de la amada (el “yo” del verso), adquiere una dimensión pasiva, en tanto “es presenciada”. Lo mismo puede ser afirmado a la inversa. Que Dávila coloque el pronombre personal “me” al frente del verbo “presenció” invierte el orden normativo (sujeto-verbo-objeto) del lenguaje. Al ubicar el pronombre del objeto indirecto previo al verbo, Dávila asigna al objeto de la acción (la amada) la posición del sujeto, y viceversa. Se trata de una alteración sutil pero compleja que responde a la voluntad de *Homenaje* por desestabilizar la naturaleza unilateral del yo-tú lírico, mediante su constante alteración. Si por momentos la voz lírica de Dávila apela al enamorado en su calidad activa de amante, “¡amante! las cadenas se destierran cristal / sobre mi pecho” (58), en otro poema lo hará en su calidad pasiva de amado: “amado, / multiamado / cósmicamente super-encontrado de todos los naufragios” (59). Esta relación “yo-tú” *confunde* los límites entre actividad y pasividad porque a ninguno le pertenece cualquiera de estas posiciones de enunciación.

- El cuerpo como zona de contacto

Así como *Homenaje* desarticula activamente la relación sujeto-objeto, ambos poetas emprenden una revalorización del cuerpo como el lugar de múltiples y distintos encuentros. Tal como anunciaban los dibujos de Dávila (en los que la pareja figura enlazados a través de una breve zona de contacto), los poemas de *Homenaje* proponen encuentros que toman lugar *en* el cuerpo, y cuya aspiración no estriba en la fusión de sus subjetividades, sino en la cohabitación de un tiempo y un espacio. La tradición lírica está profundamente arraigada a representaciones del amor que priorizan la unión indiferenciada con el objeto de deseo. Podríamos pensar, por ejemplo, en el amor desde el discurso místico de San Juan de la Cruz,

cuya transposición del modelo neoplatónico genera los siguientes versos: “... Amado con Amada / Amada en el Amado transformada!” (102). Dado que el *telos* del amor consiste en la unidad —convertir dos subjetividades en una— el cuerpo necesariamente figura como un obstáculo para su consumación. *Homenaje* participa de esta tradición, tergiversándola.

Por un lado, encontramos la voz lírica de Lima: “si me propusiera, pienso, alguna vez olvidar tus pómulos, ¡qué de olvidos tropezarían entre sí y cuántas, ni siquiera atrevo imaginarme, equivocaciones acudirían de súbito y congestionarían mi organismo!” (66). Similarmente, la voz lírica de Dávila entra en escena: “escalaré tu nombre rastreándome en tu sangre, / husmeándote en mi pulso / demoliendo en mi risa eslabones de sal, / cimentando en mí abismos húmedos / y ataduras de luz desde tu cuenca última” (73). Ni la prosa poética de Lima ni el poema de Dávila dan fe de una transformación del amado en la amada, o viceversa. Sin embargo, ambos poetas reproducen un mismo lugar común dentro de la tradición lírica: considerar al objeto de deseo una forma de origen. En el caso de Lima, éste retoma la conjunción entre memoria y olvido tan propia a Pedro Salinas, quien durante la década del treinta, emprende una actualización del neoplatonismo garcilasiano con su trilogía amorosa, *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento*.¹⁷ No casualmente, este grueso de la obra de Salinas privilegia un encuentro “descorporeizado” con la amada. De ahí la alegría de vivir en los pronombres, lo que es decir, sin la mediación del lenguaje que, como una piel, separa al amado de la amada. Para Lima, sin embargo, la amada supone una memoria del cuerpo. La amada no remite a un tiempo previo al cuerpo, sino que su recuerdo está desde el origen —como una incrustación— dentro del cuerpo del

¹⁷ Esta vinculación constante con Salinas no resulta gratuita, pues el poeta fue de los muchos españoles que, a causa de la Guerra Civil Española, se radicaron en Puerto Rico. Los años en que Salinas imparte cursos en la Universidad de Puerto Rico (1943-1946) coinciden con los años formativos de Lima como poeta. No debe sorprendernos que el puertorriqueño haya tenido un contacto importante, no sólo con el poeta español, sino con su obra.

poeta. Los pómulos de la amada tienen la capacidad de afectar la integridad corporal del poeta, como si ella fuera una parte anudada sustancialmente a propio organismo.

Sobresale, además, que Lima elija los pómulos (y no las mejillas, por ejemplo) como reminiscencia. Ya lejos de las partes del cuerpo predilectas de la tradición lírica (cuello, ojos, cabello), Lima opta por partes alternas, menos atravesadas por una mirada poética, y más próximas a la noción de hallar una materia sin discurso. De hecho, el poeta más adelante señala su propio gesto iconoclasta: “háblame de tu nariz y tus rodillas. / olvidemos tus ojos y tus manos / quiero saber de tus muslos y tus ombligo” (77). Esta mirada no responde a ningún orden canónico, como tampoco pretende abarcar a la amada en su totalidad. La voz lírica, como es común en Lima, enumera caóticamente diversas partes del cuerpo. A la misma vez, si la tradición lírica en gran medida se funda sobre la ausencia o el silencio de la amada, la voz lírica de Lima escribe con la amada presente. El imperativo “háblame” dirigido a la amada al principio de estos versos aduce una voluntad, no de escribir *sobre* la amada —por encima de ella— sino *de lado y enfrentado a* su presencia. No debemos considerar esto un mero gesto retórico. Como sabemos, la amada (la voz lírica de Dávila) está presente, como escucha, preparando su respuesta.

En el caso de Dávila, ésta se instala en la biología del cuerpo como enlace primordial a su amado. Prefigurando el caudal de imágenes animales que darán sentido a su segundo poemario, *Animal fiero y tierno*, Dávila detecta su origen, cónsono a Lima, en el cuerpo de su amado. Es decir, la voz lírica va tras el amado como un animal tras su presa. Sin embargo, contrario a la caza, la imagen de Dávila no aduce violencia. Más bien, configura un tiempo telúrico, previo al discurso, desde el cual husmear al amado. Ya lejos de la soledad como condición de constitución subjetiva, Dávila agencia una búsqueda cuyo desplazamiento es

tan interior como exterior. Nuevamente, mediante la dislocación del orden normativo de los pronombres, Dávila hace del cuerpo y sus facultades, no la cárcel, sino el vehículo para la consecución de un encuentro entre los amantes. En el poema, la amada busca sus huellas en la sangre del amado, mientras encuentra al amado marcando su ruta en su pulso. El cuerpo figura como contrapunto: tanto la subjetividad del amado como la de la amada coexisten, aunque sin fundición última. El amado está simultáneamente al interior y al exterior de la amada, aduciendo una visión de constitución subjetiva que no es unívoca o insular, sino potencialmente relacional.

Significativamente, estas imágenes corporales que Dávila y Lima emplean no significan separación o incomunicación entre las voces líricas. Dentro de este contexto amoroso, el cuerpo aparece como una especie de “zona de contacto” (robándole el concepto a Mary Louise Pratt) mediante la cual ambas voces líricas entran en relación dentro de un marco de similitudes y diferencias, de unión y separación. El concepto acuñado por Pratt en su libro *Imperial Eyes* resulta útil para pensar el modelo relacional que Dávila y Lima proponen a través de las dinámicas de la pareja romántica (heterosexual) en *Homenaje* ya que poetas ensayan una versión más cotidiana de la zona de contacto, tomando como punto de partida, no sólo el terreno inconfundiblemente colonial puertorriqueño, sino además las relaciones de poder contenidas en el paradigma de las parejas heterosexuales.¹⁸ Los cuerpos de los enamorados en *Homenaje* atisban una forma de estar en compañía amorosa, más allá de desigualdad de género y, además, más allá de cualquier estructura de relación colonial.

- El futuro del pasado

¹⁸ Así como para Pratt, la zona de contacto le permite analizar el encuentro tenso entre culturas “in terms of copresence, interaction, interlocking, understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power” (7), *Homenaje al ombligo* hace de los cuerpos enamorados, marcados por la diferencia sexual, el espacio de mutuos intercambios.

Por otro lado, sobresale la temporalidad futura invocada por la poeta: “escalaré tu nombre rastreándome en tu sangre” (Dávila 73). Dicho verso conjuga el pasado con el futuro, indicando que el encuentro con el amado no ha acontecido aún. Cargado de inminencia, la vuelta al origen que representa el amado permanece en el futuro. Si bien el verbo se proyecta hacia una acción por venir, las imágenes relativas a la animalidad del cuerpo en Dávila apuntan al retorno de un tiempo originario. Dicha construcción temporal no supone un gesto aislado en *Homenaje*, sino que la tensión entre dos tiempos opuestos constituye una práctica recurrente en ambos poetas. Enumero algunos de los ejemplos más representativos: “si pudiera volver de un largo viaje y emprender uno nuevo con tu piel de recuerdo” (Lima 62); “si pudiera abrazarte largamente con unos brazos nuevos que conozco hace tiempo ...” (Lima 63); “para aorillar tan solo la letra originaria / de tu nuevo llamado” (Dávila 73); “cierta como el futuro recordado y punzante” (Dávila 83). Tanto Dávila como Lima construyen escenarios temporales en los que lo “nuevo” aparece vinculado a lo “viejo”, articulando una potente visión alrededor de la memoria basada su futuridad.

Lo que late detrás de esta constante conjunción entre el pasado y el futuro es la conformación de una temporalidad que no es normativa, sino profundamente afectiva. La condición de posibilidad del encuentro entre los cuerpos enamorados radica en la rearticulación de una temporalidad que no es dicotómica y, más aún, que no se comporta en términos productivos: “cuando no tenga horas el reloj y las estadísticas viscosas y malolientes se pudran de inutilidad yo encontraré a mi amada ...” (Lima 62). En esto, *Homenaje* prescinde de un presente determinado por el cálculo, y cuyo impulso es siempre lineal, progresivo y acumulativo. Se propone, por el contrario, una temporalidad amorosa dinámica, contingente e improductiva que, por un lado, sigue la ruta variable de los afectos y,

por otro, derriba la nostalgia de un pasado perdido. El pasado es, aquí, una manifestación especial del futuro.

Dicha noción del tiempo resulta reminiscente de aquella que Heather Love y José Muñoz han teorizado desde los estudios queer. Los poetas de *Homenaje* hacen del tiempo y su lógica un blanco de ataque, del mismo modo en que José Muñoz, por ejemplo, en su libro *Cruising Utopias* (2009), arma toda una lectura política alrededor de una temporalidad queer. Para Muñoz, configurar el futuro en términos de un pasado supone un gesto subversivo, pues combate “the devastating logic of the world of the here and now, a notion of nothing existing outside the sphere of the current moment, a version of reality that naturalizes cultural logics such as capitalism and heteronormativity” (Muñoz 12). *Homenaje* articula una temporalidad similar.¹⁹ Curiosamente, Dávila y Lima llevan a cabo su rearticulación del pasado y el futuro, incluso, dentro del paradigma “normativo” del amor heterosexual. Alejándose de los preceptos del discurso lírico tradicional, esta pareja amorosa se aproxima a otra serie de experimentaciones propias a los artistas queer analizados por Muñoz.

Las similitudes con los estudios queer no se limitan a esta revaloración del pasado como futuro. Hay, además, en *Homenaje* una suerte de apología del fracaso que guarda resonancias a lo que el propio Muñoz denomina “the aesthetics of a queer failure” (173). Ya desde los inicios del texto, *Homenaje* prefiguraba una celebración del fracaso. En el primer poema del libro, la voz lírica invierte los términos entre ganar y perder: “inventores del juego / que ganan sin ganar y / aún perdiendo” (Lima 7). En el contexto de este poema inicial, dicha reivindicación de la de la derrota queda vinculada al homenaje que el poemario lleva a

¹⁹ De hecho, el rechazo del presente supone un tópico recurrente en Dávila. En su poemario *Animal fiero y tierno*, la poeta cuestiona la priorización del tiempo presente: “y nos vemos aquí / con nuestra gran pequeña cabecita / la diminuta cabezota / recordando el futuro imaginario / inventando y planeando / ese poderosísimo pasado. / ¿y es o no es que todavía hay muchos / que insisten en creer en el presente / y que dicen que viven presentemente?” (14).

cabo respecto a toda una serie de figuras marginales (recordemos a las “camaradas del sueño” y a los “hermanos mutilados”). Se trata de un elogio agri dulce dedicado a todo aquello que no cabe dentro de las lógicas de producción social. Como ha sido uso y costumbre en *Homenaje*, Lima y Dávila trasladan esta reivindicación de los márgenes y de la derrota, a la esfera del amor romántico.

Los poemas finales de *Homenaje*, anuncian este nuevo giro: justo cuando las voces líricas enamoradas iniciaban su encuentro, el poemario reincide en las imágenes iniciales de desgaste, acumulación y término. Por un lado, encontramos nuevamente aquellas imágenes de vacío y fatiga: “ya la espera es derrumbe y vacío. / ya todo es hueco. / hueco. / los vuelos fatigados ya perdieron el aire, / ya perdieron la brisa, / ya perdieron el viento” (Dávila 81); mientras, por otro, nos topamos con otro violento quiebre de fronteras: “... todo mezclado en un fantástico / haz de cosa indescriptible” (Lima 90-91). Asimismo, resulta significativo que súbitamente las voces líricas dejan de interpelarse, como si los cuerpos enamorados se hubieran perdido la pista. Lo que antes se perfilaba como ansia de encuentro, se transforma en desánimo, disyunción y lejanía: “... se alejaron las manos que pegaban / se está alejando, intacta la amapola, / la rosa de los vientos, perseguida, / ya sigue otro camino / y por los almanaques vacíos / ya no quedan esperas” (Lima 86). Atravesadas por la derrota, los amantes pasan del lenguaje apelativo y afectivo, a un lenguaje descriptivo e impersonal, similar al de un testigo que documenta la escena de una ausencia. La conclusión de un poemario cuyo título anunciaba una celebración resulta, paradójicamente, negativa.

Que el poemario cierre con imágenes similares a las del inicio apunta a un principio de organización cíclico, asunto que impone un marco de interpretación distinto. Es decir, debemos leer la derrota en *Homenaje* términos profundamente constructivos, en tanto

propicia una serie de cuestionamientos vinculados con la noción de un tiempo lineal y progresivo, así como con toda una serie de parámetros socioculturales que dictaminan qué debe ser considerado exitoso. Como bien nos recuerda José Muñoz desde su perspectiva queer, lo que se entiende por fracaso es justamente aquello que no entra dentro de un sistema de valores normativos (173). Para Muñoz, al centro de las estéticas del fracaso, subyace una política del rechazo (“politics of refusal”) capaz de transgredir toda una estructura social que, más ampliamente, se rige por lógicas de explotación y alienación (173). Por tal motivo, en *Homenaje* los amantes fracasan como si fuera un deber. Fracasar no sólo coloca a los amantes en compañía con “los de abajo”, sino que además los instala en un tiempo, fuera del tiempo productivo. Si los amantes del poemario no alcanzan un contacto total, duradero y permanente es para dejar abierta la posibilidad de otro principio, de otra búsqueda, de otras y continuas formas de encuentro. A propósito de esto, Lima escribirá años más tarde: “estamos en actitud de sentir la separación y nos duele y hay que separarse para sentir la alegría de la separación que es promesa de futuros encuentros. Eso es hablar” (*La sílaba* 223). El final de *Homenaje* aparece cargado de inminencia porque sospechamos que otro diálogo está por recomenzar. En *Homenaje*, el fracaso constituye su propia utopía.

CAPÍTULO 2

Poéticas de la especie: Blanca Varela y Olga Orozco

“El gran zoo” latinoamericano

Las obras de Olga Orozco (1920-1999) y Blanca Varela (1926-2009) testimonian un modo particular en que el animal irrumpe al ámbito de la cultura en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Los animales en los trabajos de ambas poetisas suponen presencias ineludibles, ya sea por la recurrencia con la que estos se asoman y se enredan con el lenguaje (como es el caso de Varela) o por la atención singular que demandan y reciben por parte del sujeto lírico (como es el caso de Orozco). Precisamente porque en los poemas de Orozco y Varela, los animales no resultan enteramente ajenos como tampoco completamente familiares, el presente capítulo detalla los modos en que ambas poetisas ofrecen miradas que activamente ponen en entredicho la relación de cesura y contraposición que en Occidente —tal como han detallado, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Donna Haraway, entre otros— ha caracterizado la divisa moderna entre el humano y el animal. Desde poéticas marcadamente distintas, argüiré por la inclusión de Orozco y Varela dentro de un marco de interpretación cultural, en palabras de Cary Wolfe, “posthuman, if not quite posthumanistic” (ix).

En su libro *Zoontologies* (2003), Wolfe insiste que en la segunda mitad del siglo XX se suscita una crisis en el humanismo. Para el teórico, el advenimiento del estructuralismo y el post-estructuralismo, así como los desarrollos en la ecología y la etología cognitiva,

propinaron un golpe a una estructura de pensamiento característicamente antropocéntrica. Si por un lado, el auge en los experimentos cognitivos en los animales amplía y complejiza una concepción de lo no-humano que se ha basado en la carencia (de lenguaje, logos, emociones, entre otros), por otro, bajo los cuestionamientos de la teoría crítica estructuralistas y postestructuralistas, la autonomía y la excepcionalidad del humano finalmente se prueba imposible (Wolfe xi). Lo que se desprende de este breve recuento es que, desde adentro y desde afuera de las humanidades, la mitad del siglo XX atraviesa un importante cambio epistémico: lo que anteriormente se presentaba como una relación de diferencia irreconciliable entre el humano y el animal, ahora deviene en íntima cercanía. La venida a menos de la categoría del humano, así como la revalorización del animal, concluye Wolfe, “have more or less permanently eroded the tidy divisions between human and nonhuman” (xi).

Dicha conciencia ha llevado al desarrollo reciente de los “animal studies” dentro del ámbito de los estudios literarios. Un sinnúmero de trabajos académicos han surgido dedicados a la presencia de los animales—tan material como figurativa—en autores canónicos como Henry B. Thoreau, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Charles Baudelaire, entre otros. Aves, insectos, monos, panteras y gatos configuran un universo literario que hace de los animales y su relación con lo humano una interrogación. El terreno latinoamericano no es ajeno a dicha inquisiciones en torno al animal, sobre todo, si evaluamos la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX. Con solamente considerar las publicaciones en prosa y poesía de las décadas de los cincuenta y sesenta, el lector inmediatamente se topa con textos que apuntan a un “boom” casi programático del tópico animal en la literatura latinoamericana. Los títulos resultan sugestivos: *Bestiario*

(1951) de Julio Cortázar, *Bestiario* (1955) de Augusto de Campos, *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero (que sería reeditado y ampliado en 1967, bajo el título *El libro de los seres imaginarios*), el poema “Bestiario” de *Estravagario* (1958) de Pablo Neruda, *Punta de plata* (1958) de Juan José Arreola (que sería reeditado y ampliado en 1972, bajo el título *Bestiario*), *El gran zoo* (1967) de Nicolás Guillén, por nombrar algunos.¹ Lo que se desprende de este catálogo numeroso de textos que, curiosamente, no velan por la originalidad de sus títulos, es la voluntad común por hacer del animal —real o fantástico— un tema.

A grandes rasgos, estos textos proponen una relación entre el humano y el animal basada en la contaste imbricación y la confusión de fronteras. Como lectores, asistimos a un mundo de categorizaciones enrevesadas, donde el humano ya siempre presupone al animal, y viceversa. Con excepción del “Bestiario” de Neruda —cuyo sujeto lírico transparenta, en versos de arte menor, un deseo por comunicarse con los estratos más bajos, marginales y mal representados del reino animal— a lo largo de los textos de Cortázar, Borges, Guillén y Arreola se construyen escenarios altamente híbridos. Es decir, los espacios presentados, así como las relaciones que toman lugar en ellos, no pertenecen del todo al reino animal, como tampoco encajan completamente en el ámbito del humano. Cual lectores de manuales

¹ Uno de los rasgos distintivos de estos textos animales es su maleabilidad formal. No sólo por la naturaleza intertextual e intergenérica (en tanto se mueven entre la prosa, la lírica y el ensayo) que estos textos exhiben, sino además por las reediciones que sus autores llevan a cabo en torno a dichos libros. Borges y Arreola, por ejemplo, amplían sus libros, como si sus textos animales —precisamente porque versan sobre algo vivo y cambiante— ofrecieran la oportunidad de ser revisitados. Neruda, por su parte, vuelve a la idea del bestiario para convertirla en poemario. Según cuenta el editor Giuseppe Bellini, para esta fecha, Neruda “me instaba a que reuniera, a través de toda su obra, una serie de poemas que pudieran formar todo un bestiario, dándome algunas sugerencias, que me solicitaba a ampliar, autorizándome también a ciertas modificaciones en los títulos cuando fuere necesario” (7). Es decir, Neruda expresa un interés por hacer de las presencias animales en su obra, no un componente aleatorio, sino un principio de organización textual. Estos gestos de ampliación, reedición y reorganización ponen de relieve cómo el animal supone una instancia de representación que interrumpe los procesos formales de la literatura. En estos autores, la entrada del animal al texto propicia formas en evolución.

científicos y fantásticos o, incluso, como visitantes ociosos de un zoo, esta variedad de autores nos colocan al centro de estampas y/o relatos breves (en algunos casos, cuasi taxonómicos), en los que el orden de la naturaleza y el orden de la cultura intiman al punto de su contaminación.

No resulta azaroso que estos libros aludan al género didáctico del bestiario medieval, así como al espacio espectacular del zoológico de finales del siglo XIX y principios del XX. Por un lado, cónsono a la función moralizante de los bestiarios, los textos dialogan lúdica y satíricamente con una tradición que insiste en ver en la naturaleza modelos de conducta admirable o deplorable. Los de Arreola y Guillén resultan particularmente representativos de esto último, en la medida en que las personificaciones y las animalizaciones devienen en sus principales recursos retóricos. En el prólogo a la segunda edición ampliada de *Punta de lanza* (ahora con el título *Bestiario*) Arreola reescribe, desde un tono sardónico, el mandamiento bíblico “amarás a tu prójimo como a ti mismo”, mediante “desfiguraciones” animales: “[a]ma al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre. Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro” (*Bestiario* “Prólogo” 9). Arreola acerca el género del bestiario al esperpento de Ramón Valle-Inclán. El autor acude a la naturaleza, no para imponer un código de conducta que tiende a la pureza y la ejemplaridad, sino para deformar y desfigurar una serie de basamentos sociales, en este caso, aquél que erige al humano —en toda su pulcritud— como la culminación de un proyecto civilizatorio.

Guillén, por su parte, desde un lenguaje marcado por el espectáculo, emprende una sátira política mediante la inversión de las categorías humano/animal en su poema “Gorila”:

El gorila es un animal
a poco más enteramente humano.
No tiene patas sino casi pies,
no tiene garras sino casi manos.
Le estoy hablando a usted
del gorila del bosque africano.

El animal que está a la vista,
a poco más
es un gorila enteramente,
Patas en lugar de pies
y casi garras en lugar de manos.
Le estoy mostrando a usted
el gorila americano (58).

La voz lírica asume la pose de un guía de zoológicos. Se dirige formalmente a un público anónimo mediante el apóstrofe, impartiendo un conocimiento dosificado sobre el animal en cuestión. Contrario a Arreola, Guillén se mueve en una estructura valorativa netamente dicotómica cuyo legado remite a los zoológicos humanos del siglo XIX: lo animal representa la barbarie, mientras lo humano representa la civilización. El poema de Guillén, sin embargo, invierte los términos de dicha valorización maniquea y profundamente colonial. El “gorila del bosque africano” aparece bajo una rúbrica de una anatomía humana y, por lo mismo, civilizada, mientras que “el gorila americano” (que en este contexto podría representar tanto al dictador latinoamericano como al “yanqui” imperialista) se presenta al público mediante una anatomía animal y, por extensión, con una actitud “bestial”. Los versos finales revelan el componente ideológico, prorrevolucionario, del poeta cubano. Esta especie de “gorila americano” supone un importe foráneo, pues como anuncia la voz lírica, “[l]o adquirió / nuestro agente viajero en un cuartel / para el Gran Zoo” (58). No se trata de una especie endémica a la naturaleza cubana, sino traída del exterior, domesticada, para su exposición.

Si bien los acercamientos a la divisa animal/humano por parte de Arreola y Guillén resultan muy distintos (el bestiario del mexicano no tiende a la eyección de las “impurezas” y el barbarismo “intrínsecos” a los animales, como el zoo satírico del cubano), lo que ambos autores ponen de manifiesto es el modo en que los órdenes de la cultura y la civilización aparecen ineludiblemente implicados, sobre todo, en un contexto latinoamericano que aún pulsea con los efectos de una sociedad que aún pulsea con su modernidad.² El zoo, en tanto espacio de frecuentación, conocimiento y espectáculo, viene al caso. En su libro *Animal Attractions* (2002), Elizabeth Hanson remarca cómo los zoológicos proponen “a peculiar blend of nature and culture” (2). Si ya en 1977, en su ensayo canónico “Why Look at Animals?”, el teórico John Berger habla del zoo como una extensión de una cultura de consumo, el estudio de Hanson remarca al zoo como espacio de encuentro, no sólo para sus visitantes, sino para una serie de conceptos que la cultura históricamente ha presumido opuestos. Una visita al zoo, Hanson nos recuerda, implica recorrer una sucesión de yuxtaposiciones entre la ciudad y la naturaleza, entre lo salvaje y la civilización, entre lo natural y lo artificial (2). Anteriormente distante, la naturaleza deviene una instancia de íntima proximidad.³

² Nestor García Canclini plantea la modernidad en Latinoamérica en términos de la hibridez precisamente porque elementos de la tradición conviven irresolublemente con elementos vinculados a la modernización, como la cultura de masas, el consumo, la tecnología. En este espacio intermediario latinoamericano en el que “las tradiciones aun no se han ido y la modernidad no acaba de llegar ...” (13), se debe considerar el modo en que los autores encaran los fenómenos del zoo a mediados del siglo XX.

³ Gabriel Giorgi cuenta con uno de los pocos libros académicos dedicados a la animalidad en Latinoamérica: *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014). Su enfoque se limita, sin embargo, a la biopolítica en línea a pensadores como Michel Foucault, Giorgio Agamben y Roberto Esposito. Giorgi insiste que a partir de la década de los sesenta genera una serie de textos que hacen del animal —anteriormente desterrado en función de un proyecto nacional civilizatorio— un proximidad. Para Giorgi, autores como Clarice Lispector, Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini “empiezan a explorar, a partir de los años sesenta, un contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal. La vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades ...” (11). En los casos de los autores que he señalado, el zoo supone un espacio intermediario entre la cultura y la naturaleza que efectúa una transformación profunda en la relación humano/animal propuesta en la tradición literaria latinoamericana.

Los textos que tenemos entre manos materializan los efectos de este renovado encuentro —tan entrañable como tenso— entre la naturaleza y la cultura. Borges y Guerrero, por su parte, arman colaborativamente un manual de zoología siguiendo el modelo de la *Historia natural* de Plinio. El mismo se constituye de “seres” que, si bien sólo existen en el plano de la imaginación mitológica, subrayan la manera en que el humano se ha constituido desde los orígenes en relación a un mundo no-humano. Cortázar, por otro lado, elabora una serie de relatos en los que proliferan varias presencias animales. El último cuento con el título homónimo “Bestiario”, narra la historia de un tigre que se desplaza, movido por su propio libre albedrío, por los interiores de una casa burguesa en Argentina. Se trata, pues, de un relato que desde un lente fantástico anuncia la entrada del animal —y más aún, del animal salvaje —a los resquicios más íntimos y domésticos del ordenamiento social: el hogar. Significativamente las prácticas cotidianas de los integrantes de la casa deben ajustarse a los movimientos de un tigre (y no viceversa) que actúa según su naturaleza.

No obstante, son los casos de Arreola y Guillén que, mediante la mención explícita del zoo, hacen del enrevesamiento entre naturaleza y cultura un aspecto determinante en la conformación de sus propuestas formales. El fenómeno del zoo afecta la caracterización de los animales en Arreola y Guillén en al menos dos modos fundamentales. Por un lado, los autores no siguen un ordenamiento taxonómico en la presentación de sus animales, sino que aves, mamíferos, insectos, entre otros, entran en escena azarosamente, sin aparente afán de orden. Por otro lado, el lenguaje de los textos aparece afectado por estas imprecisiones taxonómicas. En el caso de Arreola —cuya mención del zoo e, incluso, del circo, es recurrente— se puede apreciar cómo los animales adquieren rasgos de otros animales, como por contaminación. Es decir, el narrador no respeta las fronteras taxonómicas del animal,

como por ejemplo, en el caso de su texto dedicado a la cebra: “[l]a cebra toma en serio su vistosa apariencia, y al saberse rayada se entigrece” (“La cebra” 29). Similarmente, en un texto sobre el avestruz, el narrador recurre a una comparación absurda: “Más que pollo, polluelo gigantesco entre pañales” (“El avestruz” 17). Que el narrador utilice otros animales como referente de descripción parece responder, no a una imprecisión en la observación, sino al modo en que los animales se percibe en el contexto de una exhibición en el zoo.

Elizabeth Hanson, de hecho, detalla cómo buena parte de estas exhibiciones organizaban a los animales mediante un esquema taxonómico laxo (4). Antes de la década de los setenta —cuando comienza a desarrollarse mayor consciencia en torno a la relación entre los animales con sus entornos— las exhibiciones solían aunar animales a base de sus semejanzas o de sus países de origen (4). Si bien Hanson sólo toma como objeto de estudio los desarrollos de los zoológicos estadounidenses, se podría especular que Latinoamérica atravesó un esquema de organización similar. Cuando Arreola entrecruza las descripciones de los animales, no sólo genera una aproximación lúdica a las categorizaciones científicas, sino que además introduce la experiencia del zoo —las imprecisiones del saber presentado— al lenguaje mismo del texto. Es decir, así como el zoo no establece un criterio de organización propiamente científico, el narrador de este bestiario tampoco se atiene a la especificidad de cada uno de los animales. La naturaleza aparece mediada por el orden impreciso de una cultura que, volviendo a John Berger, aún ve al animal como mero objeto de consumo y espectáculo (25).

A esta yuxtaposición entre naturaleza y cultura, se añade otro enrevesamiento descriptivo: los animales por momentos aparecen mediados por objetos (tecnológicos o de uso común) que pertenecen propiamente al ámbito de la producción humana. En Arreola, los

felinos “ronronean como una locomotora” (“Felinos” 21), el camello “parece una pequeña góndola de asbesto” (“Camélidos” 27) y el hipopótamo es “un buey neumático” (“El hipopótamo” 33). En *El gran zoo* de Guillén, por otro lado, los animales aparecen enredados con productos tecnológicos. El poema “Al público AVIO-MAMUT”, por ejemplo, confunde los restos de un mamut con los restos de una avioneta. A modo de una nota aclaratoria a los visitantes del zoo, el poema expone: “No era / la ruina de una avioneta, / como en un principio se creyó. / Era la osamenta / seca y abandonada de un mamut niño, / muerto en algún sitio de Siberia / y que un excursionista descubrió” (23). Asimismo, el poema final, “AVISO GRAN ZOO DE LA HABANA”, anuncia la llegada de un animal fosilizado comparable a una tecnología de guerra: “Se avisa la llegada / de nuevos ejemplares, a saber: / la gran paloma fósil del jurásico / en la que son visibles todavía / sus dos dispositivos lanzabombas” (51). El zoo, entonces, supone el espacio de múltiples entrecruzamientos: no sólo anuncia la entrada del reino animal al ámbito de la cultura, sino su revés, la intromisión de la cultura al ámbito de la naturaleza.⁴

Las miradas de Arreola y Guillén, así como las de Borges y Cortázar, describen el estatus ambiguo que el animal y el humano cobran, sobre todo, en un contexto atravesado por el espectáculo y los avances técnico-científicos. Desde sus respectivos marcos de producción, estos autores instalan a sus lectores en una coyuntura caracterizada por el entrecruzamiento de las fronteras existentes entre el animal y el humano, la naturaleza y la cultura, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, acercándonos a aquello que

⁴ Resulta curioso que imágenes referentes a la máquina filtren el acceso a los animales. La máquina —que para las vanguardias figuró como una instancia de maravilla, generando toda una serie de experimentaciones con el lenguaje y el formato de los libros— aquí aparece como un lugar común. Es decir, el animal —y no la máquina— figura como una instancia de extrañamiento que encuentra su mejor figura en la imagen “futurista” de los desarrollos tecnológicos. De modo que, en esta coyuntura, el zoo suple una experiencia de lo exótico que estos autores nombran —entre el asombro y la risa— mediante imágenes tecnológicas que, en el presente, operan dentro del plano de lo familiar.

Donna Haraway en su “Cyborg Manifesto” (1984) interpretara desde la metáfora híbrida del “cyborg”. Lejos ya de aquella definición cartesiana del animal-máquina (en tanto carece de logos, lenguaje y sólo reacciona “mecánicamente” a su entorno), estos textos aducen una aproximación a la divisa animal/humano que enfatiza las zonas de enredo, confusión y contaminación que median entre ambas figuras. Estos autores construyen escenarios de mediación. Oscilando entre un lenguaje espectacular y técnico, así como irónico y lírico, este puñado de textos ponen de manifiesto que “the boundary between human and animal [has been] thoroughly breached” (Haraway 293).

Ahora bien, las poetisas Blanca Varela y Olga Orozco se insertan en este contexto de producción precisamente porque sus trabajos dan fe de dicha conclusión: en sus trabajos, el humano y el animal, así como la cultura y la naturaleza, resultan categorías tensamente inclusivas. Sin embargo, el aporte de Varela y Orozco a este marco de producción literaria es de otra índole ya que sus textos resultan distintivamente anti-espectaculares. Sus animales no pertenecen a los zoos, a los circos, ni mucho menos se dan al conocimiento de sus lectores a través de taxonomías preestablecidas. Esto a pesar de que ambas se acercan lúdicamente al discurso científico. En el caso de Varela, como bien ha destacado la crítica, los animales constituyen presencias desestabilizadoras desde su primer libro, *Ese puerto existe* (1959), hasta su penúltimo poemario, *Concierto animal* (1999). Tal vez como ningún otro poeta del periodo, sus textos recurren y vuelven sobre una serie de animales—tan próximos como lejanos, tan domésticos como salvajes—que entran y salen con distintos grados de protagonismo a lo largo de sus siete poemarios. Esto último ha llevado a que la crítica vareliana considere su obra en términos de un “bestiario personal” (Guerrero 10) cuya

continua identificación entre el humano y el animal figura como “uno de los aspectos más radicales de su obra” (Franco 328).

Sin embargo, los bestiarios de Varela pueden variar según los poemarios en cuestión. Su tratamiento de lo animal, sobre todo, en sus textos de ambientación más urbana, *Valses y otras falsas confesiones* (1971) y *Canto villano* (1978), está atravesado por el azar. Es justamente en el espacio abierto, si bien regulado de la ciudad que las voces líricas de Varela no buscan el animal, si no que lo fortuitamente lo encuentran. Contrario al proyecto nerudiano que busca enérgicamente una comunión con el reino animal o, incluso, al bestiario de Arreola cuyo encuentro con los animales está de antemano predeterminado por el recorrido de un zoo, los sujetos líricos de Varela aparecen marcados por la sorpresa de encontrar animalidad ahí donde menos se esperaría o, incluso, donde menos la maquinaria civilizatoria de la ciudad lo permitiría. El poema “Encontré” de *Valses* habla de una de estas formas de sorpresa: “No he buscado./ Por costumbre si escucho el canto de un pájaro/ digo (a nadie) ¡vaya: un pájaro!/ O digo ¿de qué color era?” (PR 109). Sobresale que el interés del poema por el animal resulte menos figurativo, y más atento sobre su presencia material. El pájaro no aparece como referencia de otra cosa sino de sí misma, despuntando en este poemario una voluntad de conocimiento que rebasa el hábito y el fácil consumo de una imagen.⁵ Por tal motivo, los poemas de Varela lamentan la entrada del animal a la esfera del espectáculo y la cultura de masas. En el poema “Toy”—cuyo título en inglés nos coloca en

⁵ Se trata en gran medida de un ánimo antirretórico que, en Varela, no resulta aislado o exclusivo de los animales, sino que se extiende a otras zonas de la tradición, como demuestra el poema “A rose is a rose” en el que parodia el componente simbólico de dicha flor dentro de la poesía lírica (“infesta la poesía/ con su arcaico perfume” [110]) o el poema “Historia” en el que toma distancia de la retórica de verosimilitud en el discurso histórico, y formula una microhistoria fundada en el cuerpo, y cuya figura es el cuerpo mismo: “que fabules tu historia tu cuerpo / a toda hora sin tregua / como una llama que a nada se parece / sino a una llama” (108).

un contexto de consumo globalizado—, la cosificación del animal, a modo de peluche, genera una fuerte corriente afectiva sobre el sujeto lírico:

made in japan
nunca hizo el amor bajo el limo
ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe

ni vivo ni muerto
este cocodrilo
me llena de lágrimas de cocodrilo (*Valses* 112).

Lo que deriva de esta aproximación es una profunda preocupación por la domesticación del animal, ya sea mediante la figura o el objeto comercial. La voz lírica asume lo que al animal se le niega: una experiencia del cuerpo. Si en el ámbito cultural, la frase “lágrimas de cocodrilo” apunta al falso sentimentalismo de las personas, en Varela, dicha expresión adquiere una dimensión “real”. La voz lírica de “Toy” llora por el animal vedado de existencia.

Este señalamiento resulta crucial, pues distancia a Varela de algunos estudios recientes que tienden a interpretar al animal vareliano en términos exclusivamente figurativos.⁶ En lo que respecta al análisis de Varela, quisiera argüir que en *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano* encontramos un tratamiento en torno al animal más entrañablemente corporeizado.⁷ Esto, por supuesto, no quiere decir que la poesía de Varela

⁶ Milena Rodríguez Gutiérrez e Ina Salazar, por ejemplo, cuentan con sendos estudios en los que analizan el lugar del animal en su capacidad retórica. Para ambas, los animales en Varela constituyen figuras y/o metáforas de alteridad que “perturban” (Gutiérrez 214) y “desmitifican” (Salazar 698) toda una serie de categorías y conceptos propiamente humanos. Si bien dichas autorías desarrollan estudios atinados, también habría que subrayar el afán de materialidad que exhiben las figuras de Varela, asunto que resuena con lo que Donna Haraway expone sobre sus funcionamientos: “[f]igures are not representations or didactic illustrations, but rather material-semiotic nodes or knots in which diverse bodies and meanings coshape one another” (*When Species Meet* 4).

⁷ En diversas entrevistas a la poeta, abundan las anécdotas en las que Varela narra su relación con los animales. Muchas, incluso, destacan el encuentro entre ella y algún animal como materia prima de sus textos. El perro, explica Varela, se lo debe a un encuentro azaroso con el animal en una calle de Lima: “Es mi identificación, si tú quieres, con todo ser viviente [...] Recuerdo que estaba caminando por una calle del centro de Lima y de pronto me topé con un perro; un perro realmente, de esos callejeros. El perro me miró y yo miré al perro y me

carezca de figuras. Más bien que a diferencia de *Ese puerto existe* (1959) y *Luz de día* (1963), en los que las “vacas ciegas” (25), el “pájaro carnívoro” (Varela “Puerto Supe” 25), los “gallos coronados” (“Mediodía” 35), “la araña” y “el abejorro” (“Parque” 70), entre muchos otros animales, aparecen intermitentemente como parte de una coreografía figurativa, los textos de ambientación urbana exhiben una conciencia distinta, más ceñida a una forma de significación que atiende la experiencia encarnada, tan animal como humana, de la realidad. Como veremos, es precisamente en los entornos urbanos —marcados por la globalización, la desigualdad socioeconómica y la comercialización de todos los órdenes de la vida— que los poemas de Varela revelan una poética decididamente “deshumanizada” que renuncia a los trazos de un proyecto humanista que, desde la Segunda Guerra Mundial, vacilaba entre el desmoronamiento y la reificación de lo humano. Mediante la conjunción problemática, incluso atroz, entre lo humano y lo animal, Varela rezurce la relación de cesura entre las especies, no en un sentido meloso o neorromántico, sino tomando como punto de partida los modos en que la realidad pone en entredicho la integridad de ambos. En diálogo con una de sus autoras de cabecera, Simone Weil, Varela observa en la carne —en la aflicción, la necesidad y el abandono— el lugar de una experiencia que rebasa la división entre las especie, asunto que además *redefine* aquello que la cultura moderna ha tendido a denominar como “vida”. Después de todo, como bien concluye la voz lírica de “Nadie sabe de mis cosas”, “alguien tiene que pensar la vida” (105).

pude a llorar. En ese momento sentí una especie de enorme comunicación con el animal. Estaba muerto de hambre, sarnoso, se rascaba contra una pared. Eso me pareció vida también. De allí debe venir mi identificación con los bichos, con los animales. Yo siento una especie de gran dolor, que no tiene nada que ver con esa cosa santona de la gente que no maltrata a un animal, casi diría biológico. El poema vino mucho después pero desde ese día yo miro a los perros con mucho respeto. Son seres que para mí tienen todo lo que no tenemos nosotros” (50-51). Este énfasis en el perro “realmente” aduce, no sólo el compromiso que Varela expresa con lo real, sino una disposición por darle cuerpo a sus textos. Sus figuras, en este caso, sus figuras animales, no se constituyen en el vacío sino que están hechas de experiencia y materia vivada. Sus animales, entonces, resultan menos un mecanismo retórico, y más la puesta en escena de una experiencia “real”.

Olga Orozco, por su parte, cuenta con un poemario que tal vez como ningún otro texto del periodo, le dedica al animal (doméstico) una atención sostenida. El mismo año en que Berger publica “Why Look at Animals?”, Orozco escribe *Cantos a Berenice* (1977), un poemario que instala a sus lectores en la intimidad del hogar, haciendo de su mascota (una gata) protagonista y principal interlocutor de los poemas. El gesto de la poeta tiene tanto de serio como de juguetón; ambivalencia que inserta a Orozco en una larga tradición de poetas que, entre lo sublime y lo prosaico, hace del gato un motivo literario. Desde los varios sonetos que Baudelaire le dedica al enigma felino en *Las flores del mal* (1857), la gata negra de Rilke que clava su mirada sobre su observador en *Nuevos poemas* (1907), hasta los poemas de T.S. Eliot dedicados a cada una de las personalidades gatunas en *Old Possum’s Book of Practical Cats* (1939), el gato se perfila como uno de los animales más literarios dentro del discurso lírico.⁸ Asimismo, la tradición crítica y filosófica ha montado sus discursos alrededor de la figura animal. Claude Levi-Strauss y Michael Riffaterre dedican páginas al análisis del poema “Les Chats” de Baudelaire desde una perspectiva estructuralista, mientras que Jacques Derrida en su texto medular *L’Animal que donc je suis* (1997) emprende su crítica al antropocentrismo, partiendo de una escena autobiográfica en la que el filósofo, en el espacio privado del hogar, es confrontado por la mirada incisiva de su gata.

En línea a Derrida, *Cantos a Berenice* pone en jaque cualquier empleo figurativo del animal. Pese a que la poética de Orozco, incluso en este poemario, tiende a un despliegue amplio de imágenes y tropos, ya desde su título se advierte una voluntad por trabajar el

⁸ Tanto así que la editorial *New Directions* acaba de publicar, bajo el título *Cat Poems* (2018), una serie de textos que aducen el modo en que la poesía ha dirigido sus atenciones al gato, en tanto compañero íntimo del humano. Poetas como Baudelaire, Rilke, Pessoa, Nicanor Parra, William Carlos Williams, Apollinaire, Roberto Bolaño, entre otros, aparecen en esta antología sin afán de orden cronológico o nacional, dando cuenta de la multitud de poses y figuraciones que el gato adopta y continua adoptando en la tradición poética.

motivo animal desde su expresión singular. Es decir, el gato de *Cantos a Berenice* no es cualquier gato, sino una *gata* con nombre propio: Berenice. Similar a Varela, el poemario de Orozco propone un encuentro con el animal menos figurativo, y más “real”. Su escritura también nace con la experiencia. Dividido en 17 cantos, el poemario supone una elegía dedicada a la mascota de Orozco, a raíz de su muerte. Lejos ya de un canon que ha tendido a hacer del gato una metáfora de lo humano o una categoría general y genérica (un gato viene a ocupar el lugar de *todos* los gatos), *Cantos a Berenice* da testimonio de un encuentro singular e irreplicable entre un sujeto y *una* gata, desde la cohabitación íntima del espacio doméstico.

Resulta significativo que *Cantos a Berenice* no cuente con estudios críticos pormenorizados como el resto del grueso de la obra de Orozco. Incluso, los comentarios aleatorios que existen en torno a este poemario hacen énfasis en la función retórica del gato. En estos, Berenice no sería más que una extensión o un recipiente sobre el cual el sujeto lírico se proyecta para, desde allí, indagar sobre su propia identidad. Eliana Rivero, por ejemplo, en una de las primeras reseñas escritas sobre este poemario, insiste que las reflexiones en torno a la vida y la muerte que la gata suscita “bear witness to the poet’s concern for her own identity” (262). Esta lectura se ha convertido en un lugar común. Melanie Nicholson, por su parte, incluso desde un frente más crítico, emprende una lectura similar, afirmando que Berenice figura “as a magical alter ego” (15) del sujeto lírico. Mi lectura de Orozco busca problematizar estas afirmaciones. Una lectura detenida y, sobre todo, autónoma, de *Cantos a Berenice* ofrece una visión más compleja de este texto aparentemente “menor” de la poeta.⁹

⁹ Uno de los problemas que he encontrado con los comentarios críticos de *Cantos a Berenice* es que suelen analizar este poemario en función de toda la obra de Orozco. Si bien Orozco cuenta con una poética identificable y constante, considero que *Cantos a Berenice* amerita una lectura, no del todo independiente, pero sí distinta al resto del grueso de su obra. Considero que los mecanismos de desdoblamiento, de máscaras y

Cuando la voz lírica de *Cantos a Berenice* se refiere a la gata como una “compañera de tantas mutaciones en esta centelleante rotación de quince años” (OP 176), se describe una suerte de compañerismo basada en la reciprocidad de un encuentro. La admisión de esta amistad en el contexto de producción de Orozco tiene un efecto doble: por un lado, cuestiona aquella relación de domesticación esbozada por John Berger mediante la cual las mascotas devienen en tristes marionetas de sus dueños (24-25), y por otro, se aproxima a lo que Donna Haraway denomina, desde un marco teórico posthumanista más reciente, “companion species”. Si Orozco elabora 17 cantos elegíacos a su gata, no es porque encuentre en su mascota la mejor expresión de su personalidad poética, sino porque observa allí la posibilidad de una relación con una instancia de alteridad basada en la reciprocidad y el compañerismo. *Cantos a Berenice* instala a sus lectores al interior de una casa y, con ello, los adentra a una relación íntima entre una mascota y su dueño. Desde dicha domesticidad, Orozco indaga sobre su gata: ¿quién fue, qué llegó a ver y sentir durante la cotidianidad de 15 años compartidos? Incluso, la propia autodefinición de la voz lírica aparecerá mediada por la presencia de la gata, asunto que aleja al texto de un marco de interpretación proyeccionista (antropocéntrico), y lo coloca en otro más relacional (posthumano). Como veremos, las subjetividades en *Cantos a Berenice* —tanto no-humanas como humanas— son fruto de una relación. El poemario de Orozco evidencia los modos en que el animal y el humano pueden convertirse, en palabras de Haraway, “messmates, companion species, and significant others to one another, as well as conspecifics” (15).

Un análisis en concierto de Blanca Varela y Olga Orozco viene al caso ya que ambas, desde espacios y tonos distintos, hacen del enrevesamiento entre lo humano y lo animal, no

proyecciones del yo sobre el mundo exterior encuentran un límite en *Cantos a Berenice* precisamente porque trabajan desde la materia “real” de un encuentro nivelado y recíproco entre una mascota y su dueña.

un mero problema que la modernidad no atendió o un mero síntoma de domesticación. Más bien, ambas ofrecen miradas poéticas que activamente exploran los contactos que median las especies. Dicho contacto podrá resultar forzoso (Varela habla de una violencia social sistémica, mientras Orozco se enfoca en la dinámica amo-mascota), pero al final, ambas poetas articulan una serie de zonas de contacto cuya operación es altamente relacional, de mutuo reconocimiento y alianzas. Es en la intermediación de lo humano y lo animal que ambas poetas proponen que una ética posible con un otro que no “habla” y cuyo rostro no es humano.

La deshumanización poética de Blanca Varela

But what do you know about that
My fat pork, my marrowy sweetheart, face-to-the-wall?
Some things of this world are indigestible.
-Sylvia Plath, “Zoo Keeper’s Wife”

El primer poema de *Valses y otras falsas confesiones* no cuenta con una presencia notable de animales y, sin embargo, inaugura las coordenadas bajo las cuales estos cobrarán especial protagonismo en los escenarios urbanos de Blanca Varela. “No sé si te amo o te aborrezco” (93), insiste la voz lírica, instalando a sus lectores en el sentimentalismo volátil del vals, un tanto reminiscente al “Pequeño vals vienés” que da cierre al propio poemario urbano de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* (1940). Como en Lorca, el apóstrofe del verso de Varela construye un sujeto lírico que le da la espalda a sus lectores, para dirigirse a una ciudad personificada que, como un amante difícil, desencadena sobre el hablante lírico una serie de afectos contradictorios. En Varela, dichos afectos trabajan sobre el poema tanto en forma como en contenido. Formalmente, el texto oscila entre la poesía y la

prosa, entre la memoria y el presente, entre la escritura y la conversación, entre lo local y lo foráneo, mientras a nivel de contenido, se narra el tránsito vacilante de un sujeto lírico entre la ciudad de Nueva York y la ciudad de la memoria que, no se nombra, pero se intuye es Lima. Como lectores, nos enfrentamos a un *flâneur* pero cuyo recorrido no goza impunemente de la ciudad.

En la medida en que el poema avanza, la ciudad transitada en tiempo real (Nueva York) figura como el espacio donde el sujeto lírico se expone a una serie de personajes aleatorios e inconexos que, no obstante, tejen una realidad repleta de marginalidades. Un suicida que “se había arrojado por una ventana” (93), un ebrio tirado “como un ángel, en la escalera de un sótano” (94), un “auténtico” escocés que “llevaba por el talle a una menuda japonesa” y que “parecían verdaderamente enamorados” (94), un negro mendigo que pide en inglés un “quarter” (95) y un ciego que “estaba dando vueltas alrededor de la fuente” (97) de una plaza; cada uno de estos personajes compone un inventario de presencias humanas destituidas que inevitablemente le salen al paso al sujeto lírico. Curiosamente, enredada en esta trama de presencias humanas periféricas, la voz lírica se detiene someramente a notar cómo la ciudad ha obrado sobre la integridad física de la naturaleza: “*Había un sol débil sobre Washington Square, muy débil. Los árboles parecían alambres retorcidos y luego estirados a la fuerza; como si los hubieran puesto entre dos vidrios amarillos. Desde lejos me hacían pensar en delicadas columnas vertebrales de insectos. Bonita cosa: huesos de insectos*” (95-96). La naturaleza de los árboles aparece, de entrada, atravesada por la ciudad cuyo proceso de modernización no parece haberse dado en términos de integración, sino forzosamente, como si el crecimiento de sus troncos hubiera sido obstaculizado por la misma

progresión de la ciudad.¹⁰ De hecho, dicha percepción del entorno natural contrasta con aquella que pertenece al de la ciudad de la memoria, a la que corresponde una descripción transparente y cohesiva: “[t]odo era tuyo en ese cielo [...] / Y peces y estrellas y medusas y alguna barca con un nombre de niña / y la isla nacida tras el salto del bufeo” (97). Contrario a la ciudad de la memoria, la naturaleza neoyorquina inspira una descripción cónsona a aquella empleada en torno a la “fauna” humana listada anteriormente: tanto los humanos como la naturaleza de la gran metrópolis comparten una condición disminuida y desplazada. Y no casualmente, un referente animal media esta comparación.

En el caso de los árboles, sobresale que la voz lírica recurra, no sólo a una comparación moderna (el tronco como un alambre), sino a otra de corte animal: los troncos enflaquecidos semejan esqueletos de insectos. La referencia es sugestiva, pues marca una instancia de precariedad: los troncos de los árboles (su centro de fuerza y apoyo) quedan reducidos a la anatomía de un insecto disecado que, siguiendo la imagen de los árboles atrapados entre “dos vidrios amarillos”, típicamente encontraríamos dentro del marco de una muestra científica o de alguna exhibición de historia natural. Es decir, en una capital económica y cultural como Nueva York, el curso natural de los árboles aparece cuestionado, apuntando a cierta precarización material que, en el poema de *Valses*, encuentra una figura en el cuerpo sin vida de un insecto. Los huesos del insecto significan aquí de manera doble. Por un lado, apuntan melancólicamente a la reducción de la integridad del árbol y, por otro, señalan una potencialidad: provocan una experiencia estética mixta, oscilante entre lo bello y lo terrible, sobre el transeúnte: “[b]onita cosa: huesos de insectos”.

¹⁰ Esta atención sobre los árboles recuerda a las que otro peruano, José María Arguedas, llevó a cabo en su viaje a París en 1958. Sin embargo, contrario a la relación de integración entre los árboles y la ciudad que Arguedas admiró sobre la metrópolis parisina, Varela observa en Nueva York una desintegración que, incluso, pone en jaque cualquier definición de lo “natural” que esencialmente no incluya el artificio violento de la urbe.

Ahora bien, lo que este primer poema pone de relieve es cómo los espacios urbanos en Varela constituyen el escenario de dos enrevesamientos que, en Varela, resultan complementarios: la relación problemática entre el centro y la periferia habla también de una conflictiva intimación entre lo humano y lo animal. Es precisamente en los poemarios urbanos de Varela donde de la intromisión de la naturaleza —sobre todo del animal— deviene en la materialización de una crítica. En la medida en que los poemas de *Valses* (y del poemario siguiente, *Canto villano*) afinan su mirada en torno a los resultados de un discurso civilizatorio moderno, los animales en Varela no sólo proliferan, sino que irrumpen con mayor recurrencia a modo de figuras de intercambio con lo humano. El segundo de sus valsos, “Vals del ángelus”, apunta a dicho empleo. En esta ocasión, Varela instala a sus lectores, no ya en el espacio abierto de la ciudad neoyorquina, sino en el espacio cerrado, altamente regimentado, de un museo. Es desde allí que el poema explicita el costo, así como las contradicciones, de los proyectos civilizatorios a lo largo de la historia.

“Vals del ángelus” abre, *in media res*, con el personaje de una pintura dialogando con los visitantes de un museo. Dicha prosopopeya nos recuerda a la de Percy Shelley en su famoso poema “Ozymandias” (1818), en el que el monumento arruinado de un monarca le advierte a un viajero sobre la transitoriedad del tiempo y la historia. El personaje de Varela, no obstante, se preocupa menos por el modo en que el tiempo disminuye incluso la monumentalidad de ciertos personajes poderosos, y más por cómo el poder se reinventa y reproduce a través de la historia. Dada la referencia bíblica del título, “Vals de Ángelus”, se presume que la voz de la pintura pertenece a la virgen María que, en el poema de Varela, no corresponde a las narrativas y las iconografías canónicas del catolicismo. Estamos más bien ante una María profundamente soez que se declara “la santa más pobre del museo” y “la

madre que devora a sus crías” (99). Es desde la perspectiva de esta madre melancólica que el poema emprende una historiografía alterna; una que no suele entrar a los archivos de los museos. Reproduciendo la estructura del versículo, la voz lírica de la virgen asume la perspectiva de un testigo para narrar una serie de eventos, nuevamente, en apariencia inconexos, pero cuyo rasgo común radica en el ejercicio de una violencia ciega sobre una variedad de cuerpos:

Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando
bueyes, arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro, en la sangre de los
mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en la plaza de Bastilla –Jules te
llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en
Bolivia, de tanquistas en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de
la plaza de México (99).

La Revolución francesa, los gobiernos militares en Bolivia, incluso, el periodo de la Conquista aparecen focalizados por la virgen, sin ningún afán de precisión cronológica. Dicha mirada panorámica resulta clave, sobre todo, si tomamos en consideración que los museos cuentan con un principio de colección y exhibición que, según Anne McClintock, hacen del tiempo panorámico un “commodity spectacle” (123). El poema de Varela reproduce esa misma mirada panorámica, pero desarreglando la cronología de los eventos con fines que no se dan al fácil consumo. De hecho, este recuento histórico desordenado apunta a la nivelación conflictiva, casi indigerible, de los procesos históricos modernos y contemporáneos que han tenido como horizonte ciertas nociones de civilización y progreso. Y no sólo esto, la mirada de la virgen también desarregla por medio de una nivelación las categorías entre lo humano y lo animal, como si al poner en jaque la separación de las especies también se cuestionara el índice desde el cual tradicionalmente se ha medido el progreso de la historia.

Similar al primer poema de *Valses*, un animal —en este caso, un buey castrado— aparece enredado insospechadamente en la lista de víctimas de una violencia, dirimida arquetípicamente por personajes masculinos (un “mago o proxeneta” de “inmaculado miembro”). La afirmación fálica de uno se da a expensas de la castración de otro. Sin embargo, no es el animal el único cuerpo sobre el cual la historia obra violentamente, sino que un nuevo espacio (el matadero) aparece como *locus* de otro enrevesamiento. Sobresale que “la sangre de los mataderos” a la que se hace referencia a mediados de la estrofa no pertenece únicamente al animal castrado, sino que incluye la sangre de otra serie de víctimas anónimas que, en estos versos, aparecen a modo de fragmentos o mutilaciones humanas (“las orejas inocentes”). Es decir, esta reinterpretación de la historia emprendida por María habla de una violencia que es bestial precisamente porque es ciega e indistinta: se castran bueyes con la misma precisión con la que se vierte “plomo derretido en las orejas inocentes” (99).

Esta comparación entre la historia y la maquinaria impersonal de un matadero tiene amplias repercusiones, sobre todo, en el contexto latinoamericano. Pensemos, por ejemplo, en el cuento de Esteban Echeverría, “El matadero” (1870) en cuanto a una de sus primeras elaboraciones. Como en el cuento de Echeverría, el poema de Varela utiliza el matadero como microcosmo de una historia que activamente desatiende los límites entre lo humano y lo animal. Es justamente en el matadero a donde van a parar indistintamente toda clase de cuerpos, humanos y animales por igual.¹¹ En este sentido, no resulta azaroso que, tal como la voz lírica prescinde de una cronología histórica, también obvie las diferencias entre lo

¹¹ Como bien insiste Gabriel Giorgi más ampliamente sobre la tradición del matadero en las narrativas latinoamericanas, “[s]i el matadero es un dispositivo para aislar la muerte de la vida y para separar lo animal de lo humano, las escrituras de los mataderos narran, insistentemente, el fracaso de esa misión: la muerte animal no permanece en el matadero ni en el ‘animal’; las historias de mataderos dan cuenta, justamente, de esta inestabilidad” (“La vida impropia” 4). El poema de Varela se sirve de dicha tradición del matadero para hablar de un fracaso y de precarización de la vida, humana o animal.

humano y lo animal. Dicho desarreglo temporal y confusión de fronteras sirve para colocar en un primer plano al cuerpo que, desde la focalización de María, carece de rostro y circunstancia. Es decir, en “Vals de Ángelus”, el cuerpo en su manifestación más cruda y carnal aparece como una instancia transhistórica, transnacional y, más significativamente, que atraviesa los límites de las especies. A pesar de los discursos modernos que han definido lo humano por encima y en oposición a lo animal, el discurso desencantado de María adelanta una visión de lo humano y lo animal que se encuentran y acompañan en la experiencia del cuerpo. Tanto el humano y el animal se yuxtaponen en el espacio sin tiempo y sin nación de la carne vulnerada.

Significativamente, dicha relación nivelada entre las especies no siempre guarda una connotación radicalmente negativa en la producción de Varela. Cuando evaluamos el grueso de poemas de *Valses* y *Canto villano*, encontramos que la mirada poética de Varela tiende a una deshumanización que tiene más que ver con lo que José Ortega y Gasset expone en torno al arte moderno y su desarticulación de la figura humana en su ensayo, “La deshumanización del arte” (1925), y menos con la connotación irrevocablemente negativa que el concepto vuelve a adquirir posterior al Holocausto. Es decir, cuando los poemas de Varela deshumanizan, lo hacen como marca de una precarización y, simultáneamente, como potencialidad de una relación en la que el humano y el animal devienen en especies aliadas. Similar al primer poema de *Valses*, en el que la voz lírica logra una experiencia estética a partir de su relación mixta con los árboles-alambres-insectos de Nueva York, a lo largo de sus dos poemarios urbanos, Varela asume la deshumanización como espacio de exploración en términos éticos y estéticos. Si bien Varela forma parte de una generación de escritores marcados visceralmente por los desastres de la Segunda Guerra Mundial, su poesía asume

una actitud que se resiste a la reificación de un discurso humanista que tomó un vuelo renovado justamente durante este contexto de producción.¹²

La publicación en 1973 del “Humanist Manifesto II” (el primero de estos manifiestos fue publicado en 1933 justamente en reacción a la Primera Guerra Mundial) viene al caso. Signado por la comunidad científica internacional más importante del periodo, el “Humanist Manifesto II” pone de relieve el modo en que el discurso humanista renueva sus confianzas en torno a la capacidad de acción de los hombres, siempre y cuando estos se rijan por un sistema de valores secular, racional y científico. El manifiesto es de avanzada por múltiples motivos, entre ellos, el humano aparece como una especie integrada a la naturaleza, asumiendo en torno a ella una postura conservacionista: “[t]he cultivation and conservation of nature is a moral value; we should perceive ourselves as integral to the sources of our being in nature” (“Humanist Manifesto II”). Sin embargo, cónsono al espíritu de la posguerra que vio los desastres del Nazismo y la propagación a nivel mundial de múltiples regímenes totalitarios, el manifiesto se refiere a la deshumanización en términos netamente negativos: “[i]n learning to apply the scientific method to nature and human life, we have opened the door to ecological damage, over-population, dehumanizing institutions, totalitarian repression, and nuclear and bio-chemical disaster”. Impugnar la deshumanización equivale, aquí, a emprender una defensa de la vida en cualquiera de sus

¹² Octavio Paz, en su prólogo al primer poemario de Varela, describe la guerra como un evento disgregante. En materia de escritura, hay un antes y un después de la guerra: “[e]n Blanca Varela hay una nota, común a casi todos los poetas de su tiempo, que no aparece en los grupos anteriores, trátase de españoles, hispanoamericanos o franceses. Los poetas de la generación anterior se sentían, por decirlo así, antes de la Historia: los nuevos, después. La Víspera y el Día Siguiente. Antes de la Historia: en espera del Acontecimiento, el Salto, la Revolución o como quiera llamarse al profetizado cambio final. No hubo cambio o, si lo hubo, tuvo otro carácter, otras consecuencias y otra tonalidad. Después de la guerra no salimos al Paraíso o al Infierno: estamos en el Túnel”.

manifestaciones. La principal apuesta de este grupo de científicos es preservar un discurso de lo humano, si bien removiéndolo de su base antropocéntrica.

Hago mención de este manifiesto, no sólo porque captura el espíritu de un periodo que pugna con resignificar un discurso humanista (que data desde el periodo clásico y recorre el Renacimiento y la Ilustración), sino porque además entre los firmantes de este documento se encuentra el premio Nobel, Jacques Monod, un científico francés a quien Varela le dedica un poema en *Canto villano*. “Monsieur Monod no sabe cantar” es uno de los poemas más importantes de este poemario ya que, en gran medida, adelanta la relación reticente que Varela entabla con la cultura intelectual de su periodo. El poema se distingue por su relación intertextual con Francisco Quevedo, puesto que los versos que dan cierre al poema modifican los famosos versos del soneto quevediano, “Amor constante más allá de la muerte). Varela reescribe: “porque ácido nucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (154). Esta biologización y secularización de los versos de Quevedo, no obstante, apuntan a un diálogo adicional que parodia el humanismo científicista de Monod y de los intelectuales firmantes del “Manifiesto Humanista”. Es decir, “Monsieur Monod no sabe cantar”, reproduce la mirada laica y objetiva de esta generación de intelectuales (así como su rescate de ciertos valores humanistas clásicos que recorren el Renacimiento y la Ilustración), pero con fines que desmantelan la posibilidad misma de lo humano en el poema. Que Varela le dedica dicho poema a Monod ilustra la relación conflictiva que la poeta sostuvo con la reivindicación de la figura del humano, incluso cuando ésta, en su versión renovada, se oponía a la primacía del humano sobre su entorno.¹³

¹³ Para este periodo, Monod ya se había hecho famoso por la publicación de *Le hasard et la nécessité* Conjugando ciencia y existencialismo, con dicho libro, Monod pretendía refutar cualquier sistema de pensamiento antropocéntrico y teleológico mediante la noción del azar. Escribe Jaques Monod sobre el azar en el contexto del DNA, específicamente cuando ocurren errores en el proceso de codificación: “Pure chance,

En “Monsieur Monod no sabe cantar” una sucesión de animalizaciones toman lugar. El poema abre con el mismo tono apelativo de Valses, pero en esta ocasión, tanto la humanidad de la voz lírica como la de su interlocutor caen en cuestión:

querido mío
te recuerdo como la mejor canción
esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres
que ya no soy que ya no seremos
y sin embargo muy bien sabemos ambos
que hablo por la boca pintada del silencio
con agonía de mosca
al final del verano
y por todas las puertas mal cerradas
conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria
ese disco rayado antes de usarse
teñido según el humor del tiempo
y sus viejas enfermedades
o de rojo
o de negro
como un rey en desgracia frente al espejo
el día de la víspera
y mañana y pasado y siempre (PR 151).

Dirigiéndose a Monod, como a la ausencia de su objeto de su deseo, la voz lírica asume la pose de quien romantiza un pasado compartido. La imagen nostálgica de la memoria, descrita en términos melosos como “la mejor canción”, aparece de lado a un relato de origen cuyos términos (tan líricos como científicos) generan una imagen incongruente (“esa apoteosis de gallos y estrellas”), que parece extremar la tesis sobre el azar que le ganó fama a Monod en su libro *Le hasard y la nécessité* (1970). Lo que hasta aquí podría sugerir homenaje nostálgico, inmediatamente deviene en cuestionamiento. Ya para el quinto verso, un sutil “sin embargo” anuncia un giro clave que desemboca en un activo vaciamiento del

absolutely free but blind, at the very root of the stupendous edifice of evolution: this central concept of modern biology is no longer among other possible or even conceivable hypotheses. It is today the sole conceivable hypothesis, the only one that squares with observed and tested fact [...] There is no scientific concept, in any of the sciences more destructive of anthropocentrism than this one, and no other rouses an instinctive protest from the intensely teleonomic creatures that we are” (122-113).

poema de cualquier figuración íntegramente humana. En primer lugar, la voz lírica se deshumaniza mediante una figura animal. En este poema, hablar con “la boca pintada de silencio” trae consigo una animalización del habla poética en tanto se expresa “con agonía de mosca”. La pequeñez molesta asociada a la mosca pone de relieve una modalidad del silencio, que tiene poco que ver con la suspensión del lenguaje explorada por la poesía moderna (Stéphane Mallarmé entre sus ejemplos más representativos), y más con su extrema desarticulación (pensemos en la poesía escrita en respuesta a la Segunda Guerra Mundial que hace del silencio una fuente de expresión). Asumiendo una posición subjetiva próxima a la experiencia de un insecto, el poema marca una instancia de forcejeo expresivo: es cuando la voz lírica hace un ejercicio de memoria que ésta se ve disminuye a un silencio que la tradición ha vinculado con la aparente falta de lenguaje del animal. Su humanidad, en cuanto entra en contacto con la memoria y la historia (que aquí se repite “como un disco rayado antes de usarse”, “mañana y pasado y siempre”) se desarticula, y el habla es su índice.

De lado a esta visión de la historia sin progreso, el poema de Varela propone otro vaciamiento de lo humano. No sólo la voz lírica asume una posición expresiva animal, sino que el propio Monod cuenta con un cuerpo animal. Ya para la cuarta estrofa, continuando con su crítica de la historia (“podrida técnica seguir viviendo tu historia / al revés como en el cine” [152]), la voz lírica vuelve sus atenciones a un Monod animalizado: “querido mío / adoro todo lo que no es mío / tú por ejemplo / con tu piel de asno sobre el alma / y esas alas de cera que te regalé / y que jamás te atreviste a usar [...]” (152). Monod aparece como el protagonista animal —tan tierno como tonto— de alguna fábula cuya enseñanza, sin embargo, parece estar vinculada con la insignificancia de la labor intelectual. La voz lírica elabora: “querido mío / a pesar de eso / todo sigue igual / el cosquilleo filosófico después de

la ducha [...] sigue apta para todos la vida perdurable / intacta la estupidez de las nubes [...] intacta la vergüenza del ajo / los gorrioncitos cagándose divinamente en pleno cielo” (153). El poema no lo explicita y, no obstante, dada las sucesivas animalizaciones, lo que parece entrar en cuestión es el alcance del renovado discurso humanista que Monod representa. Allí donde el poema no encuentra transformaciones en las condiciones materiales de la realidad (el mundo exterior permanece “intacto), se percibe el fracaso de un discurso, tal vez, para Varela, demasiado organizado alrededor de una figura humana. El poema dirigido a Monod, por lo tanto, representa también la declaración del humano (y el humanismo) como imposibilidad atemporal: “en el mar intemporal / en el horizonte de la historia / porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (154). Al final, Varela emprende una deformación: lo humano queda sin rostro, reducido a su biología, aunque quizá como Monod, aferrado discursivamente a una humanidad que no ha tenido verificación histórica.

Es en este sentido que la desarticulación de lo humano en los poemas de Varela se vincula con la deshumanización del arte que, según José Ortega y Gasset, caracteriza al arte de principios del siglo. En su ensayo “La deshumanización del arte, José Ortega y Gasset destaca que el rasgo predominante del arte moderno radica en su eliminación de todo componente—figurativo y/o interpretativo—propiamente humano. Según Ortega, el arte moderno “se ha propuesto denodadamente deformarla [la figura humana], romper su aspecto humano, deshumanizarla” (365). La experiencia del espectador se coloca en un primer plano en la medida en que el arte moderno explota una estética que no sólo desfamiliariza a su audiencia con lo representado, sino que la excluye: “[c]on las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el

pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual” (365). Dicho comentario guarda íntimas resonancias con *Valses* y *Canto villano* por sus tendencias a vaciar sus espacios de figuraciones humanas. Varela, sin embargo, da un paso adicional. Su poesía no tiende a la extirpación del “aspecto de realidad vivida” (365), tal como Ortega describe, sino que sus poemas asumen una definición de la “realidad vivida” que rebasa oposiciones entre lo humano y lo animal, entre lo tolerable y lo intolerable. Es decir, los poemas de ambos poemarios encuentran “vida” —incluso, vida en exceso— allí donde todo apunta a su cancelación. Curiosamente, la “vida”, en los poemas de Varela no pertenece al ámbito propiamente humano. Es precisamente en un espacio intermedio entre lo humano y lo animal que los poemas de *Valses* y *Canto villano* dan, por un lado, con una crítica de los sistemas sociales preponderantes, pero por otro, con una fuerza vital que hace del humano y el animal especies aliadas.

- Los cuerpos de la necesidad

En uno de los poemas más citados de *Valses*, “Conversación con Simone Weil”, la voz lírica de Varela aborda “esa experiencia liminar que constituye el hambre, como vivencia que colinda con la agonía, en sus alcances biológicos, existenciales y expresivos” (Cárcamo-Huechante 1). El poema se sitúa en un contexto en que el hambre mundial comienza a perfilarse como uno de los problemas más corrosivos del siglo XX. Es decir, se trata de un periodo en el que el hambre comienza a *pensarse*, a estudiarse y cuantificarse, gesto intelectual que el poema cuestiona.¹⁴ Como si se tratara de un título de primera plana en un

¹⁴ Después de la Segunda Guerra Mundial proliferaron las propuestas y las campañas dirigidas a combatir el problema del hambre a nivel mundial. Durante la década de los sesenta, específicamente, se lanzó el “Freedom from Hunger Campaign”, una campaña cuyo principal propósito era “attract worldwide attention to world hunger, to make a more international awareness program, and build a higher level of profits” (Rogers). Debemos pensar que el poema de Varela dialoga con esta coyuntura de atención mediática al problema del hambre.

periódico, la voz lírica declara: “En la mayor parte del mundo / la mitad de los niños se van a la cama hambrientos” (Varela *PR* 120). Similar a “Monsieur Monod no sabe cantar”, aquí, el oficio intelectual no logra transformar las condiciones materiales de la realidad: “Los sabios, en quienes depositamos nuestra confianza, / nos traicionan ... El verbo no alimenta. Las cifras no sacian” (120-121). La poesía, por su parte, tampoco se materializa en acción: “No me quejo de la buena manera. / La poesía me harta. / Cierro la puerta. / Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia” (121). El poema concluye con una afirmación que se repite, a modo de estribillo, en otras dos ocasiones a lo largo del texto: “--el hombre es un extraño animal” (121).

Este último verso desestabiliza al lector precisamente por su transparencia: la experiencia del hambre devuelve al hombre a su lugar entre las especies, asunto que como bien señala Luis Cárcamo-Huechante “cuestiona la posibilidad de una jerarquía antropocéntrica y estable” (9). Sin embargo, el verso guarda consecuencias que van más allá esta transgresión. Insistir desde el punto de vista del hambre que “el hombre es un extraño animal” implica también trocar los términos con los cuales la cultura suele definir la identidad de las especies. Su definición no depende de taxonomías científicas, sino de una experiencia encarnada compartida. “La vida es de otros. / Ilusiones y yerros”, insiste la voz lírica a mediados del poema, como si un cuerpo que se va a la cama con hambre no fuera propiamente un cuerpo con vida y, por lo mismo, no cumpliera con los requisitos de un sujeto. La experiencia del hambre, entonces, hace del hombre un animal. Dicho paralelismo no resulta sorprendente, pues como nos recuerda Anat Pick, los animales han sido percibidos tradicionalmente “as pure necessity, material bodies pitted against human mindfulness and soulfulness” (4). El poema de Varela, entonces, extiende al ámbito de lo humano la

vulnerabilidad percibida en el animal. Mediante una nivelación de categorías, la voz lírica prescinde de las diferencias que históricamente han mediado entre el humano y el animal.

Los comentarios de Pick vienen al caso, pues en su libro *Creaturely Poetics* (2011), la crítica traza una serie de gestos textuales y visuales que establecen un puente entre una variedad de cuerpos vulnerables (“the flesh and blood vulnerability of beings” [3]), sean estos humanos o no-humanos. Significativamente, la lectura de Pick, como el poema anterior de Varela, se configura en diálogo con la mística francesa, Simone Weil. En su libro *Gravity and Grace*, publicado póstumamente en 1952, Weil define su amor por todas las “criaturas” del mundo en términos de la siguiente dificultad: “The beings I love are creatures. They were born by chance. My meeting with them was also by chance. They will die [...] I have to know this with all my soul and not love them the less” (“Chance” 107). Más adelante, Weil pasa a definir la belleza cuyo principal rasgo visible es precisamente la vulnerabilidad: “The vulnerability of precious things is beautiful because vulnerability is a mark of existence” (108). Pick astutamente nota y explota esta figura de la “criatura”, siendo ésta —altamente corpórea y mundana— lo suficientemente abierta como para incluir una serie de subjetividades, más allá de la división entre lo humano y lo no-humano (Pick 3). Dado que todas las cosas del universo responden al gobierno de la gravedad y la gracia (“[t]wo forces rule the universe: light and gravity” [Weil 1]), según la lectura de Pick, se establece un terreno nivelado en el que tanto el humano como el animal participan de un mundo definido por el paso del tiempo, la aflicción, el azar, el abandono benevolente de dios, entre otros temas tratados por Weil.¹⁵ Las criaturas —sean estas humanas o animales— suponen

¹⁵ En “Es más veloz el tiempo”, por ejemplo, Varela hace del tiempo una fuerza niveladora entre el humano, el animal e, incluso, un objeto inanimado, la piedra. Cada uno de estas presencias aparece expuesto indistintamente a un tiempo cuya naturaleza es tan imparables como absurda: “estar en algo / alguna vez o

entonces una forma de subjetividad expuesta a las fuerzas y los embates del mundo, lo que Pick denomina, “subjects of necessity” (5).

Varela parece leer a Weil en términos muy similares. Cuando la poeta trata al humano en términos animales, no sólo busca desestabilizar una estructura de pensamiento profundamente antropocéntrica, sino que además revela los modos en que ciertos cuerpos aparecen expuestos, no ya a las fuerzas ciegas de un universo marcado por el abandono de Dios, sino a una estructura de poder que “bestializa” indiferenciadamente todos los órdenes de la vida. Como anuncia “Conversación con Simone Weil”, es mediante la animalización de lo humano que Varela imparte una crítica visceral a un mundo ligado por la globalización y, sin embargo, profundamente disgregante e inicuo. Cuando los poemas de Varela hacen del animal un referente para lo humano, se cuestiona la devaluación de ciertas vidas. Curiosamente, dicha impugnación no implica una defensa o un rescate del discurso humanista. Lejos de apostar a una reivindicación de lo humano, Varela tiende a su activa *deshumanización*, haciendo del vínculo entre el humano y el animal —en su expresión más extrema y carnal— una instancia paradójica, si bien potente, de lo “sagrado”.

Sendos poemas —uno de *Valses* y otro de *Canto villano*— arrojan luz sobre esto último. “Secreto de familia” de *Valses* y “Canto villano” narran el encuentro entre lo humano y lo animal en dos contextos asociados a la vulnerabilidad de los cuerpos. Si en “Secreto de familia”, la voz lírica de Varela sueña con un perro en lo que parece ser una carnicería,

soñé con un perro
con un perro desollado
cantaba su cuerpo rojo silbaba

siempre / piedra animal hombre ... no creo en nada de esta historia / y sin embargo cada mañana / invento el absurdo fulgor que me despierta” (PR 116).

pregunté al otro
al que apaga la luz al carnicero
qué ha sucedido
por qué estamos a oscuras (PR 115),

“Canto villano” se desarrolla en el momento en que un sujeto lírico, marcado por la pobreza económica, se dispone a comer un plato ajustado a su clase social: “y de pronto la vida / en mi plato de pobre / un magro trozo de celeste cerdo / aquí en mi plato” (141). Pese a que estos textos pertenecen a dos poemarios distintos, ambos se prestan para una lectura sucesiva: si en el primero el animal ha sido “desollado” para convertirse potencialmente en un producto para el consumo, en el segundo, el animal ya aparece en el plato de una comida precaria, apto para el consumo. Es justamente en este contexto de producción (la carnicería) y consumo (la comida) de la carne animal que el humano como categoría ontológica desaparece, y el humano en su condición material y vulnerable aparece.

Formalmente, los poemas operan de manera similar. Ambos se desarrollan a partir de un lenguaje que tiende a la mezcla de lo alto y lo bajo, lo mundano y lo sagrado, lo ordinario y lo extraordinario. A nivel de contenido, ambos narran una relación radical de intercambio subjetivo entre lo humano y lo animal. En “Secreto de familia”, por un lado, la figura del carnicero entra a colación para revelar a la voz lírica que *ella* (este es de los pocos poemas de Varela que tienen marca de género femenino), en efecto, es el animal que describe: “es un sueño estás sola / no hay otro / la luz no existe tú eres el perro tú eres la flor que ladra / afila dulcemente tu lengua / tu dulce negra lengua de cuatro patas // la piel del hombre desaparece se quema con el sueño / arde desaparece la piel humana” (115). Paralelamente, en “Canto villano”, el sujeto lírico se confunde con su alimento animal: “observarme / observarte / o matar una mosca sin malicia / aniquilar la luz / o hacerla” (140). Dicha confusión entre la voz lírica y su alimento queda reiterada en la última estrofa: “no hay otro aquí / en este plato

vacío / sino yo / devorando mis ojos / y los tuyos” (141). Si al principio de estos poemas el “perro desollado” y el “trozo de magro cerdo” figuraban como presencias externas a los sujetos líricos, al final de los textos, el humano y el animal terminan anudados indiferenciadamente por virtud de la mirada. En la tradición poética, la mirada animal suele ser una fuente inagotable de misterio (pensemos en la mirada de los gatos de Baudelaire) o un blanco de domesticación por parte de una cultura de consumo (pensemos en la pantera del zoológico de Rilke). En Varela, no obstante, la mirada supone una zona de contacto indoméstica en la que un reconocimiento ominoso toma lugar entre el humano y el animal. Es justamente en el territorio de la carne vulnerada que, en Varela, los límites entre las especies devienen confundibles.

Interesantemente, nada en estos poemas invitan a la compasión, ni por el animal, ni por el sujeto lírico humano, como tampoco militan a favor de los derechos humanos y/o de los animales. Lo que está en juego es, más bien, una forma de atención sostenida, sin beneficio consolatorio, hacia una realidad que se presenta descarnada (como el can desollado) y materialmente pobre (como el plato de cerdo). En esto, “Secreto de familia” y “Canto villano”, proponen dos escenarios profundamente deshumanizados: no sólo la figura humana queda expuesta en su más extrema animalidad, sino que además se ponen al descubierto las costuras de un sistema social “humanista” profundamente inicuo. Es decir, si en Varela, el humano (sobre todo, aquel marcado por la vulnerabilidad y la pobreza) y el animal aparecen continuamente implicados es porque adolecen una misma estructura social que prioriza unas formas de vida sobre otras. De hecho, el inventario de cuerpos afligidos en Varela —casi humanos, casi animales— nos aproximan a aquello que Giorgio Agamben denomina la “nuda vida”: aquellas vidas que entran a un sistema de reconocimiento social,

solamente a modo de exclusión y desecho (12).¹⁶ Los poemas de Varela dan acogida a semejantes productos del abandono.

Sin embargo, las escenificaciones de “nuda vida” en Varela constituyen una fuerza. Si en “Secreto de familia”, el perro se nos revela como instancia secular de lo sagrado: “sólo la roja pulpa del can es limpia / la verdadera luz habita su lagaña” (115), en “Canto villano” ya desde sus versos iniciales se plantea cómo, incluso, el cuerpo descuartizado del cerdo constituye un fragmento celeste. Primero, el poema describe “un magro trozo de celeste cerdo”, imagen que queda reiterada por segunda vez a mediados del texto: “es la rosa de grasa / que envejece / en su cielo de carne” (141). Ambos poemas plantean una divinización de lo mundano: la lagaña del perro contiene una luz, asociada arquetípicamente a la gracia divina, mientras que la carne escasa del cerdo guarda su propio paraíso, sobre todo, en relación al cuerpo con hambre que está a punto de ingerirla. Lo que en primera instancia suponía una encarnación de una precariedad, de repente aparece como una instancia irrefrenable de vitalidad: “y de pronto la vida / en mi plato de pobre” (140); “tú eres el desollado can de cada noche / sueña contigo mismo y basta” (115).

Esta resignificación del cuerpo vulnerado como espacio repleto de “vida” resulta fundamental en la poesía de *Valses* y *Canto villano* en dos sentidos: por un lado, establece una relación íntima entre lo humano y lo no-humano, apostando por una estructura ética y estética que atienda la vulnerabilidad de los cuerpos en un sentido global. Esto es, más allá

¹⁶ Agamben, incluso, vincula la “nuda vida” (u *homo sacer*) con la consolidación de una estructura de pensamiento humanista. Lo “humano”, según Agamben, se funda a partir de una relación de exclusión con el *homo sacer*. La nuda vida es precisamente aquella que se le priva de *logos* y, por extensión, aparece asociada con la “inhumanidad” de la naturaleza: “In the “politicization” of bare life – the metaphysical task par excellence – the humanity of living man is decided. In assuming this task, modernity does nothing other than declare its own faithfulness to the essential structure of the metaphysical tradition. The fundamental categorical pair of Western politics is not that of friend/enemy but that of bare life/political existence, *zōē/bios*, exclusion/inclusion” (12).

del humanismo y más allá de la diferencia entre las especies. Por otro lado, los poemas de *Valses* y *Canto villano* efectúan una santificación de estas criaturas vulneradas. En Varela, en todo lo que sufre se encuentra una instancia de lo sagrado. Este gesto no resulta aislado, sino que reaparecerá en distintos momentos de la obra posterior de la poeta. Tal vez su máxima expresión se encuentre en el poema “Ternera acosada por tábanos” de *Ejercicios materiales* (1993). Aquí, el abandono físico de la ternera desarticula el lenguaje de la voz lírica, como ante una visión mística: “podría describirla / ¿tenía nariz ojos boca oídos? / ¿tenía pies cabeza? / ¿tenía extremidades? (PR 175). Por tal motivo, la voz lírica se limita a describir lo que de otro modo no podría definir. Similar a “Secreto de familia” y “Canto villano”, la vulnerabilidad de esta ternera constituye una fuerza vital incontenible, no sólo porque encarna un margen social sino también discursivo. El presente animal —que no se sabe bien qué es o qué siente, si “¿es una niña un animal una idea?” (175)— lleva el lenguaje a su límite. El poema se postra a los pies de la ternera como ante un santo, pues su cuerpo carga las marcas de un martirio que, en Varela, también será índice de vida: “a mi lado / coronada de moscas / pasó la vida” (176).

Especies compañeras: Berenice y Olga

His ineffable effable
 Effanineffable
 Deep and inscrutable singular Name
 -T.S. Eliot, “The Naming of Cats”

Olga Orozco nos saca del espacio abierto de la ciudad y nos introduce al ámbito de lo doméstico. Ya desde *Museo salvaje* (1974), el poemario que precede a *Cantos de Berenice*,

Orozco emprende un proyecto poético que tiende a la constante desarticulación de la figura del humano. La definición moderna del humano en términos de su autonomía cae bajo sospecha. A lo largo de *Museo salvaje*, Orozco lleva a cabo una “museografía de la carne” (Segura 41) en tanto cada poema versa sobre alguna parte del cuerpo desde un doble discurso: la lírica y la objetividad más propiamente científica. El cabello, los pies, los ojos, la cabeza y la piel figuran como algunos de los puntos de indagación para una voz lírica cuyo humor oscila tensamente entre la familiaridad y la extrañeza. Curiosamente, esta atención al cuerpo en su expresión más material desemboca en una redefinición de lo humano que *incluye* al animal. Poemas como “Mis bestias”, “Parentesco animal con lo imaginario”, “Animal que respira” explicitan una conciencia de especie: el cuerpo no supone un recipiente para el alma, sino para una conjunto de organismos y materia inorgánica.

En “Mis bestias”, por ejemplo, la voz lírica describe su cuerpo en estado de ocupación: “[m]e habitan, como organismos de otra especie, atrapadas en este impalpable paraíso de mi leyenda negra. // Respiran y palpitan ¡sofocante asamblea!, con la codicia y la voracidad de las flores carnívoras y esa profunda calma de los monstruos marinos ...” (*OP* “Mis bestias” 134). Los otros, aquí, constituyen lo “propio” cuya máxima expresión debería radicar en el cuerpo de la voz lírica. Sin embargo, el poema propone la sorpresa de un conocimiento. Incluso, el mismo cuerpo, su funcionamiento, depende de una red de relaciones visibles e invisibles que la voz lírica no alcanza a nombrar sino mediante calificativo de “bestias”. El afán de autodefinición por parte de la voz lírica, entonces, desemboca en la admisión de su propia extraña animalidad. El cuerpo constituye lo que la voz lírica denomina un “bestiario invisible” (134) poniendo en jaque toda una estructura de pensamiento que daba énfasis a la naturaleza interior del humano como eje de separación del

resto de la especie. El poema concluirá con una pregunta que eleva al absurdo un lugar común del antropocentrismo: “¿[y] es esto una gran parte de lo que yo llamaba mi naturaleza interior?” (135).

Esta propuesta del cuerpo como el espacio de múltiples enredos entre lo humano y lo no-humano resulta crucial para la elaboración posterior de *Cantos de Berenice*. En la medida en que *Museo salvaje* conforma un sujeto lírico descentrado —una interioridad “humana” vuelta exterioridad “animal”— Orozco crea las condiciones para que *Cantos a Berenice* pueda escribirse, como si desarticular la noción de un sujeto moderno propiciara la exploración de un encuentro menos jerárquico y más relacional entre el humano y el animal (o como es el caso de *Cantos a Berenice*, entre un “amo” y su mascota). En esto último, le sigo la pista a la bióloga y filósofa Donna Haraway, quien en su libro *When Species Meet*, propone un desplazamiento similar: reconocer el propio cuerpo como un espacio mundano en el que “genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all” (3-4), supone un primer paso al momento de establecer zonas de contacto entre el humano y el animal.¹⁷

El lenguaje de Orozco es ciertamente menos especializado que el de Haraway. Pese a que su escritura comporta imágenes altamente corporales, sus poemas no tienden al empleo de un lenguaje propiamente científico. Sin embargo, hay una familiaridad en los modos en que las afirmaciones en torno al cuerpo, tanto de la poeta como de la bióloga, desembocan en consideraciones comunes: poner de relieve los lazos “reales” —materiales y afectivos— que

¹⁷ Haraway le toma prestado a Mary Louise Pratt su concepto de “contact zone” acuñado para explorar los modos en que la subjetividad se constituye con y en relación con otros en contextos atravesados por la colonización. Haraway recoloca dicho modelo a la relación entre las especies, usando como ejemplo la relación íntima entablada entre ella y su perro, Cayenne en el contexto del entrenamiento de su perro para una competencia de agilidad: “I find something eerily apt in Pratt’s discussion for dog-human doings at the bottom of the A-frame. Cayenne and I definitely have different native languages, and as much as I reject overdoing the analogy of colonization to domestication, I know very well how much control of Cayenne’s life and death I hold in my inept hands” (216).

se crean cuando un humano y un animal se encuentran. Haraway dará énfasis a formas de contacto y enredo en relación a animales menos evidentes; esto es, a especies que residen a las afueras de la casa, los laboratorios, los parques, los zoológicos y otros espacios de frecuentación (5). Orozco, como sabemos, elige el espacio ordinario de la casa, no ya como centro de una domesticación, sino como el lugar privilegiado donde una convivencia y una complicidad entre un gato y su dueña toman lugar. En lo que sigue, establezco los diversos modos en que Orozco desarrolla un proyecto a todas luces “posthumanista”, en tanto hace de la imbricación entre el humano y el animal expresión próxima a lo que Haraway denomina, especies compañeras.

- “otras nosotras mismas”

Cantos a Berenice cuenta con todos los elementos de una elegía. A lo largo de los 17 cantos que componen este poemario, la voz lírica atraviesa las altas y bajas anímicas propias al género elegíaco: se pasa de la lamentación y el elogio, al consuelo final. Lo curioso de *Cantos a Berenice* radica, por supuesto, en que el canto elegíaco va dirigido a una gata cuyo nombre propio sólo aparece en dos instancias a lo largo del texto: en el título y al final del poemario. El texto culmina justamente con un verso compuesto únicamente por el nombre: “Déjame tu sonrisa / a manera de perpetua guardiana, / Berenice” (OP 184). En esto, el poemario activamente demora el acto de nombrar a la gata por medio de un nombre propio. Resistirse a los nombres no sólo tiene una gran carga ética, sino que da cierre a lo que ha sido una preocupación a lo largo de *Cantos a Berenice*: representar a Berenice, más allá de fáciles proyecciones. Volveremos sobre este gesto más tarde. Por lo pronto, basta destacar que Berenice, en su ausencia, no sólo figura como objeto de representación, sino además como principal interlocutora del texto. De ahí que la voz lírica continuamente emplee un lenguaje

atestado de apóstrofes. Si la función del apóstrofe, como nos recuerda Jonathan Culler, es nivelar la relación entre un sujeto y su objeto de apelación (62), entonces no debe sorprender que la voz lírica demuestre un interés por reconocerle subjetividad a Berenice, de tratarla como su par.¹⁸

El primer poema, sin embargo, no arranca con un tono apelativo. De hecho, el poema que da inicio a la colección activamente explora una voz colectiva. De ahí que los verbos empleados aparezcan todos conjugados en la segunda persona del plural: “[s]i la casualidad es la más empeñosa jugada del destino, alguna vez podremos interrogar con causa a esas escoltas de genealogías [...]” (*OP* 165). El poema utiliza el colectivo, no en además mesiánico, sino para describir la naturaleza de un proyecto de vida que tuvo como principal compañera a un otro-animal. Es decir, estos primeros verbos dan cuenta de una lograda conjugación entre un amo y su mascota, más allá de cualquier tesis de domesticación, tal como John Berger plantearía el mismo año en que el poemario sale a la luz pública. No obstante, este uso plural de los verbos no son la norma en *Cantos*. El resto de los 16 poemas recurren al apóstrofe, haciendo de la ausencia de Berenice su principal objeto de apelación. Y es justamente aquí donde el poemario demuestra su fuerza. Los poemas mismos muestran conciencia de un límite de representación en torno a la gata. Orozco articula una serie de textos que activamente explora modos apelativos que no incurran en la objetificación ni en la domesticación de la subjetividad detrás del “tú”.

El canto “IV”, por ejemplo, adelanta una aproximación a la gata que, de entrada, hace de la objetificación una operación imposible: “[n]o comiste del loto del olvido / –el homérico

¹⁸ Entre las múltiples funciones del apóstrofe que Culler plantea, se encuentra aquella que media entre un sujeto lírico y su objeto independiente de su animicidad o cualidad humana: “The vocative posits a relationship between two subjects even if the sentence containing it denies the animicity of what is addressed [...] The animicity enforced by apostrophe is independent of any claims made about actual properties of the object addressed” (62).

privilegio de los dioses—, / porque sabías ya que quien olvida se convierte en objeto inanimado / —nada más que en resaca o en resto a la deriva—” (“IV” 170). No se trata, sin embargo, de la imagen canónica del gato como una especie animal enigmática, autosuficiente y, por lo mismo, arisca a los mecanismos del lenguaje, tal como se podría observar en el caso de Baudelaire, uno de los autores de cabecera de Orozco: “[l]ost in his day-dream, he assumes the pose / Of sphinxes in the desert, languidly / fixed in a reverie that has no end. // His loins are lit with the fires of alchemy [...] Fleck, here and there, the mystery of his eyes” (en *Cat Poems* 11). El caso de Orozco resulta llamativo precisamente porque la gata no aparece envuelta en misterio, tanto como en voluntad y agencia. Esto, incluso, más allá de su silencio.

Por tal motivo, la voz lírica le presta atención al lenguaje corporal de Berenice. Además de reconocerle subjetividad, la voz lírica emprende la tarea de modular su propio marco interpretativo en función de la gata. El silencio de Berenice, por ejemplo, no implica ausencia de lenguaje, sino una manifestación comunicativa distinta a la humana, pero de todos modos rebosante en contenido. El cuerpo de Berenice, entonces, toma un primer plano. La “eléctrica envoltura” (166) que hace de la gata una suerte de “erizo de niebla” (166) compone parte de su repertorio expresivo. Mediante estas poses y contorsiones, la voz lírica observa en Berenice sapiencia. A la gata no le falta lenguaje, sino que decididamente calla: “estirando tu piel como una elástica permanencia en la huida / o quizás un resorte pronto a saltar bajo la tentación del exterminio. / Que eras, por otra parte, la emisaria de una zona remota / donde el conocimiento pacta con el silencio” (“IV” 168). Lo que toda una tradición antropocéntrica ha visto como una falta constitutiva —la ausencia de lenguaje— queda aquí reenfocado justamente en el espacio del cuerpo. Berenice no “habla”, pero su

cuerpo se manifiesta. Un posible acto comunicativo toma lugar en cada uno de sus movimientos, proponiendo una forma expresiva cuyo marco interpretativo no radica en un modelo antropocéntrico.

Ahora bien, reconocerle subjetividad a Berenice —tanto mediante los apóstrofes como el reconocimiento de su capacidad comunicativa— efectúa al menos dos aproximaciones importantes en la divisa mascota-humano. Por un lado, los poemas exhiben un interés por conocer a la gata en relación a sí misma, y por otro, por considerarla en el contexto de su amistad con la voz lírica. La decisión por aproximarse a Berenice “en sí misma” toma lugar primero en el poemario, como si este ejercicio contextual fuera necesario *antes* de evaluar la naturaleza de su relación con la voz lírica. Justamente al final del canto “IV”, la voz lírica, se dirige a la ausencia de la gata, lanzando la siguiente pregunta: “[p]ero ¿qué fuiste entonces, antes de ser ahora?” (168). Dicha pregunta produce el canto “V”, un poema que hace una genealogía de la especie felina, no en términos evolutivos, sino en relación con las civilizaciones antiguas. Es decir, la voz lírica ensaya una suerte de biografía en torno a Berenice tomando como punto de partida la historia sagrada que vincula a los miembros de su especie con un orden cultural que precede al antropocentrismo: “[t]ú reinaste en Bubastis / con los pies en la tierra, como el Nilo, / y en una constelación por cabellera en tu doble de cielo [...] Esfinge solitaria o sibila doméstica, / eras la diosa lar y alojabas un dios, como una pulga insomne / en casa pliegue, en cada matorral de tu inefable anatomía” (169). La ideación de esta biografía admite que la relación gata-humano tiene una historia. El vínculo entrañable entre la voz lírica y su mascota podrá ser singular, pero no está exenta de un trasfondo que les precede. La símil en estos versos resulta sugestiva pues apunta al modo en que la relación entre el humano y el animal, desde sus orígenes, ha sido siempre de

imbricación. Donde está el humano, hay un animal; y donde está el animal, está ya presupuesto el humano, similar a aquel dios-pulga que se alojaba en el cuerpo de la gata. Sin embargo, el poemario muestra una disposición por intervenir en estas narrativas, y de recrear una relación que no responda a las representaciones históricas, sino que dé cuenta de las peculiaridades materiales de dicha relación en el presente.

Por tal motivo, a partir de dicha admisión histórica, la voz lírica vuelve a lo personal, al espacio íntimo del hogar, para indagar sobre la naturaleza de su relación con Berenice. Ya a principios del texto, la voz lírica había anticipado los distintos aspectos —afectivos y materiales— que la vinculaban con su mascota. Ambas, por ejemplo, se constituyen subjetivamente a partir de la extranjería. Volviendo al poema que inaugura el poemario, atestado de verbos colectivos, la voz lírica insiste: “alguna vez podremos interrogar con causa a esas escoltas de genealogías / que tendieron un puente desde tu desamparo hasta mi exilio” (“I” 165). Comparten exploraciones, “[c]ambiaremos panteras de diamante por abuelas de trébol, [...] / hasta encontrar las puntas secretos del ovillo que devanamos juntas / y fue nuestro pequeño sol de cada día” (165), como también alcanzan un conocimiento en conjunto: “Algo comenzamos a saber entre un plato de leche / y huesos, sólo huesos de desapariciones, tan duros de roer” (“III” 167). Los poemas hablan en términos de un “nosotras” que de inmediato pone en entredicho la relación de poder implícita en las dinámicas entre un “amo” y su mascota. De hecho, el juego aparece como una actividad y una práctica cotidiana, que no sólo profundiza el vínculo el animal y el humano, sino que además vuelve a la mascota y a su “amo” en íntimas especies compañeras.

El canto “IX” materializa esto último. Se trata de un poema en el que la voz lírica recuerda nostálgicamente una escena cotidiana con la gata. En dicha memoria, ambas

participan de un juego de roles: como si pertenecieran a una religión oculta, una juega a ser una bruja y otra, a su emisaria. Es en esta instancia —en la participación de ambas en un juego— que la gata y la voz lírica comienzan a aparecer más palpablemente como cómplices:

Pero salta, salta otra vez sobre las amapolas,
salta sobre las hogueras de junio sin quemarte,
como si supieras.
Asómate otra vez a plena luz por tu sombra entreabierta,
aunque sólo sembremos como niebla rastrera,
como invasión de arañas transparentes,
la sospecha de que somos de nuevo la bruja y la emisaria (“IX” 173).

Pese a que los verbos empleados son imperativos y podrían leerse como evidencia de una relación de poder entre un amo y su mascota, estos inmediatamente pierden su fuerza en tanto van dirigidos a una ausencia. El único orden imperante es la nostalgia de un tiempo en el que ama y gata fueron aliadas en un juego sin fin aparente. Este encuentro, del todo ordinario, se aproxima a la idea del juego que Donna Haraway propone en su libro *When Species Meet*. Según Haraway la práctica del juego guarda un potencial relacional sin precedentes al momento de alcanzar un terreno nivelado y, por lo mismo, amistoso, entre el animal y el humano. Haraway no sólo conceptualiza el juego: “[s]pecies interdependence is the name of the wordling game on Earth, and that game must be one of response and respect” [19]). Pero más importante aún, insiste en lo que su práctica cotidiana *literalmente* produce para la relación entre un humano y su mascota. En diálogo con Jacques Derrida, quien hace del encuentro entre el filósofo y su gata el principio del pensamiento, “[t]hinking perhaps begins there” (29), Haraway inquiere: “But how much more promise is in the questions, Can animals play? Or work? And even, can I learn to play with *this* cat? Can I, the philosopher, respond to an invitation or recognize one when it is offered? What if work and play, and not just pity, open up when the possibility of mutual response, without names, is taken seriously

as an everyday practice available to philosophy and to science? (22). Podríamos considerar que Orozco, desde la poesía, ensaya varias respuestas a estas interrogantes.

Por un lado, a nivel formal, se percibe en los versos del canto “IX” (así como en el resto de los textos de *Cantos a Berenice*) una inflexión en el lenguaje, como si el juego y la interacción cotidiana entre la voz lírica y la gata hubiera dado pie a un lenguaje híbrido cuya perspectiva no resulta definible bajo una rúbrica exclusivamente humana. Es decir, el juego que toma lugar en la privacidad del hogar, “nuestra maldita alianza con el diablo” (173), genera un lenguaje de perspectiva cambiante. No se privilegia el testimonio de la poeta, sino que los poemas que tenemos entre manos buscan imaginar—incluso después de la muerte de Berenice— cuál era la particular perspectiva que definía su visión de mundo. De ahí que tantos poemas incluyan imágenes focalizadas desde una mirada animal. El canto “XI”, incluso, explicita dicha empresa. La voz lírica pregunta, mediante el apóstrofe, “¿cómo era tu visión?” (180). La pregunta toma forma en el contexto de un poema atestado de dudas. De hecho, se trata de la primera instancia a lo largo del poemario que la voz lírica pronuncia una duda: desconoce si alguna vez tuvo un conocimiento preciso sobre su compañera. La voz lírica entonces exclama: “Imágenes falaces! ¡Laberintos erróneos los sentidos! ... Cada cuerpo encerrado en su Babel sin traducción desde el nacimiento” (189).

Sin embargo, es en este contexto dubitativo que la voz lírica más enérgicamente focaliza sus imágenes desde la perspectiva de la gata:

¿Era azul el jardín y la noche el bostezo fosforescente de una iguana?
¿Tenían la altura de aves migratorias mis zapatos?
¿Los zócalos comunicaban con andenes secretos que llevaban al mar?
¿La música que oías era una aureola blanca
semejante a un incendio en el edén de los niños perdidos en el bosque? (180).

El poema, sin asumir una primera persona singular o sin limitarse a la distancia de una tercera persona, va tras la búsqueda de un conocimiento positivo, no apropiativo, de la gata. Los versos dudan en la medida en que afirman, un procedimiento que si bien parece paradójico, anuncia una aproximación cuidada que, sin embargo, se niega a renunciar a lograr algún conocimiento en torno a su compañera felina. Pese a que el poema concluye con la admisión de un fracaso precisamente porque cualquier aproximación a la gata aparece filtrada por el lenguaje y la memoria, “[i]nútil cuestionario! / Las preguntas se inscriben como tu dentellada en el alfabeto de la selva. / Las respuestas se pierden como tus pasos de algodón en los panteones del recuerdo” (181), investigar sobre la experiencia de la gata supone un gesto de ondas repercusiones, sobre todo, en el establecimiento de una relación recíproca, de compañerismo, con la mascota. El cuestionario que propone el poema no resulta invasivo precisamente porque intenta —entre la cercanía y la distancia de la segunda persona— conocer el punto de vista de quien supuso una “compañera de tantas mutaciones en esta centelleante rotación de quince años” (“XII” 176). Asistimos, pues, a un poema en el que la voz lírica *gatea*. Esto es, que escribe como si ajustara su experiencia sensorial a la estatura física de un gato. Similar a la pregunta que el filósofo Thomas Nagel haría en su ensayo “What is it Like to Be a Bat” (1974), Orozco, sin pretensiones filosóficas también inquires por la experiencia, no ya del gato en general, sino más radicalmente de una gata en particular. ¿Cómo se sentirá ser la gata Berenice?

Esta curiosidad hacia la gata resulta fundamental al momento de considerarlas bajo la rúbrica de las especies compañeras. Haraway también reivindica la curiosidad como una forma de atender (en su acepción relativo al cuidado) al animal: “[c]aring means becoming subject to the unsettling obligation of curiosity, which requires knowing more at the end of

the day than at the beginning” (36). En *Cantos a Berenice*, como bien demostró el canto anterior, no se percibe un progreso en términos del conocimiento logrado en torno a la gata. Sin embargo, la duda no supone un obstáculo al momento de establecer en la práctica un lazo afectivo con la gata. Es decir, media entre ambas un nexo al que la razón no tiene enteramente acceso.

Por tal motivo, en el canto “X”, la voz lírica reitera su vínculo entrañable con la gata: “[s]í, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel / ceñida al memorial del rito y la pereza” (174). El verso, si bien podría ser malinterpretado dentro de un marco proyeccionista o apropiativo, señala más bien al establecimiento de una relación en la que se recibe a la gata como pareja afectiva. El desarrollo del poema, no obstante, se resiste a semejante lectura:

No fetiche, donde crujen con alas de langosta los espíritus puestos a secar;
no talismán, como una estrella ajena engarzada en la proa de la propia tiniebla;
no amuleto, para aventar los negros semilleros del azar;
no gato en su función de animal gato;
sino tú, el tótem palpitante en la cadena rota de mi clan” (“X” 174).

Una sucesión de negaciones desembocan en una afirmación fundamental: la gata no es un mero objeto sobre el cual la voz lírica se proyecta, tampoco una mascota domesticada y, por lo mismo, carente de subjetividad. Si la voz lírica alude a un pasado “primitivo” a través de la imagen del “tótem palpitante” es porque encuentra allí una expresión de lo familiar que no está basada en las grandes divisiones que históricamente han constituido lo humano en oposición al animal. La noción del “clan”, aquí, prescinde de criterios consanguíneos, así como de categorizaciones taxonómicas. Da peso, por el contrario, al espacio compartido y a la duración de los encuentros domésticos en los que la voz lírica y la gata comieron, se miraron, jugaron y se sorprendieron. En este punto, cobra sentido que la voz lírica de *Cantos*

a *Berenice* demore el momento en que finalmente se refiere a la mascota por su nombre propio.

Los últimos dos cantos del poemario se escriben desde un tono reminiscente a la plegaria. El proyecto elegíaco mismo entra en duda ya que la voz lírica no sabe a dónde van las “indescifrables criaturas” (“XVI” 182) como *Berenice*. La voz lírica no quiere inventarle un paraíso mediante el acto de escritura, “[...] no invento para ti un miserable paraíso de momias de ratones, / tan ajeno a tus huesos como el fósil del último invierno en el desván” (182), como tampoco quiere reducirla a un objeto descartable del cual no queda ni escritura: “[p]ero tampoco puedo abandonarte a un mutilado calco de este mundo / donde estés esperándome, esperando, junto a tus indefensas y ya sobrenaturales pertenencias / —un cuenco, un almohadón, una cesta y un plato—” (182). Hay, pues, una voluntad por honrar la memoria de la gata sin idealizaciones y sin recrear discursos consolatorios que inventan una vida después de la muerte. Frente a esto, la voz lírica insiste: “[s]é que preferirías ser tú misma” (182). Esta consideración pone de relieve de manera tangencial el conflicto que el acto de nombrar supondría para la una voz lírica que busca recordar “honestamente” a su mascota. Es decir, si el nombre es un producto del lenguaje, y las palabras, según expresa la voz lírica en diversas instancias del poemario, son quizás “algo menos que harapos de un idioma irrisorio” (“XVII” 184), entonces comenzamos a comprender por qué estos poemas no se dirigen activamente a la gata por medio de su nombre propio.

T.S. Eliot juega con la dificultad de nombrar a los gatos en el poema “The Naming of Cats” en su colección *Old Possum’s Book of Practical Cats* (1939), un texto que Orozco cita veladamente en *Cantos a Berenice*. Si Eliot insiste que “[t]he Naming of Cats is a difficult matter / It isn’t just one of your holiday games; / You may think at first I’m as mad as a hatter

/ When I tell you, a cat must have THREE DIFFERENT NAMES” (9), Orozco, por su parte, escribe: “que tus nombres eran Bastet y Bast y aquel otro que sabes / (¿o es que acaso una gata no ha de tener tres nombres?)” (“V” 169). Incluso en esta instancia intertextual lúdica, los versos de Orozco se resisten al nombramiento. La gata podrá tener una multitud de nombres, sin embargo, hay uno que el poemario aún no ha pronunciado que también nombra el relato singular de dos vidas compartidas. De modo que no debe resultarnos casual que la voz lírica deje para el final dirigirse a la gata a través de su nombre propio. Jacques Derrida viene al caso nuevamente.

En *The Animal that Therefore I Am*, Derrida retoma la melancolía que Walter Benjamin le atribuye a la naturaleza: “It is true that, according to Benjamin, the sadness, mourning, and melancholy (*Traurigkeit*) of nature and of animality are born out of this muteness (*Stummheit, Sprachlosigkeit*), but also out of and by means of the wound without a name: that of having *been given a name*” (19). La cita —cuyo foco es la incapacidad de la naturaleza de nombrar, pero de ser inevitablemente nombrada— resulta productiva al momento de dirigir nuestras atenciones a los versos finales de *Cantos a Berenice*. Vuelvo nuevamente al final del poemario: “[d]éjame tu sonrisa / a manera de perpetua guardiana, / Berenice” (“XVII” 184). Aquí, el acto de nombrar sorprende por su falta de melancolía. Esto, incluso, cuando a través del poemario, la voz lírica ha insistido en la insuficiencia de su lenguaje. La estructura de este nombramiento, similar a la fragilidad de una encomienda (esto es, ponerse en manos de alguien) apunta a una suerte de consuelo final. Vocalizar el nombre “Berenice” supone el último gesto mediante el cual la voz lírica responde a su compañera. Decir “Berenice” es nombrar aquello que rebasa los nombres. No obstante, en ese intento de lenguaje malogrado se establece una auténtica zona de contacto entre las

especies. No debemos olvidar que Olga Orozco no es Olga Orozco, sino Olga Noemí Gugliotta. Su nombre autorial no es el mismo que el nombre que le fue dado. Como su gata, Orozco conoce las implicaciones de cargar con más de un nombre. Berenice y Olga se reencuentran en la dificultad compartida de nombrar y ser nombradas.

CAPÍTULO 3

Las palabras y las cosas: José Carlos Becerra y Roberto Juarroz

Los trabajos de José Carlos Becerra (México, 1936-1970) y Roberto Juarroz (Argentina, 1925-1995) comparten un imperativo de escritura: que las palabras y las cosas ocupen un mismo lugar en el espacio del poema. A simple vista, el modo en que ambos poetas trabajan esta tentativa de simultaneidad podría resultar poco llamativa, cuando no “convencional”. Sus poemas no ostentan las marcas experimentales de las vanguardias históricas, como tampoco participan del espíritu de experimentación con la materialidad del texto (tal como fue uso y costumbre para un grueso de artistas de los sesenta y setenta), con el propósito de establecer un vínculo lúdico, de no consumo, entre la poesía y el mundo de los objetos.¹ Sin pirotecnias verbales e, incluso, limitándose al espacio tradicional de la página y el verso, los trabajos de Becerra y Juarroz sobresalen porque, similar a los comentarios que William Rowe elabora sobre otra poeta aparentemente convencional de este periodo, ambos exploran un lenguaje que toma en cuenta “the physicality of standing in the world” (249). Esta observación, si bien corresponde a la obra de la venezolana Ana Enriqueta Terán, no debe tomarse en términos exclusivos ni ligeros, pues despunta otro de los modos (por cierto más callado y, tal vez, más difícil de precisar) en que una corriente de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX pretendió instalarse en el mundo

¹ En el próximo capítulo, trabajo a esta generación de poetas y artistas tomando como eje de estudio el auge de libros-objetos durante los sesenta y setenta.

físico de la materia.² Lo que trae consigo dicha aspiración es la urgencia por explorar un lenguaje poético cuya operación no sea exclusivamente figurativa y, por lo mismo, sustitutiva de la realidad, asunto que viene al caso cuando tomamos en consideración los trabajos de Becerra y Juarroz. Como quisiera proponer en el presente capítulo, ambos poetas articulan propuestas poéticas capaces de materializar auténticas zonas de coincidencia entre las palabras y las cosas.

Antes de entrar en el análisis de ambos, habría que hacer un breve recuento de la tradición de la poesía moderna pues, la relación íntima o, su contraparte, la sensación de disyunción que media entre el lenguaje y el mundo de los objetos cuenta con amplios precedentes en la producción poética de principios del siglo XX. En primer lugar, habría que mencionar los llamados “poemas-cosas” (*Dinggedichte*) que Rainer Maria Rilke publica entre 1907 y 1908 bajo el título, *Los nuevos poemas*. La “novedad” de estos textos radica en cómo Rilke contrae la marca subjetiva del sujeto lírico, con tal de dar presencia autónoma a la serie de “cosas” que figuran en los dos volúmenes de este poemario. Curiosamente, aquello que Rilke denomina “cosas” se refiere a presencias que pueden ser tanto humanas como no-humanas, animadas e inanimadas, inaugurando una mirada que hace de la “cosa” su principal figura de entendimiento.³ El proyecto de Rilke resulta fundamental por dos

² Digo “tradicional” ya que como bien subraya Rowe, Ana Enriqueta Terán escribe cultivando formas propias a los siglos 16 y 17, el soneto y el endecasílabo siendo algunos de los casos más recurrentes. Sin embargo, de lado a esta motivación esteticista, nota Rowe, yace el interés de que las palabra y las cosas se encuentren en un mismo tiempo y espacio: “[t]he key principle, that words and things are given simultaneously, recurs in various statements [...]” (Rowe 267).

³ No sólo dejar que las cosas aparezcan autónomamente sino, además, *Los nuevos poemas* se proponen hallar las relaciones materiales, insospechadas, que median entre ellas. De ahí que entre su catálogo de poemas figure un poema sobre un prisionero disminuido por su condición de encierro (“Der Gefangene”), seguido por el famoso poema sobre una pantera “domesticada” en un zoo (“Der Panther”); o que la descripción del movimiento libre y alegre de un carrusel en Luxemburgo (“Das Karussell”) preceda la descripción del propio movimiento de una bailarina española (“Spanische Tänzerin”), tan encendido, que reta cualquier mirada. Dicha organización del libro apunta a las relaciones que existen —a nivel de superficie material— entre las diversas cosas que pueblan el mundo.

motivos: por un lado, desarrolla una estrategia de escritura objetiva (en tanto ensaya una perspectiva impersonal), y por otro, motivado por el trabajo escultórico de Auguste Rodin, aspira a que el poema alcance el estatus de un objeto sensual, plenamente integrado al mundo de la materia. Se trata, pues, de una instancia importante en el desarrollo de la poesía moderna, puesto que Rilke practica una forma del poema que, en palabras de Edward Snow, “would somehow manages to belong to the world of things rather than feelings” (3).

La tendencia por instalar el poema en el mundo físico de las cosas atraviesa diversos avatares a principios del siglo XX. Desde la vertiente de la poesía concreta, los *Calligrammes* (1918) de Guillaume Apollinaire suponen una variación más experimental de esta empresa, en la medida en que dichos textos establecen una radical correspondencia entre forma y contenido. Si un texto versa sobre la lluvia, el poema de Apollinaire *llueve*. Si versa sobre una fuente, el poema deviene concretamente en una fuente. Se trata de una nueva modalidad del poema cuya función no reside en representar, sino en materializar el objeto al que se refiere. Esto último no es privativo de Apollinaire, sino que guarda íntimas resonancias con el trabajo del chileno, Vicente Huidobro, quien no sólo estaba llevando a cabo sus propios experimentos con la poesía concreta al mismo tiempo que Apollinaire sino que, además, llegó a resumir su definición de la labor poética en su famoso poema, “Ars poetica”: “[p]or qué cantáis la rosa ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema. // Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el sol. // El Poeta es un pequeño dios”. Huidobro insta a los poetas, no a escribir sobre la realidad, sino a hacerla. Como sugiere el nombre que el chileno acuña para su movimiento de vanguardia, “creacionismo”, el poema debe ser un objeto creado que actúe en la realidad.

Dos poetas latinoamericanos ponen en jaque las seguridades alardeadas por Huidobro respecto a las capacidades del poeta. El texto vanguardista de César Vallejo, *Trilce* (1922), así como el poemario de posvanguardia de Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (1933/1935), documentan la imposibilidad de que el poeta sea, como Huidobro prescribe, “un pequeño dios”. De hecho, ambos poemarios experimentan la relación entre poesía y materia, entre poeta y objetos, en términos de un quiebre. Significativamente, este quiebre tiene que ver con la deficiencia del sujeto lírico al momento de dar cuenta de aquellos objetos que le salen al paso y se le presentan, no pasivos e inertes, sino cargados de una vibración y una agencia sin precedentes. En Vallejo, los objetos suelen ser ariscos y volátiles, personalidad que cobra forma en el modo en que suelen oscilar entre el brinco y el reposo (como aquel piano de *Trilce* “XLIV” que “viaja hacia adentro, / viaja a saltos alegres. / Luego medita en ferrado reposo, / clavado con diez horizontes” [150]) e, incluso, en el modo en que se transforman, según el tratamiento que reciban (como aquel de *Trilce* “XXXVIII” que “[h]iere cuando lo fuerzan / y ya no tiene cariños animales. / Mas si se le apasiona, se melaría / y tomaría la forma de los sustantivos / que se adjetivan de brindarse” [146]) . En Neruda, por su parte, los objetos exhiben una activa disposición por entrar al poema y, más aún, claman ser “cantados” por el poeta. En su propia “Arte poética”, la voz lírica de Neruda no logra responder al llamado de los objetos que lo rodean: “... pero, la verdad, de pronto, el viento azota mi pecho, / las noches de sustancia infinito, / el ruido de un día que arde con sacrificio / me piden lo profético que hay en mí, con melancolía / y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos / hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso” (“Arte poética” 134-135). Tanto en *Trilce* como *Residencia*, los objetos constituyen presencias que no entran al poema por la naturaleza misma de su carácter: se retuercen, se mueven según el

flujo de un íntimo temperamento, abriendo una brecha aparentemente irreconciliable entre el lenguaje y los objetos.

La vitalidad de los objetos en Vallejo y Neruda adquiere rasgos menos animosos desde la perspectiva de los objetivistas estadounidenses. Poetas como William Carlos Williams, Louis Zukofsky, George Oppen, si bien viven la relación entre la poesía y los objetos en términos de una tensión, sus trabajos, no obstante, hacen de la reconciliación uno de sus principales objetivos de escritura. A grandes rasgos, para los objetivistas, si hay entre las palabras y las cosas una disyunción es porque las ideas —en tanto preconcepciones heredadas por la tradición y el hábito— obstaculizan la posibilidad de que haya una relación directa entre el lenguaje y las cosas. Partiendo de la máxima de Williams, resumida en su poemario *Paterson* (1946), “no ideas but in things” (6), el crítico Bill Brown insiste que la contribución de los objetivistas consiste justamente en que inventan un “idiom”, capaz de rezurcir la oposición legada por la modernidad entre el ámbito inmaterial de las ideas y el ámbito material de las cosas.⁴ El rechazo de los objetivistas, según Brown, es doble: que no existan ideas desprovistas de cosas, como tampoco que existan cosas sin ideas. Lo que está en juego es, el imperativo que las ideas y las cosas de algún modo se integren, desarticulando “the subject/object opposition, and contesting the ontological distinction between thoughts and things” (3).

Este último punto resulta fundamental para los trabajos de Becerra y Juarroz, pues ambos poetas hacen de la disyunción entre el lenguaje y las cosas un tópico recurrente de escritura. Si para Williams, las ideas preconcebidas distanciaban al lenguaje de las cosas,

⁴ Traslado el término “idiom” del inglés pues enfatiza la radicalidad de los objetivistas. Estos no sólo emprendieron una exploración del lenguaje, sino que buscaron reinventarlo completamente. Esto implicó la articulación de una nueva gramática, una nueva sintaxis, un nuevo léxico (en el caso de los objetivistas, profundamente americano, desprovisto de influjos de la literatura inglesa), cuyo empleo condujera a una relación de correspondencia entre el lenguaje y la material, entre las palabras y las cosas.

para Becerra y Juarroz, quienes publican en un contexto marcado por una cultura de masas y las sociedades del espectáculo, dicha disyuntiva se agudiza dada la dirección que tomó la cultura intelectual del periodo. Textos como *La estructura de las revoluciones científicas* (1962) por Thomas Kuhn, *Las palabras y las cosas* (1966) de Michel Foucault y *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Deborde vienen al caso porque establecen un horizonte de ideas que informa la producción poética de Becerra y Juarroz. Estas tres publicaciones anuncian el giro cultural que, según Samantha Frost y Diana Coole, toma por asalto a la comunidad intelectual durante la década de los setenta. El materialismo, según ambas, se relega a un segundo plano, para dar paso a los estudios culturales cuya investigación “privileges language, discourse, culture, and values” (2). Lo que las publicaciones de Kuhn, Foucault y Deborde adelantan es justamente la imposibilidad de experimentar la realidad material tal cual, pues siempre mediará algún constructo, sea éste un paradigma científico (en el caso de Kuhn), un episteme (en el caso de Foucault) o la representación de imágenes masificadas (en el caso de Deborde). La materia de las cosas, según testifica este catálogo de textos, se diluye en el tránsito de su análisis.

En tensión con el espíritu intelectual del periodo, la poesía de Becerra y Juarroz no da por perdida la posibilidad de que el lenguaje y la realidad material de las objetos puedan encontrarse, aunque sus trabajos continuamente escenifican instancias de mediación que el sujeto lírico pugna por superar. Uno de los rasgos comunes entre Becerra y Juarroz radica en la tendencia casi obsesiva por escribir sobre el acto mismo de escritura. Se trata de una instancia a través de la cual ambos revelan —sin ademán histriónico— los materiales con los que construyen sus textos. En Becerra y Juarroz, revelar el andamiaje de sus textos supone colocar énfasis en la experiencia de la escritura, esto es, en las condiciones materiales que

llevan a la producción y el ensamblaje de un texto. Se trata, pues, de una forma especial de franqueza, similar a la que George Oppen adjudica a la poesía de Williams Carlos Williams: “[i]t is possible to find a metaphor for anything; an analogue: but the image is encountered, not found; it is an account of the poet’s perception, of the act of perception; it is a test of sincerity, a test of conviction, the rare poetic quality of truthfulness” (175). Esta dimensión ética del poema viene al caso, pues si Becerra y Juarroz insisten en explicitar sus materiales de escritura es precisamente para evitar que las figuras (y no las cosas) ocupen un primer plano y, además, para documentar algún momento, por más azaroso y sorpresivo que sea, en el que las palabras y las cosas coincidan en el poema.

“So much depends on the wheelbarrow” (175), comenta Oppen, haciendo referencia a uno de los poemas más famosos de Williams que toma como protagonista a una carretilla ordinaria. Si bien el presente capítulo se organiza a partir de la relación de la poesía con los objetos, el caso de Becerra y Juarroz toma mucho en cuenta al lenguaje. Es decir, la poesía de ambos, si bien guarda resonancias con los objetivitas en tanto se interesa, como insiste Oppen, por recolocar la poesía *entre* las cosas (175), sus trabajos están menos motivados por el afán de dar presencia a un objeto específico o singular. Tal vez más sintomático de este periodo de producción es la aproximación dispersa y panorámica al mundo de los objetos, así como a terminar hablando de las operaciones del lenguaje en relación harmónica o contenciosa con la realidad. En este sentido, las cosas en Becerra y Juarroz, entran y salen intermitentemente como parte de un panorama atestado de diversas materialidades. Sus cosas no suelen aparecer aisladamente, sino amontonadas, y en continua tensión con otros objetos e, incluso, enredadas con aspectos exteriores que amenazan su presencia material

misma. Es en este panorama impreciso de enredos que Becerra y Juarroz insisten en lograr un nexo entre sujeto y objeto, entre lenguaje y cosa.

A través de los poemarios *Relación de los hechos* (1967) de Becerra y *Poesía vertical* (1958-1997) de Juarroz, el presente capítulo traza los múltiples obstáculos que ambos poetas perciben al momento de establecer un contacto no forzoso entre las palabras y las cosas. Ambos ven la palabra como un espacio plagado de representaciones que preceden al objeto, por cual, sus poemas continuamente forcejean con experimentar las cosas en presente, más allá de imágenes o discursos prefabricados. Asimismo, la subjetividad (tanto del sujeto lírico como de los objetos en cuestión) supone su propio problema. No sólo la subjetividad de las voces líricas amenazan con mediar demasiado las cosas, proponiendo una visión del mundo irremediabilmente solipsista, sino que además, progresivamente, los objetos en Becerra y Juarroz exhiben una vitalidad sin precedentes. Los objetos difícilmente entran al poema, pues proceden en ellos mismos, al menos hasta que las palabras (como aquel poema de Vallejo protagonizado por un cristal) finalmente se acoplen a ellas, y no a la inversa.

Como veremos, los poemas de Becerra y Juarroz vuelven sobre los mismos conflictos pero desde ángulos distintos. Este afán repetitivo supone, tal vez, uno de los aspectos distintivos de los trabajos de Becerra y Juarroz, además de un paso adicional en relación a la tradición moderna precedente: cada poema modula y calibra el lugar del sujeto lírico y su lenguaje en función de resolver la disyunción entre las palabras y las cosas. Es decir, Becerra y Juarroz son repetitivos porque cada poema supone un renovado intento de cercanía con la realidad material. La visión y el tacto serán fundamentales en las propuestas de ambos al momento de ensayar sus aproximaciones a las cosas. Es mediante el lenguaje del cuerpo que Becerra y Juarroz proponen recolocar al poema entre las cosas. Si para Juarroz, el poema

puede ser las manos que palpan la materia de las cosas, “[l]as manos del poema / reconquistan la antigua reciedumbre / de tocar las cosas con las cosas” (“11” *Cuarta poesía vertical* 159), para Becerra, las palabras son “esas distancias de algo” (“La hora y el sitio” 57) que, sin embargo, contienen una expresión capaz de dar con el mundo desde el mundo mismo: “siempre hay una palabra, esa puerta que busca ser la puerta” (59).

Relatar los hechos: José Carlos Becerra

No es mucho lo que se sabe de José Carlos Becerra. Al publicar *Relación de los hechos* (1967), Becerra, quien hasta el momento contaba con escasas publicaciones, se consolidó como uno de los poetas más prometedores de su generación.⁵ Octavio Paz, quien había incluido a Becerra en la antología, *Poesía en movimiento* (1966), en una carta de 1967, celebra la publicación de su primer poemario, notando sus logros, y lo que esperaba del poeta joven, de cara al futuro. Paz congratula la intuición de Becerra, sobre todo, aquella que se refiere al ejercicio observacional, “intuición, instinto, *mirada* –la mirada que ve el otro lado de la realidad” (*El otoño recorre* 199), si bien desearía que el lenguaje de Becerra fuera más económico, “más veloz, menos río” (299). Los comentarios de Paz vienen al caso, pues precisan el lugar de la mirada en la poesía de Becerra, así como su relación con la composición torrencial de sus versos. Paz nota cómo una de las búsquedas más urgentes de Becerra reside en la exploración del llamado “otro lado de la realidad”, aquel lado que se esconde hábito y costumbre. Sin embargo, el crítico y poeta parece perder de vista el propósito de dicha decisión formal. Rogelio Guedea, en uno de los escasos estudios que

⁵ José Carlos Becerra muere en Italia durante uno de los viajes que hacía como parte de la beca Guggenheim. Su obra publicada e inédita fue reunida por Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco en *El otoño recorre las islas* (1973), volumen al que pertenecen todas las citas utilizadas en este capítulo.

existen sobre Becerra, ha asociado “las imágenes en tropel” en *Relación* con la práctica del automatismo psíquico tan popular en México durante el siglo XX (siendo Paz, desde el surrealismo, uno de sus cultivadores) (325). Hablar de *Relación de los hechos* en términos de este nexo temático y formal (realidad y automatismo) resulta imprescindible ya que anuncia una de las preguntas que Becerra plantea a lo largo de su poemario: ¿cómo adentrarse a la realidad material, más allá de cualquier representación “inmaterial”, prefabricada y, por lo mismo, puesta a circular a través de la historia? O por el contrario, ¿cómo contactar las cosas más allá del solipsismo poético? En primera instancia, la apuesta formal de Becerra parece responder a estas preguntas. Es a través de la desregulación de los sentidos, esto es, de una escritura depurada de asociaciones prescritas, que sus poemas van en pos de una relación menos mediada con las cosas.

Esta práctica de escritura, si bien supone uno de los mecanismos emprendidos por Becerra, está aún lejos de resolver la disyunción entre sujeto/objeto, lenguaje/realidad, palabras/cosas que *Relación de los hechos* constantemente escenifica. El automatismo psíquico es el medio para un fin que el poemario de Becerra continuamente pone en entredicho, pues la relación de Becerra con el mundo de la materia (como la de muchos autores del periodo) es difícil de precisar, cuando no profundamente contradictoria. De hecho, algunos textos y correspondencias posteriores a la publicación de *Relación* dan cuenta de la indecisión que exhibe Becerra respecto a la relación entre el lenguaje y la realidad. Por ejemplo, en una serie de poemas escritos entre 1967 y 1970, Becerra parece parodiar un tipo de discurso que reduce la realidad material a su representación. Cito la primera estrofa del poema “Divertimiento”: ¿[L]a lluvia que pega en los cristales es la maquinaria teatral de una representación fortuita? / ¿El movimiento del cristal al destacar la versión del agua es el tedio

de un trazo de música? / ¿Y al encenderse la luz en la estancia es éste el modo particular con que se ordena la dicción, el sentido figurado de llover?” (191). El mecanismo interior del poema recuerda al del propio César Vallejo en “Un hombre pasa con un pan al hombro...”, pues dicho poema, también mediante una sucesión de preguntas, establece un contraste irónico entre la realidad material inmediata (poblada de cuerpos indigentes) y el acto de escribir de lado e incluso, en sustitución, a las condiciones materiales en que se produce un texto. Ciertamente el poema de Vallejo cuenta con una urgencia social que el poema de Becerra no toca. No obstante, el hilo conductor reside en una insatisfacción: no vale hablar de la realidad, como expresa el último verso de “Divertimiento”, “de una manera puramente formal” (191). Pese a la transparencia que caracteriza al cristal, al agua y la luz, cada una de estas realidades aparecen diluyéndose en “trazos” y “versiones”, en figuras y representaciones propias al género un género más teatral.

“Divertimiento” parece alinear a Becerra con una práctica de escritura que sospecha de la figuración y la representación, al menos cuando es el principal motivo de un poema. No obstante, en una carta dirigida a José Lezama Lima en 1968, Becerra contradice esto último: “[c]ondenados al artificio vital del verbo, creo que los escritores debemos volvernos hacia el lenguaje, como otros se vuelven hacia la ‘vida’, entregándonos” (302). Es a través de la breve correspondencia que Becerra sostuvo con el escritor cubano que los lectores pueden apreciar cuán determinante fue la obra de Lezama para el mexicano. De repente, Becerra parece alinearse con el barroquismo de Lezama, cuyo énfasis recae justamente en el artificio del lenguaje, en la exuberancia de la imagen, en la creación de universos que no se relacionan de manera directa con la realidad. No ya la realidad, sino el lenguaje viene a constituir una nueva forma de videncia para Becerra: “[s]u obra representa esa experiencia

última sin la cual yo no podría ahora indagar y *ver* en el lenguaje, no el la ‘realidad’” (302). La realidad en entredicho, Becerra abraza un lenguaje que se describe en términos opuestos a la realidad.

Relación se publica antes que estos testimonios contradictorios de Becerra, y sin embargo, en gran medida, el poemario exhibe las marcas de esta indecisión. En *Relación*, se asiste a un sujeto lírico que si bien expresa la necesidad de instalarse entre el mundo de las cosas, éste continuamente se descubre enredado entre imágenes, figuras e historias que interrumpen su desplazamiento hacia fuera. Se trata de un movimiento similar al “exteriorismo” de Ernesto Cardenal, y que según William Rowe, supone una postura que se deshace de una forma de escritura mediada “by biographical self or other pre-given form, of the materials; if self is there, it is as part of the materials and not as a special zone of meaning” (117). Becerra participa de esta actitud, en tanto el sujeto lírico de *Relación*, tal como anuncia su título, intenta narrar, cual cronista impersonal y objetivo, una serie de hechos. Y no sólo decirlos, sino vincularlos, dar con las zonas de contacto que yacen el mundo de las palabras y el mundo de las cosas, más allá de mediaciones personales y/o culturales.

El conflicto aflora cuando consideramos que la literatura suele ser entendida en términos contrarios a los hechos. Clarice Lispector, una década después a *Relación*, habla de la tensión subyacente entre la literatura y los hechos. La narradora de *La hora de la estrella* (1977) insiste: “[d]e pronto me apasioné por los hechos sin literatura; los hechos son piedras duras y obrar me está interesando más que pensar, de los hechos no hay cómo huir” (17). Insisto en esta conexión porque, Lispector, como Becerra, se mueve en un terreno de oposiciones que sus respectivos proyectos literarios pretenden solventar. La forma mediante

la cual ambos buscan dar cuenta de los “hechos” (definidos por Lispector en términos de un objeto material, duro e inapelable) reside justamente en el empleo de un lenguaje orientado por el cuerpo. “Pensar en un acto. Sentir es un hecho” (13), expresa la narradora de Lispector, asunto que resuena, en Becerra, en tanto construye un sujeto lírico que activamente hace de su cuerpo y su aparato sensorial un instrumento. La mirada, como insistía Octavio Paz, ocupa un lugar central en los tránsitos urbanos y costeros que caracterizan a *Relación*: “[l]a mirada entonces no yerra como no yerra el amor ... // Estos ojos de amor que me llevan se han abierto también en los ríos, / en las arenas lavadas como alguien que pone en orden sus recuerdos y luego se marcha. / Ríos que se levantan en silencio para abrirle la puerta al océano que entra sacudiendo los retratos y las apariciones, los lechos y sus consecuencias de sangre o de nieve” (“Betania” 72). La pasión por los hechos se manifiesta, aquí, en la pasión por la videncia que la voz lírica expresa.

No obstante, puede que la relación entre el cuerpo y los hechos en Becerra sea más complicada. Los versos anteriores que figuran en “Betania”, el poema que abre al libro, si bien hablan de una confianza colocada en la precisión de la mirada, dicha seguridad inmediatamente se vuelve ambivalente. De lado a los hechos (las arenas, los ríos, el océano), aparecen los “retratos” y las “apariciones”. El ambiente liminar de la costa, en el lapso de un mismo verso, súbitamente se ve atravesado por un pasado repleto de memorias. Los retratos (aludiendo a una forma de pasado que se fija en el tiempo) y las apariciones (aludiendo a una forma de pasado que se filtra en el presente de una forma más conspicua e inmaterial) se enredan con los cuerpos de agua, cuyo carácter, contrario a los retratos y las apariciones, es el flujo, una presencia en contante presente. Ir abruptamente de la certeza a la sospecha, de la presencia a la ausencia y de lo material a lo inmaterial, inmediatamente establece las

coordinadas desde las cuales *Relación* opera. En la sección siguiente, quisiera concentrarme en un puñado de poemas en los que Becerra, de manera muy explícita, pone de relieve dos dificultades enfrentadas al momento de lograr un contacto entre el sujeto lírico y los objetos, entre el lenguaje y las cosas. Por un lado, está la sensación que la realidad material se ha volatilizado o, incluso, “dematerializado” por vía de una saturación asociada a la historia y el mito. Por otro, está la brecha que se abre entre la mirada y lo mirado que, en Becerra, tiene que ver con la incapacidad de determinar los límites entre lo objetivo y lo subjetivo. Considerando que *Relación* es un poemario extenso dividido en cuatro secciones (“Betania”, “Apariciones”, “Las reglas del juego” y “Ragtime”), y cuyos poemas cuentan con una extensión que rondan las dos o más páginas, mi análisis no pretende ser exhaustivo. Propongo más bien un asomo a una obra que se esfuerza por replantear la relación entre la poesía y la materia en términos de un contacto, y no de una irrevocable disyunción.

- El objeto virtual

A lo largo de las cuatro partes de *Relación*, Becerra hace del tránsito itinerante del cuerpo un modo de entrar en contacto con el mundo de las cosas. Se trata de un lugar de enunciación que recuerda a la de Pablo Neruda en “Walking Around”. Becerra, como en Neruda, se afana por desplazarse entre las cosas, como si deplorara cualquier posición subjetiva (“sucede que me canso de ser hombre” [219], insiste Neruda) que respondiera a la sensación de acumulación y disyunción que se ha erigido como medida del presente. En “Declaración de otoño”, Becerra escenifica un paseo por la ciudad similar. No obstante, el cansancio no está contenido en el sujeto lírico, sino en la realidad material circundante. Si bien el presente marchito queda asociado “románticamente” a la estación del año, “[e]l otoño nos revelará el hueso del mundo / en sus hojas el color amarillo no será solamente un aria

triste / será también la verdad de la tierra”, el poema rápidamente lo vincula a una suerte de extenuación material que toma lugar al centro de las cosas, y cuya raíz radica en la carga de historia que la ciudad y sus cosas presentan:

He venido.

Aquí se reúnen las leyendas de piel titilante,
las miradas donde aparece la arena movediza que está a la mitad del recuerdo;
porque ahora no miro las extensiones del mito
y no encuentro otra respuesta ni otra distancia que el llanto ...

Voy por esta ciudad; yo no camino sobre las aguas,
camino sobre las hojas secas que caen de mis hombros,
miro a los muertos en brazos de sus retratos, miro a los vivos en brazo de sus
desiertos ... (75).

La experiencia del vidente encuentra su límite cuando, en lugar de las cosas, el sujeto lírico observa “las extensiones del mito” (75). Para la segunda mitad del siglo XX, el mito ya contaba con sus propias teorizaciones, si recordamos el libro *Mythologies* de Roland Barthes, publicado en 1957. Para Barthes, el mito es una forma especial de historia que se ha naturalizado y escabullido en los espacios y las materias más ordinarias y habituales. Becerra, en “Declaración de otoño”, hace referencia explícita al mito, al parecer, en un sentido similar al bartheano.

Sobresale la naturaleza titilante de estas figuras del pasado que vacilan entre la presencia material (ostentan una piel) y su disolución, en tanto la piel “titila”, referenciando un centelleo, el temblor de algo que está a punto de apagarse. La realidad, según apunta “Declaración de otoño”, incluso cuando aparece atestada de presencias y materialidades no logra estar del todo presente, como si las cosas, en su carga de historia, perdieran su consistencia física. Insisto en esta suerte de “dematerialización” de la realidad, pues justamente después de “Declaración de otoño”, Becerra coloca un texto titulado “Espacio

virtual”.⁶ El poema, similar al anterior, “títula” entre la presencia y la ausencia pero, en este caso, enfatizando la dificultad de que las palabras se relacionen con la materia en un poema que trae a colación, entre varias cosas, la presencia de una amada. Las palabras —incluso cuando la voz lírica se aparta, se resta y contrae su marca subjetiva retiene— no logran cohabitar, con su objeto de deseo y/o descripción: “escribir un nombre sobre un rostro, escribir un rostro sobre una mirada / esperar la señal de la noche en el color blanco de unas manos / retener la respiración como si fuera un secreto respirar; / no basta” (76). El poema se torna intimista, en tanto parece enfocarse en la presencia física de la amada. La acción nombradora entra en contención con la presencia material del objeto de deseo, pues el nombre recubre la cosa (el rostro), reposa encima, y no se compenetran. El espacio virtual que, en “Declaración de otoño” se vinculaba con una ciudad saturada historia y, por lo mismo, de una experiencia que no logra darse en términos singulares y presentes, se filtra al ámbito de la experiencia íntima. Incluso la presencia física, *in situ*, de la amada se experimenta en términos “inmateriales”:

Sóñar así, mirar, sentir el paso de las aguas por los espejos, por las palabras
que vamos diciendo,
por la caricia, cuando a las manos les nacen alas con forma de preguntas;
soñar así, por las bocas buscándose,
¿acaso eres tú esta mujer que beso? ¿Acaso eres tú?

Pero no basta,
no basta saberlo,

⁶ Hablo de estos poemas en Becerra en términos de una “dematerialización”, pues en el ámbito de las artes plásticas y de la poesía más experimental de este periodo, la materia del objeto artístico entra en contención. “The Dematerialization of the Art Object” de Lucy Lippard y John Chandler se teoriza los beneficios de un arte que prescindiera de la materia de las cosas, tendencia que encontró su contraparte en la emergencia de los minimalistas cuyos trabajos apostaban a la creación de objetos insoslayablemente materiales. Ya sea trabajando a partir de conceptos inmateriales u objetos materiales, ambas posturas tuvieron como horizonte la articulación de un arte fuera de la historia, que habitara de lleno el presente de la experiencia (corporal o mental), sin ser co-optado por los modos de significación más discursivos del periodo. Pese a que Becerra no produce un corpus textual que dialogue con las artes plásticas o con una corriente de poesía experimenta, *Relación* pasa examen de dicha contención buscando su propia alternativa, que no es la dematerialización, pero tampoco la presunción de crear una materia que se basta a sí misma, eximiendo el mundo “subjetivo” del lenguaje.

ensayar un rostro en una palabra, buscar un rostro en una mirada ... (77).

Soñar, mirar y sentir aparecen equiparados en la enumeración de un verso que, a su vez, instala la figura de un espejo, consolidando la sensación de estar, no en presencia material del objeto de deseo, sino de su imagen reflejada. La palabra ensaya un rostro que corresponde a la mirada (que pertenece al sujeto lírico), y no objetivamente al cuerpo de la amada. La materia del cuerpo deviene, pues, en una especie de imagen virtual: “la belleza de unas manos es como un tránsito de guantes, doloroso camino de la memoria a la verdad, del deseo a los labios” (77). Aquí, la palabra se prueba un artificio que implica demasiado al sujeto y, por lo mismo, que opera a expensas del objeto del poema. La poesía de Becerra parece modelarse bajo el imperativo de este “tránsito de guantes”: ir del guante (el artificio, la imagen que recubre) al hecho de las manos de una amada que, en “Espacio virtual”, adquiere rasgos similares a los objetos de una ciudad, saturada de historia y mito.

Volveremos a la figura del guante más adelante, pues si bien en estos primeros momentos del poemario, connota artificio y sustitución de la realidad, ya para finales del texto, Becerra la reivindicará como un modo especial de solventar lo que hasta ahora se experimenta como una brecha entre las palabras y las cosas. Por lo pronto, lo que ambos poemas documentan es, no sólo el tratamiento del mundo en términos de un objeto (que como en Rilke, pueden ser humanas y no-humanas), sino además, la manera reiterativa en que el sujeto lírico se esfuerza por aislar las cosas de un entramado histórico que precede la experiencia misma. Es decir, *Relación* pugna con sentir la presencia de las cosas *en presente*. Uno de los poemas mejor logrados del poemario vuelve sobre este conflicto de manera formidable, pero añadiendo un conflicto: que cualquier acercamiento hacia el afuera del mundo sea una proyección solipsista del sujeto lírico.

En “La otra orilla”, el poema favorito de Mario Vargas Llosa por cierto, Becerra vuelve sobre el mismo conflicto, en esta ocasión, no sólo preocupándose por la mediación de la historia y el mito, sino cuestionando su bagaje personal. Es decir, la “Historia” no se perfila como única mediación entre el sujeto lírico y las cosas, sino su historia personal, junto al modo en que su voluntad de escritura lo lleva a desear demasiado a su objeto de descripción. “La otra orilla” supone uno de los varios poemas en que Becerra escenifica el propio acto de escritura. Es decir, el poema aparece en pleno curso, escribiéndose al presente de su lectura. A esta coincidencia entre escritura y lectura, se le añade el hecho de que el poema se escribe, no posterior a una experiencia, sino en el presente de la experiencia: como lectores, asistimos al recorrido de un parque que la voz lírica solía frecuentar en su infancia. En esto, la visita al parque parece estar motivada por la nostalgia. Sin embargo, el sujeto lírico emprende un proyecto difícil: relacionarse con el espacio de la infancia, pero en presente, como si lo estuviera experimentando por primera vez. Hay un afán de cierta *tabula rasa* de la experiencia con las cosas, “[h]e querido recordar aquella canción, / aquella que no pude escuchar dentro de mí, aquella que no supe extraerle al mundo ...” (79), pero que a su vez viene de la mano de un afán por depurarse de la memoria:

Ahora recuerdo todo sin pasión, sin armas obsesivas, sin *recuerdos*,
y ese viaje que la mirada sostiene
abandona el umbral de una tarde de lluvia en la infancia.
Y es aquella costumbre de sonreír involuntariamente,
de sentir esa brisa en los almendros que están dentro de mí, complicados con
mi alma,
y sonar una canción donde tal vez no habré de escucharme;
sí, aquella vieja costumbre de vivir (80).

La voz lírica quiere remitirse a un tiempo en el que la experiencia con el mundo de las cosas (en este caso, la serie de materialidades que pueblan el parque de la infancia) se dé en términos de una simbiosis. No hay contradicción entre el sujeto y los objetos: la voz lírica

está en relación con la brisa, que a su vez contacta los almendros. Interior y exterior se afectan mutuamente en una instancia en el que el sujeto lírico todavía no se ha consolidado en términos subjetivos, tal como señala la levedad con la que describe no lograr identificarse con una canción, si sonara. Este intento de depuración encuentra su límite, pues la voz lírica nuevamente no logra estar en el lugar de la experiencia. Un mismo hecho, una misma observación “objetiva” aparece enredada en tres interpretaciones distintas y contradictorias: “[p]or la torre de la iglesia / pasa el sol y se muerde los labios, ¿o soy yo quien me los muerdo? / ¿O son el sol y la iglesia los que muerden mis labios? / ¿O es el deseo de sol y de iglesia lo que muerde mis labios?” (80). La realidad de la torre de la iglesia y el sol, una vez entran en el horizonte perceptual del sujeto lírico, pierden su carácter inapelable, dado que el sujeto lírico no logra distinguir los hechos de sus proyecciones: “y mi mirada abre de par en par sus brazos para recibir el paisaje, / pero es inútil, en el paisaje hay algo de mirada, / algo también con los brazos abiertos...” (80). No se sabe bien si se observa lo que está más allá de la mirada (el paisaje) o *a través* de ella (la mirada misma). También se desconoce si la falta de vínculo aquí entre la voz lírica y las cosas del parque se debe a que éstas últimas alardean su propia subjetividad (observan desde su propia agencia y subjetividad) o si es meramente un desdoblamiento por parte de la voz lírica, y es a sí mismo a quien extiende sus brazos.

A partir de esta especie de abrazo inconcluso, el paisaje y los hechos (el almendro, la iglesia y el sol) van perdiendo espesor material. La relación entre la mirada y lo mirado se torna contenciosa en la medida en que se aspira a que las cosas entren a un lenguaje que aparece demasiado marcado por el deseo de “ver”. En otro poema, “El pequeño César”, Becerra volverá sobre este conflicto del deseo en tanto inventa, como un solipsismo, lo

mirado.⁷ No obstante, lo curioso de “La otra orilla” está en que, incluso mientras el sujeto lírico esfuerza su mirada e insiste en relacionarse con las cosas “objetivamente” (a través de los sentidos), su deseo interrumpe y lleva a que el paisaje, como el resto de las materialidades que *Relación* ha descrito, comienza a titilar. Por un lado, las transiciones entre el sujeto lírico que transita el parque y el sujeto lírico que escribe sobre la experiencia del parque se tornan más rápidas y abruptas, mientras que el silencio parece impregnarse sobre cada una de las presencias vibrantes del parque:

Una brisa joven sopla entre los almendros, una brisa lejana sopla entre mis labios,
y es el silencio, el silencio de la torre de la *iglesia* bajo la luz del sol,
el silencio de a palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*, de la palabra *brisa*.

Hay un radio encendido en un estanquillo cercano,
pasan unos novios —casi niños— cogidos de la mano,
el sol empuja la torre de la *iglesia* hacia otro mediodía...
Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso, cogí mi alma para eso;
¿qué iba a decir? (81).

Si al principio del poema, el sujeto lírico pretendía “recordar aquella canción”, aquí el silencio, así como la presencia de la radio, ponen en alto sus aspiraciones. La presencia del radio resulta sugestiva, pues adelanta otra manifestación de lo virtual: se trata de una voz sin cuerpo que oscila entre la presencia y la ausencia. A partir de esta instancia, el poema cierra preservando su ánimo de crónica volviendo sobre dos figuras que aún se representan en términos negativos, la historia y el guante: “[a]sí pasó ese día caluroso y nublado ... sobre la historia de aquella mañana, / fue como si una mano enguantada tuviera todas las cosas en el puño. // Yo iba a decir algo, yo tenía la pluma en la mano...” (81). Se desarticula tanto el paisaje como la propuesta de escritura del sujeto lírico.

⁷ En “El pequeño César”, el deseo supone una fuerza adversa a las cosas. El deseo contribuye a la disyunción sujeto/objeto, palabras/cosas: “[t]e detuviste a desear aquello que mirabas, / te detuviste a inventar aquello que mirabas, / pero no estabas detenido, lo que mirabas agitaba tu propio pañuelo, / hacía tus propias señas desde su lejanía” (113).

Insisto en estas continuas escenificaciones de fracaso entre la escritura y las cosas en términos de una “dematerialización” precisamente porque, para finales de *Relación*, se puede apreciar un cambio notable en la actitud de Becerra respecto a ambas. El poemario pasa de la puesta en escena de una melancolía respecto a su posición de vidente, a una enérgica reivindicación del lenguaje y su artificio en relación a las cosas. No es que Becerra de repente le dé la espalda al mundo de la materia, sino que insiste sobre la conjunción entre las palabras y las cosas, si bien de manera residual o parcial. “El azar de las perforaciones” viene al caso. Se trata de un poema que se pregunta sobre el uso del lenguaje, en tanto artificio, al momento de entrar en relación con las cosas. El texto tiene un tono iniciático, no porque la voz lírica emprenda lo que se describe como una exploración de conquista, sino porque el sujeto lírico se inicia en una sensación de que sus manos guardan una relación íntima con sus guantes:

Puse las manos donde mis guantes querían,
puse el rostro donde mi antifaz podía revelármelo;
mi única hazaña ha sido no ser verdadero, mentir con la conciencia de que
digo la verdad
mirar sin aspavientos mi existencia, desfigurada por lo que la hace vivir,
rodeada por lo que tiene de centro, de membrana interior (122).

Los versos problematizan la oposición entre verdad y mentira, asunto que en el poema se extiende a la dicotomía entre la realidad y el artificio. El artificio de los guantes (y el antifaz) proponen un modo, no de internarse en el artificio, sino a su inversa, de “revelar” la realidad de las manos (y el rostro) que encubren. Es entonces —enguantado y enmascarado— que la voz lírica emprende su exploración, tan interior como exterior.

El sujeto lírico se adentra a la noche del trópico como a su propio interior. Por un lado, el sujeto lírico se regodea en las descripciones de la naturaleza, “[s]e hunde la noche en los rostros y en las palabras, / el trópico extiende sus calientes y húmedas mantas sobre mi

corazón, / y una respiración pausada de agua podrida, una fresca dulzura de sapos, envuelve las cosas” (123), por otro, la voz lírica lleva a cabo un autoexamen:

Y yo toco aquello que tal vez me corresponde, que tal vez me alimenta, que tal vez me devora;
yo palpo la dureza y la blandura de mi alma, no con mis manos
sino con mis guantes; mis falanges de cuero, mis uñas de gamuza exploran la verdad
como una apariencia temporal de la mentira, y exploran la mentira como un túnel
por donde hacemos pasar la verdad (123).

Esta yuxtaposición entre el entorno natural del sujeto lírico y su interioridad resulta integral a la propuesta de escritura que Becerra finalmente articula en “El azar de las perforaciones”. Interior y exterior resultan mutuamente inclusivas, así como el artificio y la naturaleza. El guante y el antifaz constituyen un rumbo porvenir para el proyecto poético de Becerra en tanto admite que cualquier acercamiento a la “naturaleza”, esto es la llamada “objetividad” de los hechos, necesariamente incluye al artificio. Esta supone una forma de quebrantar la oposición entre el sujeto y el objeto, pues reconoce una relación de codependencia entre lo humano y lo material: “[e]sta indagación sólo podrá ser realizada por el artificio, / el antifaz irá trasplantando el rostro, los guantes tendrán a su cargo la creación de las manos” (124). En este nuevo rumbo de *Relaciones*, el artificio no despidе a las cosas, siempre y cuando éste se emplee tomando en cuenta la materialidad de las cosas. Justo cuando el sujeto lírico parece hacer del artificio la medida de las cosas, el poema toma otro giro. Si bien el artificio puede ser una vía indirecta para acceder a las cosas (ir del guante a la mano, del antifaz al rostro), el sujeto lírico debe escuchar lo que se presenta a los sentidos como un rumor: “[p]ero hay un rumor de remos, hay un rumor de remos; / debemos escucharlo con atención” (124).

Una vez se desarticulan las oposiciones entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el artificio y las cosas, entonces *algo* entra al poema; algo que, como bien materializa el último poema de *Relación*, “Ragtime”, confronta al sujeto lírico. Si en “La otra orilla, el sujeto lírico había emprendido la búsqueda de una “canción” —aquella que describía un nexo directo entre el sujeto y las cosas—, el poema que da cierre al poemario, vuelve sobre el motivo musical, pero haciendo referencia al género del “ragtime”, cuya principal característica radica en su compás sincopado. La figura del síncope organiza uno de los poemas más extensos del libro que, además, vuelve sobre el mismo tópico de la disyunción pero con mayor certeza de que sujeto y objeto, palabras y cosas, como un compás sincopado, pueden efectivamente coincidir en el espacio del poema. Si bien en “Ragtime”, el sujeto lírico percibe las cosas como si se partieran en dos,

Parte en dos la ciudad, parte en dos la frase donde el recuerdo y el acto se alternan brevemente,
parte en dos la palabra, y así dividida se refleja en sí misma,
parte en dos el esfuerzo de los amantes por tocarse, por alcanzarse, y en esa interrupción tal vez se encuentren.
Parte en dos lo que estaba partido, lo que no podía tocarse por que habíamos olvidado su nombre, su devoción a sí mismo (133),

es ahí donde el sujeto lírico va tras un contacto más certero entre las palabras y las cosas: “oscurecen las cosas nombradas y allí mismo la frase rompe sus lazos con lo que solamente basta al lenguaje” (132). Es en la instancia del traspie, de la disyunción en dos, donde el sujeto lírico debe esforzarse para que algo aparezca, no en términos virtuales, sino envuelto en su propia materia: “[p]ero hay algo sin embargo en el lodo y en la mirada de aquel que tortura su lenguaje describiendo la muerte” (133). Describir cierto lugar intermedio entre la materia de las cosas y el sujeto resulta una tarea ardua, comparable a describir la singularidad de la muerte, pero es justamente allí donde “algo”, como una masa amorfa, aparece. “Hay

algo” supone una expresión que prolifera en “Ragtime” connotando una mezcla entre lo preciso y lo impreciso, entre lo que se constata y lo que se intuye:

hay algo sin embargo en el lodo y en la palabra de aquel que ha escuchado el
portazo del vacío,
hay algo dulce y obstinado en las oscuras manchas de sal que el amanecer deja
en los rostros de los recién llegados a los puertos,
hay algo en el alcanfor donde la ropa vieja se pudre invisiblemente,
sin ostentaciones orgánicas, sin combates sangrientos;
hay algo que sobrepasa al recuerdo, hay algo que llega frente a nosotros (133).

Algo material finalmente entra en relación con la experiencia, el objeto contacta al sujeto, la voz lírica lo describe, si bien en términos imprecisos. Se trata de la primera instancia en el libro que muestra certeza de dicha interacción, por más efímera que se comporte. El destiempo entre las palabras y las cosas, entre el sujeto y el objeto, al final de *Relación*, es un problema, no del presente, sino del futuro: “[m]añana diré la palabra que amanece al día siguiente flotando en los estanques. / Mañana diré la palabra que lucha / en el festín de los animales de invierno” (134). Por un momento, al menos, *Relación* siente que ha logrado una coincidencia entre las palabras y las cosas.

La poesía vertical de Roberto Juarroz

Como Becerra, Roberto Juarroz también es un poeta reiterativo, no ya porque elabora un poemario que vuelve obsesivamente sobre los mismos motivos y escenificaciones, sino porque durante cuatro décadas de producción, podría decirse que el argentino escribe el mismo libro de poesía. Juarroz compone el mismo libro, al menos, 14 veces. *Poesía vertical* es el título que describe un total de 14 volúmenes de poesía, publicada entre 1958 y 1997 (la última de éstas siendo una publicación póstuma). El siglo XX cuenta con un catálogo de

que emprendieron proyectos poéticos extensos similares: Rilke publica *Los nuevos poemas* en dos volúmenes en el lapso de dos años, Louis Zukofsky dedica prácticamente toda su carrera al poema largo “A”, mientras que William Carlos Williams publica *Paterson*, un poema dividido en 5 partes, después de muchos años de alteraciones y reescrituras. *Poesía vertical* de Roberto Juarroz participa de esta tradición de poesía, y la extrema: de un poemario a otro reaparece la misma disyuntiva: la relación entre el poema y la realidad material. Juarroz se vincula con Rilke, Zukofsky y Williams, no sólo en la tentativa de comprometerse a un mismo proyecto poético por un lapso de tiempo extenso, sino además porque desde el ejercicio de una voz lírica radicalmente impersonal, el poema (el lenguaje mismo) explora modos de relación con la realidad material, más allá de la oposición sujeto/objeto, pensamiento/realidad.⁸

En el poema “19” (notemos que los poemas, así como los poemarios sólo pueden ser diferenciados por su numeración, aludiendo a una forma de objetividad) de su *Tercera poesía vertical*, Juarroz explicita la posición de sujeto impersonal que distingue a su voz lírica:

Una mirada en escalas,
que salte, por ejemplo, de los ojos al viento,
del viento al sonido de la nube,
de la nube a una paráfrasis de estrella,
y después a algún grito de hombre
o a la luna o la muerte.

Una mirada que calcule su propia lejanía,

⁸ Diego Sánchez Aguilar apunta a la poética impersonal de Juarroz cuando afirma que “en la poesía de Juarroz no encontramos una sola referencia histórica, social o geográfica. Para saber que estamos ante un poeta argentino será necesario leer la solapa o la introducción biográfica de nuestro ejemplar, pues no hay en sus poemas una sola referencia a Argentina o Hispanoamérica” (17). Los mismos comentarios críticos de Juarroz confirman la idea de una escritura, en gran medida, desprovista de marcas subjetivas. En una reseña preparada sobre otro poeta argentino, René Palacios More, Juarroz critica duramente al poeta precisamente por una presencia desmedida del “yo” lírico: “[p]arece notarse en Palacios More una especie de romanticismo de sí mismo, de su propia fluencia interior [...] Un peligro: cierta carencia de objetivación y cierto exceso de ‘yo’, aunque el pronombre no se escriba” (Juarroz en Belalcázar 266).

a plazos de distancia,
a saltos de animal silencioso,
que vaya hasta la piel del universo
y regrese a contarnos
la piel de otro universo

Una mirada, paso a paso,
hasta el fin de lo visible
o quizás hasta la rueda
impar de lo invisible.
Aunque se nos despegue,
aunque nos deje solos
o nos postergue tal vez
para su última etapa (Juarroz 33).

A lo largo de tres estrofas, la presencia del “yo” lírico se subsume, ya sea por el protagonismo de la mirada aspirada o por la presencia general y colectiva de un “nosotros” que aguarda que dicha mirada logre materializarse. Curiosamente, la forma de mirada a la que el poema aspira no es exclusivamente humana, sino comparable a la de un animal que, paso a paso, con cálculos pero sin mediaciones, se adentra a su medio. Reminiscente al animal rilkeano de la *Las elegías del Duino*, este poema de Juarroz también parece suscribir que “[l]o que hay afuera lo sabemos sólo por el rostro / del animal” (“Octava elegía” Rilke 155). El poema de Juarroz, por lo tanto, aspira a una forma de mirada, depurada de lo que Rilke llama “lo ya formado y no lo abierto” (155) para, desde allí, lejos de la subjetividad, moverse entre las cosas desde las cosas mismas.

Asimismo, dicha mirada posibilita enlaces, más allá de cualquier categoría ontológica: la mirada, viva y vibrante, salta hacia la materialidad de un viento, de ahí al sonido de una nube, para entonces entrar en contacto con una estrella descrita en términos lingüísticos, “una paráfrasis de estrella”. La imagen sobresale pues marca sutilmente la empresa del poema: lograr una forma de mirada que, más allá del bagaje subjetivo, establezca enlaces entre las cosas materiales e inmateriales, animadas e inanimadas, e

incluso, entre la realidad y la escritura, tal como alude la descripción híbrida (entre natural y lingüística) de la estrella. De hecho, que el poema se estructure en tres estrofas viene al caso, pues parece aludir a una forma perceptual que no quiere regirse por oposiciones, sino por visibilizar las zonas “terciarias” de interacción.

En el poema “7” de *Tercera poesía vertical*, Juarroz se vuelve formalmente a la duda precisamente para cuestionar un conocimiento dicotómico, legado por la costumbre y el hábito. Mediante una sucesión de interrogantes en las que, nuevamente, el sujeto lírico apenas aparece, el poema relativiza una serie de presuposiciones, buscando las zonas grises que las ponen en entredicho:

¿Por qué las hojas ocupan el lugar de las hojas
y no el que queda entre las hojas?
¿Por qué tu mirada ocupa el hueco que está delante de la razón
y no el que está detrás?
¿Por qué recuerdas que la luz se muere
y en cambio olvidas que también muere la sombra?
¿Por qué se afina el corazón del aire
hasta que la canción se vuelva otro vacío en el vacío? (*Tpv* “7” 21).

Cada una de estas preguntas, un tanto azarosas, se amontonan por medio de la anáfora. Si el poema anterior aspiraba a la posición “objetiva” del animal entre las cosas, aquí, el lenguaje del poema asume la posición de un niño que, desde una curiosidad sin fondo, cuestiona un conocimiento, buscando, por otro lado, relaciones (y no oposiciones) entre los aspectos visibles e invisibles de la realidad.⁹ El poema no ofrece respuestas. Más bien, la reiteración de las preguntas desestabilizan la escritura del poema, lo colocan en riesgo de

⁹ Rilke viene al caso nuevamente. En 1939, Auden reseña la traducción de *Los nuevos poemas* al inglés. Auden comenta sobre la novedad de la escritura de Rilke en oposición a la tradición precedente: “Rilke is almost the first poet since the seventeenth century to find a fresh solution. His method is the direct opposite to that of the Elizabethans but, like them and unlike the Metaphysicals, he thinks in physical rather than intellectual symbols. While Shakespeare, for example, thought of the non-human world in terms of the human, Rilke thinks of the human in terms of the non-human, of what he calls Things (Dinge), a way of thought which, as he himself pointed out, is more characteristic of the child than of the adult. To the former, tables, dolls, houses, trees, dogs, etc., have a life which is just as real as their own or that of their parents”.

desarticulación: “¿[p]or qué esta curva del porqué y no el signo de una recta sin fin y un punto encima?” (21). Esta última consideración, que cuestiona el propósito del lenguaje y considera la posibilidad del silencio, resulta sugestiva, sobre todo, si tomamos en cuenta que un poeta como Ulises Carrión, durante este mismo periodo, estaba experimentando con una poesía cuya expresión se basaba, no en el contenido lingüístico de los poemas, sino en sus marcas concretas. Es decir, Carrión vacía el poema de su contenido lingüístico, dejando en pie solamente el andamiaje formal del poema.¹⁰ Uno de los poemas que Carrión “vacía” es el famoso poema de Jorge Manrique, “Coplas para la muerte de su padre”, el cual en uno de sus ejemplos más notables, queda reducido, similar al verso de Juarroz, a “una recta sin fin / y un punto encima”. Esto viene al caso, solamente porque pone de relieve cómo las exploraciones de Juarroz, incluso cuando no incurren en mayores experimentos formales, comparte exploraciones cónsonas al periodo. Juarroz también aspira a una lenguaje que se comporte cual una cosa concreta, estos es, que sea capaz de significar más allá el subjetividad del autor y, sobre todo, más allá de las preconcepciones que lo atraviesan. Si bien la sucesión de interrogantes del poema “7” lo llevan al borde del silencio, el proyecto de Juarroz, tan repetitivo como resulta, no renuncia jamás al lenguaje como principal instrumento expresivo. Sí insiste en establecer una relación cabal entre el contenido y su forma, asunto que se traduce al mundo de los objetos, pues las palabras en Juarroz se esfuerzan por acoplarse a las cosas.

Una de las dificultades que la poesía de Juarroz encuentra al momento de relacionar las palabras con las cosas radica en restarle a las palabras su carga prefabricada. El interés

¹⁰ En sus *Sonnet(s)* (1972), Ulises Carrión emprende un proyecto de reescritura de la tradición poética del medievo y el Siglo de Oro, reduciendo textos canónicos a sus marcas gramaticales más concretas. Son poemas que pretenden generar sentido por medios materiales y sensoriales, y menos por su capacidad de expresión lingüística.

por alcanzar un lenguaje impersonal se tropieza con una sucesión de mediaciones que, no son del todo personales, sino más bien culturales o sociales. Como también se evidencia en *Relación de los hechos* de Becerra, pese a que los poemas de Juarroz aspiran a un contacto directo con el mundo de la materia, estos se confrontan con una red de obstáculos que conciernen al modo en que el sujeto supone una fabricación social.¹¹ La escritura de Juarroz atestigua dicha divisa. En la Segunda poesía vertical, Juarroz escenifica dicha disyuntiva a través de un poema que, mediante el apóstrofe, propone una advertencia:

No mires la mirada de ninguno.
Una boca oculta se alimenta de todas las miradas
en el instante mismo en que nacen
...
No te engañes: esta voz es un objeto olvidado,
un objeto que me prestaron en un sueño que también he olvidado,
en lugar del sombrero o la muerte,
sobre un banco menos duro que otros” (*Spv* “26” 34).

La imagen de una “boca oculta” que se nutre “de todas las miradas”, así como de una voz que no es sino “un objeto olvidado”, producto de un olvido anterior (el sueño), construye una escena en la que lo personal supone el resultado de una fuerza ajena y desconocida. La mirada y la voz no son originales, sino copias de cuyo origen no hay constancia. Lo personal (la mirada y la voz), se vuelve un asunto genérico, pero gobernado por aquella “boca oculta” que determina los modos en que todas las miradas terminan mirando. Lo que dicha conciencia implica es precisamente una sospecha: que las palabras, como ciertos objetos hechos para el uso y el consumo (el sombrero), también son sociales. Juarroz busca una palabra que se comporte como un objeto singular y vibrante, no como un objeto comodificado, puesto a circular en una economía de significaciones pasivas y prefabricadas.

¹¹ En *Relación de los hechos*, Becerra se refiere a esta misma condición del sujeto como resultado de acciones ajenas: “eras tú esa masa pastosa que alguien masticaba / pero que iba siempre a parar a tu estómago” (114).

El poema “18” aclara aún más este último asunto, en esta ocasión, trayendo a colación la figura de un pozo al que todas las palabras van a parar:

Hay un pozo donde se juntan todas las palabras,
húmedamente ellas mismas,
entidades más despiertas que perfectas,
cuyas sombras han tropezado casualmente con la boca de los hombres.

Nadie conoce la ubicación del pozo peregrino,
pero a veces, con los ojos vendados,
uno manotea y se encuentra dentro de él,
como si el pozo fuera el mundo.

Y otras veces, con los ojos abiertos,
uno manotea y encuentra el pozo dentro de uno mismo,
como si hablar no fuese ya una torre de humo (70).

Las palabras —como sugiere la imagen del pozo que las contiene— constituyen un aparte del mundo y, más problemáticamente aún, bajo ciertas circunstancias, guiadas por la ceguera (“los ojos vendados”), pudieran ser tomadas por el mundo mismo. Si este aislamiento de las palabras en el pozo resulta conflictivo es porque no están en compañía con las cosas, como tampoco se refieren a nada exterior a ellas, tal como señala la figura de la torre de humo: Juarroz busca un poema que salga hacia fuera y se propague, como un aire denso. Hablar deviene en una acción privada que, sin embargo, no pertenece enteramente a quien la lleva a cabo. Se renueva un mismo conflicto: la dificultad de que las palabras salgan del pozo y, aún manteniendo su vitalidad (su carácter despierto y húmedo), que actúen en el mundo. No se quieren palabras autorreferenciales, empozadas, reproduciendo un mundo apartado del mundo.

En Juarroz, la conciencia de que las palabras y las cosas no constituyen una unidad coherente responde no sólo al carácter tan prefabricado como aislado de las palabras, sino además a la naturaleza agente de las cosas. No es sólo que las palabras se “empozan” frente

a la realidad material, sino que, más significativamente, los objetos que existen afuera del poema, en Juarroz, parecen se muestran reticentes frente al lenguaje. De hecho, el título *Poesía vertical* remite a dicha disyuntiva, una que guarda continuidades con la tradición de la poesía moderna, tal como Roland Barthes la había teorizado en su libro *Writing Degree Zero* (1953). Según Barthes, poetas como Mallarmé y Apollinaire iniciaron una poesía orientada por el objeto (“modern poetry is a poetry of the object”[50]), no sólo porque trabajan el lenguaje en términos altamente materiales y concretos, sino además porque los poetas de este periodo actúan como si el mundo estuviera poblado de objetos que han sido liberados de sus significaciones habituales. Curiosamente, Barthes emplea el adjetivo “vertical” para describir el modo en que la poesía del periodo entró en contacto con una realidad que ya no aparecía al servicio de las intenciones humanas: “Nature becomes a succession of verticalities, of objects, suddenly standing erect, and filled with all their possibilities ...” (50). Para Barthes, la realidad a la que la poesía moderna constituye un espacio poblado de objetos dispersos y terribles, en la medida en que no hay nexos aparentes entre los objetos. Cada uno de estos, según Barthes, actúa autónomamente, imponiéndose sobre la poesía. Si bien la poesía de Juarroz no se suscribe del todo a este modelo de poesía moderna, sus textos sí vacilan entre la posibilidad de que haya un afuera radical del lenguaje, y su imposibilidad: “[a]hora hay que salir, / ¿pero acaso hay afuera?” (*Spv* “76” 93). En un sinnúmero de instancias, los poemas de Juarroz se comportan como si el mundo de las cosas ostentara una agencia que no siempre corresponde a las palabras.

El mundo, por ejemplo, supone el protagonista de múltiples movimientos y acciones: “[h]ay instantes en que el mundo se contrae, / se aprieta en torno a un punto vivo, / para defender allí una culminación de la densidad, una flor de raíz, / una letra inicial o final. // No

importa entonces / que falte la palabra que continúa o antecede: / queda en pie ese gesto del mundo ... (*Tpv* “8” 150). El mundo procede “en pie”, erecto sobre sí mismo, con o sin una presencia humana que lo documente o, incluso, que sea capaz de expresar su contracción. En esta misma línea, abundan en Juarroz este tipo de versos que denotan la reverberación del mundo, y la ausencia de lo humano.¹² Enumero algunos que pertenecen a su *Segunda poesía vertical*: “[l]a tierra, por ejemplo, mira. / A veces hay un pozo, / a veces un escozor en el viento, / a veces una línea junto al agua” (“11” 19); “La piedra es un regazo crispado / donde corre peligro la maniobra abierta del pájaro [...]” (“17” 25), “La luna negra del día / les fabrica rumbos escondidos a las cosas (“31” 40); “Las células del frío / como un diafragma de óxidos innatos / empujan hasta el límite pétreo de la noche / la mies de los campos interiores” (“75” 92). Dicho listado, si bien resulta somero, pone de relieve cómo la poesía de Juarroz no concibe el mundo —incluso aquella que carece de la marca humana— en términos de superficies planas y pasivas.

Esta noción del mundo como un sujeto agente efectúa dos movimientos paralelos en Juarroz. Por un lado, el mundo material tiene la capacidad de hacer del sujeto lírico un objeto de sus acciones: “[h]ilos vienen de afuera / me fabrican un gesto / que se da vuelta y se me va hacia adentro. No sé a quién buscan esos hilos, / qué otra complicidad o respuesta o vínculo, / qué otro complot de formas” (“8” 16). En este caso, es el mundo quien insiste en una relación, y el sujeto supone el que debe corresponder. El poema se escribe de afuera hacia adentro, haciendo del sujeto lírico un objeto frente a la fuerza organizadora del mundo. En otro poema, esa misma agencia que el mundo alardea, amenaza las herramientas

¹² Se trata de instancias significativas en los poemas de Juarroz, dado que entretienen la noción de que el mundo de la materia cuenta con una capacidad de auto-organización sin precedentes, más allá de cualquier presencia o intervención humana. Juarroz se acerca, pues, a las teorizaciones en torno a la autonomía radical de los objetos que el filósofo Graham Harman, desde el Object Oriented Ontology, ha propuesto en su libro *The Quadruple Object*.

expresivas del sujeto lírico en tanto su lenguaje figura dentro de una tradición lírica que el mundo rebasa. En el siguiente poema, también de la *Segunda poesía vertical*, la voz lírica describe los modos en que la noche se estiliza, no en relación a una tradición, sino en relación a sí misma:

Hay un estilo de la noche.
Pero la noche sobrenada a veces su estilo
e inicia una plástica nueva,
un lenguaje de distancias distintas,
un desapasionado volumen
de informulada pasión.
Los árboles y las otras cosas se apoyan contra la noche
sienten de pronto que la noche pasa a apoyarse en ellos,
como si debieran guiarla en su inédito tanteo,
en su búsqueda de otro tono negro ... (“13” 21).

Se trata de un poema que describe los modos en que la noche desocupa su lugar prescrito. Esto es, de cómo pasa a inventar su propio modelo de interpretación, más allá de cualquier imagen establecida por la tradición. De hecho, en varias ocasiones, las cosas aparecen removiéndose del lugar que la voz lírica pretende darles. “Una cosa se desliza de su lugar de cosa” (“36” 46), escribe la voz lírica, reiterando la capacidad autoinventiva del mundo. La misma no cuenta con una base racional sino que, como describe en el poema sobre la noche, se trata de un autocreación “desapasionada” e “informulada” (“13”). La noche no aspira a la luz de la intención, sino a un mayor ocultamiento, tras un oscuro todavía más hondo. La noche, de hecho, “sobrenada”. En el deslizamiento de su forma habitual, ésta se acerca a la nada, a todo aquello que no puede ser cooptado las imágenes precedentes. Es donde la mirada y la expresión apenas logran articularse, que la voz lírica de Juarroz descubre la autonomía de las cosas : “Hay un punto en que la visión del ojo deja de crecer / comienza a decrecer. // Es el sitio donde se teje la tela más gratuita de la araña, la que no busca cazar sino cazarse. // Allí está el fruto que se exprime hacia adentro” (*Spv* “27” 35).

Ahora bien, es ante esta noción autónoma, casi “in-humana” del mundo (en tanto no necesariamente incluye al humano), que *Poesía vertical*, insiste en articular una relación entre el sujeto y el objeto, entre el lenguaje y la realidad material. La voz lírica busca un espacio intermedio, en el que la subjetividad no se entrometa demasiado en las operaciones vibrantes del mundo,

La forma más imprevista y también más real de retroceso
es la que comienza cuando no hay adelante ningún obstáculo,
rebote de uno en uno mismo,
corrección del sueño de la propia cercanía,
gestación de no mismo en lo más lejos (*Spv* “43” 55),

y que, desde una calibración no solipsista del mundo, entonces el poema pueda establecer una relación íntima y material con las cosas. En la sección “Poemas de unidad” que aparecen en *Tercera poesía vertical*, el sujeto lírico propone un acercamiento al mundo basado en la reciprocidad entre el sujeto y el objeto del poema. El sujeto lírico, similar al poema “Entrada a la madera” de Neruda en *Residencia*, aparece filtrándose al interior material de una madera, en este caso, de un árbol, buscando un acuerdo:

Filtrarse en la sustancia más nocturna del árbol
y aprender
la fidelidad de la materia a la materia.

El pensamiento la adivina
cuando sospecha su límite más puro:
el salto del pensamiento mediante el cual se abandona.

Pensar dos cosas es ya no ser fiel,
lo mismo que pensar menos de una.

La materia es un recuerdo único
bajo el tul del invierno (“1” 53).

La voz lírica se escurre a los adentros de la sustancia del árbol. El sujeto, en este sentido, se filtra, se depura si se quiere, de cierta modalidad de una preconcepción: que el pensamiento

es opuesto a la materia o, incluso, que el hecho de que la materia sea fiel a sí misma obstaculiza un contacto con el sujeto. Aquí, es dentro de la materia opaca del árbol donde se produce un conocimiento: se descubre una nueva noción de unidad que no depende de oposiciones o dicotomías, como tampoco se constituye en términos puros y homogéneos. Se establecen las coordenadas para un pensamiento material que rebasa nociones de unicidad y dualismo. La materia reaparece, como un recuerdo único frente al sujeto lírico, descripción que rivaliza con la forma de olvido que, anteriormente, Juarroz había adscrito al lenguaje y a las percepciones del sujeto.

Esta filtración por parte del sujeto lírico a la madera anuncia uno de los modos que, en *Poesía vertical*, Juarroz articula contactos auténticos y recíprocos entre el sujeto y el mundo de los objetos. Tomemos, por ejemplo, el poema “19” de la *Primera poesía vertical* protagonizado por las manos de la voz lírica: “[a] veces mis manos me despiertan. / Ellas hacen o deshacen algo sin mí, / mientras yo duermo, / algo terriblemente humano, / concreto como la espalda o el bolsillo de un hombre” (124). Se trata de un poema en el que, incluso cuando el centro temático es el “yo” lírico, su atención, gira en torno a una parte de su cuerpo, aquella que se encarga de tocar, sentir y palpar. En uno de los poemas más tempranos de Juarroz, las manos lideran la escena y, más aún, ocupan un espacio en el mundo: “[l]as oigo desde el sueño / en su labor afuera, / pero al abrir los ojos ya están quietas” (125). Las manos trabajan más allá del régimen de la conciencia del sujeto lírico, anticipando el terreno desde el cual formar parte del mundo de las cosas.

En la *Tercera poesía vertical*, la figura de las manos reaparece, esta vez, articulando toda una poética. Como parte de la primera sección del libro, titulada “Poemas de otredad”, las manos agencian una “forma” especial de acceso al mundo:

Las formas nacen de la mano abierta.
Pero hay una que nace de la mano cerrada,
de la más íntima concentración de la mano,
de la mano cerrada que no es ni será puño.
El hombre se corporiza en torno a ella
como la fibra última de la noche
al engendrar la luz que coincide con la noche.

Quizás con esa forma sea posible
la conquista del cero,
la irradiación del punto sin residuo,
el mito de la nada en la palabra (“1” 15).

La postura de la mano resulta determinante, puesto que propone una forma de cierre sobre sí misma que, paradójicamente, no resulta agresiva como un puño. El puño no supone captura, sino una táctica de depuración, un modo desde el cual un lenguaje nacido del cuerpo puede efectivamente “conquistar” una palabra sin su carga de historia. En otro poema de la misma serie “Poemas de otredad”, la voz lírica reitera: “[l]as manos, que antes fueron, / y las cosas que no fueron nunca / se atan en este nudo / que no aprisiona nada” (“28” 148). Nuevamente las manos aparecen como una parte del cuerpo que “no aprisiona nada”, pero que crean un nudo, un contacto híbrido entre las palabras y las cosas. Se rearticula, pues, una forma de unidad que toma en consideración, tanto al sujeto (en su calidad más corporal), como la materia de las cosas.

Un último ejemplo viene al caso. El poema que da cierre a la *Segunda poesía vertical* materializa una vez más una suerte de poética que busca hacer de las manos, la escritura y el mundo, una unidad:

Un largo túnel se me acerca a la boca
y me baja la voz,
este anillo que no termina nunca de cerrarse.

He buscado en vano una palabra
que sirva como dedo del anillo,

ahora mucho más cerca.

Si este túnel fuese suficientemente largo,
si retornara cada vez de su extremo,
él mismo sería el dedo.

Sólo cuando haya dedo se cerrará el anillo (“82” 99).

La progresión del poema resulta extremadamente lógico. Las dos primeras estrofas establecen un conflicto entre dos realidades (el anillo del túnel y su expresión por medio de la palabra), mientras la tercera propone una escena condicional de resolución. El último verso —así solitario como se presenta en la página— sugiere, concretamente, en qué debe consistir la resolución del conflicto. Dentro de esta progresión racional, lo que el texto pone de relieve es precisamente la relación que debe mediar entre las manos y el anillo que, aquí, es tanto el túnel entrecerrado por el cual el sujeto lírico se desplaza, como el anillo que adornaría un par de manos. Una inversión fundamental toma lugar en el poema: el sujeto lírico declara la búsqueda de una palabra que le sirva “como dedo al anillo”. El verso invierte la frase popular “de anillo al dedo”, asunto que pasaría desapercibido si no es porque crea las condiciones para que lo objetivo y lo subjetivo, el cuerpo y la materia, las palabras y las cosas, finalmente logren un punto de contacto, basado en la reciprocidad de las partes. Similar a la figura de los guantes en Becerra, aquí las figuras materiales del dedo y el anillo constituyen un imperativo de escritura. No se trata de ajustar el anillo al dedo (las cosas a las palabras), sino de modelar la palabra en función del molde de las cosas. Se establece, pues, un espacio intermedio de interacción entre las manos de un cuerpo (tan individual como impersonal) y la presencia de un anillo (tan receptivo como cerrado). En un aire similar, a la máxima de William Carlos Williams, Juarroz parece decirnos en este poema: “palabras sí, pero con sus cosas”.

CAPÍTULO 4

Poesía entre objetos: Clemente Padín y Esteban Valdés

I. La poesía (in)objetal de Clemente Padín

Los objetos cuentan con una historia adicional en la producción poética de los sesenta y setenta en América Latina. Si bien la poesía de José Carlos Becerra y Roberto Juarroz proponía resolver la brecha entre las palabras y las cosas, otra corriente de poesía experimental emprenderá un proyecto más ambicioso, por lo concreto: *hacer de la poesía un objeto* cuya materialidad y capacidad de acción la remueva del ámbito exclusivamente literario, y la instale al centro de la realidad. El uruguayo Clemente Padín (1939-) es uno de los poetas y artistas que sobresalen al momento de considerar el giro especial que la poesía latinoamericana toma hacia el mundo de los objetos. Padín, al igual que un sinnúmero de poetas y artistas latinoamericanos de décadas recientes como Ulises Carrión, Edgardo Antonio Vigo, Juan Luis Martínez, Cecilia Vicuña, Esteban Valdés, entre otros, cuenta con un grueso de trabajo de difícil catalogación. En sus sucesivas yuxtaposiciones de géneros literarios, medios artísticos (el collage, la escultura, el performance, los happenings) y medios de comunicación masiva (los periódicos, la publicidad, la televisión), Padín trae a colación una pregunta que, como observa Jill Kuhnheim en su libro *Beyond the Page* (2012), atraviesa la producción poética del periodo: “What is poetry?” (110). Las respuestas que Padín ensaya son variadas y multiformes, y no vienen sin contradicciones.

En gran medida, siguiendo el ejemplo de los “ready-made” de Marcel Duchamp, Padín como el resto de sus contemporáneos sugiere que la poesía puede ser cualquier cosa, incluso, “anti-poesía”, para emplear el referente parriano que inevitablemente informa la producción poética latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Dada la relativa indiferencia que los

poetas experimentales del periodo alardean en torno a las fronteras genéricas y/o artísticas de sus trabajos, en el presente capítulo, me interesa menos subrayar esta pregunta por la redefinición del género de la poesía, y más acentuar lo que dicha contaminación implica desde la perspectiva del objeto: ¿cuáles son las consecuencias de una propuesta estética que activamente prescinde de la expresión lingüística y del imperativo de representación, para cederle el paso a una forma de significación llevada a cabo por la materialidad de un objeto? ¿Por qué importa este desplazamiento hacia una poesía cuya construcción física no pretende decir ni expresar sino *hacer y materializar*?

Me interesa evaluar un grueso de los trabajos que Padín elabora específicamente durante los sesenta y setenta (un puñado selecto de los manifiestos, ensayos y poemas) ya que es durante este periodo que Padín reflexiona críticamente sobre las implicaciones de un arte que recurre o, por el contrario, prescinde del objeto como principal vehículo de significación. A lo largo de una década de su producción artística Padín asumirá una multitud de estrategias que tienen como punto de partida, ya sea la explotación material del objeto artístico o, por el contrario, su disminución material. Es decir, por momentos, Padín confronta a sus lectores/espectadores con objetos que, entre activos y pasivos, entre legibles e ilegibles, exigen ser experimentados sensorialmente, más allá de las convenciones culturales. Y por otros, Padín confrontará a sus interlocutores con la ausencia de un objeto que pueda ser aprehendido y, por extensión, consumido.

Optar por un análisis desde la perspectiva del objeto no resulta gratuito, sobre todo si consideramos el lugar problemático que éste ocupó para la comunidad artística de la segunda mitad del siglo XX, dentro y fuera de América Latina. La proliferación de un arte concreto, animado por una especie de “retorno a lo real” —robándole la frase a Hal Foster en su estudio

sobre los neovanguardias de las artes plásticas, *The Return of the Real* (1996)— generó un férreo grupo de opositores que objetaban a trabajos cuyo valor residía en su naturaleza de “cosa”, para muchos, una cualidad demasiado cercana a lo ordinario para considerarse “arte”. Antes de entrar al análisis de Clemente Padín, merece la pena un breve recuento histórico de los manifiestos y los textos críticos más significativos del periodo, puesto que ponen de relieve cómo las discusiones internacionales a favor o en contra de cierto arte o de cierto quehacer poético tuvieron todo que ver con el estatus cultural del objeto y su correlato, el materialismo, a mediados del siglo XX. En esta discusión entran tanto poetas como artistas plásticos ya que se trata de un periodo en el que la poesía aprovecha tácticas de las artes, y vice versa, las artes plásticas incorporan textos en sus trabajos o, incluso, desarrollan textos críticos que, al final, devienen en la obra misma.

¿Objeto o no objeto?

En 1956, el colectivo de poetas brasileños *Noigandres* (integrado por Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari) publica su primer manifiesto de poesía concreta en la revista *ad*, dedicada justamente a la arquitectura y la decoración. Los poetas de *Noigandres* proponen un quiebre con la tradición lírica en una orden similar a los gestos rupturistas de Mallarmé, Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound y c.c. cummings: la palabra se declara, no ya un ente pasivo —“tumba, “cadáver”, son algunos de los calificativos empleados en el manifiesto— sino “un objeto dinámico”, tan vivo como una “célula” o “un organismo completo, con propiedades psico-físico-químicas” (44). El manifiesto del grupo *Noigandres* tuvo una amplia acogida, involucrando no sólo poetas, sino artistas plásticos y visuales. La palabra en continuidad con los

proyectos de vanguardia de principio de siglo adquiere tiempo, ocupa espacio: deviene un objeto de arte.

Dicha progresión hacia el arte concreto se topó con una línea de opositores. Ferreira Gullar, por ejemplo, previamente un integrante de *Noigandres*, ya para finales de los cincuenta rompe con los concretistas y afina sus posturas en torno a un arte regido fundamentalmente por objetos. En 1959 Gullar, junto a otros artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica y Amílcar de Castro, publica el primer manifiesto “neo-concreto” en un medio de difusión masiva, *Jornal do Brasil*, a la vez que saca a la luz pública un texto crítico que establecía los basamentos de su nueva “Teoría del no-objeto”. Gullar se opone a cualquier práctica artística que robe del objeto su sensualidad mediante su ideación racional, tal como el artista brasileño percibía en las corrientes de arte concreto y de arte constructivista en boga. Gullar apuesta a un arte que, sin caer en lo que considera el “facilismo” de los “ready-made”, se comporte materialmente como un objeto. De ahí que Gullar celebre el fin de la pintura y la escultura a través de los proyectos estéticos de Kazimir Malevich y Georges Vantongerloo. Para Gullar, ambos artistas, desde sus respectivos medios prefiguran la liberación en el arte del imperativo de representación (el marco, la masa, la base pierden sentido), para dar paso a la creación de una serie de objetos especiales “que se mantivessem no espaço, sem apoio” (87). El no-objeto de Gullar no es otra cosa que un objeto cuya aparición se define por su “pureza” ya que se desvincula de cualquier significación o convención cultural ajena a su propia integridad material: “um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto. Uma pura aparência ” (85). Su empresa consiste en la creación de objetos sensoriales y autónomos que ocupen un espacio del mundo (como en paréntesis), sin soporte cultural. Su espectador debe enfrentarse por medio de los sentidos a semejante acto de aparición.

La teoría del no-objeto de Gullar guarda profundas resonancias con el Minimalismo estadounidense, tal como Donald Judd lo describe posteriormente en su texto de 1965, “Specific Objects”.¹ Judd, como Gullar, también apuesta a un arte que se distancie de los cercos formales de la pintura y la escultura. Los objetos del minimalismo de Judd son específicos precisamente porque, pese a que en muchos casos suelen ser ensamblados con materiales y métodos industriales, se mantienen irreproducibles: cada objeto ocupa un tiempo y un espacio específico, y desde la perspectiva de su consumo, nunca se experimenta de la misma manera. En esta línea, para Judd, los trabajos tridimensionales del minimalismo constituyen un arte que meramente aparece y, por lo mismo, se depura de un imperativo representacional que el artista vincula con el antropocentrismo: “[t]hree dimensional work usually doesn’t involve ordinary anthropomorphic imagery. If there is any reference it is single and explicit. In any case the chief interests are obvious” (143). Este último comentario le ganará al minimalismo duros ataques por parte de críticos como Michael Fried y Clement Greenberg, quienes defenderán a ultranza la pintura y la escultura, tildando al minimalismo —tal como hace Fried en su ensayo “Art and Objecthood” (1967)— de “literalist art”. Un arte “literal” que no significa, alude o hace referencia a ninguna otra cosa que a su presencia material, para Fried, no constituye una obra de arte.

El debate entre Judd y Fried resulta revelador. Si bien este último dedica páginas a restarle mérito al minimalismo, trayendo a colación una noción purista entre las distintas órdenes del arte (Fried acusa al minimalismo de parecerse al teatro), no se nos debe escapar que uno de los puntos de contención reside en el estatus “objetual” del nuevo arte y, con ello, en la evasión que dicha propuesta material permite en relación a asuntos medulares para la alta cultura: el valor y la calidad. Para Fried, el minimalismo se queda corto, sobre todo, porque crea objetos

¹ Michael Asbury analiza cómo el texto de Gullar anticipa los debates en EEUU en torno al Minimalismo de Judd, vinculando ambas tendencias por medio de su interés por la fenomenología y la psicología de la gestalt. Ver: “Neoconcretism and Minimalism: On Ferreira Gullar’s Theory of the Non-Object”.

que activamente le dan la espalda a la tradición y, sin intermediarios, confrontan a su espectador desde la incomodidad de aquello que no *habla*. Su valor no reside en un diálogo complejo con la tradición —con el canon artístico— sino con un diálogo directo, sin referentes, con un espectador anónimo, en condiciones igualmente indeterminadas. Fried construye una escena, a propósito, profundamente antropocéntrica:

... the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended—and unexacting—relation as *subject* to the impassive object on the wall or floor. In fact, being distanced by such subjects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another person; the experience of coming upon literalists objects unexpectedly—for example, in somewhat darkened rooms—can be strongly, if momentarily, disquieting in just this way (155).

Me interesa la cita pues ilustra el modo en que Fried le niega valor al carácter objetual del arte minimalista al vincularlo forzosamente con el antropomorfismo del que estos nuevos artistas se distancian. Más adelante, el crítico desarrollará este último punto, sugiriendo “that a kind of latent or hidden naturalism, indeed anthropomorphism, lies at the core of literalist theory and practice” (157). En esto, el orden humanista triunfa sobre el objeto *pero* sin el interés que suscitan aquellas obras canónicas que tienden a una forma de presencia inmaterial que Fried, al final de su texto, vincula con el don de la gracia: “[w]e are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace” (168).

Se explica, entonces, que el crítico coloque su acento sobre la experiencia entre un objeto y un sujeto. Para Fried, dentro del marco minimalista, ésta no sólo peca de aburrida sino, peor aún, de ser “merely interesting” (165). En este último punto estriba el principal conflicto del crítico con un arte regido por objetos: precisamente porque el minimalismo prescinde de un diálogo inmaterial con la tradición del arte, no hay modo de determinar su calidad o, incluso, de impugnarla. Fried *lee* la ilegibilidad material del objeto minimalista como síntoma de un vacío,

así como una reducción del valor del arte a un asunto de interés, que siempre será personal. Su significado resulta demasiado abierto, y su naturaleza —tan autónoma como inabarcable— un atentado contra el oficio histórico de la crítica del arte. Dado que los objetos no *hablan* en términos de una tradición, ni mucho menos, tradicionalmente, Fried no puede sino concluir que ese silencio, lejos de la gracia, es mudez y deficiencia.

Por último, el conceptualismo, tal como Lucy R. Lippard y John Chandler teorizan en su texto de 1968, “The Dematerialization of Art” viene al caso en su radicalización de los entendidos minimalistas. Lippard y Chandler proponen un arte que también tiende a la incomodidad en tanto el espectador *es confrontado* por trabajos monótonos, con escasos detalles, por momentos hostiles e inaccesibles por su aparente hermetismo. Sin embargo, a la inversa de los minimalistas, en un trabajo altamente conceptual, el objeto artístico cede su importancia a los procesos mentales que dan pie a una idea: “[a]s more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsmen, as the object becomes merely an end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is becoming again a study” (46). De este modo, Lippard y Chandler, siguiendo un modelo cuasi-evolutivo del cubista Joseph Schillinger, anuncian que el arte se encuentra en una fase que finalmente dará pie al ideal post-estético y, por lo mismo, inmaterial, del trabajo artístico. Hay en este esquema un fuerte componente utópico ya que, según Lippard y Chandler, ir en contra de la materia equivale a retomar la antigua conquista de la tábula rasa: “like most Utopias, it [conceptualism] has no concrete expression” (Lippard; Chandler 48). El arte conceptualista no produce con miras al presente, sino tomando el futuro —aún informe en su no-lugar— como principal referente. Lippard y Chandler apuestan por un arte sin objetos, lo que es decir, por un arte cuyo mensaje se transmita sin medio ni mediación.

El conceptualismo roza sutilmente con la crítica de Fried al expresar un desinterés por la naturaleza material del objeto (en sí), pero inmediatamente rompe con la postura del crítico, aproximándose más íntimamente al neoconcretismo de Gullar y el minimalismo de Judd. Quiero insistir en estos puntos de contacto contradictorios, pues es precisamente el objeto (su rechazo o consagración) el elemento constituyente de estos bandos. El conceptualismo busca depurar al arte de objetos materiales pero lo hace con el mismo propósito que el neoconcretismo y el minimalismo, dos tendencias que, como observamos, insisten en el potencial de la materia como vehículo de significados alternos. Es decir, durante los sesenta, tanto Chandler, Lippard, Judd como Gullar coinciden en una misma búsqueda: la articulación de un arte cuyo modo de significación sea amplio, directo, participativo y, sobre todo, que tome lugar afuera de las convenciones culturales. Depurar el arte de significados preconcebidos por autoridades culturales define su línea de ataque. Los desacuerdos, no obstante, giran en torno al lugar del objeto: ¿es la materia del objeto artístico un vehículo o un obstáculo para la creación de nuevos significados? ¿El objeto da acceso directo o media discursivamente el contacto con la audiencia?

Este breve recuento compete a los artistas de libros de los sesenta y setenta en América Latina porque se trata de un periodo en el que la poesía renueva su relación porosa con las artes plásticas y visuales, pero además, porque la discusión del libro como objeto para articular y/o prescindir adquiere un protagonismo—tan estético como político—sin precedentes. Ciertamente, el libro como producto material intergenérico no es una invención de mediados del siglo XX. William Blake (poeta, pintor e impresor) suele ser nombrado como un importante precursor. Su libro *Songs of Innocence and Experience* (1789) se destaca por la mezcla entre imagen y poesía, y su consciente organización en el espacio del libro. Blake no sólo prefigura una nueva noción del libro, sino también de autoría, “one who was to conceive, combine, and

personally carry out every detail of the finished work” (Burdett 16). Asimismo, posterior a Blake, encontramos las experimentaciones con la página en blanco, el arreglo del verso y la tipografía de Stephan Mallarmé en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), así como el advenimiento de la poesía concreta (en el que la forma del poema armoniza con su contenido) con los *Calligrammes* (1918) de Guillaume Apollinaire, dos autores que tendrán un efecto significativo en las vanguardias latinoamericanas, tal como confirman los casos del chileno Vicente Huidobro (quien publica sus propios poemas concretos) y Carlos Oquendo Amat (quien publica su libro desplegable, *5 metros de poemas*, en 1927).² Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XX (cónsono a los debates que embargan al ámbito del arte) que la poesía comienza a cuestionar con mayor urgencia su componente material, no tanto por un motivo estético preocupado por la mezcla entre la alta y la baja cultura, sino por un asunto de eficiencia en la transmisión de su mensaje.³ La eficiencia, veremos, conformará su propia estética.

Según Eduardo Ledesma, después de la Segunda Guerra Mundial, la producción artística latinoamericana se radicaliza políticamente, efectuando una reconceptualización de la poesía. En línea a los comentarios de Jill Kuhnheim, Ledesma destaca el modo en que la poesía más experimental de este periodo se aproxima a la “inmaterialidad” del evento y el performance:

² Se trata de una serie de publicaciones que hacen, no sólo del poema, sino del libro, un objeto elaborado para la activación de una experiencia multisensorial, cónsona a las transformaciones en la vida y la sensibilidad moderna. *5 metros de poemas* es un ejemplo fundamental de cómo la poesía latinoamericana se insertó en la modernidad— incluso cuando sus procesos de modernización resultan cuestionables— a través de la confección material del libro. Renato Ortiz, en su comparación de la modernidad Europea con la Latinoamericana, insiste en el carácter simbólico y/o retórico de la segunda: “European artists translated the materiality of modern life (with its electric lights, streetcars, railroads, automobiles, and cultural effervescence) into new art forms. In Latin America, modernism existed without modernization. Latin American artists wished to be modern, but it was only a project, something to be achieved in the future” (254). El desarrollo del libro-objeto forma parte de este afán por ser moderno, no sólo porque la temática urbana e industrial deviene en tema, sino porque en su naturaleza intergenérica (apelar simultáneamente a la visión y al tacto) reproducen el bombardeo a los sentidos que, por ejemplo, Georg Simmel, en su ensayo “The Metropolis and Mental Life” (1903), atribuye a la nueva sensibilidad urbano-moderna.

³ Como hemos notado en los capítulos anteriores, la comunicación durante los sesenta y setenta deviene en una de las principales preocupaciones no sólo para la poesía experimental, sino para la producción poética del periodo que no tiende a experimentaciones formales, tal como nos demuestra el libro de entrevistas de Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes* (1972). Se trata de un libro en el que Benedetti se propone aunar a poetas tan disímiles como Juan Gelman e Idea Vilariño bajo la rúbrica del afán por la comunicación que sus poéticas demuestran.

“poetry as event, as a *happening*, as an art form without objects and without poems but firmly rooted in lived experience [...]” (53). Ledesma construye un marco en el que la poesía atraviesa una transformación similar a la planteada por Lippard y Chandler en el arte conceptual: la poesía tiende a su de-materialización (a prescindir de su manifestación material), con miras a desligar la idea de cualquier lastre cultural que impida una forma de comunicación sin pérdidas con el espectador. Eliminar el objeto es eliminar el medio y, por lo mismo, el conflicto de la mediación discursiva. No obstante, esta afirmación resulta confusa, sobre todo, si consideramos que, en Latinoamérica, las décadas de los sesenta y setenta vieron un aumento en la producción de textos cuyo componente material —su proximidad con objetos “únicos” o de uso y consumo— es de notar. Como nos demuestran los trabajos más experimentales de este periodo, la poesía se distingue por una reducción del contenido expresivo del lenguaje, y por una acentuación matérica (el tamaño, la portada, la encuadernación, la tipografía, el tipo de página, el modo en que se pasa la página, su espaciación, la secuencia, su circulación) del libro, del poema o del objeto en cuestión. “El nuevo arte de hacer libros” (1975) de Ulises Carrión, en gran medida, evidencia y afianza esta transformación al insistir que el libro y, con él, la página constituyen “una forma autónoma y suficiente en sí misma” (33). El nuevo escritor no “escribe textos”, sino que “hace libros” (33). Entonces, ¿qué quiere decir dematerializar a la poesía en un contexto latinoamericano? Volveremos a esta pregunta más tarde.

Hay en la nueva poesía propuesta por estos autores una contradicción que concierne la relación con lo material y lo inmaterial, con lo concreto y lo abstracto, en una coyuntura social, económica y cultural marcadamente materialista.⁴ Es decir, crear libros o trabajos con la

⁴ Rachel Price hace referencia a una contradicción similar en su libro *The Object of the Atlantic* (2014). En dicho estudio, Price problematiza la movida progresiva que, en el plano de la cultura, Latinoamérica y el Caribe da hacia la dematerialización en el plazo de un siglo (de 1868-1968): “A general arc from materiality to dematerialization, then, transpires in the century covered here. And yet, I argue, a subtler tension between the material and the

naturaleza material de un objeto no viene sin sospechas, por dos razones. Por un lado, porque estos pueden caer en la abstracción o el hermetismo (después de todo, ¡los objetos no hablan!) y, por otro, por su vínculo con los procesos de commodificación intrínsecos al sistema capitalista al que estos poetas y artistas del periodo se oponen.⁵ Los trabajos de Padín pulsean de manera singular con el lugar del objeto en su poesía precisamente por un común entendido de que el arte no debe ser una mercancía de fácil consumo, pero con la conciencia (a veces, militancia) de querer lograr un contacto directo con un público amplio, tal como lo lograría un producto fabricado para el consumo en masa. Este doble movimiento de resistencia y alcance lleva a que Padín, cuestione, articule y/o desarticule la función del objeto, por momentos abrazando la utilidad de su carácter concreto, por otros, reduciéndola para la creación de un espacio “inmaterial”—casi acción—incapaz de ser cooptado por la convención ni la cultura de consumo. El objeto y su materialidad devienen en campo de batalla.

Las vacilaciones de Clemente Padín

La producción artística del uruguayo Clemente Padín (1939-) tiende a la mezcla entre el texto y la imagen, conformando un amplio corpus de trabajo que se desplaza indistintamente

immaterial, between commodities and speculation, and between objects and their networks was part of a concrete writing all along. In fact, such a tension between thingliness and virtuality was noted in the late 1970s by the Cuban author and critic Severo Sarduy in a series of seminal but rather cryptic essays” (12). Este capítulo le sigue la pista a dicha ambivalencia, a la vez que la amplía, dado que los artistas que menciono y analizo producen sus trabajos entre las décadas de los sesenta ya setenta. Es decir, este capítulo continua donde Price termina.

⁵ Ulises Carrión, por ejemplo, apunta al modo en que lo concreto, pese a su carácter “presencial”, puede resultar abstracto: “Paradoja: para poder manifestarse él mismo concretamente, el lenguaje necesita volverse primero abstracto” (36). El puertorriqueño Esteban Valdés, en su libro de poesía concreta, *Fuera de trabajo* (1977), hace este mismo señalamiento: “El término poesía concreta casi viene siendo sinónimo de poesía abstracta” (75). El libro *La poesía chilena* (1978) de Juan Luis Martínez, tal vez sea la materialización de dicha paradoja, menos por el empleo de una técnica abstracta, y más al confrontar a sus lectores con objetos reconocibles (certificados de defunción, fichas bibliográficas, tierra) pero que no logramos asimilar por medio del lenguaje. Nos enfrentamos al silencio de los objetos, y desde allí, nos vemos obligados a crear sentidos y enlaces entre ellos. La poesía de Padín titubea con estos efectos, como veremos, por la motivación política de su obra.

entre la poesía, el arte visual, el performance y, para finales del siglo XX, el video arte. Los trabajos que Padín produjo durante las décadas de los sesenta y setenta continúan siendo llamativos para un puñado de críticos (sobre todo, sus contribuciones al circuito internacional del arte postal) ya que documentan la radicalización política del artista en un contexto en el que, no sólo Latinoamérica atraviesa múltiples crisis políticas, sino que Uruguay cae bajo el dominio de un gobierno militar. De hecho, durante este periodo de recrudecimiento político, Padín pasó siete años de cárcel: dos de ellos en prisión, y el resto a domicilio. Su producción artística, sin embargo, no sufrió ninguna merma, siendo el poema “Pan-Paz” (1973) —producido el mismo año en que se instala el gobierno militar— un ejemplo fulgurante de cómo el uruguayo concibe el arte y la política en términos inclusivos (**Imagen 4.1**).⁶ Por tal motivo, hasta el momento, los escasos comentarios críticos que existen sobre la obra amplísima de Padín tienden a poner un acento sobre el carácter político, denunciatorio, de sus trabajos. El presente capítulo, partiendo



Imagen 4.1

⁶ No he hallado la obra original de 1973. No obstante, “Pan-Paz” contó con múltiples reelaboraciones a lo largo de las décadas subsiguientes, tal como esta versión impresa, a modo de fotograma, por *Printed Matter* (cuya imagen incluyo en el apéndice) o, incluso, mediante su puesta en escena a través de diversos performances.

de estas aproximaciones, aspira a evaluar en concierto un grueso de la producción teórica y artística que Padín desarrolla durante los sesenta y setenta —específicamente aquella que se hace pasar por “poesía”— tomando como hilo conductor el debate en torno al objeto artístico y su materialidad, tal como se estaba librando entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

Ya desde los sesenta, Padín había comenzado a desarrollar exploraciones fundamentales sobre el lugar de la materia en la poesía. Ya desde sus artículos “La nueva poesía” (1969) y “La nueva poesía II” (1970), ambos publicados por la revista *Ovum 10*, Padín muestra interés por averiguar qué cosas puede la poesía hacer y materializar cuando esta se considera, en palabras del artista, “por su primaria condición de objeto” (s/n). Dicha aseveración no debe ser pasada por alto, puesto que tratar a la poesía en calidad de objeto tiene ondas y variadas implicaciones en la obra de Padín. Es decir, al considerar la poesía un objeto, Padín está removiéndola del plano de la representación y la retórica, para recolocarla en el plano de la acción. En la nueva poesía, insiste Padín, las palabras “retoman su primigenia condición de actos, de objetos” (s/n). Mediante dicha equiparación, el uruguayo construye la siguiente contienda: la poesía anterior es inmaterial en tanto su medio es netamente textual y “la nueva poesía” es material en tanto su medio es un objeto concreto y físico. Si la primera representa el mundo, la segunda *actúa* en el mundo.

Padín, no obstante, vacila. Tal como confirman sus manifiestos y sus textos críticos de los setenta, la postura en torno a la naturaleza “objetual” de su poesía atraviesa varias modificaciones. En 1971, Padín produce una serie de cuatro manifiestos, difundidos por vía postal, con el título *Inobjetal* (muy distinto al concepto de “não-objeto” de Ferreira Gullar), en los que se comienza a desarrollar la noción de una poesía, en este caso, sin objetos. De ahí que en 1975, Padín publique una nota en la revista brasileña *Abertura Cultural*, expandiendo su

visión en torno a una poesía cuya expresión no recaiga en objetos, sino en acciones. Con el título “Lenguaje de la acción”, Padín parece desplazarse hacia una suerte de “dematerialización” conceptual de la poesía que, paradójicamente, coexiste con su rechazo en torno a un arte que privilegie ideas o procesos mentales por encima de la intervención directa en la realidad: “Hoy en día, a muchos artistas les interesa un arte que altere la realidad indeseada y no un arte que apenas le permita expresar, sea verbal o plásticamente, comportamental o conceptualísticamente, ese deseo [...]” (s/n). Padín, entonces, da un giro adicional. Ese mismo año, publica en Francia *De la representation a l’action* (1975), un libro en el que incluye una autocrítica a su proyecto, dando con las contradicciones irresolubles entre el lugar y/o no-lugar de los objetos en su llamado “lenguaje de la acción”. Padín reivindica la necesidad del objeto, en este caso, como medio de transmisión de información, subrayando un retorno a sus planeamientos iniciales: “[e]s así que hemos vuelto a nuestro punto de partida” (s/n).

La poesía como objeto o la poesía sin objetos deviene, pues, en tema de investigación para Padín. Dicho pulseo con el objeto nos importa precisamente porque dialoga con un contexto artístico transnacional que está sumido en un debate, tan estético como político: cuál táctica tiene mayor potencial subversivo y/o revolucionario, ¿una estética con objetos (propensa a replicar las convenciones socioculturales, así como las lógicas de producción y consumo de una sociedad materialista) o una estética sin objetos (propensa a la abstracción y, por lo mismo, a ser consumida por una élite cultural que obra de espaldas a la realidad)? En lo que sigue, pretendo hacer un análisis detallado de los textos críticos y los manifiestos de Padín —aludiendo a algunos de sus trabajos en concreto— para analizar el modo en que el uruguayo pugna con su contexto de producción precisamente a través del objeto y su relación con lo material. Padín sospecha del objeto en tanto constituye una distracción estética que no enfrenta ni transforma la

realidad, sino que la escapa. Dicha desconfianza llevará a que, durante los setenta, el artista entretenga la noción de un arte “dematerializado”, una corriente cuyas raíces “antimaterialistas”, según explica Luis Camnitzer, tuvo mayor aceptación en los EEUU que en Latinoamérica (31). Como veremos, dicha “importación” dará con sus límites en la teorización de Padín, dada la convicción política y el carácter periférico que recorre su obra. Al final, su propuesta tomará como centro señalar y quebrantar los modos en que se produce y consume una obra, no ya desde la eliminación material del objeto, sino mediante su “degradación” y activa recodificación.⁷ Si bien Padín no quiere que su audiencia quede seducida por el objeto (dado que su uso y valoración están inexorablemente ligadas a convenciones socioculturales), el uruguayo progresivamente llegará a la “conciencia nebulosa” (*De la representación* s/n) que el objeto, en su calidad relacional, constituye un intermediario tan inevitable como útil en el establecimiento de acciones dirigidas a la realidad. En la batalla librada contra del objeto durante los sesenta y setenta, en Padín, el objeto encuentra cómo volver.

- La poesía “objetual”

En su manifiesto “La nueva poesía II”, publicado en la revista *Ovum* en 1970, Padín se detiene en las limitaciones de los “ismos” actuales y pasados, entre los cuales menciona el futurismo, el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo. Para Padín, incluso “las posibles experiencias de exaltación y exacerbación de las conciencias estéticas” resultan co-optables por el sistema, “puesto que la sociedad de consumo encontrará, sin duda la vía por la cual transformarlas en consumibles, tal como lo ha hecho con todos los ‘ismos’ anteriores, más o

⁷ En esto radican las diferencias entre el conceptualismo estadounidense y el conceptualismo latinoamericano, según Camnitzer: “The trend toward dematerialization in the United States had a different foundation, and ‘antimaterialism’ may have been a more appropriate word for it [...] Such a search did not have the same resonance on the periphery. Artists who produced conceptual works on the periphery—with the exception of those who limited themselves to mimicking the mainstream—downgraded the material vehicle, but without any particular dedication to having it eliminated (31).

menos radicales” (s/n). Se trata de un comentario importante en Padín ya que su crítica a los movimientos artísticos de vanguardia no redundaría en la incapacidad por sublevar la institución del arte, tal como Peter Bürger propone en su *Theory of the Avant-Garde* (“the failure of the avant-gardiste intent to sublate art” [53]). Más bien, Padín las señala por no subvertir los mecanismos de producción y consumo que competen, no sólo al arte, sino a todo un sistema social motivado por intereses capitalistas. En la medida en que los experimentos de vanguardia usan como soporte un lenguaje dado a expresión y/o representación (la metáfora, la figuración), según Padín, los modos de producción y consumo de significado entre un autor y su audiencia quedan intactos. Es en el contexto de esta crítica que un arte regido por objetos viene al caso.

En este manifiesto, como en el que lo precede con tan sólo un año de distancia, Padín inaugura lo que será una búsqueda incansable tras un arte que intervenga directamente sobre la realidad. Para esto, Padín propone una nueva versión de la poesía cuyo eje no radique en un lenguaje de la representación, sino en un acto de presentación. Justamente en “La nueva poesía” (1969), Padín abre su texto desechando el componente lingüístico del lenguaje poético, preparando el terreno para su definición como un objeto:

[l]a sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bitembraciones, la redundancia, los diccionarios, la adjetivación; las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo las anomalías expresivas, el complemento la versificación; los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura. Nada de imágenes inducidas con elementos ajenos a su propia naturaleza; basta de metáforas indeciso segundo término de identificaciones triviales [...] (s/n).

La enumeración, aquí, opera como un mecanismo de trivialización. Padín junta en forma de lista las distintas funciones del lenguaje, según propuestas por una tradición lingüística, y según han sido utilizadas de maneras lúdicas por los distintos “ismos” a través de los años. Cada uno de estos componentes lingüísticos, así como la metáfora en el plano de la poesía, resultan

simulacros, sustitutos de la realidad, de modo que cualquier propuesta estética que trabaje dentro de este esquema representacional resulta desechable desde la perspectiva del uruguayo.

Padín, no obstante, recupera una máxima de vinculación vanguardista: el afán por unir vida y arte. En Padín, para que dicho enlace se materialice, debe efectuarse primero una alteración sistémica del lenguaje. Este no debe operar ya en términos funcionales (regido por reglas gramaticales), sino como un objeto mismo: “[e]l lenguaje rompe con la tradición lingüística que se ha empeinado en definirlo por su función y no por su primaria condición de objeto” (s/n). Esta redefinición resulta significativa porque busca superar la divisa entre un arte de “representación” y un arte de “presentación”, atribuyéndole al lenguaje la materialidad de un objeto. Esto le permite a Padín explorar, al modo de los poetas concretos brasileños o de los neodadaístas, los componentes materiales del lenguaje (la visualidad y el sonido). Pero, más significativamente, abre el camino para el ejercicio de un lenguaje sin representación (sin metáforas o imágenes artificiales) y sin el imperativo de significado: “[e]l lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva; es ante todo, una materia, un objeto de naturaleza fónica primero, luego visual-fónica y, ahora, libre del lastre de la significación, instrumento de localización de la poesía” (s/n).

Padín no llega a elaborar su definición de objeto tanto como su definición del lenguaje como un objeto. Sin embargo, su propuesta parte de la premisa de que los objetos, en tanto materia, proponen una suerte de afuera del discurso, incluso cuando estos están en el mundo. En el esquema de Padín, sólo cuando el lenguaje se comporta como un objeto, puede éste transmitir sus elementos (su información) autónomamente, sin la intromisión de convenciones ajenas a su propia naturaleza material. Padín explica: “[d]e todos los componentes de la relación significante-significado apenas si quedan algunos cuajarones de la relación significante-objeto

que perdura gracias a los hábitos perceptuales. El significante ya no evoca imágenes, ni identifica sentimientos, ni transmite estados de ánimo. Los elementos del lenguaje se transmiten a sí mismos” (s/n). Padín desecha el significado del lenguaje (el concepto), conservando el significante (la imagen acústica) por su asociación con el objeto cuya principal rasgo, aquí, radica en su autonomía. Sin necesidad de mediaciones, el significante, así como el objeto, transmite sus propios elementos. Curiosamente, no hay aquí una apuesta por un arte sin lenguaje; no se trata de una exploración post-lingüística (pensemos, por ejemplo, en los comentarios de Ulises Carrión en “El arte nuevo de hacer libros”).⁸ Más bien, a Padín le interesa activar una forma de lenguaje que, próximo a la alteridad de los objetos, rebase las convenciones culturales y los decretos sociales: “[antes] [l]as palabras cumplían esa función celestinesca, de acarreadoras de conceptos; ahora su ajenidad, propia de los objetos, se vuelca en modificaciones y en trastornos” (s/n). Padín define su nueva poesía en analogía con los objetos. En este caso, su manifiesto prioriza una forma radical de autonomía que, sin embargo, no clausura la posibilidad de relacionarse con el mundo.

Dos implicaciones fundamentales afloran a partir de esta analogía entre el lenguaje y el objeto en Padín: trabajar con el significante (la materialidad del signo) supone articular un trabajo que no dice sino que hace, y que no siempre interpela a su receptor en términos exclusivamente humanos. Según explica Padín en el primero de sus manifiestos, “[l]a nueva poesía induce al acto y, por analogía, esa actitud se traslada al resto de sus actividades. La poesía es acto, no pensamiento. La vieja aspiración de los traficantes de ilusiones: la

⁸ En “El arte nuevo de hacer libros” (1975), Ulises Carrión propone el ejercicio de un nuevo lenguaje que, como Padín, se comporte en términos de un objeto. Sin embargo, en este caso se trata de un objeto tan autónomo que carece de intencionalidad y, por lo mismo, de retórica, dos asuntos que vendrían componer las marcas (humanas) del autor. En esto, la propuesta estética de Carrión privilegia —en línea a Mallarmé— la página en blanco y el silencio: “El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir. Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa absoluta blancura, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio” (36).

identificación, desaparece por su propia imposibilidad [...]” (s/n). Cónsono a los gestos del periodo que tienden a dar muerte al autor (siendo Juan Luis Martínez y Ulises Carrión dos de sus ejemplos más extremos), o incluso en línea a los experimentos cinematográficos de los sesenta y setenta que activamente rehúyen la identificación del espectador en relación a los personajes del filme (pensemos en las tácticas de distanciamiento empleados por Jean-Luc Godard o en la cámara en continua rotación del filme *Riddles of the Sphinx* [1977] de Laura Mulvey y Peter Wollen), Padín también promueve un terreno para la creación de trabajos que no estén atados, ni a las intenciones personales del artista, ni a las expectativas de su receptor.⁹ Dado que la nueva poesía objetual, según propuesta por Padín, no representa sino *presenta*, entonces, la comunicación establecida entre el objeto artístico y su receptor tendrá otra serie de exigencias y, con ellas, otra serie de consecuencias que ponen en jaque cualquier impulso de identificación, ya sea por parte del autor o del receptor.

Entre 1968 y 1969, Clemente Padín trabaja sobre una serie de serigrafías que arrojan luz sobre este mecanismo de desidentificación. Como bien ha señalado la crítica, se tratan de trabajos que no ocultan su deuda con los trabajos del grupo *Noigandres* en su hábil conjugación de lo textual con lo visual (Ledesma 63). Tanto *Signografías* como *Texto* son series compañeras en tanto, a lo largo de ambas, Padín trabaja sobre el alfabeto, no tanto como una unidad semántica, sino más bien como una materia que no parece responder a ningún imperativo

⁹ Justamente en 1974, Jan Uhde escribe un artículo enfocado en los mecanismos de distanciamiento en los filmes de Godard. Según Uhde, dicha táctica en Godard (un préstamo de Bertolt Brecht) responde al interés del director por eliminar la identificación entre el público y el filme, un rasgo distintivo del cine de “espectáculo”: “One of the powerful devices of distanciation used by Godard is the weakening of the continuous dramatic structure with its usual development: exposition, climax, catharsis [...] It is not without importance that the tendency towards a less tight dramatic structure increased with every new Godard film, culminating in a virtually total dissolution of the ‘story’. This loose dramatic construction, has without a doubt, some distancing influence on the spectator, who cannot easily identify with the action on the screen” (29). Laura Mulvey y Peter Wollen, por su parte, arman un filme cuya cámara continuamente se desplaza en 360 grados, ofreciendo a su audiencia una visión intermitente y profundamente inestable. En este caso, por medio de dicha táctica visual, ambos artistas socavan no sólo la identificación por parte de la audiencia, sino específicamente el establecimiento de una mirada voyerista y objetificadora por parte de un espectador masculino.

exterior a su propia naturaleza. Es decir, estas serigrafías parecen aspiran a cierta “literalidad” (como si Padín se apropiara del insulto lanzado a los minimalistas) puesto que en cada una de las series se aísla una o varias letras, se vacían de significaciones, priorizando la plasticidad y el movimiento (no siempre ordenado) del componente textual. En *Texto V*, por ejemplo, Padín elabora un poema visual sin centro (**Imagen 4.2**). Utilizado como contraportada en la revista *Ovum 10* de 1969, en *Texto V*, un grupo de letras aparecen suspendidas unas sobre otras, por momentos solapándose, como si carecieran de peso o, incluso, como si la página no les sirviera de soporte. En gran medida, Padín hace un comentario anticipado sobre lo que Ulises Carrión propone en su texto “El arte nuevo de hacer libros”: “[u]n libro no es estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras” (33). *Texto V*, elaborado cinco años antes, parece utilizar la página como un saco pero, en este caso, no para contener palabras, sino para sacudirlas y trastornarlas desde sus unidades más mínimas.

Imagen 4.1: *Texto V*

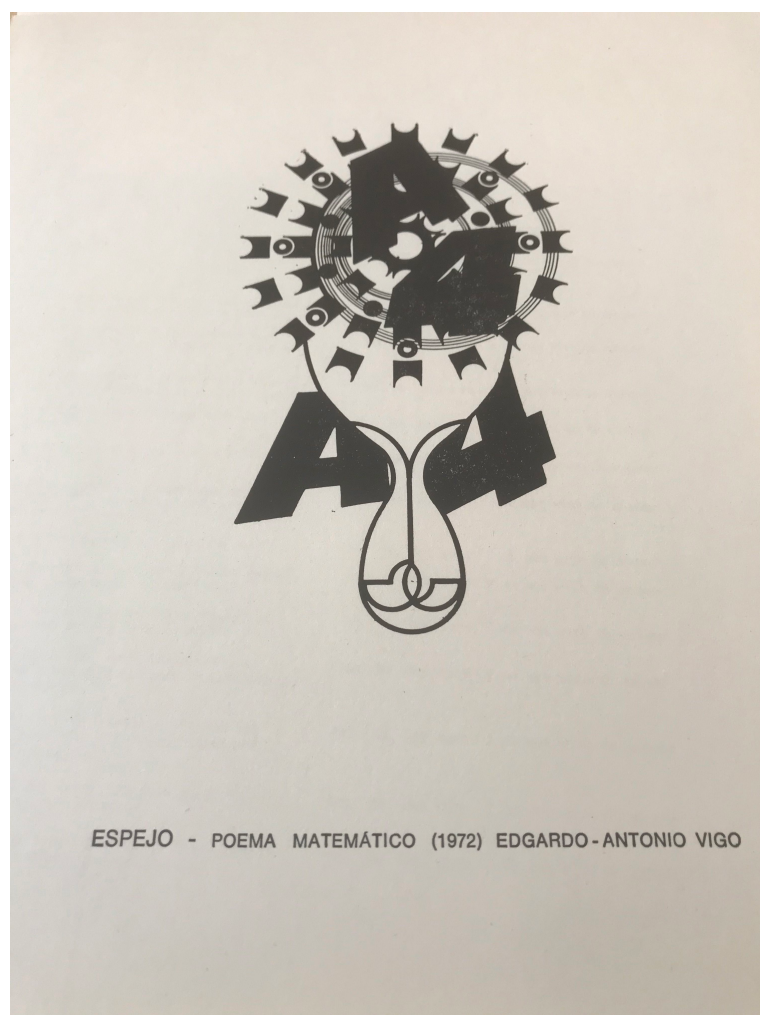
Justamente a través de este sacudimiento, *Texto V* impide la identificación subjetiva del poema, tanto con su autor, como con su lector. Las letras, tomadas por separado o juntas, no hacen referencia a otra cosa que no sea la propia materialidad (desprovista de significación) de sus elementos. *Texto V* resulta, pues, profundamente anti-espectacular, no sólo por la austeridad de su medio (tinta negra sobre el blanco de un papel), sino porque no devuelve ninguna imagen figurativa. No habla del mundo interior del artista



como tampoco representan una escena o un afecto con el cual su receptor pueda aproximarse

subjetivamente. Este gesto negador, marcadamente impersonal, no resulta aislado. De hecho, el argentino Edgardo Antonio Vigo —un contemporáneo de Padín que reaparecerá en distintas instancias en este capítulo— también elabora un poema visual que, de manera más explícita, le niega al receptor una relación de identificación con la obra en cuestión.¹⁰ Me detengo ligeramente sobre este poema visual para ilustrar las repercusiones del propio poema de Padín.

En *Espejo-Poema matemático* (1972), Vigo explota un mecanismo próximo al



trampantojo: al centro superior de la página hay un espejo de mano (**Imagen 4.3**) que, contrario a reflejar la imagen del autor (como una pintura de Velázquez), la del receptor o cualquier elemento figurativo cognoscible, más bien refleja lo que podría ser la letra “A” o el número “4”. En esto, Vigo explota las semejanzas entre las unidades significativas de dos sistemas distintos (el lingüístico y el numérico), evitando el establecimiento de semejanzas entre la obra, el autor y el receptor. Es decir, este poema visual no

Imagen 4.3: “Espejo”

¹⁰ Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) merece su propio estudio desde la perspectiva de los objetos. Padín y Vigo fueron amigos y las muchas de las publicaciones de ambos se pueden encontrar en la revista *Ovum 10* (dirigida por Padín) y *Hexágono 71* (dirigida por Vigo). La trayectoria artística de Vigo es, similar a la de Padín, amplia y heterodoxa. Incluye poesía concreta, poesía visual, poesía matemática, performances, la construcción de lo que el propio Vigo denomina “cosas”, entre ellas, máquinas inservibles. Asimismo, como Padín, Vigo escribe varios textos teóricos en los que desarrolla importantes comentarios acerca del lugar del objeto (la materialidad de la obra) en sus trabajos.

pretende hacer un metacomentario sobre el proceso de composición de la obra, como tampoco quiere incluir a su espectador por medio de su propia imagen reflejada. El poema visual de Vigo más bien *confronta* a su espectador con un reflejo de algo cuya identidad es ciertamente otra y cuya imprecisión no cede a la inteligibilidad. De ahí que la obra opere desde cierto perspectivismo: dependiendo del ángulo desde donde se mire, el reflejo sugiere una letra o un número. Se trata, pues, de un poema que le niega a su espectador el goce de mirarse y verse representado, a la vez que no le permite producir un conocimiento infalible acerca de lo que yace al otro lado del espejo.

Padín no coloca un espejo al centro de sus poemas visuales y, no obstante, instala a sus lectores en un mundo que no es legible en términos estrictamente humanos en tanto se lleva a cabo una extrema defamiliarización del lenguaje. En sus *Signografías*, por ejemplo, Padín dedica un grueso de esta serie a explorar reiterativamente una o varias letras, no ya como una unidad lingüística, sino como una materia concreta, vital y profundamente autónoma. Un elemento fundamental de los trabajos de *Signografías*, es que las letras que aparecen no entran en comunión con su receptor (quien debe sentir el mismo desasosiego descrito por Michael Fried frente al silencio de los objetos minimalistas), sino que se encuentran en relación “vibrante” consigo mismas. Utilizo aquí el concepto “vibrante” en referencia a las teorizaciones nuevo materialistas de Jane Bennet, quien ve la materia de las cosas (“things”) “as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own” (viii), pero, además, porque estos trabajos de Padín, tal como demuestran las *Signografías 12 y 13* (**Imagen 4.4**), literalmente *vibran*. Aquí, las letras pierden su fijeza, no corresponden a su representación convencional y/o funcional, por virtud de una vibración que proviene de ellas mismas. Significativamente, se tratan de poemas visuales en los que Padín aproxima aún más las unidades lingüísticas del

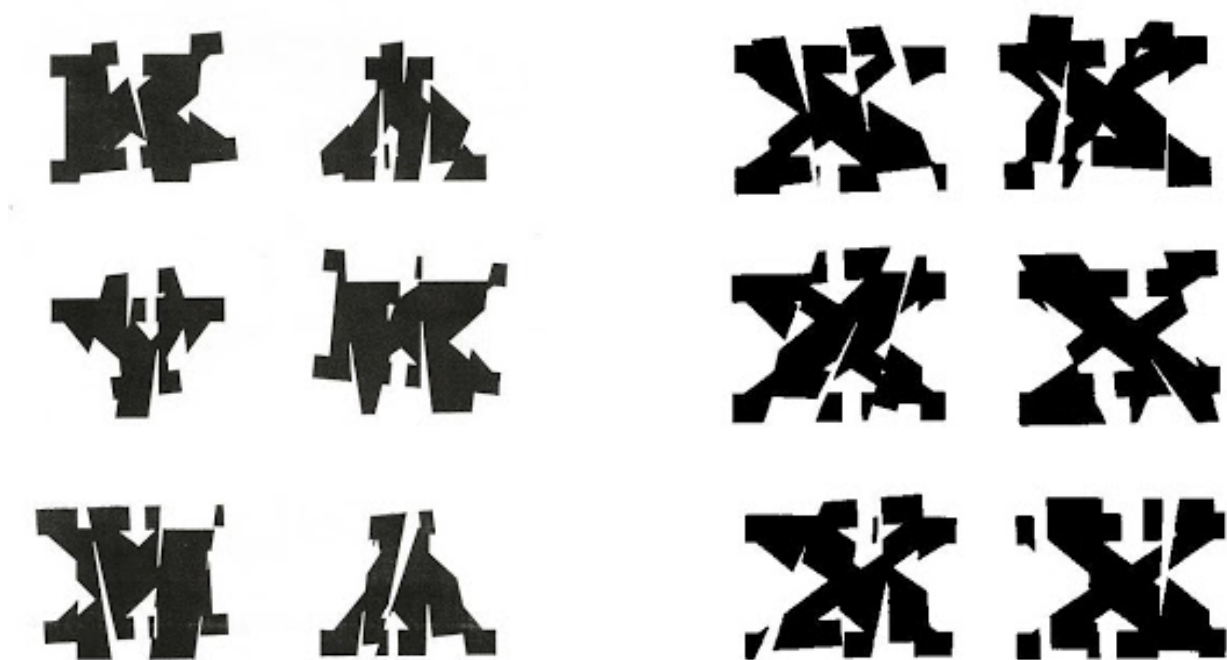


Imagen 4.2: *Signografías 12 y 13*

lenguaje al comportamiento de los objetos que, como ya vimos en sus manifiestos, el artista no concibe en términos pasivos e inertes sino, en línea a Bennet, en términos activos y agentes. En ambas *Signografías*, como espectadores expectantes, no reconocemos letras sino que entrevemos objetos en pleno movimiento vibrante.

Es en este punto donde la propuesta de desfamiliarización en Padín adquiere el potencial de volverse relacional. Pese a que los poemas de Padín no se expresan a través de un sistema representacional inteligible, sí colocan al alcance de la vista de sus receptores un sinnúmero de posibilidades de relación. Tan sólo habría que desarticular una serie de convenciones contenidas en el arte. Puede que *Signografía 1* sea el poema visual que mejor materialice este último punto. Publicado en el libro *Los horizontes abiertos* (1969), *Signografía 1* cuenta con filas de cuatro formas que componen el eje horizontal de la obra, mientras el eje vertical se compone por otras filas de cinco formas (**Imagen 4.5**). Estamos, pues, ante un total de veinte formas blancas impresas sobre un fondo negro. Curiosamente, cada una de estas comportan una identidad

singular. Su parecido radica en que, de manera muy tangencial, aluden a la vocal abierta “a”. Merece enfatizar la selección de dicha vocal por Padín ya que la obra efectivamente busca “abrir” los modos de lectura y recepción de su audiencia, más allá de cualquier sistema cultural convencional. Para esto, Padín nuevamente activa la materialidad de su obra.

Eduardo Ledesma hace dos comentarios importantes sobre este poema. Por un lado, enfatiza cómo el arreglo entre las formas blancas y el fondo negro “reverses the traditional arrangement of typescript: black on white” (64), mientras por otro compara las formas blancas con “amoeba-like organisms reacting kinetically to some unseen stimulus” (63).¹¹ Añadido a esto, también podría considerarse el modo en que el poema no propone una lectura lineal, sino que su despliegue en la página abre múltiples rutas de lectura (no sólo una lectura de arriba para abajo, de izquierda a derecha).

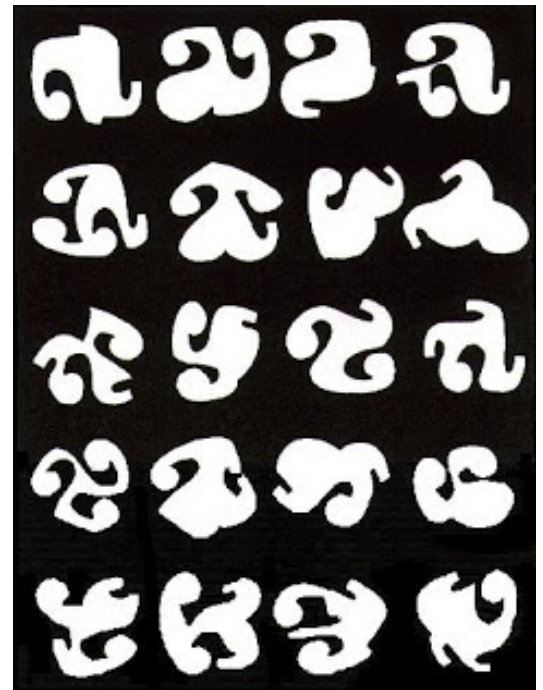


Imagen 4.3: *Signografía 1*

Lo fundamental de dichos comentarios es que apuntan al modo en que el poema socava una serie de convenciones (el soporte, la representación, la dirección de lectura) precisamente por medio de la activación material del poema. Las formas (no tanto vocales como “amebas”) en la medida en que cuentan con el color tradicionalmente atribuido al soporte de la página, parece apoyarse a sí mismas. Es decir, liberadas de su soporte, cada una alardea flexibilidad, contorsionándose sobre su propio eje, como una mutación alegre que se transforma frente a los ojos de un espectador que, presumimos, confundido.

¹¹ Acerca de la inversión en el color del soporte (ahora blanco) y en el color de la tipografía (ahora negra), dicho experimento resulta reminiscente del argentino Arturo Carrera con su libro-objeto, *Escrito con un nictógrafo* (1972) cuyo proyecto explota la materialidad del color blanco y negro, variando continuamente el color de la página en contraste con el color de la tipografía.

En gran medida, Padín construye poemas visuales que se comportan como los objetos que, por medio de sus presencias volátiles, llaman y exigen ser respondidos, no ya por la figura del poeta-profeta (como sería el caso paradigmático de Pablo Neruda en *Residencia*), sino al receptor mismo de la obra. En palabras de Padín en “La nueva poesía II”, “ahora la poesía nos obligará, por su específica condición de objeto, al ejercicio de la libertad y a la elección, sin tapujos, de las actitudes frente a ella y frente al resto de la realidad que integra y, por último, a jugarse íntegramente en la elección” (s/n). Está, pues, en manos del receptor —ahora, un interlocutor activo— decidir cómo acercarse a una obra cuya actividad ocurre al mismo tiempo en que se experimenta. Una pregunta queda en el aire, considerando la urgencia con la que Padín se opone a la cultura de consumo de su periodo: ¿cómo aproximarse al objeto vibrante sin convertirlo en un objeto más de consumo? Es decir, ¿cómo llevar a que la relación entre el objeto artístico y su participante generen una acción centrífuga capaz de materializar cambios sobre la realidad? Esta es la pregunta que el uruguayo se hará en los próximos años, llevándolo a articular una postura adversa en torno a la calidad objetual de su poesía. En el contexto de las *Signografías*, sin embargo, Padín todavía apuesta a la capacidad de su audiencia para actuar *de lado a* la vitalidad de sus objetos, más allá de las convenciones culturales que gobiernan sus significados.

- Padín, inobjetal

Para la década de los setenta, Padín se desentiende de una poesía de naturaleza objetual para explorar las posibilidades de un llamado “arte inobjetal” que, en palabras del artista, se trata “de un arte sin el objeto artístico, un arte sin la obra, con la intención de transferir la finalidad del objeto que servía de canal para la información estética a la posible acción que podría

desencadenar el consumidor” (Padín *De la representación s/n*).¹² Tomando distancia de sus trabajos anteriores (las serigrafías, por ejemplo), hacia 1971, el uruguayo desarrolla su nueva teoría elaborando una serie de cuatro comunicados que fueron enviados internacionalmente por vía postal.¹³ En esto, Padín efectúa una suerte de “desmaterialización” de su obra que tiene menos que ver con las teorizaciones de Lucy Lippard y John Chandler, y más con las estrategias reduccionistas que Luis Camnitzer encuentra en el conceptualismo latinoamericano: “[w]hen reductionist movements have a utopian, political, or metaphysical objective, the message is not carried by the art, but in separate manifestos that try to explain the intentions of the creators” (Camnitzer 29). Estos comentarios vienen al caso ya que Padín echa de lado la creación de un objeto pretendidamente estético desde dos frentes: por un lado, recurriendo al circuito del “mail art” (evitando su circulación comercial) y, por otro, desarrollando un trabajo marcadamente “discursivo” en la medida en que no hay obra en sí para mirar y/o experimentar, sino un documento donde la voz del artista reparte instrucciones y explicaciones a un interlocutor que, ahora, más explícitamente se le trata como un consumidor al que, sin embargo, se le niega su objeto de consumo y/o deseo.

Inobjetal 1 constituye uno de los ejemplos más radicales y, a su vez, problemáticos de este último punto (**Imagen 4.6**). En dicho comunicado, el dibujo crudo e in-estético de una vagina precede la siguiente instrucción y explicación: “**MÉTALE EL DEDO O LO QUE QUIERA...** Y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja. No de otra manera

¹² Pese a que el neologismo acuñado por Padín, “inobjetal”, parece aludir a la teoría del “no-objeto” de Ferreira Gullar, sus propuestas resultan diametralmente distintas. Gullar, próximo a los minimalistas, apuesta por la creación de objetos que se bastan a sí mismos y cuya experimentación resulta tan conceptual como sensorial. En el no-objeto de Gullar, la audiencia queda activada pero dicha activación no necesariamente se traduce en una acción “directa e inmediatamente sobre la realidad” (Padín *De la representación s/n*), una de las nuevas máximas del uruguayo en su arte sin objetos.

¹³ Desafortunadamente no he tenido acceso directo a ninguno de estos comunicados. He trabajado con copias transcritas.

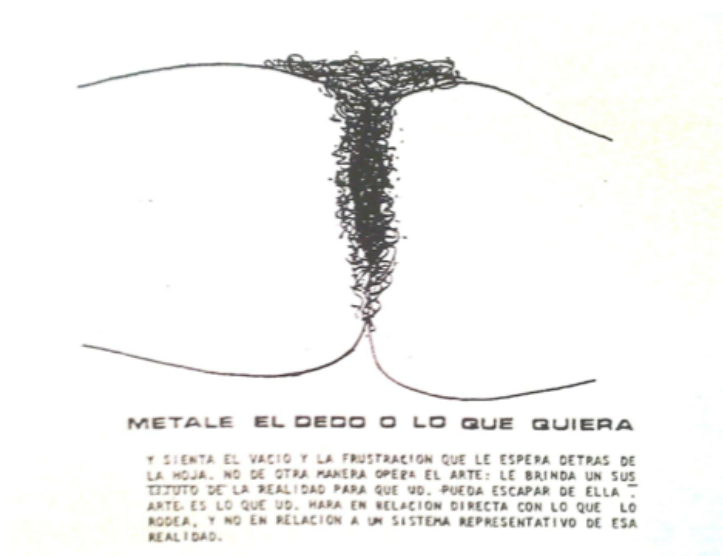


Imagen 4.4: *Inobjetal 1*

opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad” (s/n). El contenido indefensiblemente machista de este trabajo hace difícil una aproximación crítica que inmediatamente no desacredite lo que Padín persigue: un arte sin objetos y, por extensión, sin consumo y aprehensión. En el caso específico de *Inobjetal 1*, Padín echa mano de ciertas teorizaciones —sobre todo psicoanalíticas— en torno al cuerpo femenino como falta y vacío. Eduardo Ledesma hace una crítica muy puntual acerca del componente misógino de este trabajo, aunque su lectura redundante en los modos en que la propuesta inobjetal de Padín fracasa, no por machista, sino porque en última instancia, según el crítico, el efecto de la obra descansa sobre el empleo de la metáfora que, como sabemos, el uruguayo desecha desde sus primeros manifiestos.¹⁴ Esta crítica, si bien resulta cierta, descuida la especificidad de la propuesta de Padín (lograr un arte sin objetos), asunto que quisiera —como abogada del diablo— recalcar, aquí, de lado y en tensión con el sexismo chato que le sirve de base.

¹⁴ Ver: “The Sixties Neo-Avant-Gardes. A political Turn” de Eduardo Ledesma.

Inobjetal 1 no cuestiona, sino que reproduce la noción del sexo femenino como falta y, peor aún, como sustitución de lo real. No obstante, no deja de interesar cómo por vía de una dinámica de atracción y frustración, la obra de Padín apela a un espectador presumidamente masculino, con tendencias voyeristas y/o cosificadoras, y luego burla su acceso al objeto deseo. De hecho, no se apela a cualquier espectador sino que *Inobjetal 1* (como el resto de los tres comunicados) presume que su interlocutor es un consumidor pasivo. De ahí que una voz autorial —incluso, autoritaria— reparta imperativos a un espectador/consumidor que, se confía, seguirá al pie de la letra una serie de instrucciones cuyo formato resulta reminiscente a las indicaciones en la cubierta de algún producto de uso y consumo cotidiano. Es decir, *Inobjetal 1* reproduce el tipo de voz impersonal inherente al ámbito del consumo, aspecto que entra en contradicción directa con la declarada muerte del autor (y, con éste, de una voz autoritaria) que Padín manifiesta incansablemente en sus textos críticos. En este sentido, *Inobjetal 1* no sólo reproduce una visión misógina del sexo femenino sino que además echa mano de un lenguaje de la “instrucción”, altamente autoritario, propio al ámbito de consumo.

Me detengo sobre el modo en que *Inobjetal 1* reproduce dos formas discursivas problemáticas ya que su intersección nos habla de un contexto en el que, tal como nos demuestra John Berger, la figura femenina constituye un objeto de consumo para la mirada masculina. Contemporáneo a los comunicados de Padín, en *Ways of Seeing* (1972), John Berger detalla cómo desde la tradición del arte hasta el presente de una cultura de consumo, la representación del cuerpo femenino (sobre todo, el desnudo) supone “an object of vision: a sight” (47). El comentario de Berger constituye uno de los primeros análisis culturales sobre cómo la figura femenina supone un *locus* para la representación. Es decir, la mujer no puede aparecer en el ámbito cultural si no mediante su sujeción a los intereses, los placeres y las expectativas de un

observador masculino: “[m]en look at women. Women watch themselves being looked at” (Berger 47). Es en este punto donde se encuentra simultáneamente el potencial y la limitación de *Inobjetal 1*, ambas coexistiendo sin resolución. El trabajo tiene la capacidad de poner de relieve cómo el cuerpo femenino forma parte de un sistema de imágenes falsas, construidas y, por lo mismo, dispuestas para el consumo y el placer masculino. El trabajo de Padín impugna este sistema en la medida en que revela dicha representación como un simulacro, y burla enteramente las expectativas del espectador masculino. Desafortunadamente, dicho potencial es también una limitación.

En su búsqueda de un arte sin objetos (que en Padín equivale a un arte sin consumo material y sin el simulacro de imágenes), *Inobjetal 1* emplea acriticamente la figura material del sexo femenino como máxima representación de la representación en sí. Es decir, si en palabras de Padín en *Inobjetal 3*,

[e]l arte inobjetal al dejar de lado a la obra elimina las otras consecuencias: la utilización de los sistemas representativos fácilmente deformables por el ‘status’ en su beneficio o, en el mejor de los casos, en beneficio del propio autor ávido de ejercer la autoridad de sus normas personales; y eliminará también el consumo de la obra de arte con todo lo que significa de manipulación de conciencias, de actividad comercial, de exhibicionismos amorales, de privilegios de clase” (s/n),

entonces en *Inobjetal 1*, el cuerpo femenino no puede sino configurar aquel objeto del cual el consumidor tendrá que librarse para relacionarse de manera activa, no con un sistema de representación, sino con su opuesto: la realidad. En *Inobjetal 1*, Padín transgrede los esquema de consumo sólo en la medida en que articula un objeto, a fin de cuentas, que no cede al consumo de su audiencia. No obstante, Padín logra dicho efecto partiendo de una mirada hegemónica masculina que podríamos resumir en el siguiente comentario de Berger: “*men act and women appear*” (Berger 47). El sexo femenino *aparece* sólo en función de la activación de un espectador/consumidor masculino que, según se puede deducir de *Inobjetal 1*, ha sido pacificado

por una cultura regida por la producción y el consumo masivo de objetos e imágenes. En este primer comunicado, para Padín, eliminar el objeto del arte implica también depurar lo femenino (la imagen, la figuración, el consumo materialista) de la cultura.

Lo que late al fondo de la serie *Inobjetal* es, pues, una desconfianza en torno al poder “seductor” del objeto artístico en tanto captura y retiene la atención de su espectador/consumidor. Si en sus serigrafías anteriores, Padín apostaba por el encanto vibratorio de sus letras-objetos, en sus comunicados *Inobjetal*, el uruguayo revierte sus posturas. En esta fase, el objeto artístico contiene un poder de atracción peligroso que, según insinúa *Inobjetal I*, encuentra comparación con los poderes seductores del sexo femenino. En contacto con el objeto artístico, en Padín, supone docilitar al espectador hasta obliterar una posible relación directa y activa con la realidad. En esta lógica, un arte con objetos impone una relación unívoca y centrípeta en la que el objeto—cual *femme fatale*—imanta y seduce a su espectador, mientras un arte sin objetos crea las condiciones para que el espectador se independice de la obra, y vuelva sus atenciones al mundo. En gran medida, este es el modo en que Padín decide intervenir en un debate transnacional en torno al objeto y sus objetivos en el arte pero desde una perspectiva que guarda especial resonancia con las teorizaciones de Edgardo Antonio Vigo, quien apuesta por un arte que no prescindiera del todo del uso de los objetos (Vigo les llama “cosas”), pero cuidando no caer en “el concepto centrador un tanto tiránico de la cosa” (211). Así como Padín burla la posesión del objeto por parte de sus espectadores/consumidores, Vigo expresa admiración por artistas como Julien Blaine, quien no sólo imposibilita la posesión del objeto artístico sino que además coloca en las manos de su audiencia el acto de destrucción del objeto artístico.¹⁵

¹⁵ En 1970, un año antes que los comunicados *Inobjetal* de Padín, Vigo publica uno de sus textos teóricos más importantes en el que aborda el lugar del objeto en el arte en relación a la activación de su espectador. El esquema de Vigo pretende ir de la “poesía/proceso” que los concretos brasileños iniciaron, a una “poesía para armar” en el que se activa la participación del interlocutor, hasta llegar a la “poesía para hacer y/o realizar” cuya realización

Ya en el cuarto y último de sus comunicados (*Inobjetal 4*), Padín ejemplifica su rebelión contra el objeto por medio de un diagrama que afortunadamente no se cimenta en una visión misógina. En el caso de *Inobjetal 4* (**Imagen 4.7**), el arte sin objetos de Padín encuentra una mejor figura en el comportamiento de una grieta: el arte inobjetal deberá inducir al

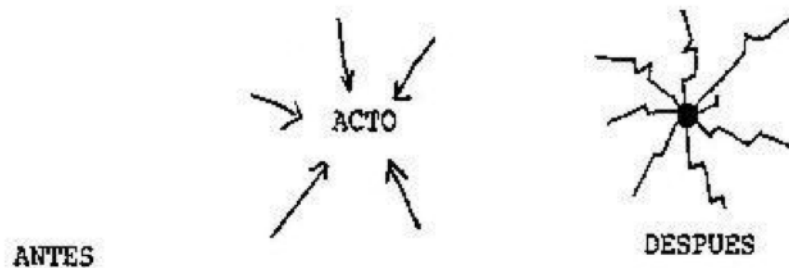


Imagen 4.5: *Inobjetal 4*

espectador/consumidor a un acto cuya energía se transferirá hacia fuera, propagándose por el mundo. Lejos ya de aquella audiencia presumidamente pasiva, distraída por la presencia seductora del objeto en el arte, el espectador/consumidor de *Inobjetal 4* ahora dará frente a su responsabilidad social, comportando una “conducta activa frente al medio, su imaginación inagotable, sus propósitos jamás desmentidos de mejorar la vida de los hombres” (Padín *Inobjetal 4* s/n). Eliminando el objeto de arte (vía el medio “efímero” de la postal), Padín aspira a modificar los hábitos de consumo de un periodo marcado por la masificación de todos los órdenes de la vida social. No sólo los objetos se producen en masa, sino también los comportamientos. Si se altera el primero, por consiguiente, el segundo deberá también

depende ya enteramente del interlocutor, independizado tanto del artista como del objeto artístico. Lo que quisiera destacar de este texto crítico de Vigo es que su rebelión contra el objeto se deriva de su rebelión contra una cultura que opera con la misma lógica de una sociedad de producción y consumo. Es decir, Vigo desconfía del objeto en el arte en la medida en que se subleva contra la noción de “la obra única”. Desde la perspectiva del argentino, la presencia material de un objeto artístico, en tanto se presta para ser poseído por coleccionistas privados o exhibido en espacios de élite, como supone el museo, es digno de sospecha. De ahí que el argentino privilegie un arte que haga del objeto algo “no conservable” (211) y, más aún, como observa en el arte del francés Julien Blaine: “Blaine agrega aquí algo muy importante dentro del proceso poético que estamos analizando: es el observador-participante el que debe ‘armar’ la obra y, por supuesto, destruirla” (211).

modificarse. Por tal razón, en *Inobjetal*, Padín hace del objeto artístico su principal blanco de ataque: próximo a los conceptualistas estadounidenses, se aproxima a la materia desde una actitud anti-materialista.

- El arte de señalar

A Padín no le tomará mucho tiempo volver sobre sus propuestas, dando con la contradicción más evidente: ¿cómo adelantar o transferir un mensaje si no a través de algún medio material? Después de todo, la comunicación continúa siendo un imperativo para el uruguayo. A propósito de esto, en *De la representación a la acción* (1975), Padín reflexiona sobre su pretendido “lenguaje de la acción” cuyo principal eje descansa sobre la necesaria eliminación material del objeto artístico. Traducido y publicado en francés por Julien Blaine, en *De la representación a la acción*, Padín emprende un recuento histórico en el que establece, con ejemplos concretos, los modos en que la poesía y el arte progresivamente ha tendido, no a representar, sino a generar actos en la realidad. Dicha genealogía ocupa la mayoría de las páginas. No obstante, justo cuando pensábamos que las intenciones de Padín eran consolidar y difundir sus propuestas en contra del materialismo en el arte, el uruguayo para en seco e informa a sus lectores: “[c]uando comprendí la naturaleza del signo del lenguaje de la acción, detuve mis investigaciones a causa de la contradicción evidente e imposible de no apreciar: la información tiene la necesidad de un objeto para transmitirse, así sea una hoja o un disco, un ambiente o una acción” (s/n). Padín, de repente, propone una definición equívoca del objeto: éste puede ser material (una hoja o un disco) o inmaterial (un ambiente o una acción).

Las posturas tajantes hacia al objeto por parte de Padín (primero a favor, después en contra), ceden a la ambigüedad. El uruguayo parece toparse con una nueva disyuntiva: un arte que pretende la creación de objetos autónomos (“en y por sí mismos” [*De la representación*

s/n]), no necesariamente escapa la intromisión de los códigos socioculturales ya que “las connotaciones dependen del interpretante: un zapato sirve tanto para calzarse como para clavar un clavo en la pared, según la función que uno le quiera dar y si, sobre todo, son usados generalmente para calzarse se debe a que su rasgo determinante es ése, impuesto por el uso y la convención [...]”, a la vez que la eliminación del objeto corre el riesgo de excluir por completo posibilidad de comunicación inmediata con el espectador/consumidor. Si no hay objeto, no hay medio de transmisión de un mensaje que, a su vez, dé pie a acciones en el mundo.

En esta instancia del texto, Padín no se aventura al desarrollo de una nueva propuesta estética. Admite, por otro lado, una vuelta al punto de partida, concluyendo el libro con una sucesión de preguntas en las que aún defiende el “lenguaje de la acción” (“¿cómo se puede articular una frase mediante el lenguaje de la acción? ¿Cuáles son las unidades no significativas y las significativas? ¿Existe un diccionario o código de actos? [...] [s/n]), pero en esta ocasión sin la presión de responderlas. Las posibles respuestas permanecen abiertas, en espera, tal vez, de un futuro relevo. Sí queda en pie la certeza de que una obra, cuando entra en relación directa con un espectador/consumidor, “puede operar directamente sobre la realidad” (s/n), más allá del “mecanismo habitual del proceso de información estética” (s/n). La pregunta que recorrió su reflexión y producción artística por alrededor de una década (arte con objetos o sin objetos) parece perder sentido al menos, viene a ocupar un segundo plano. Un trabajo que Padín elabora colaborativamente con Jorge Caraballo hacia 1977 provee algunas pistas de cómo el artista, entre la variedad de performances y video arte que continuará desarrollando durante este periodo, se reconcilia con el objeto en la poesía.

En *Señales* (**Imagen 4.8**), un libro-objeto breve, miniatura (16 cm.), Padín retorna a cierta materialidad lúdica del objeto, pero cuidando que el libro—en y por sí mismo—no goce de

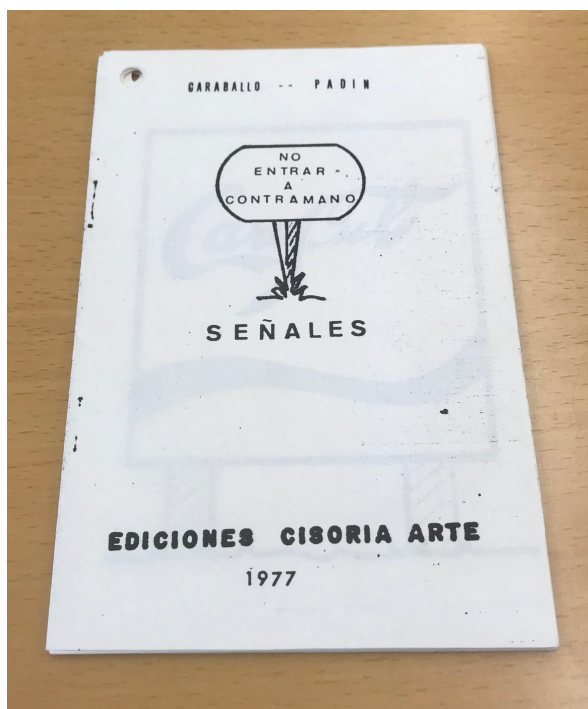


Imagen 4.6: Portada *Señales*

aquella “tiránica centralidad” del objeto (le robo la frase Edgardo Antonio Vigo), tal como había manifestado en su etapa *Inobjetal*. Padín, junto a Caraballo, ensamblan un libro distintivamente precario. Los materiales utilizados son tan económicos como de fácil acceso. Su modo de reproducción no aprovecha técnicas industriales o artísticas, pero tampoco prescinden enteramente del objeto como medio, pues la materialidad del libro se presta a la duración y a la conservación.

Es decir, no estamos ni en el plano de la serigrafía (recordemos *Signografías* y *Texto*), como tampoco en el plano de la dematerialización del arte (como en el arte postal de *Inobjetal*). Para la elaboración de *Señales*, los uruguayos no eliminan la materialidad del objeto, sino que disminuyen la calidad de su materia. Impreso por medio de una fotocopidora, como lectores, tenemos entre manos un libro en blanco y negro, sin numeración, doblado al medio, como si se tratara de un breve folletín. En este sentido, *Señales* se comporta como un objeto a todas luces “in-estético”: no persigue el estatus de un objeto estético “bello”, digno de ser exhibido o coleccionado, sino a la funcionalidad de un objeto que puede ser reproducido rápida y ampliamente, así como circulado por diversos espacios y entre múltiples personas. Sus dimensiones compactas recuerdan a las de los libros de bolsillo.

El carácter portátil del libro viene al caso ya que, en términos de contenido, *Señales* recoge, a modo de compendio, una variedad de letreros (anuncios publicitarios, señales de tráfico, señales de algún negocio, entre otros) que fácilmente se encontrarían en el entorno de

una ciudad. En este sentido, el libro de Padín y Caraballo no opera como un objeto autónomo y autorreferencial (no encierra al lector en su lectura), sino que como bien anuncia su título, continuamente *señala* una realidad que reside al exterior del libro. Tanto en forma como en contenido, el libro supone una especie de manual urbano que un transeúnte puede llevar consigo para aprender a interpretar las señales que le rodean. Hacer un libro visual, compuesto enteramente de señales urbanas no supone un gesto cualquiera ya que, como bien señala Roland Barthes en su libro *Mythologies* (1957) los espacios que transitamos cotidianamente son los que están más saturados de significados: “[i]n a single day, how many really nonsignifying fields do we cross? Very few, sometimes none. Here I am, before the sea; it is true that it bears no message. But on the beach, what material for semiology! Flags, slogans, signals, signboards, clothes, suntan even, which are so many messages to me” (CITA). *Señales*, por medio de su inventario de signos, nos recuerda lo mismo que Barthes: los espacios por los que nos desplazamos ordinariamente están plagados de sentidos cuyo consumo se da inadvertidamente. *Señales* señala la naturalización del signo en el espacio público; explicita lo que, por repetición, paradójicamente, ha desaparecido del horizonte visual (**Imagen 4.9**).

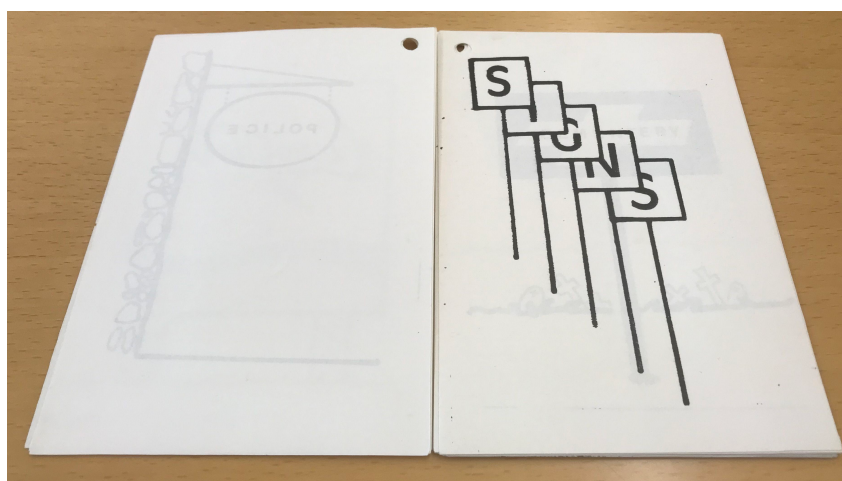


Imagen 4.7: “SIGNS”

Sin embargo, el libro-objeto de Padín y Caraballo da un paso adicional. *Señales* no reproduce miméticamente el letrero en cuestión sino que, de entrada, modifica y recodifica su mensaje. Los artistas conservan el marco del letrero, pero alteran su texto, proponiendo una tensión irresoluble entre la forma del letrero, su contenido y el espacio que ocupa en el espacio público. Dicha tensión, no sólo provoca una relación de extrañamiento en torno a la familiaridad del letrero, sino que además rompe abruptamente con el hábito de la asociación. Uno de los ejemplos más llamativos de *Señales* se encuentra en la imagen con la que abre el libro. El lector-transeúnte se topa con un gran letrero publicitario (los llamados “billboards”) (**Imagen 4.10**). El

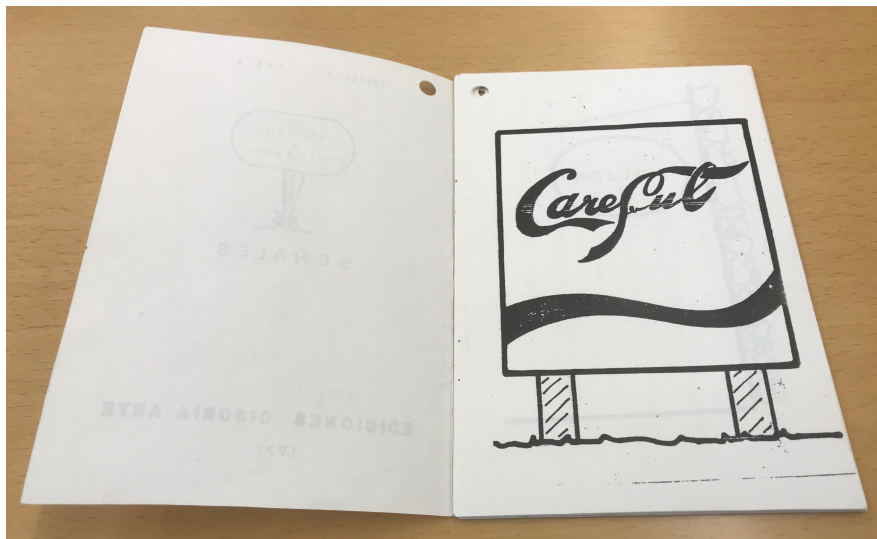


Imagen 4.8: “Careful”

libro activamente aísla el letrero, obligando a su lector a llevar a cabo una lectura detenida, lenta y sospechosa de un objeto cuya familiaridad va decreciendo según más se le observa. Lo primero

que sobresale es la tensión entre el texto y la tipografía: por hábito, se reconoce la tipografía del logo de la compañía Coca-Cola, pero con un mensaje ligeramente modificado. En lugar del nombre de la compañía, el anuncio advierte: “*Careful*”. De esta yuxtaposición entre la forma y el mensaje, nace una nueva asociación: habrá que tenerle cuidado a la multinacional Coca-Cola (uno de los aciertos reside en que no hay que nombrarla para señalarla), advertencia que se agudiza en la medida en que el mensaje se reproduce en inglés, el lenguaje del interés capitalista y de las prácticas neocoloniales en Latinoamérica. El letrero modificado dialoga con el trabajo

de 1957 del concreto brasilero, Décio Pignatari, en el que el imperativo “beba coca cola” degenera en la palabra “cloaca”, aunque los efectos de la obra de Padín se aproximan más a los de la obra de 1973 de Luis Camnitzer, cuyo protagonista es una botella de Coca-Cola que contiene otra botella de Coca-Cola triturada. Similar a la obra de Camnitzer, Padín y Caraballo conservan el empaque (el letrero y la tipografía) pero trituran su contenido (el mensaje). En *Señales* no hay espacio para el consumo neutral del letrero ni del producto. Y el componente material, si bien degradado de la obra, posibilita dicha modificación en los hábitos de consumo cotidiano.

Precisamente en el contexto específico del libro-objeto, no sólo se propone una desfamiliarización respecto a un objeto real (el letrero publicitario), sino que además su significado cotidiano, *in situ*, queda transformado por virtud de su activa dislocación y resignificación en el espacio abierto que perfoma el libro. Se trata de un gesto que continua con una larga línea de textos y performances que buscan intervenir directamente sobre la realidad, tal como los propios *Señalamientos* Edgardo Antonio Vigo, siendo “Manojo de semáforos” (1968) un ejemplo fundamental, así como en el libro y/o plano de construcción, *Dislocación y relocalización de monumentos* (1972), del argentino Leandro Katz. En ambos se invita a sus lectores/espectadores a arrojar una mirada detenida, extrañada, fuera de contexto, a una serie de objetos familiares (grandes como pequeños, ordinarios como históricos) que, pese a lo aparentemente inocuos, construyen los modos en que los transeúntes habitan y actúan en el espacio público. Curiosamente, en *Señales*, Padín y Caraballo no recurren al performance, al *happening* o a la elaboración de instrucciones para ser llevadas a cabo por su lector, al momento de hacer un trabajo que modifique las actitudes de su lector frente a la realidad. Retoman, por otro lado, al componente material del libro (su accesibilidad, su capacidad de reproducción y

circulación en el espacio, su duración, la repetición de la lectura) como vía de intervención en un mundo marcado por el consumo rápido y masivo, tanto de signos como de objetos. *Señales* reúne los aciertos de los primeros trabajos objetuales de Padín como los de sus trabajo inobjetuales. Su lectura impone un movimiento tan centrípeto como centrífugo: obliga al lector a considerar el texto como un objeto que merece otro tipo de atención (no se lee como se lee un libro tradicional), a la vez que continuamente *señala* y *extraña* una serie de objetos que existen al exterior del libro. La realidad continúa como principal horizonte. En este sentido, el lector se ve imantado por el libro, pero no seducido por su materialidad; su constante referencialidad lo invita a salir al mundo con una actitud nueva hacia una serie de objetos habituales. Las señales del libro arman al lector y desarman los significados consumidos en el espacio público. Se trata, pues, de una de las materializaciones de aquel imperativo artístico que Edgardo Antonio Vigo, hacia principios de los setenta, sintetiza en la siguiente formulación: “[a] la calle hay que proponerle. No más que eso, *señalarle*”. El libro-objeto en Padín reaparece para cumplir dicho objetivo.

II. *Fuera de trabajo* de Esteban Valdés: del consumo activo a la producción de objetos reactivos

El mismo año en que los uruguayos imprimen *Señales*, Puerto Rico ve la publicación de lo que ha sido considerado el primer libro de poesía concreta en la isla. *Fuera de trabajo* del poeta y artista Esteban Valdés (1947-) es un experimento cuyo juego entre el texto, la gráfica y la página remite a los proyectos de Mallarmé, Apollinaire y el grupo *Noigandres* en Brasil a mediados de los cincuenta. Sin embargo, *Fuera de trabajo*—quisiera insistir—es mucho más que un libro de poesía concreta. Si lo colocamos de lado a las prácticas del libro y las tácticas

poéticas desarrolladas en América Latina durante las décadas de los sesenta y setenta, comenzamos a percibir cierta limitación entre la categoría “poesía concreta” y lo que el libro de Valdés materialmente lleva a cabo. Como bien resume Marina Reyes Franco, durante la década del setenta, “Valdés llevó a cabo performances, pasquinadas y publicaciones que culminan en *Fuera de Trabajo*, para luego retirarse de la escena artística y concentrarse en el trabajo sindical que ocupó sobre 32 años de su vida como trabajador” (“Esteban Valdés y su influencia”).¹⁶ Lo que dicha descripción pone de relieve es cómo la trayectoria de Valdés se aproxima a la de otra serie de artistas latinoamericanos del periodo que percibían la labor poética, no sólo términos heterodoxos (la mezcla entre la palabra y la imagen) sino, más aún, como una forma de obrar directamente sobre la realidad.

A modo de punto final a este capítulo sobre Clemente Padín, quisiera hacer un breve análisis sobre *Fuera de trabajo* para argumentar su inclusión dentro de la tradición de los llamados libros de artistas o libros-objetos del periodo y, además, para analizar cómo desde una actitud marcadamente anti-colonial, Valdés interviene en el debate más amplio sobre la función del objeto en el arte.¹⁷ Como hemos enfatizado, a lo largo de una década, un sinnúmero de corrientes artísticas se desarrollaron dentro y fuera de América Latina, tomando como punto de

¹⁶ En el 2012, Marina Reyes Franco hace un trabajo investigativo sobre Valdés y su influencia sobre otra serie de artistas jóvenes contemporáneos. Algunos de los poemas contenidos en *Fuera de trabajo* fueron exhibidos en varios museos de América Latina y los EEUU, junto a las reelaboraciones y reescrituras propuestas por la nueva generación de artistas. Esta cita pertenece al texto de presentación de dicha exhibición.

¹⁷ *Fuera de trabajo* no forma parte de los catálogos de libros de artistas, como tampoco ha sido estudiado en relación a toda la red de poetas latinoamericanos de los sesenta y setenta, entre los cuales Clemente Padín figura como un ejemplo paradigmático. Considero que categorizar el libro de Valdés bajo la sombrilla de “poesía concreta”, si bien da cuenta de una parte importante del libro, ignora otra. En Valdés, como en un grueso de poetas latinoamericanos del periodo, el poema concreto no es un fin en sí mismo, sino uno de los medios desde el cual la poesía pretende traducirse materialmente en acción. Tal vez, por tal motivo, en las notas explicativas que aparecen al final de *Fuera de trabajo*, el propio Valdés muestra inconformidad con el concepto de la poesía concreta, apostando por una categoría más abierta, menos definitoria: “[e]l término poesía concreta casi viene siendo sinónimo de poesía abstracta prefiero denominarla lo mío poesía libre son estos algunos ejemplos de las múltiples formas que se puede lograr la expresión poética transmitiendo avances en lo tradicional lo desconocido y afirmando nuestros valores culturales” (75). Como veremos, Valdés elabora poemas concretos pero desde la conciencia de un poeta puertorriqueño y latinoamericano que busca hacer del objeto artístico un modo especial de subversión.

partida la rearticulación o la eliminación de la materialidad del objeto en el arte. Clemente Padín, por ejemplo, desde el frente de la poesía, vacila en sus posturas. Su contexto de urgencia política lleva al uruguayo, tanto a desconfiar, como a abrazar la materialidad del objeto en la medida en que la percibe vinculada o no con los procesos de producción y consumo de una cultura de masas. *Fuera de trabajo* contribuye a esta discusión desde una postura que tiende a favorecer la presencia del objeto y su materialidad. A lo largo de sus seis partes (“Figuras geométricas”, “Figuras abiertas”, “Insectos”, “Pacem in terris USA”, “Homenajes” y “Procesos”) el libro explota la materialidad del libro y la plasticidad “vibrante” del lenguaje. No sólo esto, al final, en la sección “Procesos”, el libro da un paso adicional en su relación con la materia, al proponer una serie de condiciones para que su lector fabrique una cantidad de objetos funcionales, con miras a ocupar el espacio público. Se tratan de objetos elaborados a partir de las posturas anti-coloniales que caracterizaron a la generación de artistas puertorriqueños de los sesenta y setenta en Puerto Rico.

Curiosamente, la radicalización política de Esteban Valdés (quien al momento de publicar *Fuera de trabajo* era empleado en la Oficina de Desempleo en el Departamento del Trabajo, así como líder sindical) no conduce, como en cierta fase de Padín, a la total eliminación del objeto como medida en contra de las prácticas de consumo del periodo. Esto, a pesar de que en Puerto Rico, existe una relación estrecha entre la institucionalización del sistema colonial (bajo el estatus del Estado Libre Asociado de 1952) y la entrada de la isla a una cultura de consumo masivo.¹⁸ Durante los sesenta y setenta, luchar en contra de la colonización de la isla equivalía también a rebelarse contra una sociedad cada vez más seducida por los encantos del

¹⁸ En Latinoamérica, la cultura de consumo ciertamente viene de la mano de la presencia de las multinacionales estadounidenses, adelantando una forma de neocolonialismo. Sólo busco enfatizar el modo en que en PR, el consumo masivo viene a profundizar el dilema colonial del cual, históricamente, nunca ha visto salida.

consumo, sobre todo, de productos importados por los EEUU.¹⁹ Sorprende, entonces, que las tácticas anti-coloniales que Valdés pone en práctica en *Fuera de trabajo* no conlleven la eliminación del objeto poético para, desde allí, eliminar también el problema del consumo masivo y pasivo.

Fuera de trabajo se infiltra en la cadena de producción y consumo, pero con objetivos que ponen en jaque su linealidad. Los objetos poéticos de Valdés no se dan al fácil consumo, del mismo modo en que el lector no siempre ocupa la posición de consumidor. El lector debe también fabricar su propia serie de objetos. Cuando vamos al libro, notamos cómo progresivamente los trabajos de Valdés se van abriendo, activándose y desbordándose de sus moldes. Si al principio contamos con trabajos que, como en las serigrafías de Padín, subrayan la vitalidad material del lenguaje, ya a finales del texto, Valdés recurre al formato más discursivo de las proposiciones, usualmente vinculadas con la dematerialización del arte, pero con otros fines. Las proposiciones de Valdés, contrario a la fase *Inobjetal* de Padín, por ejemplo, no exhiben el profundo anti-materialismo del uruguayo. Por el contrario, recurren al lenguaje de los manuales e instrucciones para proveer la información necesaria al lector al momento de ensamblar su propia serie de objetos funcionales. De este modo, Valdés invita a la

¹⁹ A partir de los cincuenta, el consumo en masa devino en problema tanto para los artistas puertorriqueños como para el gobierno del Estado Libre Asociado. En 1959, la División de Educación para la Comunidad (DIVEDCO) saca uno de sus cortometrajes más famosos, *Juan sin seso*. Patrocinado por el gobierno “colonial” de la isla, aunque paradójicamente llevado a cabo por artistas abiertamente independentistas, el cortometraje cuenta con la dirección de Luis Maisonet, con un libreto de René Marqués y la voz narradora (profundamente paternalista) de Antonio Torres Martinó. A lo largo de sus quince minutos, el filme aborda el consumo como un mal doble: por un lado, anula el pensamiento crítico (de ahí el título satírico del filme), y por otro, importa consigo un lenguaje publicitario, altamente seductor, que produce un consumidor puertorriqueño con tendencias a privilegiar los productos foráneos por encima de los locales. Esteban Valdés, a las alturas de la década del setenta, encara este problema del consumo pero desde tonos más variados, lejos ya de la condescendencia y el paternalismo de esta generación artística y política. De ahí la importancia de publicar *Fuera de trabajo* con la editorial independiente y artesanal *qeAse* (la misma que publicó el poemario colaborativo *Homenaje al ombligo* en 1966). Valdés decididamente asume distancia de una generación de artistas que, pese a su radicalismo político, trabajaron en la DIVEDCO, un programa educativo dirigido a la comunidades pobres. Su rasgo distintivo era la construcción de un país cuya soberanía recayera, no en la política, sino en la cultura (el llamado nacionalismo cultural).

relocalización del lugar del lector respecto a la cadena de producción y consumo del objeto: el lector de *Fuera de trabajo* pasa de consumir objetos activos a producir objetos reactivos.

- El poeta como obrero

Fuera de trabajo es un libro preparado por un trabajador. Es decir, menos preocupado con el gesto de dar muerte al autor, Valdés continuamente deja sus marcas autoriales, remarcando la posición social desde la cual el libro se ensambla. Entre los materiales que figuran dentro de *Fuera de trabajo*, se incluye el documento que signa su admisión en la “Unión

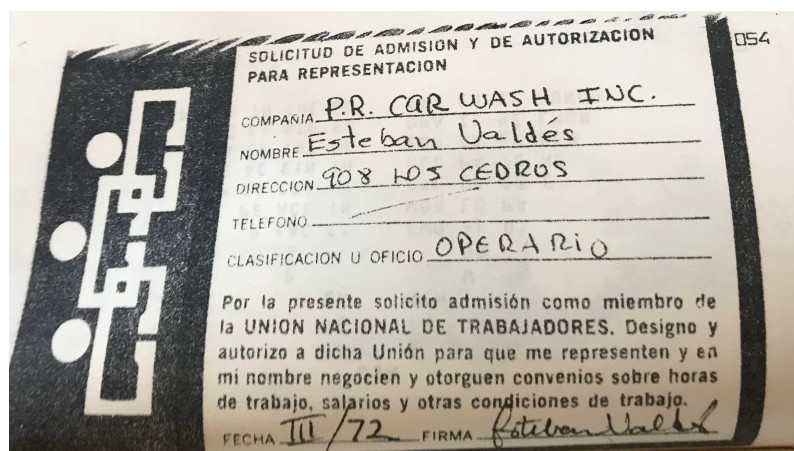


Imagen 4.9: “Unión Nacional de Trabajadores”

Nacional de Trabajadores” (Imagen 4.11), mientras de contraportada, se utiliza un documento apócrifo, emitido por el “Ni Estado Ni Libre Asociado de Puerto Rico” (Imagen 4.12),

reminiscente a una solicitud de

empleo. La foto de un joven negro que va por el nombre de Esteban Valdés encabeza un documento cuyos encasillados contienen información que inmediatamente desarmarían al solicitante. En “amistades” se enumeran autores como André Breton, Roque Dalton y Octavio Paz. En “referencias” se nombra a Gerardo Nerval, San Juan de la Cruz, Francisco Matos Paoli. En “experiencias”, se emplean dos adjetivos de índole literal: “Maravillosas, Frustrantes”. Y, sin titubeo, en “status social”, Valdés se autodefine como “marginado”. Lo que sobresale de dicha información (además de la irreverencia con la que se completa un documento oficial) es la convicción social y cultural con la que Valdés construye su persona autorial. El autor no tacha su nombre del libro, y con ello, su posición privilegiada de Poeta, tal como Juan Luis Martínez

hace en la portada *La nueva novela*, por ejemplo. Aquí, asumir autoría equivale a afirmar una posición social marginal como principio gestante del libro.

NI ESTADO NI LIBRE NI ASOCIADO DE PUERTO RICO
OFICINA DE PERSONAL CULTURAL
SAN JUAN, PUERTO RICO

Expresión pública _____
Expresión privada _____
Expresión pública EEUU N/A
Expresión TOTAL ✓

Núm. de Seguro Social 584-52-3811
Núm. de Licencia _____

1- Nombre del solicitante
ESTEBAN VALDÉS ARZATE 2/III/47 Méj.D.F.
apellido paterno apellido materno nombre fecha lugar de nac.
DESCONOCIDA RIO PIEDRAS 21454 U.P.R.
ocupación dirección residencial aptdo. postal
MACHO NEGATIVA MARAVILLOSAS FRUSTRANTES
sexo preparación académica experiencias

2- Datos personales
150 5, 8' cafe/brun CARIMBO HONRO, ESPALOA
peso estatura color de ojos marca de identificación CAR4
CONFIDENCIALES KARATE, TIRO AL BLANCO
errores HOBAREJO pasatiempos
AMARGADO BASHO, BRETON, PAZ, SOLEADO, DALTON
status social amistades
CISNEINOS, SUYDER, POUND, MARINETTI, CORRETTIER
(continuación)
NINGUNO DOR RAZONES POLITICAS CONFIDENCIAL
héroes afiliación política
X, Y, Z-3, GERARDO NERUAL, FSI DORO DUCASSE,
referencias
SAN JUAN DE LA CRUZ, MARCELO DEL CAMPO, MARCOS PAOLI
(continuación) RENE CHICIANA

3- Publicaciones anteriores:
NINGUNA 1976, PARA LOS ESPACEADOS 1970, CENSURADO
1984, ESTEBAN/AILENE 1968, libros inéditos: NINGUNA
(continuación)
DESHONESTAS, DIANTILLADAS EN RIO PIEDRAS, SAN JUAN
exposiciones
MURALADAS, PASQUINADAS, ARRESTADO EN 1971
(continuación)
GRAMA EN ROJO 1970, ESTRELLAS 1972, GLOBOS
(continuación)
PANTIES 1972, ABAJO EL ATENEO 1972.

¿Ha sido usted convicto alguna vez de cualquier violación a las leyes de Puerto Rico, Estados Unidos o cualquier país, que no sea una infracción menor a las Leyes Gramaticales? Sí No ✓
En caso afirmativo, explique detalladamente.

Licencia poética: aprobada _____ renovada _____ revocada ✓
NIHIL OBSTAT: Nihil Obstat
(firma del oficial cultural)

Imagen 4.10: Contraportada *Fuera de trabajo*

Que el poeta de *Fuera de trabajo* sea un obrero parece informar el proceso mismo de producción del libro. Si ya Ulises Carrión había notado que el “arte viejo” de hacer libros descansaba sobre la división entre el escritor y “los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros” (33) que ensamblan físicamente el libro, Valdés, tal como propone Carrión, “asume la responsabilidad del proceso entero” (Carrión 33). De ahí que *Fuera de trabajo* haya sido preparado utilizando un mimeógrafo, una técnica semi-manual y de bajo costo. Dicho proceso artesanal le brindó a Valdés acceso al ensamblaje, proceso en el cual también colaboró el

editor de la editorial *qeAse*, Joserramón “Che” Meléndes. Tanto la escritura como el proceso de ensamblaje se hicieron en concierto, bajo la lupa del autor, asunto que coloca a *Fuera de trabajo* dentro de la amplia rúbrica de libros-objetos del periodo. Sin embargo, Valdés da un paso adicional. El contenido y la preparación de *Fuera de trabajo* nos hablan de una forma de

producción artística que rebasa la división entre los medios de producción y sus dueños, según estipulada por el capitalismo. Es decir, *Fuera de trabajo* lleva a un plano literal la noción del artista como trabajador, la misma que Ulises Carrión sugiere en “El nuevo arte de hacer libros”. Con Valdés, sin embargo, no estamos ante un poeta que se hace trabajador por virtud del ensamblaje del libro, sino ante un trabajador que se hace autor por virtud de la construcción artesanal de su libro-objeto. Se efectúa la siguiente conjunción: el trabajador no sólo forma parte de los medios de producción, sino que figura como “co-propietario” del producto resultante.

Habría que insistir en esta noción del libro como propiedad común o compartida porque conocemos que el ensamblaje en sí fue una labor colaborativa, pero además porque *Fuera de trabajo* supone un libro que tiende a la activación progresiva de su lector. De hecho, la noción del autor como co-propietario parece determinar el desarrollo de *Fuera de trabajo* en al menos dos sentidos. Por un lado, se trata de un libro que, desde sus inicios, requiere que su lector “trabaje”. El libro exige una forma de lectura activa, fuera de lo discursivo. Por otro lado, coloca en las manos del lector (ahora trabajador) la posibilidad de participar y co-realizar los poemas, asunto que alcanza su punto de algidez en los poemas/procesos al final del libro. El ordenamiento del libro viene al caso precisamente porque encontramos una progresión que toma como objetivo la articulación de prácticas (conspirativas) de intervención material en el espacio público.²⁰ Pese a que *Fuera de trabajo* no se conforma con métodos de lectura tradicionales, la organización del texto resulta, a primera vista, tradicional. Valdés enumera sus páginas, divide el libro en secciones e, incluso, incluye un índice y una sección de notas, elementos que, en

²⁰ El término conspiración cabría bien aquí. De hecho, uno de los poemas más “activos” y “vibrantes” de Valdés reproduce dicha palabra verticalmente a lo largo de una página en blanco. La tipografía, imita la de algún titular de periódico, pero en este caso, la palabra aparece intervenida, su significado desarticulado: asistimos, pues, al instante en que la palabra “conspiran” —cuya función es sobre todo descriptiva e impersonal— pierde la última de sus letras, transformando la palabra en una apelación imperativa en segunda persona: “conspira”. En gran medida, dicho trabajo sintetiza la invitación del libro a su lector: participar de una comunidad de conspiradores.

conjunto, contravienen el espíritu del periodo, enfrascado en subvertir las prácticas de lectura lineales y sucesivas. Sin embargo, dicha decisión parece responder a un fin pedagógico y proselitista, como si la lectura sucesiva del libro, paso a paso, preparara al lector para su activación última. Es decir, el libro propone una lectura ordenada en la medida en que se deja llevar por un ritmo que va en crecida, según las exigencias sobre el lector van siendo mayores.

La desfamiliarización constituye una primera estrategia para la activación del lector. De hecho, antes de que el libro comience “oficialmente”, *Fuera de trabajo* abre con un soneto que no se parece a ningún soneto conocido. En “soneto de las estrellas”, Valdés confronta a su lector con una forma poética que reconocemos por su esqueleto pero cuya familiaridad inmediatamente se disipa, en tanto carece de contenido textual (**Imagen 4.13**). Observamos, pues, el andamiaje vaciado de su contenido y rellenado con signos visuales (las estrellas/los asteriscos). Este primer poema concreto de Valdés guarda resonancias con lo que el propio Ulises Carrión lleva a cabo en su libro *Sonnet(s)* (1972). Sin embargo, contrario a la multitud de contorsiones a las que Carrión somete un mismo soneto de William Shakespeare, Valdés, se apropia del cuerpo del soneto, utilizándolo como recipiente de otras formas, no de significados. Su principal apelación es a la mirada del lector que atestigua la forma de un soneto transformado en objeto autónomo que no expresa nada exterior a su propia presencia concreta.

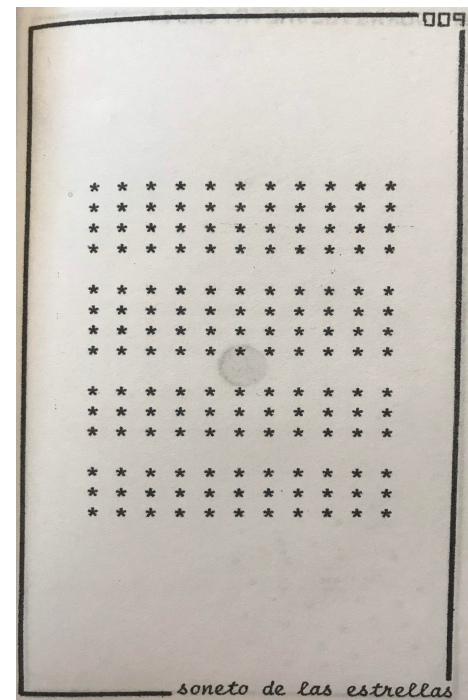


Imagen 4.11: “soneto de las estrellas”

El soneto establece el tono del libro e inaugura su progresión hacia la activación total de su lector. Las seis secciones que le siguen aparecen motivadas por este impulso hacia la

desfamiliarización pero, además, hacia la “materialización” de un lenguaje que progresivamente adquiere actividad y agencia. En “FIGURAS GEOMETRICAS”, por ejemplo, encontramos formas específicas compuestas de palabras cuya semántica apuntan a cierta vitalidad “encantatoria” del poema concreto (un triángulo formado a partir de la palabra mágica “abracadabra” o un cuadrado compuesto, irónicamente, de la palabra “absurdo”). La naturaleza fija de estas formas geométricas, en concierto con el contenido textual, atraen al lector, lo obligan a buscar relaciones insospechadas entre forma y contenido, tal vez, incluso, hasta el absurdo o hasta la magia. En “FIGURAS ABIERTAS”, asistimos a otra serie de formas, en su mayoría, conformadas de palabras que se desatan de sus moldes y se reproducen frente al lector. Una misma palabra se abre o se reduce en otra palabra(s), como en el caso de “SOLEDAD”, que se descompone en “sol”, en “edad”, en “oda”, hasta terminar en el código mínimo, “SOS” (**Imagen 4.14**). En “INSECTOS”, la palabra se aproxima a la vitalidad de un organismo vivo. Su movimiento en la página, así como su tipografía, alardean una forma de actividad similar a la

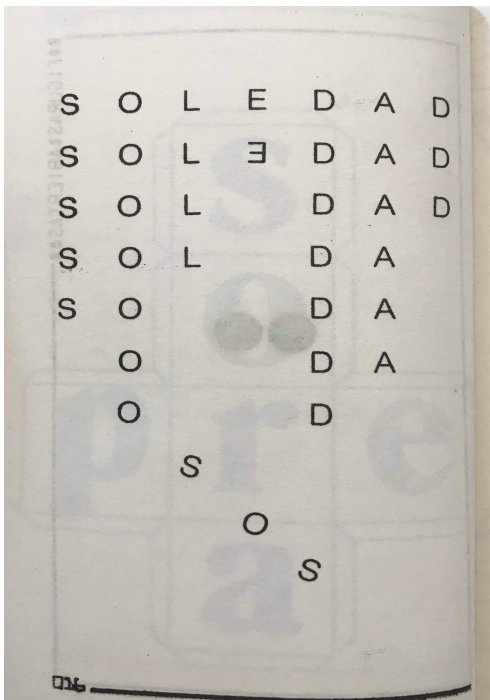


Imagen 4.12: “Soledad”

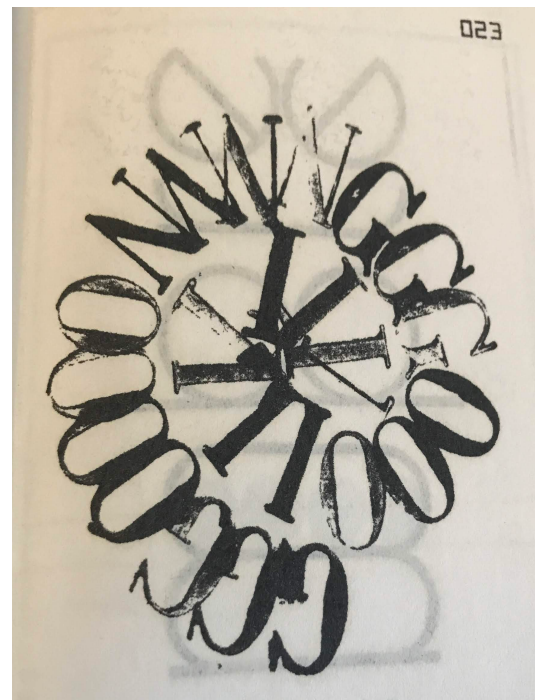
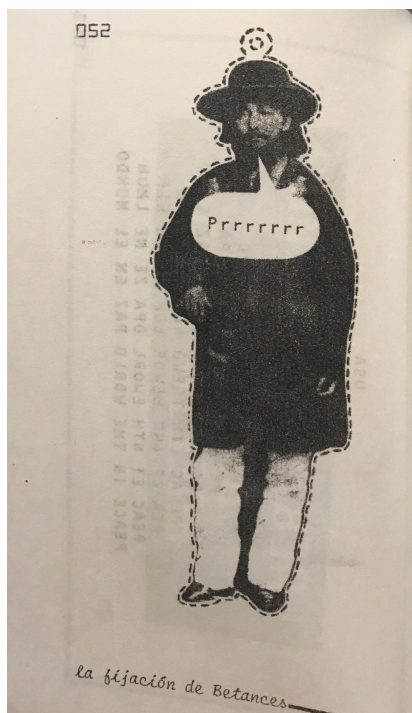


Imagen 4.13: “Gongolí”

de una serie de insectos. Palabras y letras se desplazan por la página, se encrespan y retuercen, como en el caso notable del “GONGOLÍ”, un insecto típico del entorno puertorriqueño (**Imagen 4.15**). En “PACEM IN TERRIS USA”, el libro adquiere mayor tonalidad política, colocando cortes de periódico, anuncios de productos de uso y consumo de lado a referentes culturales



nacionales, como supone el ejemplo risible de “la fijación de Betances” (**Imagen 4.16**). Se trata de una sección en que se amplía el juego visual-concreto con las palabras. En en esta ocasión, se eligen palabras claves en términos políticos, tales como “momentum”, “libertad”, “conspiran”. Las palabras no se reproducen en otras (como en “FIGURAS ABIERTAS”), sino que se salen completamente de sus cauces, como si una vibración interna (recordemos las letras “vibrantes” de Clemente Padín) las revolviera y las dispersara eléctricamente a lo largo de la página. En “HOMENAJES” se le rinde

Imagen 4.14: “fijación de betances” reconocimiento a personajes como Che Guevara, Nicolás Guillén, Lautreamont, Baudelaire y Marcel Duchamp, desde una mirada lúdica que se niega al relato romántico. En el caso del Che, se utiliza una tipografía tridimensional, un tanto espectacular, para desplegar diagonalmente, no el nombre formal del revolucionario, sino un adjetivo afectivo de valor coloquial que, según Valdés, en Cuba y Puerto Rico se originó con los esclavos yoruba: “CHEVERE” (**Imagen 4.17**). La sexta y última sección del libro lleva por título “PROCESOS”, y está compuesta no por poemas visuales, sino por cinco proposiciones que deberán ser llevadas a cabo, no ya por el poeta Esteban Valdés, sino por el mismo lector de *Fuera de trabajo*.

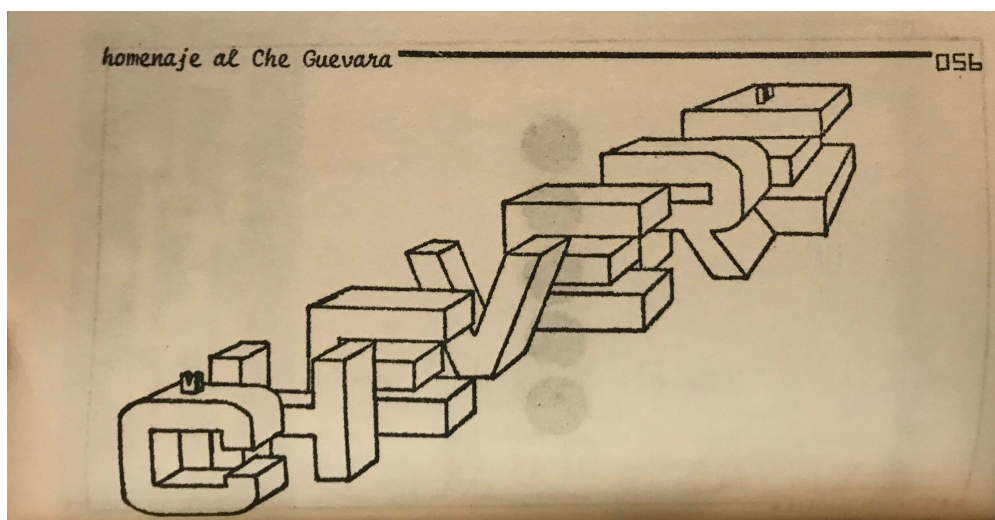


Imagen 4.15: “Chévere”

Cada una de las secciones descritas merecen un análisis propio. Sin embargo, me detengo en este resumen superficial ya que aduce una intensificación en el uso material, concreto y activo de la palabra en *Fuera de trabajo*. A lo largo de cada una de estas secciones, no sólo se incorporan objetos que se refieren continuamente al mundo exterior (documentos, fragmentos de periódicos, fijadores de olor para el carro), sino que asistimos al modo en que el lenguaje mismo deviene en un objeto material, marcadamente activo. Contrario a otra serie de artistas de libros, Valdés no cuenta con textos críticos o manifiestos que confirmen dicha tendencia a la palabra a fungir como objeto. Sin embargo, las decisiones en torno a la tipografía, el tamaño, sus colores, su desplazamiento en la página, hacen del lenguaje un objeto cuyo despliegue espacio-temporal, nos recuerdan al de otros artistas y poetas contemporáneos a Valdés que, en efecto, teorizan la palabra en términos análogos a los de los objetos: por su autonomía y su capacidad de agencia. En *Fuera de trabajo*, la intensificación del componente matérico y objetual de la palabra viene a su vez acompañado por una agudización de la motivación política del libro, como si la articulación de un lector activo (por medio de la activación del lenguaje) y su radicalización política, constituyeran una misma acción. No parece casual, entonces, que el recorrido por estas cinco secciones del libro desemboquen en las proposiciones de “PROCESOS”. Por primera vez

en el libro, no se confronta al lector con un objeto poético en sí, sino con los planos para una obra cuya materialización está por-venir. Justamente en esta instancia final del libro, *Fuera de trabajo* recurre a cierta “dematerialización” de la obra pero, en este caso, sólo para lanzarle una demanda aún mayor a su lector: que participe como co-creador del libro mediante la realización de los poemas/procesos. A estas alturas, se esperaría contar con la disposición del lector ya que las primeras secciones —si cumplieron su propósito— habrán servido como práctica para el desarrollo de un productor de objetos capaces de sacudir la realidad colonial puertorriqueña.

- El lector como productor

La sección “PROCESOS” cuenta con cinco proposiciones de poemas para realizar. Esta última sección supone la primera instancia en que *Fuera de trabajo* privilegia el componente textual del poema (las instrucciones), por encima del material y/o visual de la obra poética. Sin embargo, dicha priorización se lleva a cabo con fines profundamente materiales. Cada uno de estos poemas/procesos describe al detalle los pasos a seguir para la construcción de una variedad de objetos que serán portadores de mensajes y acciones profundamente reactivos. Su lugar de intervención, no es ya el libro mismo, sino que estos objetos subversivos —una vez finalizado su proceso de ensamblaje— deberán ser colocados en distintos puntos del espacio público puertorriqueño. Por ejemplo, en el “proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón”, el trabajo final debe ser donado al Instituto de Cultura Puertorriqueña, una institución pública controvertible (63). En “Viva P.R Libre, se proveen cuatro pasos para la construcción de un abanico eléctrico con una cadena giratoria que llevaría la susodicha consigna. Esta deberá ser colocada “en la esquina Ponce de León y Gándara” (64), dos avenidas muy transitadas en San Juan. En “Homenaje al aire libre” se propone el recorte de tirillas noticiosas del periódico *Claridad* (el único medio oficial independentista en la isla). Estas deben ser

colgadas “al aire libre” y a la vista de todos” (65). En “Solidaridad Obrera 1973” se describe cómo construir una consigna que se infle y desinfe con el mensaje “Solidaridad” (66). Este es el único objeto que no cuenta con una especificación de dónde debe ser colocado, por lo cual se deduce que su mensaje funcionaría en cualquier punto del espacio público. Por último, en “Poesía 4/IV/74, se incluye una fotocopia incompleta, un tanto borrosa, de un manual para la elaboración de artefactos explosivos caseros. En gran medida, con cada uno de estos poemas, asistimos a una serie de proposiciones que tienden al aprovechamiento de tácticas de intervención clandestinas, similares a las guerrillas. Insisto sobre esto, siguiendo el análisis de Luis Camnitzer, quien ve importantes retroalimentaciones entre el arte político y la “estilización” de las acciones políticas perpetradas por organizaciones clandestinas del periodo (61). Valdés, desde su contexto colonial puertorriqueño, no es la excepción.²¹

Uno de los aspectos sobresalientes de estos poemas a realizar son los matices que presentan en relación a la corriente del arte procesual del periodo. Como sabemos, en *Inobjetal*, Clemente Padín recurre al formato de la proposición pero con fines anti-materialistas: el lector debe aprender a actuar sin la mediación y la distracción de un objeto. Asimismo, otro contemporáneo importante, Edgardo Antonio Vigo, desarrolla su propia serie de “obras a realizar” pero, como Padín, sin la presencia material del objeto. Para Vigo, si se quiere intervenir eficazmente en el espacio público, tanto el artista como el receptor, deberán prescindir de la presencia de la obra: “[l]a ‘obra’ pesa y crea una serie de limitaciones reales (la posesión de la misma y por consiguiente su acumulación), detiene nuestra dinámica y posteriormente nos atrapa para señalarnos un destino de pequeño burgués”(s/n). El temor de Vigo es doble: teme que el objeto se preste para el consumo privado, a la vez que su materialidad (su centralidad y su

²¹ El “Ejército Popular Boricua” (que luego se convertiría en los “Macheteros”), un movimiento anti-colonialista y pro-independencia liderado clandestinamente por Filiberto Ojeda Ríos y otros, se había fundado un año antes de la publicación de *Fuera de trabajo*.

acumulación en el espacio) obstaculice la capacidad de acción de un espectador, demasiado ocupado con la “contemplación” del objeto artístico en cuestión. Valdés, no obstante, como observamos en su propia serie de proposiciones, no renuncia a las posibilidades transgresoras del objeto, sobre todo, cuando su proceso de ensamblaje recae sobre el lector. Sus proposiciones no son a prescindir activamente de un objeto, sino a construirlo, a ensamblarlo paso por paso. Convertirse, pues, en el obrero del trabajo. Asimismo, contrario a Vigo, la elaboración de los objetos en Valdés no constituye una actividad privada o privativa. Su producción y realización suponen ejercicios activos que necesariamente incluyen una amplia red de colaboradores y, por lo mismo, potenciales conspiradores. En *Fuera de trabajo*, la construcción de cada uno de estos objetos pone en marcha la participación —premeditada o no— de toda una comunidad.

Tomemos, por ejemplo, el primer objeto a ser realizado, la firma de Pedro Albizu Campos, en luces de neón. Se trata de un proceso que pretende visibilizar y reactivar la figura del líder nacionalista (quien había muerto en la cárcel en 1965), a través de la transcripción de su firma en un formato propio al ámbito de la publicidad (las luces en neón). Viene al caso que el destino final de dicho objeto no sea el espacio abierto de la calle, como en los otros poemas/procesos, sino el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Según propone el poema, la firma en neón deberá ser “donada” al ICP, como si dicho “regalo” supusiera una especie de infiltración. El gesto caritativo ciertamente recuerda al del propio Marcel Duchamp, con el urinal (el “ready-made”) que irrumpe en el espacio cerrado del museo. No obstante, la firma en neón de Albizu Campos no sólo vendrá a retar los parámetros de alta cultura que el ICP vino a representar para esta generación de artistas y poetas sino que, además, transgrede (desde adentro) la historia colonial que dio pie a la fundación del instituto. Creado en 1955 bajo el liderato de Luis Muñoz Marín (el fundador del Estado Libre Asociado y el principal rival político de Albizu

Campos), el gesto de “donar” la firma electrizada del líder nacionalista efectúa una intervención de corte ideológico sobre el espacio y sobre la historia colonial puertorriqueña. Por un lado, se reconquista el espacio de la cultura, colocándola de lado a los ideales soberanistas que caracterizaron el pensamiento albizuista, mientras por otro, ver la firma electrizada de Albizu Campos decorando alguna pared del ICP tiene el potencial de reescribir la historia puertorriqueña al margen de la oficial. Es como si Albizu, incluso dentro del contexto del anuncio publicitario, persistiera como principal signatario del proyecto del ICP (y no Luis Muñoz Marín). Las luces de neón no docilitan la firma de Albizu, la actualizan y *reactivan*.

Asimismo, el proceso de elaboración de la firma de Albizu Campos apunta al desarrollo amplio y extensivo de una comunidad basada en el sentimiento anti-colonial. La producción de la firma, no sólo requiere la participación activa de su lector-fabricador pero, además, de entrada, amerita la cooperación de una amplia red de individuos. Entre los siete pasos de este poema/proceso, encontramos las siguientes especificaciones: “2. [hacer] una lista de los negocios que se dediquen a la fabricación de rótulos en luces de neón 3. Pedir cotizaciones (Grabar las llamadas y transcribirlas)” (Valdés 63). Se recurre al orden comercial para la fabricación de la firma de Albizu. Es decir, no se elabora desde la clandestinidad, sino que se apela a un sistema de intercambio (costo y demanda). Esto implica que su ensamblaje demanda la participación colectiva de diversos individuos, incluso, desconocidos, articulando una comunidad basada, no en valores compartidos, sino en el cumplimiento de un servicio.

Este último punto es crucial, pues el poema/proceso de *Fuera de trabajo* súbitamente gana lectores y, por lo mismo, alcanza a un mayor número de personas (incluso a aquellas que nunca han tenido el libro en sus manos) sólo por virtud de solicitar cotizaciones. Dado que el lector de este poema/proceso debe llamar a distintos negocios en busca de precios, la proposición

inmediatamente se propaga, ampliando la red de posibles colaboradores que, estando a favor o en contra del componente ideológico (profundamente anti-colonial) del poema, por medio del trabajo se verían implicados en su fabricación. Es decir, este proceso/poema no sólo hace de su lector un productor del objeto subversivo, sino que articula una comunidad de individuos que, con tan sólo suplir un servicio (la cotización, la ejecución material), ya están involucrados en un acto subversivo. Y es precisamente el objeto, su ensamblaje, lo que posibilita este red de relaciones.

Lo mismo puede ser dicho del resto de los poemas/procesos propuestos, en tanto la mayoría descansan sobre procesos de reutilización material. Si un grueso de artistas procesuales del periodo se preocupaba por la acumulación material de la obra, aquí Valdés decididamente recicla objetos descartados y reactiva su capacidad de acción. En el caso de “Viva P.R. Libre”, por ejemplo, se propone la reutilización de un abanico: “[t]omar un abanico eléctrico desechado como el que vi en 1972 en el patio de la escuela vocacional Miguel Such” (64). A partir del hallazgo del objeto descartado, un proceso de adaptación toma lugar: un objeto fabricado en masa, con el propósito de abanicar a un grupo de personas, ahora se reutiliza para la circulación de una consigna política. Es decir, en dicho poema/proceso, se pasa de un objeto que se torna privado y pasivo por virtud de su abandono (no está dispuesto para el uso común en tanto desecho), a un objeto público y activo en la medida en que se dispone para la mirada y la atención de toda persona que transite la intersección entre la avenida Ponce de León y la Gándara. Asimismo, el objeto se adapta al ambiente, no necesita de energía eléctrica para su rotación, haciendo del objeto, el independentismo y la conservación ambiental ramificaciones de un mismo discurso político y comunitario. Si bien en este caso, el abanico no amerita un proceso de ensamblaje colectivo, su recepción es abierta, no porque el mensaje se multiplique en

interpretaciones (su consigna es fija y tajante) sino porque apela a diversas localizaciones del cuerpo. La consigna puede ser vista desde múltiples ángulos en el espacio, según las oleadas de viento permitan la rotación circular de su mensaje. El objeto apela a cuerpos en movimiento, vitorea “Viva P.R. Libre”, desde su vida, si bien no imperecedera, al menos reusable.

Fuera de trabajo cierra en plena actividad. Al final de la sección “PROCESOS”, Valdés sorprende a sus lectores con la colocación inesperada de un último poema concreto. El poema se titula “Éxtasis”, y se compone de una serie de letras que se desplazan libremente por la página. Es casi como si las letras, su altura, su ritmo, su velocidad constituyeran oleadas que, sin embargo, no tienen costa sobre la cual romper. Estamos en el espacio incontinente del “éxtasis”. El éxtasis, por supuesto, supone un referente religioso que la tradición asocia con la experiencia mística. Alude a una sensación de raptó por una fuerza divina, y tiene como base la volatilización del cuerpo, junto a sus vínculos con el mundo de la materia física. El éxtasis de *Fuera de trabajo*, sin embargo, responde a otra fuerza (más secular) y parece estar profundamente enraizada en lo material. Es como si a trabajar sobre una materia (el poema concreto, la fabricación de objetos o la reutilización de objetos descartables), se alcanzara aquella sensación de plenitud y encuentro que los místicos denominaron éxtasis. El encuentro, sin embargo, no es divino sino comunitario. Las letras configuran un movimiento que se propaga eléctricamente por la página una vez los lectores han entrado en relación directa con los objetos y la realidad. No hay contradicción aquí. En *Fuera de trabajo*, obrar sobre la materia conlleva a la acción directa en el mundo. Lleva también a la colaboración amplia y extensa de individuos que, de otro modo, no entrarían en relación. El éxtasis, según Valdés, es el gozo del lenguaje vuelto objeto por una red de manos diversas.

CONCLUSIÓN

Cuando comencé a idear *Personas, animales y objetos: hacia una ética de la relación en la poesía latinoamericana de los sesenta y setenta*, me interesaba arrojar luz sobre una serie de poetas disímiles, cuya producción poética raramente se consideraría por su potencialidad ética. Ya que el modelo de lectura preponderante durante los sesenta y setenta tendía a evaluar la poesía de corte “social” en contraposición con la poesía de corte “estética”, todavía son escasos los estudios en los que se hace posible un análisis concertado de poetas que en su momento ocuparon —voluntaria o involuntariamente— algún extremo de dicha divisa. La presente tesis se propuso semejante empresa. Colocando a poetas que se caracterizaron por su militancia política dentro y fuera de sus producciones literarias (Ángela María Dávila, José María Lima, Clemente Padín y Esteban Valdés), de lado a poetas que no sobresalieron por pronunciamientos políticos en sus obras (Blanca Varela, Olga Orozco, José Carlos Becerra y Roberto Juarroz), *Personas, animales y objetos* pretendió problematizar los aparentes contrastes, auscultando por otro lado sus relaciones.

La relación, en tanto figura, vertebró el presente trabajo de investigación. A lo largo de cuatro capítulos, no sólo crearon nexos significativos (si bien no siempre lineales o evidentes) entre poéticas de autores diversos, sino que además se hizo de la “relación” el principal objeto de indagación dentro de las apuestas formales de cada uno de estos poetas. Siguiendo las elaboraciones del poeta y filósofo, Édouard Glissant, en su libro *Poetics of Relation* (1990), la figura de la relación entró a colación en dos sentidos importantes. Por un lado, la tesis asumió un principio de organización errante, un tanto rizomático, en la medida en que deriva entre propuestas poéticas de múltiples órdenes y procedencias nacionales. Se

colocó en un segundo plano la noción de un autor único que produce estrictamente atado a su confin nacional, para colocar un acento sobre la red de relaciones estéticas, políticas y culturales con las que la obra de un determinado autor dialoga. Por otro lado, la relación supuso también una apuesta ética para estos ocho poetas. Si para Glissant, la denominada “poética de la relación” constituye un modo de pensamiento rizomático “in which each and every identity is extended through a relationship with the Other” (11), a lo largo de esta investigación me propuse explorar las diversas instancias de otredad con las que estos poetas aspiran relacionarse. Es mediante el contacto inter-subjetivo, humano-animal y sujeto-objeto que estos poetas de los sesenta y setenta en Latinoamérica se propusieron ampliar las nociones prevalentes de subjetividad y comunidad.

Curiosamente, en los sesenta, hablar de ética tiene rostro humano. En 1961, Emmanuel Levinas publica *Totalidad e infinito*, un libro en el que el filósofo francés propone una definición radicalmente intersubjetiva de lo ético. Para Levinas, es en el encuentro frontal y corporal con el rostro de un Otro donde se abre una brecha desestabilizadora respecto al yo pero, además, donde se materializa la demanda de una relación. El encuentro “cara a cara” entre el yo y el Otro resulta revelador en tanto suspende cualquier criterio de relación basado en una voluntad de poder:

The face resists possession, resists my powers. In its epiphany, in expression, the sensible, still graspable, turns into total resistance to the grasp. This mutation can occur only by the opening of a new dimension. For the resistance to the grasp is not produced as an insurmountable resistance, like the hardness of the rock against which the effort of the hand comes to naught, like the remoteness of a star in the immensity of space. The expression of the face introduced into the world does not defy the feebleness of my powers, but my ability for power ... This means concretely: the face speaks to me and thereby invites me to a relation incommensurate with a power exercised, be it enjoyment or knowledge” (197-198).

Levinas describe la instancia en la que una ética deberá tomar lugar, pues ¿cómo responder a un rostro inexorablemente singular y otro que se resiste a la objetificación y, aún así, invita a una relación? En *Totalidad e infinito*, Levinas da paso a cómo dicha disquisición materializa un buen trato entre el yo y el Otro, dándole un basamento ético, mundano y secular al imperativo “no matarás”.¹

Ahora bien, Levinas viene al caso en la medida en que los poetas que figuran a lo largo de estos cuatro capítulos hablan de formas de encuentro entre un yo y un otro que, significativamente, no se limitan al ámbito de lo humano. De lado a *Homenaje al ombligo*, poemario en el que Ángela María Dávila y José María Dávila privilegian la oralidad en pos de lograr una relación directa y diferenciada con una comunidad de otros, utilizando el paradigma del amor romántico (heterosexual) como microcosmo de dicha exploración, aparecen a Blanca Varela y a Olga Orozco, quienes articulan trabajos que intentan dar cuenta, y así responder, a la mirada callada (si bien no muda) de un otro animal o de un sujeto precarizado y, por lo mismo, abalanzado sobre su animalidad. Asimismo, se cuenta con los trabajos de José Carlos Becerra y Roberto Juarroz, quienes hacen del lenguaje un protagonista de sus poemas, calibrándolo para, desde allí, darle la bienvenida a la realidad material, más allá de los procesos de virtualización que ambos presentían como amenaza del periodo. Por último, Clemente Padín y Esteban Valdés figuran en tanto hacen de la poesía un objeto material mediante el cual confrontar las expectativas y las preconcepciones de un espectador dado al fácil consumo del objeto real y/o artístico. Lo que deriva, pues, es que

¹ “This infinity [of the Other], stronger than murder, already resists us in his face, is the primordial expression, is the first word” ‘you shall not commit murder’. The infinite paralyses power by its infinite resistance to murder, which, firm and insurmountable, gleams in the face of the Other, in the total nudity of his defenseless eyes, in the nudity if the absolute openness of the Transcendent. There is here a relation not with a very great resistance, but with something absolutely other: the resistance of what has no resistance—the ethical resistance” (199).

cada uno de estos poetas exhiben una actitud crítica frente al lenguaje, en tanto buscan un límite de representación que dé pie a difíciles formas de comunicación y encuentro, “cara a cara”, con diversas instancias de otredad en su manifestación más material y corporeizada. Estos poetas amplían la definición de Levinas, apostando a una relación ética con el otro que incluya lo humano y lo no-humano por igual.²

Dado el modo en que estos autores asumen relaciones íntimas y afectivas invariablemente entre humanos y no-humanos (animales y objetos), el enfoque de esta tesis fue decididamente “post-humano”. Es decir, partió de una epistemología en la que, tal como Ihab Hassan anuncia en su ensayo de 1977, “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?”, lo humano va dejando de ocupar un centro, y va pasando a formar parte, no privilegiada, del mundo de la materia.³ Esta tesis no propone que estos poetas escriben desde un programa “post-humano”, sino que sus trabajos insinúan un giro hacia la materia cuya equiparación afectiva y ontológica entre lo humano y lo no-humano advierte teorizaciones que el postestructuralismo desarrollará más entrado el siglo XX. Este tratamiento equiparado y transversal entre diversas categorías ontológicas ciertamente no constituye una contribución original por parte de esta generación de poetas. El afán por darle materialidad al poema y, por otro lado, de hacer del poema un espacio hospitalario para distintas instancias de materialidades humanas y no-humanas, encuentra ondas resonancias

² Evaluados en concierto, estos poetas parecerían criticar y ampliar la definición de la ética de Levinas, tal como Jacques Derrida emprende en *The Animal that Therefore I Am (More to Follow)*: “... this subject of ethics, the face, remains first of all a fraternal and human face. I have insisted, more over, on the stakes of this value given to fraternity, a central and determinant value for Levinas’s interpretation of a face that is first of all that of my brother and my neighbor (however distant or foreign he be)” (106).

³ Escribe Hassan al respecto: “We need first to understand that the human form—including human desire and all its external representations—may be changing radically, and thus must be re-visioned. We need to understand that five years of humanism may be coming to an end, as humanism transforms itself into something that we must helplessly call posthuman. The figure of the Vitruvian Man, arms and legs defining the measure of things, so marvelously drawn by Leonardo, has broken through its enclosing circle and square, and spread across the cosmos” (843).

con las experimentaciones de principios del siglo XX, como por ejemplo, en los trabajos de Rainer Maria Rilke, Guillaume Apollinaire, William Carlos Williams y, en la tradición latinoamericana, en César Vallejo y Pablo Neruda. Sin embargo, los poetas aquí seleccionados reinventan las exploraciones de esta tradición de principios de siglo, partiendo de los dilemas socioculturales inherentes al periodo.

Tal como la presente tesis intentó detallar, los sesenta y setenta suponen un terreno sociocultural específico que condiciona de manera concreta el modo en que una vertiente de la poesía del periodo asume su propio giro hacia el materialismo. En un contexto marcado por discursos (políticos y epistemológicos), por una cultura de masas que tiende a la objetificación y comodificación de todos los órdenes de la vida, Lima, Dávila, Varela, Orozco, Padín y Valdés colocan sus atenciones sobre los nexos afectivos, ordinarios y materiales que existen entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el yo y el otro, entre lo humano y lo no-humano. Tal vez con mayor conciencia ética que sus predecesores, estos poetas no sólo miran al otro humano, animal u objeto, sino que se *dejan mirar*, desarrollando estrategias textuales híbridas y des-jerarquizadas que buscan señalar el lugar del discurso, el mito y el consumo. La comunidad de otros que estos poetas imaginan es, tal vez, más inclusiva, más relacional y, por lo mismo, “menos humana”.

BIBLIOGRAFÍA

Alberty, Carlos. “Las voces del *Homenaje al ombligo*”. *Exégesis*, vol. 22, no. 8, 1995, pp 9-13.

Acevedo, Rafael. “Prólogo”. *Homenaje al ombligo*. Folium, 2016, pp. xi-xii.

Agamben, Giorgio. *The Open. Man and Animal*. Traducido por Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University . Stanford University Press, 2002.

Aridjis, Homero. *Mirándola dormir; Pavana por la amada presente*. J. Mortiz, 1964.

Arreola, Juan José. *Bestiario*. J. Mortiz, 1972.

Auden, W.H. “Rilke in English. *The Republic*. Accesado en mayo, 2018.

<https://newrepublic.com/article/102274/rilke-in-english>.

Baudelaire, Charles. “The Cat (LIV)”. *Cat Poems*. Traducido por: Roy Campbell. New Directions, 2018, pp. 25-27.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Traducido por Richard Howard and Annette Lavers. Hill and Wang, 2012.

---. *Writing Degree Zero*. Traducido por Annette Lavers y Colin Smith. Hill and Wang, 2012.

Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. Lecturas Mexicanas, 1985.

Belalcázar, Mario. “Roberto Juarroz y Poesía=Poesía: historia de una revista sin historia”.

Anales de literatura hispanoamericana, vol. 39, 2010, pp. 373-390.

Bellini, Giuseppe. “Prólogo”. *Bestiario*. Visor, 2007.

Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Biblioteca de Marcha, 1972.

---. “Te quiero”. *Inventario uno*. Sudamericana, 2002, pp. 322.

- Bennet, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin, 1972.
- . "Why Look at Animals?". *Why Look at Animals?* Penguin, 2009, pp. 12-37.
- Breton, André. *Nadja*. Traducción por Richard Howard. Grove Press, 1994.
- Brown, Bill. "The Ideas of Things and the Ideas in Them". *A Sense of Things*. University of Chicago Press, 2003, pp. 1-19.
- Burdett, Osbert. "An Early Revelation". *William Blake*. Parkstone International, 2012, pp. 7-76.
- Bürger, Peter. "On the Problem of Autonomy of Art in Bourgeois Society". *The Theory of the Avant Garde*. Traducido por Michael Shaw. University of Minnesota Press, 1984, pp. 35-54.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. University of Texas Press, 2007.
- Campos, Augusto de. "poesia concreta". *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Livraria das Cidades, 1975, pp. 44-45.
- Caraballo, Jorge y Clemente Padín. *Señales*, 1977.
- Cárcamo-Huechante, Luis. "Poética del descenso: mezcla y conversación en Blanca Varela". *Hispanic Review*, vol. 73, no. 1, 2005, pp. 1-23.
- Cardenal, Ernesto. *Epigramas*. C. Lohlé, 1972.
- Carrión, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*. Edición de Heriberto Yopez. Ediciones Tumbona, 2012.

- Coole, Diana y Samantha Frost. "Introducing the New Materialisms". *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press, 2010, pp. 1-44.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Alfaguara, 1982.
- Culler, Jonathan. "Apostrophe". *Diacritics*, vol. 7, no. 4, 1977, pp. 59-69.
- Dalton, Roque. *La ventana en el rostro*. Ediciones de Baile del Sol, 2003.
- Dávila, Ángela María. *Animal fiero y tierno*. QeAse, 1977.
- Dávila, Ángela María y José María Lima. *Homenaje al ombligo*. QeAse, 1966.
- De la Cruz, San Juan. "Noche oscura". *St. John of the Cross. Alchemist of the Soul*. Traducido por Antonio T. de Nicolás. Weiser Books, 1996, pp. 102.
- Derrida, Jacques. "The Animal that Therefore I am (More to Follow)". *The Animal that Therefore I am (More to Follow)*. Traducido por David Wills. Fordham University Press, 2008.
- Eliot, T.S. "The Naming Cats". *Old Possum's Book of Practical Cats*. Harcourts Brace Janovich Publishers, 1967, pp. 9-10.
- Esposito, Roberto. *Persons and Things*. Traducido por Zakiya Hanafi. Polity Press, 2015.
- Feinsod, Harris. *The Poetry of the Americas*. Oxford University Press, 2017.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*. MIT Press, 1996.
- Franco, Jean. "Blanca Varela y el animal interior". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIV, no. 67, 2008, pp. 325-328.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood". *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.

- Freud, Sigmund. "Chapter 1". *Civilization and its Discontents*. Traducido por Joan Riviere. Dover, 1994, pp. 1-7.
- García Canclini, Néstor. "Entrada". *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989. pp. 13-25.
- García Cuevas, Eugenio. "José María Lima en sus propias palabras". *80 grados*. Publicado el 5 de febrero, 2016. <http://www.80grados.net/jose-maria-lima-en-sus-propias-palabras/>.
- Gelman, Juan. "Bellezas". *Interrupciones I*. Seix Barral, 1997, pp. 47-48.
- Gerhard, Jane. "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism". *Feminist Studies*, vol. 37, no. 3, 2011, pp. 591-618.
- Giorgi, Gabriel. "La vida impropia. Historia de mataderos". *BOLETIN*, 16 Dic. 2011, pp. 1-22.
---. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing. University of Michigan Press, 1997.
- Granell, Eugenio Fernández. *Isla: cofre mítico*. E.F. Granell, 1996.
- Guedea, Rogelio. "El lenguaje no es un país en ruinas: la poesía de José Carlos Becerra, Marco Antonio Montes de Orca y Francisco Cervantes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, no. 76, 2012, pp. 317-334.
- Guillén, Nicolás. *El Gran Zoo*. Madrid: El Bardo, 1969.
- Gullar, Ferreira. "Teoria do não-objeto". *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, pp. 85-94.
- Gutiérrez, Milena Rodríguez. "La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 34, no. 68, 2008, pp. 211–223.

- Hanson, Elizabeth. "Introduction". *Animal Attractions. Nature on Display in American Zoos*. Princeton University Press, 2002.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto". *The Cybercultures Reader*. Edited by David Bell and Barbara M. Kennedy. Routledge, 2000, pp. 291-324.
- . *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- Hassan, Ihab. "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?". *The Georgia Review*, vol. 31, no. 4, 1977, pp. 830-850.
- Huidobro, Vicente. "Arte poética". *Huidobro. Breve selección de poemas*. Pequeño Dios Editores, 2016, pp. 27.
- "Humanist Manifesto II". *American Humanist Association*. Accesado el 2 de octubre, 2018.
<https://americanhumanist.org/what-is-humanism/manifesto2/>.
- Juarroz, Roberto. *Tercera poesía vertical*. Ediciones Equis, 1965.
- . *Poesía vertical*. Cátedra, 2012
- Judd, Donald. "Specific Objects". *Writings*. Judd Foundation, 2016, pp. 134-145.
- Koestenbaum, Wayne. *Double Talk: the Erotics of Male Literary Collaboration*. Routledge, 1989.
- Kuhnheim, Jill. *Beyond the Page: Poetry and Performance In Spanish America*. University of Arizona Press, 2014.
- Labanyi, Jo. "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, no. 3-4, 2010, pp. 223-233.
- Ledesma, Eduardo. *Radical Poetry: Aesthetics, Politics, Technology, and the Ibero-american Avant-gardes, 1900-2015*. State University of New York Press, 2016.

- Levinas, Emmanuel. *Infinity and Totality*. Traducción por Alfonso Lingis. Martinus Nijhoff Publishers, 1979.
- Lima, José María. *La sílaba en la piel*. QeAse, 1982.
- Lippard, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. University of California Press, 1997.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Siruela, 2001.
- McClintock, Anne. “‘Massa’ and Maids. Power and Desire in the Imperial Metropolis”. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Routledge, 1995, pp. 75-203.
- Messinger, Sandra. *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz, and the Battle for Cultural Memory*. University of Texas Press, 2012.
- Monod, Jacques. *Chance and Necessity. An Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. Traducido por Austryn Wainhouse. Vintage Books, 1972.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press, 2009.
- . *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Cátedra, 2005.
- . *Odas elementales*. Seix Barral, 1981.
- . *Bestiario*. Edición de Giuseppe Bellini. Visor, 2007.
- Nicholson, Melanie. “From Sibyl to Witch and beyond: Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco.” *Chasqui*, vol. 27, no. 1, 1998, pp. 11–22.
- . *Surrealism In Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. Palgrave Macmillan, 2013.

- Obler, Bibiana. "Introduction". *Intimate Collaborations: Kandinsky and Münter, Arp and Taeuber*. Yale University Press, 2014. pp. 1-22.
- Oppen, George. "The Mind's Own Mind". *Selected Poems*. New Directions Books, 2003, pp.173-182.
- Orozco, Olga. *Obra poética*. Corregidor, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Alianza Editorial, 1999.
- Ortiz, Renato. "From Incomplete Modernity to World Modernity". *Multiple Modernities*, editado por Schmucl N. Eisenstadt, Routledge, 2002, pp. 249-260.
- Padín, Clemente. "La nueva poesía". *Ovum 10*, no. 1, 1969.
- . "La nueva poesía II". *Ovum 10*, no. 4, 1970.
- . *Inobjetal*. Vía circuito postal, 1971.
- . "Lenguaje de la acción". *Abertura cultural*, mayo 1975.
- . *De la representation a l'action*. Nouvelles Editions Polaires, 1975.
- Parra, Nicanor. "Manifiesto". Universidad de Chile. Accesado en noviembre, 2018.
- <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>.
- Pastor, Mara. "Poesía y política, del puertorriqueño José María Lima". *Poesía como lengua*. Publicado el 15 de julio, 2016.
- <https://poesiacomolengua.wordpress.com/2016/07/15/poesia-y-politica-del-puertorriqueno-jose-maria-lima/>.
- Paz, Octavio. "Un viento llamado Bob Rauschenberg". *Árbol adentro*. Seix Barral, 1987, pp. 116-118.
- . "'Destiempos' de Blanca Varela". *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*. Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 7-13.

- Pick, Anat. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Columbia University Press, 2011.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Price, Rachel. *The Object of the Atlantic. Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1968-1968*. Northwestern University Press, 2014.
- Reyes Franco, Marina. “Fuera de trabajo de Esteban Valdés y su influencia”. *Guggenheim Museum*. Publicado en mayo 21, 2014. <https://www.guggenheim.org/es-us/blogs/map/fuera-de-trabajo-de-esteban-valdes-y-su-influencia>.
- Rilke, Rainer Maria. “Octava elegía”. *Las elegías de Duino*. Traducción por Otto Dörr. Visor, 2002, pp. 155-163.
- Rivero, Eliana. “Cantos a Berenice by Olga Orozco”. *World Literature Today*, vol. 52, no. 2, 1978, pp. 262–263.
- Robles, Irizelma. “Epíloga poética”. *De Pez Ida*. San Juan: Isla Negra Editores, 2003, pp. 91-99.
- Rowe, William. *Poets of Contemporary Latin America. History and the Inner Life*. Oxford University Press, 2000.
- Salazar, Ina. “Del ángel y el animal en la poesía de Blanca Varela”. *Bulletin hispanique*, vol. 114, no. 2, 2012, pp. 671-701.
- Salinas, Pedro. Edición de Monserrat Escartín. *La voz a ti debida; Razón de amor; Largo lamento*. Cátedra, 1995.
- Snow, Edward. “Introduction”. *New Poems*. North Point Press, 2001, pp. 3-6.

- Uhde, Jan. "The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard." *Journal of the University Film Association*, vol. 26, no. 3, 1974, pp. 28–44.
- Valdés, Esteban. *Fuera de trabajo*. QeAse, 1977.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Alianza, 2009.
- Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida*. Galaxia Gutenberg, 2001.
- Vigo, Edgardo Antonio. "De la 'poesía proceso' a la 'poesía para y/o a realizar'". *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*. Fundación PROA, 2011, pp. 209-214.
- Vilarino, Idea. *Pobre mundo*. Arca, 1988.
- Weil, Simone. *Gravity and Grace*. Traducido por Emma Crawford y Mario von der Ruhr. Routledge, 2002.
- Wolfe, Cary. "Introduction". *Zoontologies. The Question of the Animal*. Minnesota University Press, 2003, pp. ix-xxiii.