

**LA DIMENSIÓN INEXACTA: TWO CASE STUDIES ON POETRY AND THE
POLITICS OF CULTURAL PRODUCTION IN PUERTO RICO IN THE 1970S**

by

Maria Angeles Pastor

**A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in The University of Michigan
2014**

Doctoral Committee:

**Associate Professor Katharine Miller Jenckes, Chair
Associate Professor Juli Highfill
Associate Professor Jesse Hoffnung-Garskof
Assistant Professor Jaime Rodríguez Matos**

© Maria Angeles Pastor
All rights reserved
2014

DEDICATORIA

A la memoria del poeta José María Lima (1934-2009).

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de tantas personas. Agradezco a mi directora de tesis, Kate Jenckes, por su apoyo y su respaldo a lo largo de estos años. Por leer y comentar mi trabajo con honestidad, generosidad y paciencia, por las largas conversaciones, por la crítica productiva, por su apoyo incondicional a mi vocación poética y por exhortarme a pensar críticamente sobre mi proyecto, dándome la libertad de ir descubriendo el camino, no siempre lineal, de este trabajo. Gracias a su dedicación y persistencia he podido aclarar mis ideas y escribir con la madurez argumentativa que requiere el trabajo académico.

Extiendo mi agradecimiento a los profesores en mi comité que también formaron parte de mi examen de grado, Juli Highfil y Jaime Rodríguez Matos, por asistirme en este proceso con su apoyo, sus comentarios, sugerencias y productivas conversaciones. También quiero agradecer al profesor Jesse Hoffnung-Garskof del Centro de estudios de Latinoamérica y el Caribe en la Universidad de Michigan por servir como lector externo de la tesis. Gracias a todos por trabajar conmigo, ayudándome a ser una mejor escritora y académica. Agradezco también al departamento de Lenguas Romances y Literatura y a la profesora Cristina Moreiras, por hacer de mi estancia en Ann Arbor una experiencia integral de crecimiento personal y profesional.

También quisiera extender mi gratitud a otros profesores que me han guiado a través de estos años de vida estudiantil. Gracias a la profesora Aurea María Sotomayor, por asesorarme durante mi estancia en la Universidad de Pittsburgh y por introducirme a la poesía de Luis Antonio Rosario Quiles, por todo el conocimiento

sobre la poesía puertorriqueña que compartió conmigo, por haberme invitado a formar parte de la edición crítica *Poéticas de José María Lima: tradición y sorpresa* y por haber tenido la generosidad de recibirme en su casa. A los profesores Juan Carlos Quintero Herencia y Juan Duchesne, por haber nutrido mi trabajo con sus comentarios y lecturas en las conferencias en las que presenté algunas partes de esta tesis. A mis profesores de literatura latinoamericana y caribeña durante la maestría y la licenciatura: Carmen Rabell, Juan Gelpí, Carmen Vásquez Arce, Rubén Ríos Ávila, Arcadio Díaz Quiñones y Melanie Pérez Ortiz, por haberme introducido a la crítica literaria desde el amor por la literatura y haber despertado mi pasión por esta carrera.

Unas cuantas palabras no son suficientes para agradecer a mi familia como se merece. Gracias a mis padres, Jesús y Emmy, por haberme inculcado el amor por las artes, por el cariño incondicional y por haber estado siempre presentes, a pesar de la distancia. A mi hermano Rober, por estar cerca y acompañarme en estos años, por echar la mano en todo lo que necesitara. También quiero extender el más cariñoso agradecimiento a mi hermana Mari, por su apoyo y ayuda en la etapa temprana de redacción de los materiales para la escuela graduada. A mi hermano Josele, quien durante el proceso de esta tesis se alistó en el ejército. Ojalá que nuestras experiencias cambien el rumbo de la participación puertorriqueña en las instituciones americanas. A la familia Vaca Paniagua por el regocijo de verlos en las vacaciones, por la buena disposición y la sinceridad con que hemos extendido la familia.

También, durante este proceso, he tenido la fortuna de haber tenido una gran cantidad de buenos amigos. Gracias a Nicole Delgado por las antologías que coeditamos juntas y que nos llevaron a recitar en voz alta la poesía puertorriqueña del

siglo veinte, por emocionarnos, por conversar apasionadamente en distintas partes de México, Cuba, Puerto Rico y Estados Unidos. A Rafael Acevedo, por haberme presentado a Lima y haberme regalado *La sílaba en la piel* en el 2005. A Andreea Marinescu, por la oportunidad de haber ido a Colorado Collage para presentar este trabajo. A Luis Othoniel Rosa, Margarita Pintado y Sergio Gutiérrez por la disposición y el interés en mi proyecto, sus consejos y sugerencias en la escritura de algunas partes de esta tesis pero, en especial por el apoyo experiencial. A Lupe Arenillas, por ser guía e inspiración en la vida académica y amiga incondicional a lo largo de estos años. A mis entrañables amigos y compañeros de casa en South Bend y Ann Arbor, Adriana Santiago, Brian Whitener, Ofelia Ross, María Robles y Ludmila Ferrari, porque convivir con ustedes me hizo mejor amiga y persona. A mis estimados Catalina Pereda, Erika Almenara, Rachel TenHaaf, Federico Pous, Jennifer Bowles, Matías Beverinotti, Lucía Naser, Francheska Alers, Iván Chaar López, Juan Leal Ugalde y Susan Abraham porque los buenos momentos durante estos últimos años han sido fundamentales. Quiero extender mi agradecimiento sincero y profundo a cada uno de ustedes, por las lecturas, los viajes, las cenas, las fiestas, las conferencias, los cafés, las conversaciones y la amistad.

Finalmente, a la vital presencia de mi querido compañero en estos cinco años, Moisés Vaca, por la empresa trasatlántica que ha sido nuestro amor, por la edición y lectura minuciosa de esta tesis, por el "Manual del buen tesista" y por heredarme esta indiscutible máxima: "Una tesis no se termina, se abandona".

Gracias a todos, sin su apoyo no hubiera sido posible completar este camino.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
LISTA DE IMÁGENES	viii
LISTA DE ABREVIATURAS	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULOS:	
I. EL DUELO COMO CONDICIÓN: GUERRA, VIOLENCIA Y VULNERABILIDAD EN LA POESÍA PUERTORRIQUEÑA (1898 1979)	13
Colonia militarizada: 1898-1940	17
Del jíbaro al soldado: 50-70	21
Agonía telúrica	29
La “cólera correcta”: poesía del 70	33
La literatura y las políticas del luto: 1960-70	37
II. EL LÍMITE DE ESPONJA: LENGUAJE Y PODER EN <i>LA SÍLABA EN LA PIEL</i> DE JOSÉ MARÍA LIMA	52
“Un ombligo minúsculo rompiéndose”: la sinécdoques y el fragmento	58
Los nuevos césares: publicidad, burocracia y conflictos armados	69
El límite de esponja	97

III. DE LA NACIÓN A LA ALUCINACIÓN EN LUIS ANTONIO ROSARIO QUILES	102
Ventriloquía, paternalismo y alucinación en <i>El juicio de Víctor Campolo</i>	112
Subjetividad emergente, anamorfosis y animalidad en <i>La movida de Víctor Campolo</i>	131
Ideas finales	149
CONCLUSIÓN	151
APÉNDICE DE IMÁGENES	156
BIBLIOGRAFÍA	179

ÍNDICE DE IMÁGENES

1.1 Caso Lima: El Mundo, 1963	156
1.2 Rostros Lima	157
1.3 Fuera Lima y el comunismo, 1963	158
1.4 Caracola, 1977	159
1.5 Fotografía de Charles Eggleston	160
1.6 “Fiesta Island”	161
2.1 Portada <i>El juicio</i>	162
2.2 Portada interna	163
2.3 “Odio al chota”	164
2.4 Pedro Albizu Campos	165
2.5 Un héroe de nuestro tiempo	166
2.6 La familia	167
2.7 La despedida	168
2.8 La época	169
2.9 Cancionero Picot	170
3.1 <i>La movida</i>	172
3.2 30.10.50	173
3.3 Subjetividad emergente	174
3.4 Juan Pecho	175
3.5 Criatura marina	176
3.6 Anamorfosis	177
3.7 El Oso Blanco	178

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

Cointelpro	Counter Intelligence Program
Divedco	División de Educación a la Comunidad
ELA	Estado Libre Asociado
EE.UU	Estados Unidos
FBI	Federal Bureau of Investigation
LGBTTTI	Lesbiana Gay Transexual Transgénero Travesti Intersexual
PPD	Partido Popular Democrático

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se ubica en la intersección entre dos prácticas que han marcado la trayectoria cultural en Puerto Rico: la literatura y la política. El eje de la misma es la obra de los autores puertorriqueños José María Lima (1934) y Luis Antonio Rosario Quiles (1936), poetas relativamente desconocidos que escribieron y publicaron poesía durante la década del setenta. En mi lectura, examino cómo sus obras se relacionan con distintas formas de violencia institucional y otras formas de violencia geopolítica durante la década del setenta—como la Guerra Fría, la anti-insurgencia estadounidense y la guerra contra las drogas. Sostengo que en la década del setenta, tanto en la obra de estos dos autores como en la de otros poetas, emerge una subjetividad que cuestiona el modo en que dichas modalidades de violencia y otras formas de conflicto influían política y psicológicamente las prácticas culturales. La incursión de esta subjetividad se manifiesta a través de lenguajes donde el conflicto entre realidad y poder quiebra el ideal de cultura, de economía y de nación.

La idea que propulsó este proyecto fue la intuición de que la poesía de la segunda mitad del siglo articulaba, desde su singularidad histórica, una crítica general de la experiencia puertorriqueña en relación con la historia modernizadora promovida por el reformista colonial Luis Muñoz Marín, quien fue el primer gobernador electo por los puertorriqueños y que fue reelecto de 1948 a 1968. A este periodo se le conoce como muñocismo y también remite a los proyectos de modernización e industrialización que fomentó, como la Revolución Tranquila —epíteto utilizado por el Estado Libre Asociado (ELA). Dentro del marco de la Guerra Fría, Puerto Rico se transformó en capital simbólico del frente anticomunista. La Revolución Tranquila pretendía nombrar un proceso opuesto

al de la Revolución cubana. Este modo de nombrar también va conformando una afectividad que buscaba generar rechazo hacia la revolución como lucha; la Operación Manos a la Obra, también conocida como Operación *Bootstrap*, fue la campaña oficial de industrialización y modernización que comenzó con el ELA a principios de la década del cincuenta. De manera simultánea, durante este periodo, los conflictos armados estadounidenses fueron una instancia viva de elaboración para los inventarios materiales e ideológicos en Puerto Rico durante el último siglo. A partir de los años cincuenta, la Guerra Fría fue una base retórica que estimuló cambios profundos en la manera de organizar las prácticas culturales.

En este contexto, al adentrarme en las ediciones de poesía y publicaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte encontré una cantidad sustancial de poemas escritos por distintos autores que hablaban sobre el impacto de la violencia geopolítica y de las guerras norteamericanas en la experiencia puertorriqueña a partir de la fundación del ELA. Si bien la producción poética de las décadas del cincuenta y sesenta sigue siendo un campo de estudio que podría ser ampliado en un proyecto futuro, me pareció que especialmente en la producción de la década del setenta emergía una historia crítica de la relación de los intelectuales con el Estado en un siglo marcado por la violencia neocolonial.

A través de la obra de Lima y Rosario Quiles se puede imaginar una historia de la experiencia puertorriqueña que se mueve constantemente por el archipiélago antillano y por el continente americano, para insistir en los lazos materiales y simbólicos entre puertorriqueños de ambos territorios; también, entre sujetos que han sido sometidos a formas diversas de subordinación económica y política tanto en las posesiones coloniales como en otros territorios condicionados por la expansión del capitalismo americano. Sin

embargo, los textos que dan cuenta de tales experiencias en la cultura literaria puertorriqueña, así como de la relación entre la producción cultural y el conflicto armado, han sido muy poco trabajados. Esto en parte se debe a que la mayoría de las corrientes historiográficas sobre la experiencia puertorriqueña —aunque han hecho aportaciones muy importantes sobre las distintas facetas de la comunidad puertorriqueña— se han concentrado en cómo dicha experiencia ha sido atravesada por la migración, la identidad y el estatus político.

Este trabajo se ha beneficiado de la labor de muchos de estos investigadores —sociólogos, historiadores, críticos literarios y académicos de Puerto Rico y Estados Unidos. Sin embargo, el trabajo que ofrezco en esta tesis no espera ser una síntesis de tales estudios. Más bien pretende ofrecer un eje de discusión que se enriquezca atendiendo a lo que la poesía presenta en relación con este plano de la experiencia del sujeto colonial. Con este fin, analizo la década del setenta como un momento que representó un quiebre tanto discursivo como económico en la elaboración de los imaginarios sociales. En ese quiebre surge un pensamiento que imagina a un sujeto político que reniega de las posturas sacrificiales para apostar por un estado de incertidumbre radical que imagina un nuevo horizonte ético. Sumado a esto, esta tesis también hace hincapié en que entender la mirada que ofrecen estos textos es importante para el campo de investigación que estudia la producción cultural puertorriqueña contemporánea, lo que confiere vigencia a las ideas críticas que emergieron en los setenta.

En su posición de autores periféricos respecto a la tradición literaria de su época, Lima y Rosario Quiles son lectores críticos de los poetas militantes puertorriqueños, de los poetas de la contracultura americana y de las vanguardias, proponiendo una marcada

diferencia con relación a los presupuestos éticos y morales de estos grupos como la idea del sujeto sacrificial, el sujeto de la agonía telúrica, el binarismo ideológico, el procerato, la epicidad y la trascendencia política. Por lo tanto, la subjetividad que manifiestan sus textos da cuenta de los procesos mediante los cuales el sujeto se examina, interpela y se piensa como fuente de conocimiento y define los modos en que el sujeto cobra conciencia de su relación con el otro, como aquello que le da al sujeto la dimensión de su construcción representacional. En sus prácticas poéticas hay un entendimiento de que la política de izquierda en la época no puede eludir las prácticas de espionaje y persecución, como lo demuestra el uso de carpetas y las infiltraciones de espías del FBI en dichos años. En este sentido, la subjetividad que emerge a partir de sus prácticas reconoce que el armazón de la estructura de poder es el deseo de controlar el deseo. La pregunta a la que se enfrentan estos autores es ¿cómo imaginar una política y cómo participar de una comunidad que no sea cooptada por las estructuras de dominación? Estos poetas rechazan el aprendizaje que emerge de la ordenación moral con la ley y manifiestan más bien una subjetividad que pone el acento en cómo crear un espacio para reflexionar sobre una práctica que sea capaz de transformar los modos de ser y los modos de relacionarse con el otro.

De este modo, en la producción cultural trabajada aquí, la intersección entre la literatura y la política genera una distorsión de la representación de la realidad histórica, de la cual emerge un sujeto con otro horizonte emancipador en la poesía. Estos escritores problematizan la dimensión de la identidad que responde a un *telos* inscrito en la cultura nacional. Se trata de un momento en que aparecen los primeros gestos de una subjetividad poética que ya no es subjetividad en el sentido clásico, pues carece de certezas. El sujeto político emerge de una concepción fragmentada de la experiencia política y no del deseo

heroico o sacrificial del sujeto militante para cambiar el mundo. Estos autores se distancian de la subjetividad puertorriqueña dominante para proponer lo poético como espacio radical.

El sujeto político que emerge no es el sujeto de la militancia que predominó durante el siglo veinte (aunque estiman y piensan los gestos del sujeto militante). La poesía es un paréntesis de reflexión que revisa críticamente esos escenarios. Es el sujeto post 68, que se encamina hacia otra praxis. En este sentido, reconocen lo político como un *impasse*, o acaso como un pliegue. Desde la experiencia de este pliegue insondable, los autores mencionados ejercen la poesía como el único espacio de certeza política o estética y simultáneamente como una “dimensión inexacta” —en evocación a un verso de Lima. En parte esto se hace evidente en la experimentación creadora con la que ejercen su praxis escritural e intelectual. Se trata de poetas que desplazan la ortodoxia de la gráfica y la poesía para combinarlas y generar sus propias estéticas. Ambos autores crean una rica poesía visual, en el caso de Lima con la organización e ilustración y con la serie de poemas titulados “Caracolas” de *La sílaba en la piel* (1982), y en los libros de Rosario Quiles a través del *collage* en *El juicio de Víctor Campolo* (1970) y *La movida de Víctor Campolo* (1972).

Para pensar la emergencia del sujeto político en la poesía puertorriqueña del setenta habría que discutir la potencialidad disruptiva de las formas de resistencia dentro de la particularidad del sistema represor. En este sentido, la crítica ha pensado la producción literaria puertorriqueña del setenta dentro del imaginario de la colonia penitenciaria, como señala, por ejemplo, Benigno Trigo en “*Zona de carga y descarga. Minor Literature in a Penal Colony*” (483). Aunque el análisis de Trigo establece una relación importante con el imaginario kafquense de la colonia penitenciaria durante la década del setenta, considero

que la noción de “literatura menor” de Gilles Deleuze y Felix Guattari a la que hace referencia no es del todo efectiva a la hora de analizar la producción literaria puertorriqueña, pues, si bien se trata de una literatura oposicional y política, su expresión no se manifiesta en la lengua del colonizador—lo que constituirá la primera característica de este tipo de literatura (*Kafka: Por una literatura menor* 28).

En vez de pensar la producción literaria puertorriqueña como “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari 28), el imaginario de la colonia penitenciaria puede vincularse a la violencia de Estado que se llevó a cabo dentro del territorio puertorriqueño a finales de los sesenta y principios de los setenta en el contexto de la Guerra Fría, en dónde la teleología de la democracia contra el fascismo se había traducido al populismo versus cualquier forma de disidencia (el movimiento obrero, el nacionalismo, el independentismo, el anarquismo, el marxismo). En su relación con el contexto político, los poetas aquí estudiados piensan lo político en la poesía. Al hacer esto la poesía muestra cómo se esparce la violencia en todas las prácticas en un contexto global y cómo la poesía se enfrenta a la narrativa histórica de esta violencia creando lenguajes en un momento en lo que se pone en juego es precisamente la existencia de estos lenguajes.

La poesía del setenta muestra cómo cambia la relación de los intelectuales con el Estado a partir de la fundación del ELA. Esto produce un quiebre con la ideología dominante, así como con las prácticas de poetas de generaciones anteriores. Durante esta década aparecieron en Puerto Rico textos de poesía que dieron inicio a un nuevo flujo de lenguaje y contenidos poéticos entre puertorriqueños dentro y fuera de la isla. En una década que estuvo marcada por la agitación política, la lucha social, la movilización por los derechos civiles, los movimientos feministas y el cuestionamiento general sobre posturas

institucionales del arte, la poesía puertorriqueña del setenta se escribió dentro de la realidad material e histórica del mundo. Durante estos años se publicaron decenas de libros de poesía, además de importantes volúmenes de narrativa y ensayo en editoriales puertorriqueñas y algunas editoriales en Nueva York.¹ Como señala Aurea María Sotomayor, la generación del setenta, además de ser la primera en la que aumentaron considerablemente la cantidad de publicaciones de poesía escrita por mujeres, “es la primera que se lanza a escribir solamente poesía, la que pierde el miedo a la imposición de usufructuar de lo poético para que rinda crédito a otros discursos. Aquí la poesía se compromete primero con el decir y sólo después con lo que pueda significar, con cómo se pueda consumir, con quién se pueda congradar” (*Red de voces* 12). Así, en esta década hay un florecimiento significativo de la práctica poética como expresión sostenida en sus propios términos.

A pesar de este florecimiento, los libros a los que dedico esta tesis fueron conseguidos con dificultad, rescatados o regalados por otros poetas —lo que ofrece una idea de la dificultad de reconstruir un archivo de poesía puertorriqueña comprehensivo. Estos libros son escasamente mencionados en las numerosas antologías y revistas de la época así como en los textos críticos. Posiblemente esto se deba a que tanto Lima como Rosario Quiles son autores que han sido difícilmente vinculados a grupos generacionales por el carácter de su obra, la cronología de publicación o su biografía. Sobre el caso de Lima, Joserramón Melendes, editor del libro 1982, sostiene en la contraportada de dicho

¹ Uno de los proyectos pilares de este fenómeno fue la serie *Literatura Hoy*, de la Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que llegó a publicar hasta dos poemarios mensuales de autores emergentes de la época, en tirajes de hasta 3,000 ejemplares.

texto que se trata de “el más joben de los antepasados”, y que su poesía sucede “la alta Jeneración del 30’ licuada su secuela por 20 años de muñosismo, i la dura espresión sesentista qe cunde asta nosotros”.² Con estas palabras Melendes resalta el carácter inclasificable de la obra de Lima, debido a la dificultad de vincularla con el corpus canónico de las décadas en las que sucedía su producción. Aunado a ello, Sotomayor opina en su ensayo “Las tácticas de la sorpresa” que “fue en la década del ‘60 que la poesía lírico-social de Lima pudo haber tenido resonancia pero esta posibilidad quedó opacada por los problemas políticos que, en aquel entonces, tenía el escritor” (163). Estas circunstancias políticas que menciona Sotomayor son, como se verá, un elemento esencial en la reconfiguración del eje poético-político que rodeaba a Lima y a su escritura.

En el caso de Rosario Quiles, se trata de un autor que —aunque ha tenido varias publicaciones y fue editor de una revista a finales del sesenta (*Versiones*)— ni siquiera aparece en el *Diccionario de Autores Puertorriqueños Contemporáneos* (2009) de Víctor Federico Torres. A pesar de que las obras sobre Víctor Campolo tuvieron tiradas de 1,000 ejemplares cada una y de que los textos resultan innovadores por la serie de elementos que las constituyen, hasta el momento no existe ningún estudio crítico sobre la saga de Víctor Campolo. Lo mismo sucede con la recepción de la versión teatral de *La movida de Víctor Campolo* (1974), como señala Félix Joaquín Rivera Rodríguez cuando dice que la

² La obra de Joserramón Melendes, “Che” (San Juan, 1942) se caracteriza por la escritura fonética del español puertorriqueño, estilo que ha sistematizado desde que comenzó a editar las ediciones de QeAse en la década del 70, tanto en su práctica poética, así como en sus comentarios de antólogo y editor, vertientes que para él conforman un estado poético. Poeta editor de poetas, filósofo antiacadémico e irreverente, ha continuado hasta nuestros días con el trabajo de la editorial QeAse. Gracias a su ‘qeaser’ de editor se han publicado algunos de los poemarios más importantes de la literatura puertorriqueña del siglo XX. Estas ediciones dan cuenta de una concepción radical del trabajo poético y de una compleja teorización sobre la poesía y el lenguaje del sujeto colonizado.

teatralización del texto dramático de Rosario Quiles, quien en aquellos años se identificaba como anarquista, “no aparece reseñada, ni mucho menos criticada, en la historia del teatro puertorriqueño contemporáneo (...)”(*En Rojo 2*).

La escasez de difusión y clasificación de las obras de ambos autores puede deberse a que las ideas políticas de estos escritores dan cuenta de la fragmentación de las prácticas políticas en la época y del desplazamiento de la política de Estado como estructura trascendental del pensamiento político. Aunque Lima se consideraba marxista-leninista, esta práctica carecía de una posibilidad real dentro del contexto puertorriqueño, pues no participaba en las elecciones como partido político ni contaba con una mayoría intelectual. Lo mismo podría decirse sobre el anarquismo de Rosario Quiles, una práctica que hasta el momento no ha contado con un apoyo sustancial en Puerto Rico, a pesar de haber contado con líderes obreros que se identificaban como anarquistas.³ Estos autores señalan, por lo tanto, el deseo de imaginar otro tipo de historia y de alternativas políticas en Puerto Rico.

Resulta importante tener en cuenta que si bien es bastante difícil conseguir la literatura puertorriqueña fuera de Puerto Rico —con la excepción de las bibliotecas universitarias en los Estados Unidos—, el archivo para esta investigación se benefició de múltiples centros y recursos alrededor del Caribe, Estados Unidos y Europa. El archivo para esta tesis consistió de varias visitas y viajes al catálogo de la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca Lázaro y al Seminario Federico de Onís en la Universidad de Puerto Rico, así como a la colección fotográfica digital del periódico *El Mundo* —en dicha biblioteca— y a la Colección de Mapas de la Universidad de Michigan —esto último para analizar la presencia

³ Entre las figuras políticas anarquistas en Puerto Rico, cabe resaltar a Luisa Capetillo (1879-1922), líder de los movimientos obreros de principios de siglo y pionera del activismo político, del feminismo y del anarquismo durante la bisagra que significó el cambio de soberanía.

militar norteamericana en la isla durante el periodo de la Guerra Fría. También fueron sumamente productivas mis estancias de investigación en Londres (durante el invierno del 2010) y en Pittsburgh (en el invierno de 2012). La British Library tiene una colección sustancial de ediciones de autor y de libros artesanales de poesía puertorriqueña sumamente reveladores para reconstruir y rellenar los vacíos de la bibliografía existente.

En este mismo sentido, entre los materiales examinados a lo largo de la tesis cabe mencionar las revistas, antologías y publicaciones dedicadas a la poesía que van de la década del cincuenta a la del setenta —incluyendo los volúmenes de la revista *Versiones* (editada por Luis Antonio Rosario Quiles) y las revistas *Guajanas*, *Zona de Carga y Descarga* y *Asomante*, entre otras revistas editadas por poetas. También, la *Antología de la sospecha* (1978) y la antología *Puño de poesía* (1979), editadas por Joserramón Melendes. Sumado a esto, para analizar la relación de estos textos con otras formas de cultura material, examiné las publicaciones del *Cancionero Picot* publicadas entre la década del veinte y setenta por su influencia en las obras sobre Víctor Campolo.

Así, en el primer capítulo introduzco el contexto histórico para dar cuenta de cómo en la poesía del setenta emergen voces que narran la experiencia colectiva de duelo a raíz de la huella de las guerras que quiso ser ocultada por el colonialismo cultural. Dialogo con los intelectuales que han señalado que los conflictos armados han servido como base retórica de las políticas de producción cultural a partir de la fundación del ELA (1952). Además, dedico una sección a la noción de resistencia con relación a los poetas y a las prácticas culturales que precedieron la década del setenta para dar cuenta de la relación entre literatura y política. En la última parte de este primer capítulo desarrollo la idea de un pensamiento poético del que emerge otro tipo de sujeto político. Con este capítulo mi

intención es proveer un análisis del contexto histórico en el que emergen las obras de Lima y Rosario Quiles y situarlos como vanguardia del cambio de subjetividad en la década del setenta.

El segundo capítulo está dedicado a la obra de José María Lima *La sílaba en la piel* (1982), y a la relación que establece su poesía entre lenguaje y política. Pienso que a través de la exploración de la metonimia y de la fragmentación Lima va desarrollando tácticas para enfrentar el conflicto entre realidad y lenguaje. Analizo la constitución de un sujeto poético “táctico” como gesto que da cuenta de cómo se manipula, desvía y utiliza el espacio poético para pensar un sujeto radicalmente vulnerable que rechaza las certidumbres morales del modelo sacrificial en pos de otros horizontes éticos. Hago énfasis en la reiteración limeña del nombre propio, para rastrear el motivo de la persecución y marginación, estableciendo un vínculo con el uso del nombre como trazo biográfico de la polémica sostenida en los sesenta respecto a su expulsión de la Universidad de Puerto Rico.

El último capítulo tiene como eje los poemarios gráficos titulados *El juicio de Víctor Campolo* (1970) y *La movida de Víctor Campolo* (1972) de Luis Antonio Rosario Quiles, que apuestan por el poema gráfico para narrar la historia ficcional de un personaje llamado Víctor Campolo. Estos libros intervienen en aspectos naturalizados del imaginario cultural puertorriqueño de la década del setenta y encuentran en el poema gráfico un lenguaje crítico de los supuestos que conforman las narrativas históricas y los binarismos ideológicos. Estas obras ayudan a pensar los conflictos que el consumo y la distribución de sustancias suscitaron en los procesos formativos de la modernidad estadolibrista y cómo el paso de la Guerra Fría a la Guerra contra las Drogas ha producido un cierto tipo de subjetividad política. En el texto operan tensiones entre espacios legibles e ilegibles a

través del tratamiento que hace la obra de la farmacopea legal e ilegal, de la sedación del padre veterano con esquizofrenia post-guerra a la sedación del hijo heroinómano. La lógica farmacológica de la modernidad, trabajada en la obra a través de la imagen de un “ordenado archivo”, será intervenida de distintas maneras (*El juicio* 24).

En los últimos años tuve la oportunidad de entrevistar a ambos autores. A José María Lima —quien falleció en el 2009— lo entrevisté en la Universidad de Puerto Rico en el 2005. A Luis Antonio Rosario Quiles lo entrevisté en su residencia en Santurce, Puerto Rico, en diciembre del 2012. Estas entrevistas proveyeron información que contribuyó a darle precisión biográfica a este trabajo. Uno de los objetivos de esta investigación es hacer un esfuerzo por resaltar la obra de estos autores, contribuir a la tarea ya en proceso de evitar que la obra de Lima y Rosario Quiles —como sucedió con muchos libros significativos de la década del setenta— se sume a una larga lista de desaparecidos, pérdidas colaterales de la guerra y la presión política sobre el entorno cultural.

CAPITULO I
EL DUELO COMO CONDICIÓN: GUERRA, VIOLENCIA
Y VULNERABILIDAD EN LA POESÍA PUERTORRIQUEÑA (1898-1979)

Un cuerpo que se marcha
deja su propio olvido.
Tu vietnamado esposo.
Tu vietnamado hijo.
(Salvador López González, *Poesía nueva puertorriqueña*, 1971)

Is there a way that we might struggle for autonomy in many spheres, yet also consider the demands that are imposed upon us by living in a world of beings who are, by definition, physically dependent on one another, physically vulnerable to one another? Is this not another way of imagining community, one which we are alike only in having this condition separately and so having in common a condition that cannot be thought without difference?
(Judith Butler, "Violence, Mourning, Politics")

En uno de los libros más recientes sobre la historia puertorriqueña, *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898* (2009), César J. Ayala y Rafael Bernabe señalan que la participación puertorriqueña en los conflictos militares como parte de las fuerzas armadas norteamericanas merece un acercamiento crítico considerable que dé cuenta de cómo esta participación interviene en la tríada de la economía, la política y la cultura. Su análisis revisa la periodización histórica puertorriqueña y ofrece una mirada abarcadora que recupera el 1898 como lugar desde el cual pensar los ciclos de expansión y depresión económica en relación con las guerras del siglo veinte. Según los autores, regresar a ese momento histórico permite tener una mirada amplia de la compleja articulación y combinación de diversas formas de subordinación política y económica que afectó no sólo a los puertorriqueños sino también a ciertos grupos dentro de los Estados Unidos y a los ciudadanos de otros protectorados semicoloniales (Ayala y Bernabe 7). El racismo institucional, las jerarquías étnicas, la subordinación colonial y el control semicolonial son fenómenos que pueden ser interrelacionados con la militarización. Estos procesos siempre

han ido acompañados de sus contrapartes incluyendo el antirracismo, anticolonialismo y el antiimperialismo.

En la misma línea, en su ensayo “Del ‘trauma de la literatura’ al ‘relato del trauma’: (con)figuraciones de la vergüenza en los relatos sobre la presencia militar norteamericana en Puerto Rico” Juan Carlos Rodríguez profundiza en la relación entre la literatura y la guerra al resaltar la necesidad de modificar la periodización de la historia de Puerto Rico con relación a la presencia militar norteamericana en la isla (1140).⁴ Aquí Rodríguez revisa las periodizaciones históricas que han señalado otros académicos como Ramón Grosfoguel en *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*, en donde se busca explicar el proceso colonial durante el siglo veinte a partir de la historia económica y la historia militar (1140).⁵

En este capítulo busco establecer un diálogo con estas reflexiones y señalar otras articulaciones poéticas y teóricas que coloquen en perspectiva la imbricación del discurso bélico en el discurso nacional y abran la posibilidad de una lectura política de la emergencia de la subjetividad en la obra de Lima y Rosario Quiles durante la década del setenta. Propongo que, como consecuencia de las guerras (Corea, Vietnam), surge una nueva subjetividad en el espacio poético que inscribe la posibilidad de ser interpelados como comunidad más allá de las fronteras territoriales. El corpus poético que surge a raíz de esta posibilidad lleva a cabo también un revisionismo crítico de la cultura nacional.

Esta década significó una crisis en la conceptualización de lo nacional a causa de un

⁴ Este artículo apareció en el número especial de la *Revista Iberoamericana* dedicado a Puerto Rico y titulado “Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma”, 2009.

⁵ Rodríguez enfatiza que a pesar de proveer un andamiaje importante para entender la experiencia puertorriqueña, “Grosfoguel no se detiene a estudiar el impacto de los intereses económicos, militares y simbólicos en la producción cultural puertorriqueña del siglo veinte” (1140).

reordenamiento de contextos sociales a escala global con el movimiento antiguerra de Vietnam y el relevo inesperado del control muñocista en las elecciones de 1968. En términos económicos se trató de una crisis estructural en el cual Puerto Rico era una plataforma de exportación para las industrias de manufactura estadounidenses (Pantojas 25). Es también el momento en el que la primera generación masiva criada por los veteranos de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra de Corea—primeras guerras que contaron con un participación masiva de puertorriqueños—se unen al tejido social como adultos.

En la primera parte del ensayo reviso los debates en torno a la guerra y la cultura. Comienzo analizando la injerencia militar estadounidense a partir de la invasión de 1898, según la discute Fernando Picó en *1898: La guerra después de la guerra*. Más adelante integro y discuto la concepción de “ciudadano-soldado” de Silvia Álvarez Curbelo en “Las lecciones de la guerra”, el esbozo de la políticas culturales del estado muñocista en *Negociaciones Culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista* de Catherine Marsh Kennerley y la revisión histórica que señalan Ramón Grosfoguel y Frances Negrón-Muntaner en *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, para recalcar la importancia de incluir el eje de la guerra en el campo de los estudios puertorriqueños.

En la siguiente sección, pienso en la noción de “trauma” que desarrollan Rubén Ríos Ávila en *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico* y Juan Carlos Rodríguez en “Del ‘trauma de la literatura’ al ‘relato del trauma’”, para mostrar cómo el estado colonizador militariza la cultura en un sinnúmero de maneras políticas y simbólicas que alcanzan lo poético en formas traumáticas como la violencia, la vergüenza y el pesimismo. Más adelante, hago un

repaso de la discusión en torno a la resistencia y a la militancia política desde el discurso poético durante el auge del populismo muñocista (de finales de la década del 40 a finales del 60). El objetivo es mostrar cómo la poesía de la primera mitad del siglo veinte se vio atravesada por un discurso poético sacrificial, en el que abundan escenarios que llamo “agónico telúricos”. Hago esto para dar cuenta de la exclusión del poeta de los espacios culturales en diálogo con el trabajo de Juan Gelpí en su obra *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*.

Finalmente, reviso la crítica literaria y la gestión editorial de la generación del setenta en las antologías *Poesiaoi: Antología de la sospecha* y *Puño de poesía*, editadas por Joserramón Melendes, y en la antología *Red de voces* editada por Aurea María Sotomayor, así como en su ensayística de *Hilo de Aracne*, para dar cuenta del surgimiento de una nueva subjetividad en la década. Este ejercicio tiene como fin examinar un corpus de poesía que surge a partir de 1969. Analizo la noción de duelo que propone Judith Butler en su libro *Precairious Life*, en específico en el ensayo “Violence, Mourning, Politics”, para pensar la experiencia de duelo como posibilidad de otro tipo de comunidad. Los poetas que han sido incluidos y citados en este ensayo nacieron entre 1934 y 1952, y son, precisamente, las voces que narran la experiencia colectiva de duelo a raíz de la huella de las guerras que quiso ser ocultada por el colonialismo cultural. Leo este corpus para interrogar la posibilidad de pensar la emergencia de un sujeto político que rechace las certidumbres morales en pos de otros horizontes éticos.

1. Colonia militarizada: 1898-1940

Poco después de la invasión de 1898, el régimen estadounidense en la isla abatió el ánimo insurrecto de los puertorriqueños, cuando cientos de campesinos formaron lo que se ha denominado “las partidas sediciosas”. Según Fernando Picó, en *1898: la guerra después de la guerra*, éstas fueron constituidas por jíbaros (campesinos criollos) en repudio al régimen económico y social previo como “ajuste de cuentas con los representantes más visibles de ese orden repudiado” (201). A pesar de que las partidas ayudaron en gran medida como fuerzas auxiliares de los invasores, las tropas norteamericanas intervinieron para garantizar la seguridad y proteger a los sectores dominantes (Picó 202). Como señala Picó, en el que podría considerarse uno de los estudios más abarcadores sobre la primera acción directa militar de norteamericanos contra puertorriqueños, las partidas habían disipado la ilusión de que el jíbaro era “pasivo, fatalista, conforme y sin ideas propias” (204). A la vez, se develaba para el norteamericano la primera relación orientalizadora, pues “no tardó en establecerse la semejanza entre los jíbaros y los indios (norteamericanos)” (Picó 204).⁶ Había que garantizar la “docilidad” de los habitantes de la isla para “el bienestar” de los nuevos invasores.

Desde entonces, la figura del jíbaro ha ido simbolizando una serie de deseos e ideales en el imaginario puertorriqueño que llega a nuestros días. El hecho de que esta

⁶ Para una lectura crítica de los discursos contemporáneos que arman la retórica de la guerra con el orientalismo, ver *Orientalism and War*, en donde Tarak Barkawi y Keith Stanski hacen una lectura crítica de la actual Guerra contra el terrorismo. En esta novedosa mirada al orientalismo, los autores redefinen los componentes del mismo. El orientalismo, concluyen, depende más de la guerra que de Oriente, siendo ésta la base contextual para todas las formas de producción de este tipo de discursos. Este tema será motivo de un análisis más exhaustivo en el próximo capítulo.

figura ya desaparecida del escenario rural siga siendo emblemática de la cultura se puede atribuir a la nostalgia telúrica que fue adoptada por los nacionalistas y que luego se trasplantó al discurso populista de Muñoz Marín. A partir de la década del treinta, el Partido Nacionalista se constituyó como un discurso que recuperaba los esfuerzos subversivos previos a la invasión del 1898 (como el Grito de Lares, 1868) y la idealización de la tierra y del jíbaro, a la vez que rechazaba tajantemente la relación con EE.UU. El nacionalismo-albizuista tampoco priorizó la lucha de clases en su agenda, aunque sí defendía a los trabajadores. Aún así, Albizu entendía que ninguna idea debía ir por encima de la identidad nacional.

La subordinación política y económica se agravó con la depresión de la economía capitalista mundial que afectó a Puerto Rico de manera sustancial, sobre todo en el periodo del 1929 al 1938, que ha sido considerado “el más turbulento de la historia de Puerto Rico bajo el régimen estadounidense” (Ayala y Bernabe 143). En las décadas anteriores había comenzando ya una intensa campaña de americanización y para 1917 los puertorriqueños habían adquirido la ciudadanía con el fin de aumentar el alistamiento de soldados en las tropas americanas tras la revolución bolchevique y la entrada de EE.UU en la Primera Guerra Mundial. La turbulencia de ese momento histórico estuvo estrechamente ligada a los intentos de desestabilizar el Partido Nacionalista, que había adquirido la mayor capacidad de movilización y organización a partir de la presidencia de Albizu Campos, quien había sido teniente en el ejército durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, tras vivir el racismo de las fuerzas armadas, Albizu se retiró con baja deshonrosa. Sus experiencias en el ejército afianzaron sus ideales independistas y lo llevaron a fundar un ejército de cadetes nacionalistas en el sur de la isla.

En 1936, Albizu Campos y siete líderes nacionalistas, entre ellos los poetas Juan Antonio Corretjer y Clemente Soto Vélez, fueron acusados por “conspirar para derrocar la fuerza del gobierno de Estados Unidos en PR” (Acosta 11). Tras la sentencia, fueron enviados a cumplir condenas a la cárcel federal en Atlanta, Georgia. Una de las motivaciones principales para la persecución tajante y violenta de los nacionalistas durante la década del treinta fue el contexto de la Gran Depresión. Los Estados Unidos se estaban beneficiando enormemente de las ganancias generadas por las industrias americanas en la isla y parte de la agenda de los nacionalistas amenazaba el poderío anglosajón, pues Albizu Campos había sido una de las figuras claves en la organización de las primeras huelgas agrarias y había también develado escándalos científicos llevados a cabo por instituciones estadounidenses.⁷ Puerto Rico se convirtió en el terreno de práctica de un tipo de guerra no declarada por parte de los EE.UU, cuyos objetivos eran desgastar la resistencia anticolonial y poner en práctica estrategias de expansión militar y de subordinación política a través de prácticas de opresión y explotación.

Tras el arresto de las huestes nacionalistas, en un periodo desolado por las guerras mundiales y por la crisis del capitalismo, el populismo de Muñoz Marín se propagó por toda la isla como una respuesta clave, pues integraba en su discurso los valores de la postguerra, el ideal democrático, la industrialización y los valores del progreso. El discurso muñocista

⁷ Albizu denunció en un discurso emitido por radio en 1932 el genocidio médico cometido por el Dr. Cornelius P. Rhoades, del Instituto Rockefeller para investigaciones médicas, quien trabajaba en el Hospital Presbiteriano de San Juan. Este confesó haber matado a ocho pacientes puertorriqueños y trasplantado cáncer a varios. Bajo la gobernación de Theodor R. Roosevelt, Albizu Campos desenmascaró el primer caso de experimentación científica hecha a los puertorriqueños con el desconocimiento de los pacientes y bajo el amparo de una institución de prestigio en los Estados Unidos. Ver Meneses Albizu-Campos. Por otro lado, en *Orden y palabra en los discursos de Pedro Albizu Campos*, Mario Ayala Santiago propone las etapas discursivas de Albizu como etapa legalista, etapa revolucionaria y etapa de acercamiento a la visión trágica. Ver Ayala 7.

logra despegar así a finales de la década del treinta, con bríos épicos. Sin embargo, ya no será aquel joven Muñoz Marín que en 1925 escribía en la revista neoyorquina *Nation* el artículo que decía: “But the sentiment for independence is real enough among young fellows and the common people, and it only waits to be organized by a politician with some poetry in his make-up” (“Porto Rico: The American Colony” 382). Para Muñoz, su carrera política significará, como el mismo repitió en sus biografías “el sacrificio de la poesía”, un sacrificio de su propia carrera poética, pero también de lo sacrificial *en* la poesía (Marsh Kennerley 52). La voz de Muñoz se transformará en ese discurso paternalista, seductor y altivo que en 1940 afirma: “Yo sé mucho más que muchos jíbaros y Einstein sabe mucho más que yo” (“Cultura y democracia”).⁸

⁸ En *Discurso pronunciado por Luis Muñoz Marín en el Ateneo Puertorriqueño*: 30 de junio de 1940.

2. Del jíbaro al soldado: 50-70

Lo que están forjando los puertorriqueños sencillos como Pedro Ocasio es lo que están defendiendo los puertorriqueños sencillos como Pedro Ocasio. Lo que está ayudando a defender Pedro Ocasio el soldado es lo que está ayudando a hacer Pedro Ocasio el puertorriqueño (...) Al rendir este homenaje al cabo Ocasio, ciudadano y soldado, forjador y defensor de la democracia, honrémonos pronunciando en el mismo espíritu el nombre del Comandante en Jefe de Ocasio, del líder de la democracia, Franklin Roosevelt (...) Soldado Ocasio, ciudadano Ocasio, jíbaro Ocasio, soldados y ciudadanos y jíbaros en todos los montes de Puerto Rico y en todos los frentes y campamentos del mundo, la esperanza de Puerto Rico está en ustedes. (Luis Muñoz Marín, "Homenaje a Pedro Ocasio", 1945).

El 7 de febrero de 1945 en San Juan, Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, quien en aquel entonces era presidente del senado y líder del Partido Popular Democrático (PPD), partido que él mismo fundó, tuvo a su cargo el discurso al "soldado típico", título dado a un soldado representativo de todos los enlistados puertorriqueños. En este evento, narrado por Álvarez Curbelo en "Las lecciones de la guerra", el "honor" recayó sobre Pedro Ocasio, un joven de una familia numerosa de Bayamón que a partir de ese momento se convirtió en una celebridad (47-49). El soldado Ocasio representaba también un nuevo modelo de ciudadanía que estaba siendo impulsado por Muñoz Marín a consecuencia del fin de la Segunda Guerra Mundial que, simultáneamente, había coincidido con un avivamiento del movimiento separatista Nacionalista.

"El soldado típico" otorgó reconocimiento institucional a los puertorriqueños alistados en el ejército, que en aquel entonces ya alcanzaban los 50,000 efectivos (Álvarez Curbelo, "Las lecciones" 41). De ese modo se fue mitificando la figura del soldado que peleaba a favor de los ideales democráticos. Simultáneamente, hubo una metamorfosis de la figura del "jíbaro", ése con el que Muñoz Marín consiguió el favor de las clases rurales

para transformarlo en el jíbaro-ciudadano-soldado.⁹ Para Muñoz Marín, las “buenas cualidades” del jíbaro, “por su manera poética de ver las cosas (...) con instintiva hondura” (*citado en Marsh Kennerley 49-50*), como señaló en uno de sus manuscritos, lo hacían el emblema perfecto de una discursividad que pronto pasaría a ser una paradoja más de la modernidad.

La figura del soldado fue catapultada al escenario público, adentrándose en la producción cultural en sinnúmero de maneras que han sido documentadas por Álvarez Curbelo, que describe cómo el discurso bélico que generó la Segunda Guerra Mundial resultó en un excedente retórico que tras terminar la guerra se canalizó en dos puntos principales de la agenda de Muñoz Marín, “la batalla de la producción y la neutralización del nacionalismo” (“Las lecciones” 32).

A pesar de la importancia que tiene la figura del soldado en la configuración del discurso literario nacional estadolibrista, mucha de la crítica se ha limitado a explorar la significación de otros modelos, en especial la figura del “jíbaro”, que también fue importante en la conceptualización de un “nacionalismo cultural” que suplantara la ausencia de una ciudadanía legítima.¹⁰ La conceptualización de “lo rural” como auténticamente puertorriqueño y del jíbaro como emblema de esa especie de trama “bucólica caribeña” estuvo en gran medida a cargo de la División de Educación a la Comunidad (Divedco), un órgano fundado por Muñoz Marín con el fin de institucionalizar una cultura en consonancia con su agenda política. Como explica Marsh Kennerley, a través de la Divedco el estadolibrismo institucionalizó una cultura en la cual se contrataba a

⁹ Usando la misma retórica de Muñoz Marín, Luis A. Ferré ganó las elecciones del 68 con el eslogan de “estadidad jíbara”. Para más detalles ver Pabón, “De Albizu a Madonna”.

¹⁰ Entre los estudios que se enfocan en la figura del “jíbaro” dentro del discurso literario nacionalista y populista ver Torres-Robles 241-253, Otero Garabí, 25-37.

aquellos intelectuales y artistas que definían e imaginaban la nación “en el campo controlado de la cultura institucionalizada, en las ficciones que creaban, en la imagen y en la letra” (19). Los proyectos y las campañas propulsadas por la Divedco fueron de vital importancia en la consolidación del nuevo estatus y del nuevo canon cultural.

Sin embargo, el jíbaro—campesino acorralado por el descenso de población en las zonas rurales y la crisis de la economía de los monocultivos, entre otros factores— fue desapareciendo del paisaje rural, ya fuera por la migración (del campo a la ciudad o a los EE.UU), la incorporación a las industrias americanas o el alistamiento en el ejército. De igual manera, las mujeres campesinas fueron también un elemento importante en la consolidación de un orden paternalista y fueron víctimas de esterilizaciones ilegales y un discurso contradictorio que las motivaba a educarse y simultáneamente a hacerse amas de casa.¹¹ La narrativa estadolibrista de Muñoz Marín idealizó al jíbaro y lo romantizó como estandarte de la personalidad del ciudadano modelo y simultáneamente imponía sobre este grupo social todo el peso de la ideología neocolonial. Sin embargo, pronto fue evidente que había que establecer otra relación cultural con un modelo que tuviese más vigencia en los imaginarios populares. Es entonces cuando surge el imaginario del soldado modelo.

Álvarez Curbelo destaca en “Sangre Colonial: la guerra de Corea y los soldados puertorriqueños” la importancia del Regimiento 65 de infantería, único regimiento en la historia del ejército militar de los Estados Unidos compuesto en su gran mayoría sólo de puertorriqueños, como lugar para ejemplificar el modo en que la guerra fue proveyendo una base discursiva para contrarrestar el alcance de los movimientos separatistas y

¹¹ La esterilización forzada es considerada un “crimen de guerra” y un “crimen de lesa humanidad” desde los juicios de Núremberg en 1945. Para un estudio detallado sobre la esterilización de mujeres en Puerto Rico, ver Briggs.

enaltecer al soldado como emblema del ciudadano moderno (220). El Regimiento 65 de infantería adquirió prestigio tras ganarle en unas pruebas anfibas a la unidad más condecorada del ejército norteamericano en Vieques, Puerto Rico, unos meses antes de la guerra de Corea que comenzó en junio de 1950. La prueba del ejército, denominada Portrex en acrónimo de “Puerto Rico Exercise”, asignaba irónicamente el rol de invasores al ejército compuesto por puertorriqueños y el de libertadores a la unidad compuesta por estadounidenses.

Los puertorriqueños “invadieron” su propio territorio y con ello ganaron el honor de ser uno de los primeros regimientos enviados a la que sería la primera guerra “no ganada” por Estados Unidos en ese siglo. Los altos mandos del ejército militar estaban preocupados por la poca preparación de las tropas americanas en los albores de la guerra de Corea y vieron en el valiente Regimiento una unidad que podía resolver las situaciones más inusitadas (Álvarez Curbelo 219-221).

Mientras tanto, al salir de la cárcel, Albizu retomó su gestión política. A raíz de los discursos impartidos durante estos años, Muñoz Marín, en coordinación con la Agencia Federal de Investigaciones (FBI) y con el gobierno de Puerto Rico propulsó la conocida Ley 53, Ley de la Mordaza de 1948. Esta ley declaraba delito grave el “fomentar, abogar, aconsejar y predicar la necesidad, deseabilidad y conveniencia de derrocar, paralizar y destruir el Gobierno Insular de Puerto Rico y las subdivisiones políticas de éste por medio de la fuerza y la violencia” (Acosta 11). La Ley fue inventada con el fin específico de inculpar a Albizu Campos por una serie de discursos que dio en fechas alegóricas. El lenguaje de la ley hacía además ilegal el “imprimir, publicar, editar, etc. cualquier escrito y el organizar grupos o asambleas con el mismo propósito” (Acosta 11).

Desde una perspectiva más amplia, esto se relaciona con el hecho de que, tras la Segunda Guerra Mundial y la formación de los estados que siguió a las luchas por la emancipación en el Tercer Mundo, fue imposible sostener la narrativa colonial dentro de la nueva agenda global de la democracia occidental en la geopolítica de la Guerra Fría. En este escenario, el gobierno de los Estados Unidos buscó mitigar el malestar social y la amenaza ideológica de los movimientos de izquierda en los territorios de ultramar a través de la construcción de un orden democrático dentro de los límites de los modos de producción capitalista. Esto detonó, como señaló en su momento el líder político Kwame Nkrumah, un nuevo tipo de maquinaria colonial que no asume responsabilidad aunque en realidad el sistema económico y la política pública del lugar sujeto a este sistema son controlados desde afuera (*Neo-Colonialism* ix-xiii). En el caso de Puerto Rico esto significó una reorganización del poder político que culminó en la creación del ELA o *Commonwealth of Puerto Rico* en el 1952 y la implementación de un modelo de desarrollo industrial. Esta incluía la inversión económica, la exportación y manufactura menor y la formación de proyectos industriales petroquímicos, la Operación Bootstrap y la articulación de una serie de medidas sociales y culturales, así como la creación de la Divedco.¹² En el objetivo pedagógico, democrático y utópico del proyecto de la Divedco, sin embargo, latía la contradicción ineludible de la Ley de la Mordaza.

Esta transformación de “la palabra como delito”, según como la describe Ivonne Acosta en el libro homónimo sobre los discursos hechos entre 1948 y 1950 por los que condenaron a Pedro Albizu Campos, tuvo implicaciones directas en la poesía de la primera

¹² El caso de Puerto Rico ha sido comparado con el de otras Antillas del Caribe como Guadalupe y Martinica, así como con el de otros pueblos que aunque poseen sentido nacional no se han configurado como nación-Estado como es el caso de los irlandeses y palestinos. Ver Pabón y Marsh Kennerley.

mitad del siglo veinte, estrechamente vinculada al pensamiento de una praxis de resistencia en contra del conservadurismo cultural y del colonialismo. Poetas como Juan Antonio Corretjer,¹³ Francisco Matos Paoli, Julia de Burgos y Clemente Soto Vélez¹⁴— militaban en las filas del partido Nacionalista. Muchos de ellos vivieron experiencias de persecución, tortura y encarcelamiento.¹⁵

Cada vez más, las agendas del ELA (“batalla de la producción y neutralización del nacionalismo”) comienzan a afectar directamente el quehacer poético. La poesía se transforma en una práctica de disidencia, en una faena “improductiva” vinculada al quehacer de unos “sujetos” que comenzaron a ser estigmatizados por el Estado. Muñoz Marín integra una versión populista del nacionalismo a su ideología política con el fin de neutralizar el discurso albizuista, fomentando el paternalismo nacional. El Estado institucionaliza un canon literario que demuestra la voluntad de poder de un grupo de

¹³ Aurea María Sotomayor discute en su ensayo “Las razones de la crítica” en Hilo de Aracné, el carácter nostálgico del imaginario nacionalista en la década de los noventa en relación a Albizu Campos y señala que Corretjer era el “discípulo rebelde” y Pedro Albizu Campos “el jurista armado”. Para Sotomayor, Corretjer fue “el mitógrafo” versus que Albizu “el estratega”. Ver Sotomayor, *Hilo* 184.

¹⁴ Sobre la resistencia y la guerra en la poesía de Julia de Burgos y Clemente Soto Vélez, ver la disertación *The guerilla tongue: the Politics of Resistance in Puerto Rican Poetry*, de Natasha Aszank, que habla sobre un corpus poco trabajado en la poesía de Burgos que incorpora imaginaria bélica. Aszank analiza la poética de la resistencia que emerge de estos poemas; en Clemente Soto Vélez, analiza su perspectiva radical de una sociedad igualitaria que Soto Vélez va desarrollando a través de su poética. La experiencia de ambos autores también estuvo atravesada por la migración a Nueva York. Burgos murió de manera trágica, mientras que a Soto Vélez le fue prohibido regresar a Puerto Rico tras su periodo en la cárcel federal. Recomiendo también el documental *Clemente Soto Velez: A Revolt Through Letters* de Joelle González Laguer, en donde se narra el activismo comunitario de Soto Vélez durante su vida en Nueva York.

¹⁵ Al hablar de la poesía de estas primeras décadas la crítica suele apuntar hacia el desarrollo de temas identitarios, en reacción al cambio de soberanía y de las recién impuestas agendas de americanización, al influjo modernista y a la tardía aclimatación de estilos poéticos con la proliferación de las vanguardias. Ver Vásquez 161, López Baralt 395, Hernández Aquino 59.

lectores, así como la especificidad contradictoria del caso boricua. Se trata de un canon que ha hecho las veces de “una constitución nacional; ha compensado la inexistencia de un Estado nacional independiente” (Gelpí 26).¹⁶ Esto detona una agenda de “neutralización de lo político”, que traducía la sensibilidad estética de los poetas nacionalistas a meras fórmulas que reproducían los modelos de identidad que patrocinaba el discurso nacional.¹⁷

Estas estrategias le servirían al Estado para neutralizar las revueltas de los nacionalistas-albizuistas, quienes se habían convertido en un problema tanto para la política estadounidense como para la hegemonía local. No es casual que el mismo año que el Regimiento 65 de infantería gana las pruebas anfibias y se declara la guerra a Corea, los nacionalistas lleven a acabo la Revolución nacionalista de 1950, la cual, sin embargo, fracasa. Como sabemos, el intento de insurrección de los nacionalistas en Puerto Rico fue finalmente contrarrestado por la armada americana, con un bombardeo en las zonas aledañas al pueblo de Jayuya en donde la insurrección había logrado tomar la casa alcaldía del pueblo. Si bien el objetivo de la revuelta nacionalista del 50 era la insurrección, para el grupo era una prioridad captar la atención internacional. Los nacionalistas eran conscientes de que la visibilización mediática tenía la capacidad de generar las conexiones que cambiarían el devenir histórico. Parte de la agenda del Estado era contrarrestar esta visibilidad. Tras estos eventos, “los soldados [de la guerra de Corea] constituían una respuesta contra la “sangre estéril” de la revolución” (Álvarez Curbelo 221).

¹⁶ El texto protagonista de la discursividad cultural oficial del ELA (1952), y del proyecto de modernización impulsado por el PPD liderado por Luis Muñoz Marín, fue el ensayo de la generación del 30, *Insularismo*, de Antonio S. Pedreira, que desacreditaba el potencial de las prácticas poéticas.

¹⁷ Es importante la discusión que hace Juan Gelpí en la “Introducción” a *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, en donde señala que la discursividad de las poetas mujeres ha sido simplificada usualmente para incluirlas en el canon literario como es el caso de Julia de Burgos. Ver Gelpí 11-15

En 1938, Albizu Campos fue condenado a ochenta años de cárcel pero indultado en el 1953 por el recién electo gobernador, Muñoz Marín, bajo presión internacional. Un nuevo evento en 1954 llevó a Albizu otra vez tras las rejas. Cuatro nacionalistas, dirigidos por Lolita Lebrón, atacaron el Congreso de los Estados Unidos, hiriendo a varios senadores.¹⁸ Sin embargo, los nacionalistas siempre recalcaron que no se trataba de generar violencia sino de dar a conocer el caso de Puerto Rico en los Estados Unidos y en el resto del mundo. Tras los atentados en el Congreso, Albizu es encarcelado nuevamente aunque ya su salud se había deteriorado significativamente.

A partir de la fundación del ELA se concretó una nueva relación de ciudadanía a través de la metáfora del soldado con el fin de contrarrestar los esfuerzos separatistas.¹⁹ Con esto, la guerra comienza a jugar un papel fundamental como un lugar de elaboración de los inventarios materiales e ideológicos: al exaltar al “soldado modelo” —“soldado Ocasio, ciudadano Ocasio, jíbaro Ocasio”— provee una base retórica para contrarrestar las prácticas anticoloniales, convirtiendo a este ciudadano-soldado en un símbolo poderoso e intimidante, obediente e intimidado, de un sujeto sujetado al ELA.

¹⁸ En esta ocasión el poeta Francisco Matos Paoli fue arrestado por su rol en la directiva del Partido Nacionalista y por su relación personal con Lebrón desde su juventud. En su tiempo en prisión escribió *Canto de la locura*. Ver “The Poetics of Madness in Francisco Matos Paoli Canto de la locura” de W. Rivera Rivera, en el que la autora discute la vertiente mística del nacionalismo de Matos Paoli como discurso de resistencia a la represiva Ley de la mordaza y a Matos Paoli como “ciudadano en la ciudad de Dios”.

¹⁹ Álvarez Curbelo argumenta de manera exhaustiva en su ensayo “Las lecciones de la guerra” cómo la guerra le dio a Muñoz Marín la base retórica mediante la cual satanizar el nacionalismo y concretar una nueva relación de ciudadanía con Estados Unidos a través del imaginario del soldado. Ver “Las lecciones de la guerra” 58.

3. Agonía telúrica

¡Canción descalza no vale!
¡Verso sufrido no gusta!
Tierra rota. Fuerza rota
de tanto cavar angustia.
(Julia de Burgos, “Desde el puente Martín Peña”)

A pesar de los intentos por neutralizar lo político en la poesía puertorriqueña, los poetas pasaron a ser una especie de cronistas críticos que de alguna manera fueron documentando el devenir de esas luchas de poderes que marcaron la economía, la vida política y las relaciones sociales a partir del vínculo colonial. Partidarios y luchadores de una independencia más ideológica que material y militarmente posible, los poetas fueron articulando un discurso de resistencia a través de la poesía, que tomó distintas formas.

Sin embargo, como ocurrió al interior de la mayoría de las manifestaciones artísticas de la época, la poesía no estuvo exenta de las contradicciones ideológicas de la Guerra Fría. Por un lado, René Márquez, escritor, ideólogo del ELA y un complejo detractor de Muñoz Marín, señalaba que la condición del poeta había comenzado a ser estigmatizada “dentro del concepto dominante y agresivamente utilitario del progreso” (Ayala y Bernabe 298). Aunque hoy en día se puede comprender que la poesía conformaba un pensamiento de oposición²⁰ a los discursos dominantes y a los imaginarios culturales que el ELA se esforzó en promover (Ayala y Bernabe 298), Marqués promovía una noción purista de la lengua en la que el poeta se veía como un sujeto “fantasioso y escapista”, tal como se aprecia en

²⁰ Por oposicionalidad, me referiré a la noción que propone Ross Chambers en *Room for Maneuver*. Para Chambers el comportamiento oposicional (*oppositional behavior*) describe prácticas en sistemas represivos que resisten al hacer uso de las circunstancias para propósitos que el poder ignora o niega.

algunos personajes de sus obras teatrales (Gelpí 171).²¹ Su polémico ensayo “El puertorriqueño dócil”, acusa a los poetas nacionalistas de suicidas, aunque nunca da ejemplos, ni cita a ninguno. Según Márquez, el deseo suicida es lo que justifica el fracaso de las insurrecciones, sin embargo, en ningún momento da cuenta de la criminalización y la desigualdad militar como un factor determinante en estas luchas.

De manera simultánea, a partir de la fundación del ELA y con las organizaciones de la nueva izquierda latinoamericana tras la revolución cubana, se establecieron grupos y revistas que promovían una visión comprometida y militante de la poesía de denuncia social. Esta visión configuraba un discurso sacrificial sobre el poeta, lo que el Che Guevara llamó “el hombre nuevo”, revitalizando el imaginario sacrificial y heroico. Los lenguajes y las formas de la poesía de la época varían, pero mucha de la crítica de la poesía del sesenta se concentra en lo que podría llamarse “agonía telúrica” que atraviesa sin duda muchos de los poemas, pero que se narra específicamente desde la mirada de las antologías y sus críticos. Esta crítica contiene una noción binaria de la política y la experiencia poética. Por ejemplo, en la antología *Poesía militante puertorriqueña*, Manuel de la Puebla define la poesía militante o política como aquella que “pone lo ético sobre lo estético, libera(ndo) a la poesía de la psicología y rompiendo con el individualismo egocentrista” (77). Puebla señala que hay una poesía que “nace del dolor que sienten (los poetas) por su patria” a la que denomina poesía militante o social. Al no tener modelos de héroes, el sacrificio se paga con el pesimismo y el fracaso del jíbaro que no se reveló.

Esta noción de lo que significaba la poesía política fue promovida por algunos de los

²¹ Como el personaje de “Emilia” en su obra de teatro *Los soles trancos*, según analiza Gelpí. Ver Gelpí 177.

grupos como el que se creó alrededor de la revista *Guajana*.²² Además, en *La poesía contemporánea de Puerto Rico (1930-1960)* Josemilio González hablaba del “dolor de la tierra” (368). En 1958 el poeta Jorge Luis Morales detalló que “la historia de nuestra poesía es la historia de nuestras más elementales insatisfacciones” (*Crítica y antología de la poesía puertorriqueña*). Por otro lado, Vicente Géigel Polanco habla del “ambiente cargado de pesimismo, de ideales en crisis, de economía de derrota, de perspectivas trucas” que señalan textos de los poetas de las primeras décadas del siglo en relación con la experiencia colonial (8-11). En esta crítica predominan lecturas a poemas como “Tristeza jíbara” de Lloréns Torres en el libro *Alturas de América* de 1938:

Vivo, vivo en mi bohío
en el abra oscura
del monte baldío.
Muero, muero de tristura
y me llora el río
de agua mansa y pura.

¡Ay, mis montañas! Ellas son mías
en sus nocturnas melancolías.
Y yo soy de ellas, para cantarlas
y dar mi vida por libertarlas.

Ella, la que ya no existe,
deshojó su rosa
una tarde triste.
A ella la tierra piadosa
de flores la viste
en la humilde fosa.

Ella es la patria perdida.

²² El grupo que mejor caracteriza la ortodoxia ideológica en la poesía del sesenta fue el que se creó alrededor de la revista *Guajana*. Entre los poetas fundadores del grupo *Guajana* se encuentran Vicente Rodríguez Nietzsche, Juan Sáez Burgos, José Manuel Torres Santiago, Wenceslao Serra Deliz y otros poetas cuyas prácticas comenzaron a distanciarse del grupo como Edwin Reyes, Ángela María Dávila y Marina Arzola. Los poetas fundadores de este grupo además declaraban ser seguidores del poeta independentista Hugo Margenat (1933-1957).

Y yo el invicto ideal,
que en la nave ya vencida,
desafía el vendaval. (109)

Los componentes del paisaje rural del jíbaro como el bohío (casa) y las montañas se fusionan con la ausencia de “ella”, “la patria perdida”, que yace en una “humilde fosa” pero que será vengada por el “invicto ideal” aunque éste se encuentre en una “nave vencida”, recalcando el carácter heroico aunque sacrificial del yo poético. Aunque Lloréns es sin duda uno de los poetas que mejor retrata la temática telúrica, hay otros poemas que dan cuenta de la complejidad histórica de la época como “La reina del pueblo”, poema que habla sobre la contradicción de un pueblo obrero que, en tiempos de la revolución bolchevique, escoge a una joven para hacerla “reina” en el carnaval del pueblo:

Los obreros quieren reina,
los obreros socialistas, comunistas, anarquistas,
quieren reina...¡Quieren reina! (...)
Ahora mansos, ahora humildes,
en San Juan de Puerto Rico,
quieren reina. ¡Quieren reina! (...) (429)

Este poema como muchos otros de Lloréns Torres provee una mirada crítica social de la época al presentar a una clase obrera que fantasea con escenarios monárquicos. Si la poesía promovida por el Estado “neutralizaba lo político”, la promovida por la izquierda del “sesenta” hacía del poeta un sujeto agonizante. El momento histórico estuvo atravesado por un discurso sobre la insatisfacción y frustración por las contradicciones de la modernidad puertorriqueña, en ocasiones alrededor de una tropología vinculada al pesimismo del pueblo, a la imposibilidad de ser una patria independiente y a la desaparición del jíbaro de la mano de la rapidez intempestiva que representó la entrada de la tecnología y la industrialización. Desde “la nave vencida”, la poesía puertorriqueña no tuvo otra opción que enfrentar la derrota con el canto.

4. La “cólera correcta” de la poesía del setenta

La poesía del setenta sincronizó sus procesos de escritura con la experiencia directa de los movimientos civiles de EE.UU en las décadas del sesenta y setenta, ya fuera como universitarios, activistas, disidentes o intelectuales, tanto en la diáspora como en el territorio fronterizo que se constituyó en la colonia. Los movimientos sociales de raza y género, las causas y luchas de las minorías y migrantes, e incluso el lenguaje del rock y del movimiento hippie también dejaron huella en su poesía. Esta producción poética conformó la bisagra inevitable que dinamizó la literatura puertorriqueña. Encarnaron la poesía como un lugar de experimentación para hacer frente a, y más aún, librarse (y liberarse) de la sustancia colonial o la tragedia, dejando así puertas abiertas a las osadías de escrituras posteriores.

En vez de poner lo “ético sobre lo estético” (como sugería Puebla en los sesenta), los poetas harán de lo estético una ética. Sin pretender ser exhaustiva, mencionaré algunas de las publicaciones que dan cuenta de un cambio retórico significativo en la producción literaria de la época. Es la década en la que se publican poemarios de tan variados y novedosos registros como *De lo familiar* (1972), *El ojo de la tormenta* y *Clave de Sol* de Olga Nolla; *La noche y otras flores eléctricas* de Marigloria Palma; *Pachamama Tikín* de Etnairis Rivera; *Los poemas de Filí Melé* de Iván Silén y *Désimos décimas*, de Joserramón Melendes (1976), entre otros. También, en *El juicio* y *La movida* están presentes formas del lenguaje coloquial urbano que innovaron la estética narrativa de la década en obras como *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, *La novelabingo* de Manuel Ramos Otero, en 1976, y *Llegaron los hippies* de Manuel Abreu Adorno, 1978.

La escritura se distanciará de la poesía alineada con la ortodoxia política de generaciones anteriores y desarrollará prácticas alternativas. Según señala Sotomayor, es una poesía con “un activo rechazo de la narrativa telúrica que avalaba el concepto retrógrado de la nación” (18).²³ En el prólogo a la antología *Red de Voces* (Casa de las Américas, 2012), Sotomayor hace una descripción sucinta de la poesía de su generación:

(...) el surgimiento paulatino de una realidad urbana traumática debido a los radicales cambios económicos y políticos, crean una literatura desacralizadora, reivindicativa, exploradora de nuestras estéticas latinoamericanas y europeas; además de la exposición a otras culturas dado el viaje continuo de los universitarios a Estados Unidos o Europa para continuar estudios universitarios, el impacto de las narrativas del boom y sus nuevas condenadas estéticas y el activo rechazo de la narrativa telúrica que avalaba un concepto retrógrado de la nación, conjuntamente con la exploración de otras formas de decir, la influencia de las vanguardias poéticas latinoamericanas y europeas, la nueva trova, la antipoesía y la poesía conversacional (18).

A esta descripción que hace Sotomayor habría que añadir la exploración de la materialidad, el desplazamiento de la ortodoxia gráfica²⁴ y la experimentación con la página con formas de poesía visual, el cuestionamiento de la normatividad sexual, el interés por corrientes políticas como la anarquía²⁵, el performance²⁶ y la exploración con drogas. Sin duda, la “nave vencida” de Lloréns Torres avistó horizontes que renovaron el diálogo intelectual y configuraron nuevas formas de diálogo.

²³ Esta generación contó con narradores que también innovaron las formas y que se enfrentaron al realismo social de las generaciones previas como Luis Rafael Sánchez.

²⁴ Marina Reyes ha examinado la poesía gráfica del setenta y su conexión con los movimientos de poesía concreta *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 - 1980)* que se centra en la obra de Esteban Valdés (*Fuera de trabajo*, 1977) y la campaña del Gobierno Araña llevada a cabo por el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña (1980).

²⁵ Cabe señalar a Luisa Capetillo (1879-1922) como una precursora del anarquismo en Puerto Rico. Ver Valle Ferrer, 2004.

²⁶ La relación entre poesía y performance se articula en figuras como Pedro Pietri y Miguel Piñero en Nueva York, y las comunidades en Chicago y Nueva York comenzaron activamente a influir y configurar “lo puertorriqueño”.

La poesía del setenta hace una revalorización de la disolución del imaginario romántico del campesino y de los paisajes idílicos que lo contenían, pero lo hace regresando al soneto y a la décima popular (Melendes) y hace una crítica de los procesos adversos de la modernidad (Rosario Quiles, Lima, otros). A ese jíbaro sumiso y de buen carácter que describía Muñoz Marín se le contrapone un jíbaro insurrecto que no se deja conquistar. La genealogía de ese jíbaro insurrecto que canta y rehúye de la docilidad es la que trazan, por ejemplo, los poemas incluidos en *Puño de poesía*, 1979.

Por último y no menos importante, las escritoras establecen un ritmo fértil y decidido de creación poética en esta década y toman la batuta de la edición de revistas con *Zona de carga y descarga*,²⁷ editada por Rosario Ferré y Olga Nolla, que salió por primera vez en 1972, sucedidas por muchas otras revistas como *Reintegro*, editada por Lilliana Ramos y Sotomayor, *Ventana*, *Mester* y *Palestra*, entre otras. Ángela María Dávila, Nolla, Ferré, Ramos Collado, Sotomayor, Etnairis Rivera, Vanesa Droz, Nemir Matos e Ivonne Ochart publican sus primeros libros de poesía. Algunos temas que surgen con audacia en la escritura de las poetisas del setenta son la diferencia de clase, el derrumbe de la hegemonía de la clase burguesa criolla y la ruptura de la mujer de los valores patriarcales y el modelo que tradicionalmente se le había asignado.

Sobre la poesía y la performance, Dávila lleva su “cólera correcta” al libro *Homenaje al ombligo* (1966) escrito junto a Lima, su esposo en aquel entonces, y comenzó una carrera

²⁷ En el caso de *Zona de carga y descarga*, que fue apadrinada por Ángel Rama, quien en aquel entonces era profesor de la Universidad de Puerto Rico, la revista tenía como objetivo dar a conocer a escritores puertorriqueños a la vez que publicaba a escritores del Boom y de Latinoamérica en general en el 1972. Innovó las formas y tonos de la literatura con autores como Severo Sarduy, Manuel Ramos Otero, Lima, José Kózer y con una edición gráfica sin precedentes.

poética fundamental de oratoria y performance. Una nueva generación de poetas puertorriqueños comenzó a hacer performances escandalosos o provocadores (Perales 96). De poetas que escriben “teatro desde el ojo y el oído del poeta”, como señalara Perales sobre Pedro Pietri (Perales 93).

Los poetas del setenta se rebelan en contra de las burguesías criollas (Olga Nolla), del conservadurismo machista y de las sexualidades normativas (Manuel Ramos Otero, Ramos Collado, Fragoso) y ponen sobre la mesa el fenómeno de la migración y la aculturación como constante en la experiencia puertorriqueña (Pedro Pietri, Rosario Quiles). A partir de un amplio espectro de lenguajes y de formas, sus poéticas oscilan entre la responsabilidad política que traza un hilo conductor hacia el discurso de sus antecesores y el desmantelamiento irreverente de toda autoridad impuesta. Sus lenguajes incurren en reflexiones metafísicas (Ángela María Dávila, José María Lima, Néstor Barreto, Iván Silén); sus formas retoman estilos clásicos para reinventarlos a partir de lenguajes fonéticos (Joserramón Melendes) o coloquiales (Edwin Reyes), el verso libre (Áurea María Sotomayor) y la poesía concreta (Esteban Valdés).

Sin embargo, llevo mi mirada a un eje que no ha sido examinado en esta multiplicidad de características. Se trata de la primera generación en la que la guerra se inscribe como un tema recurrente en el espacio poético con una nueva idea sobre la relación con el otro y con la comunidad. Los poetas de los que hablaré en la siguiente sección no sólo se rebelan contra el servicio militar obligatorio y se alzan en contra de la guerra de Vietnam (Pietri, Matos, Silén), sino que propondrán un nuevo horizonte ético.

5. La literatura y las políticas del luto: 1960-70

Has regresado con las alas grisáceas
de tanto volar en la ceniza
porque las balas te han dejado
un recuerdo a día nublado en el vientre
a pintura de guerra circularmente roja girando en tu garganta
gritándole a la vida que no entiendes sus juegos en la acera del Tiempo
mientras tu amigo moría con los pies derretidos en gangrena
abrazado al retrato de una mujer gozada por un mulo
obscenamente trágico te fuiste desmantelado sobre el mundo
hasta comerse el imperio tu corazón machacado en una piedra.

(Nemir Matos, "Veterano")²⁸

A partir de 1969, la guerra de Vietnam es el primer fenómeno bélico que marca consistentemente todo un corpus de poesía puertorriqueña que trabaja la complejidad de la relación afectiva y experiencial de la comunidad boricua con la guerra y sus involucrados. Quisiera proponer ese eje temático como mi aportación a la valorización de la poesía del setenta. Estos poetas comparten las características que propone la crítica del setenta pero contienen una especificidad que ayuda a entender el panorama actual de la comunidad puertorriqueña.

El regreso de los soldados de Corea, la llamada "guerra olvidada" norteamericana, será lamentablemente uno de los más recordados en la historia de Puerto Rico. Finalmente habían sido 61,000 soldados, de los que murieron alrededor de mil. Muchos de estos soldados no regresaron al territorio e hicieron su vida como veteranos en los Estados

²⁸ El poema "Veterano" está incluido en "Poesiaoi, Antología de la sospecha", editada por Joserramón Melendes. La fecha de escritura del poema es 1970-75. El poema incluye una nota de la autora que dice: "Veterano: nombre popular puertorriqueño para un pájaro de plumaje gris o castaño, vientre color ceniza y manchas rojas alrededor de ojos y garganta". También está incluido en una antología de poesía escrita por poetas del 29 al 59 publicada por la editorial de la Universidad Alas Peruanas que preparé junto a Nicole Delgado. Algunos fragmentos de esta parte del ensayo también han sido incluidas en el prólogo que hicimos para esa antología. Ver Delgado, Pastor.

Unidos, uniéndose a la creciente diáspora. Muchos otros regresaron a sus familias en Puerto Rico que en vez de “soldados Ocasio” recibieron a hombres traumatados por una guerra difícil y violenta. La modernidad desarrollista, que había creado la imagen del soldado ciudadano, continuó su rumbo mientras que la realidad social cambiaba a pasos agigantados.

El documental *The Borinqueneers* (2007), dirigido por Noemí Figueroa, narra la historia del 65 Regimiento de infantería durante la guerra de Corea y ayuda a entender “la espesura simbólica de la sangre colonial y descubrir enlaces insospechados con la hora actual puertorriqueña”(Álvarez Curbelo, “Sangre colonial” 223). Muchos de los soldados que regresaron fueron enjuiciados en cortes marciales por haber desertado de los terrenos de batalla. En el documental, algunos testimonios dan cuenta de la dificultad y del peligro que enfrentaron los soldados y del trauma que supuso la muerte en acción de tantos compañeros. Señala Álvarez Curbelo que el documental “confirma que la infantilización del sujeto colonial y el discrimen étnico plagaron la atropellada secuencia de las cortes marciales y el destino final del 65 de infantería”(“Sangre colonial” 223).

Sin embargo, las bajas y la esquizofrenia postguerra fueron dos ejemplos entre muchos otros que Márquez dio en su ensayo “El puertorriqueño dócil” para justificar el “carácter” del puertorriqueño promedio en 1961 (158-159). Del ensayo se desprende un tono álgido y de reprimenda que, como ha señalado Gelpí, da cuenta de la crisis en el canon paternalista nacional (172):

¿Qué ocurrió en Corea? ¿Cuál fue la actitud del puertorriqueño ‘promedio’ ante la experiencia bélica? ¿Cuál su reacción ante el *issue* envuelto, ante el ejército de que formaba parte, ante la ciudadanía por la cual pagaba, sin representación, su contribución de sangre; ante el pueblo coreano por cuya presunta libertad luchaba? ¿Por qué tan alta la proporción de bajas entre los puertorriqueños en comparación a las bajas norteamericanas? ¿Por qué tan

alta la proporción de los desajustados mentales—para usar un eufemismo más—entre nuestros veteranos de Corea? ¿Cuál fue el consenso de opinión de los oficiales norteamericanos respecto a sus soldados puertorriqueños? ¿Cuál el de los soldados puertorriqueños respecto a sus oficiales norteamericanos? ¿Por qué la guerra de Corea provocó la disolución permanente del Regimiento 65 de infantería...? (158-159)

Su descarga no va dirigida hacia cómo se articulan las experiencias de trauma sino que ataca a la élite criolla por la falta de heroicidad de los soldados. El discurso de Márquez, en un acto de autoritarismo y de negación de la vulnerabilidad que suscitó este nuevo escenario, muestra cómo se generalizó un discurso público que acusaba al puertorriqueño de su situación.

Las preguntas que no se hace Márquez son ¿cómo se reconfigura la idea de comunidad cuando regresan todos estos soldados a sus respectivas familias? ¿Qué sucede con las familias que tuvieron que enfrentar la tarea de luto? ¿Cómo se articula la experiencia del prejuicio étnico y el racismo de los soldados que se fueron sintiéndose héroes de la patria y la democracia, cuando la comunidad se ha disgregado y ya no se concentra solamente en el territorio puertorriqueño?

La literatura comenzó a articular el trauma con relatos y poemas que tomaban distancia de las voces narrativas agónicas y pesimistas, comenzando una producción compleja de revisión crítica de la experiencia de las guerras en cuentos como “Una caja de plomo que no se puede abrir” de José Luis González—quien se exilió a México desde 1955 por sus ideas políticas— y poemas como “Salmos a un soldado” (*La vida que pedí*, 1958), de Luis Antonio Rosario Quiles.

En el cuento de González, escrito en el mismo año de la fundación del ELA, 1952, el narrador cuenta la reacción de la familia de Moncho Ramírez, soldado caído en Corea, cuando recibe “sus restos” en una caja de plomo que no se podía abrir:

Esto sucedió hace dos años, cuando llegaron los restos de Moncho Ramírez, que murió en Corea. Bueno, eso de “los restos de Moncho Ramírez” es un decir, porque la verdad es que nadie llegó a saber nunca lo que había dentro de aquella caja de plomo que no se podía abrir. (González 194).

El cuento narra la complejidad de la experiencia de luto para una comunidad fracturada por el intervencionismo militar. La crítica ha apuntado a cómo el relato de González se distancia de la angustia de otros cuentos que intentan subsanar la falta de heroísmo o, como señala Rodríguez, de “vengar la masculinidad del soldado boricua que regresa humillado de Corea” (1160). Por otro lado, Guillermo B. Irizarry señala que la caja de plomo “cosifica la opresión del proletariado y el referente histórico apunta hacia una problemática internacional que inscribe una subalternidad global”(citado en Rodríguez 1161). El relato de González se abre hacia una experiencia de vulnerabilidad y de encuentro con el otro.

En 1958, Rosario Quiles publicó su primer poemario *La vida que pedí*, libro que intercala registros criollos, románticos y modernistas. Ya en él se pueden apreciar algunas de las temáticas que predominarán en las obras sobre Campolo (que saldrán en los setentas), en especial en el poema “Salmos a un soldado” en el que la voz poética narra en modo trágico el destino de un soldado que va a la guerra de Corea en contra de su voluntad lo que prefigura la caracterización del padre en *El juicio*. Estos y otros textos comenzaron a dar cuenta de los procesos socio-políticos y de los afectos colectivos, permitiendo la identificación con el dolor.

La guerra inscribe la posibilidad de ser interpelados por el duelo como comunidad más allá de las fronteras territoriales²⁹, como muestra el poema *Puerto Rican Obituary* de Pedro Pietri (Monthly Review Press, 1973), que fue leído por primera vez en el funeral de

²⁹ Ver Butler, “Violence, Mourning, Politics”.

uno de los miembros de los Young Lords en Nueva York en 1969.³⁰ Se podría decir que este poema abre la década en la que comienza a cambiar la noción de la literatura puertorriqueña como una literatura “nacional” y comienza a trazarse una relación de la experiencia puertorriqueña que trasciende lo territorial para conectar las distintas luchas, las distintas formas de opresión y de resistencia de la comunidad puertorriqueña dentro y fuera de la isla. Pietri escribe *Puerto Rican Obituary* después de regresar con licencia deshonrosa de la guerra de Vietnam en 1968. El poema narra la experiencia de desarraigo de muchos puertorriqueños inmigrantes como consecuencia de la segregación racial y de la explotación:

Juan
Miguel
Milagros
Olga
Manuel
All died yesterday today
and will die again tomorrow
passing their bill collectors
on to the next of kin
All died
waiting for the garden of eden
to open up again
under a new management
All died
dreaming about america

³⁰ Los Young Lords fue una ganga originada en la década del cincuenta que evolucionó en un movimiento político durante la década del sesenta. Desde ese momento ayudó a que la comunidad puertorriqueña y otras minorías consiguiera más control político sobre su comunidad. Eventualmente la agrupación tuvo cédulas activas en varias ciudades importantes de los Estados Unidos y llegó a su fin a principios de los setenta tras desacuerdos políticos dentro del liderato y tras la constante persecución y el descrédito del FBI. Aunque está la interpelación del pensamiento nacionalista, se propone un tipo distinto de relación política con esa misma forma. Los Young Lords apoyaban causas como la independencia de Puerto Rico, pero su mayor logro fue movilizar a la comunidad para luchar contra problemas que los aquejaban directamente como el racismo, el hostigamiento policial, el acceso a los recursos básicos y el desplazamiento de sus comunidades a causa de los proyectos estatales de aburguesamiento.

waking them up in the middle of the night
screaming: Mira Mira
your name is on the winning lottery ticket
for one hundred thousand dollars
All died
hating the grocery stores
that sold them make-believe steak
and bullet-proof rice and beans
All died waiting dreaming and hating. (5)

Los nombres propios de “Juan, Miguel, Milagros, Olga, Manuel” se repiten a lo largo del poema para evocar la experiencia de sujetos marginados cuya comunalidad no es la identidad cultural sino la experiencia de explotación y de exclusión colectiva. En palabras de Iván Chaar López: “Puerto Rican life was defined, through Pietri, by the certainty of an unbearable death that no one challenged and in the insidiousness of repetitive violence” (2).³¹ El poema signa un cambio en el relato de la experiencia puertorriqueña y de las prácticas políticas al reconocer que poetizar el obituario es una forma necesaria para la revalorización de la política puertorriqueña.

Pietri fue el primer poeta puertorriqueño criado en Nueva York con el que comenzó un fructífero diálogo e intercambio entre poetas de la isla y el extranjero. Voces como las de Pietri reconfiguraron el horizonte de la poesía con lo político. Aunque el flujo de puertorriqueños a los EE.UU ha ido fluctuando desde el siglo diecinueve, en los cincuenta comenzó un constante desplazamiento de estudiantes, escritores e intelectuales a los Estados Unidos con el fin de hacer estudios universitarios o pasar estancias temporales.

³¹ En el trabajo inédito “Face-to-Face with Loss: the Young Lords Party and the Mourning of Alterity” presentado en la conferencia de Popular Culture Conference en Ohio (Oct, 2013), Ivaan Chaar-López analiza las políticas del luto vinculadas a la experiencia de los Young Lords con la lectura pública de Pedro Pietri del poema “Puerto Rican Obituary” en el funeral de uno de sus miembros. El fragmento citado corresponde a la segunda página del manuscrito generosamente compartido por Chaar-López.

Se aprecia en este corpus el deseo de hacer comunidad a través de una experiencia alternativa de duelo que trasciende lo territorial. Son muchos los poemas que podría seguir mencionando pero, por consideraciones de espacio, me limitaré a mencionar algunos ejemplos que me interesan y que son pertinentes para el resto de este estudio.

Joserramón Melendes en *Desimos décimas* narra la experiencia rural de los niños en “Bietnam”, a través de un relato grotesco, que recuerda la vulnerabilidad surreal de los personajes en los cuadros del pintor Hieronymus Bosch como en el poema “Seis de Biednam” (1979):

Niños sembradores
de bidrio molido
i granadas; nidos
de sangre, las flores
del burdel; cantores
bambús, flechas resias;
solemnes las bestias
sirbiendo el injenio;
imbisibles, fieros
(;de amor!) sentinelas.

Tanta muerte a sido,
tanta muerte siendo:
Napalm, bala, insendio,
tortura, odio erbido
(el robod surjido
del ombre qe fuera
el yanqi, la fiera)
tanto dolor, tanto
amor echo yanto:
sudor de qimera. (51)

A través de la forma popular de la décima, Melendes revitaliza su alcance en la poesía puertorriqueña ya no desde la “agonía telúrica”, pero en una recuperación del folclor del jíbaro insurrecto de finales del siglo diecinueve del que hablaba Picó. Si bien no

se sabe a ciencia cierta “cuando el luto es exitoso” (Butler 20)³², estos poemas hablan de una búsqueda de esos escenarios, un intento de llevar duelo, como en este otro fragmento de un texto que imagina una relación transaccional con la experiencia, titulado “Voy a escribir un poema” de Iván Silén, 1970:

(...)
voy a escribir un poema
para cambiarlo por los militares
 los inconformes
 los químicos
 (los fantasmas del imperio).
(En *Puño de Poesía* 40)³³

De todo este corpus, la trama ficcional que más abunda es la que imagina un vínculo afectivo de tipo familiar con distintas figuras involucradas en la trama de la guerra de Vietnam. En estos escenarios existe un vínculo familiar más allá del que establece el lazo sanguíneo, como en este poema que imagina una relación fraternal con el sujeto norvietnamés—“Carta informal a mi hermanito nor-vietnamés o quizás a su esqueleto sonoro” (Lima, 1973):

Hermanito, jazmín y loto,
corazón de arrozales redimidos,

³² Señala Butler en “Violencia, Luto, Política” que Freud propuso la experiencia transaccional como aquella que llevaba de manera exitosa el trabajo de duelo pero que luego cambia su opinión: “No estoy segura de saber cuando el luto es exitoso, o cuando uno ha estado completamente de luto (ha llevado duelo) por otro ser humano. Freud (1917) cambió su parecer en este asunto: sugería que el luto exitoso significaba ser capaces de intercambiar un objeto por otro; luego pensaba que la incorporación, originalmente asociada con la melancolía, era una tarea esencial del luto (Freud, 1923). La primera esperanza de Freud (1917) de que un vínculo podría retirarse y luego darse nuevamente implicaba una cierta intercambiabilidad de objetos como un signo de optimismo, como si el prospecto de entrar a la vida nuevamente hiciera uso de un cierto tipo de promiscuidad de la aspiración libidinal. Eso puede ser cierto, pero no creo que llevar luto de una manera exitosa implique que uno haya olvidado a la otra persona o que algo más haya tomado su lugar, como si la completa sustitución fuera algo por lo que nosotros podríamos luchar”. (Traducción de Edison Hurtado y Lola Pérez). Ver en español 82, en inglés 20.

³³ Originalmente publicado en *Después del suicidio*, 1970.

desde acá el flamboyán
te envía un beso. (*La sílaba en la piel* 52)

Lima imagina una carta radicalmente diferente a la carta formal que recibe el familiar del soldado muerto (como en el cuento de González) y se propone una carta “informal” al nor-vietnamita.³⁴ En otros ejemplos en esta línea, la voz narrativa se dirige a una mujer, esposa o madre de un soldado en Vietnam, como en este publicado en la antología *Poesía nueva puertorriqueña* editada por Rosario Quiles en 1971 del poeta Salvador López Gonzáles, que cito aquí completo:

Tu esposo marcha a Vietnam.
A Vietnam marcha tu hijo.

De allí así te escribirá:
Vietnamada madre.
Vietnamada esposa.
(Zumban las balas.
Ladran las bombas.
Caen los civiles vietnamitas:
Obreros, mujeres, niños y niñas).

Un cuerpo que se marcha
deja su propio olvido.
Tu vietnamado esposo.
Tu vietnamado hijo.

Si muere, por su cuerpo
te entregarán dinero
y medallas del Army.
Si sobrevive traerá locura
y tantos dólares para comprar
Un automóvil y chucherías.

Tu esposo es vietnamado.
Vietnamado es tu hijo. (20)

El poema en segunda persona refuerza la identificación en el espacio poético con la persona que queda en la espera. La transformación del “Bien amado” en “Vietnamado”

³⁴ En el siguiente capítulo hago una lectura minuciosa de este poema.

entabla una compleja relación de resonancias. Por un lado, hace pensar en la “guerra” como empresa amorosa, pero lo hace de manera irónica, signando “Vietnamado” como el objeto que media entre sujetos. La idea “sacrificial”, el sacrificio de sangre por los valores de la guerra, se inscribe como obstáculo en el gesto epistolar. La guerra será una idea autoritaria que se coloca encima del amor por la familia. Pero el poema deja claro que si el ser querido muere en Vietnam no hay objeto transaccional para el luto. Los versos que sirven de epígrafe a este ensayo, “Un cuerpo que se marcha/deja su propio olvido”, señalan que ese cuerpo no será sustituido por “el dinero y las medallas del Army”. Si vuelve, regresa siendo otro que “traerá locura y tantos dólares”, porque sobrevivir la guerra es un proceso que también requiere de un proceso de duelo por parte del veterano, pero la expectativa social que recae sobre él hace que el duelo se reprima y que emerja, acaso, como locura. Sólo mediante la sustitución de afectos por objetos se justifica esa sobrevivencia, sólo mediante la entrada del sujeto en la noción de progreso que justifica la guerra (para “comprar un automóvil y chucherías”) puede el veterano “sobrevivir” o “vietnamar” el regreso. Si al principio es la voz femenina de la esposa o la madre en segunda persona la que es “Vietnamada”, al final es el esposo o el hijo que parte el “Vietnamado”, como si el único modo de aceptar la pérdida fuese admitiendo el autoritarismo de la causa, colocando la causa y reprimiendo o soslayando el afecto.

En una apuesta que busca acaso interpelar al sujeto que acepta colocar esa causa por encima del lazo afectiva, en el poema “39”, publicado en *El reino de la espiga* (Nueva York 1973), el más autobiográfico e íntimo de la selección, el poeta Víctor Fragoso presenta una voz poética que habla sobre la conversación con un hermano que se alistó en la guerra para hacer un recuento de la experiencia familiar, “el luto de honor” del padre :

le pregunté a mi hermano por qué vas a la guerra
a qué nación defiendes
por cuál árbol sagrado derramarás tu sangre
en qué cuenta pondrás
las mujeres y niños que sumes a tu rifle
tú que jugaste al chico
y levantaste un cuerpo para el alba
qué grito gritarás para el ataque
qué mujer tu pensión repartirá a qué hijos
le pregunté a mi hermano
limpia mi voz de histeria
para que destruyéramos
aquel luto de honor que fue mi padre
popular democrático
para que me presentara el puño de su voz el filo de su rabia
le pregunté a mi hermano con qué sueño peleas
con qué golpe de cielo dormirás en tu muerte
multitud de medallas eslabones
dónde está la decencia de disparar un rifle por tu patria
le pregunté a mi hermano con mi sangre
con un puente de uñas para alcanzar el día del encuentro
y el pobre abrió sus venas en la tierra azotada
corea
empleado del pulpo esclavo de la muerte
vietnam
salpicando de fango nuestra patria
pero tengo otro hermano que dijo no a la muerte
y está libre en la cárcel

De toda la selección, este contiene una certeza desgarradora, al narrar la interpelación al hermano y hacer un recorrido histórico que vincula la experiencia del padre en Corea a la del hermano en Vietnam, revelando la urdimbre histórica que somete a los sujetos a colocar la guerra como suprema causa de amor y de honor. La interpelación revela un pensamiento político novedoso, sin recriminación (un poema “sin histeria”), pero irremediamente tierno, de una resignación sobre el destino del hermano amado que repetirá la “ofrenda de sangre” de los soldado-padres-Ocasio. Este poema marca una madurez emocional, un conocimiento de la historia afectiva que supone la estructura imperial y que narra un nuevo modo—articulado, consciente— de enfrentar la guerra, “y el

pobre abrió sus venas en la tierra azotada”. Por otro lado, el final del poema da cuenta de la encerrona histórica del sujeto colonial del setenta, es ahí donde emerge la revelación de las posibilidades. El sujeto que no acepta la interpelación de la guerra, el que detracta, será inevitablemente criminalizado, pues es el destino que el ELA ha impuesto con el relevo colonial. Esto sin embargo emerge como una posibilidad emancipadora, irónicamente, dentro de la cárcel: “pero tengo otro hermano que dijo no a la guerra/ y está libre en la cárcel”.

Hay otros escenarios que exploran lo que Butler llama “el efecto transformador de la pérdida, que no puede ser trazado o planificado” (83) y que asoma en este poema de la poeta Nemir Matos, escrito entre 1970-75:

vivir es tener mil soles debajo de los ojos
subir al centro de mis contradicciones y escoger
cualquier color con que teñir el ansia
saber que niños se suicidan
con la cuerda con que arrastran el juguete
que el napalm sigue cayendo sobre los cuerpos
que las palomas enfadan las manos de lincoln
mientras tanto la espera amarillando mis raíces
y la ceniza amontonada encima de mi lengua.
(*Poesiaoi, Antología de la sospecha*)

Vivir se vuelve, como el luto, una experiencia que no se puede prever. Un día que comienza de manera normal se puede ver interrumpido por el ansia de la pérdida o de la desgracia. El resultado no se puede contemplar, pero queda “amontonado encima de la lengua”. El luto no es una acción medida por la cercanía o por los lazos de semejanza con el otro, sino un acto que interpela en sí mismo, pidiendo que aceptes la llegada del dolor por “un otro”, o de “un otro”, un reconocimiento del sufrimiento y la desgracia ajena como posibilidad propia, como aquello que puede suceder de manera inesperada e intempestiva y “envolver” la

experiencia del resto del día: “Creo que a uno le golpean las olas y que comienza el día con una meta, proyecto, pero se encuentra a sí mismo envuelto” (*mi traducción*, Butler 21).³⁵

A lo largo de esta sección he propuesto un corpus de poesía que concibe en la experiencia de luto, en la aceptación de esta interpelación, la posibilidad de una comunidad. Los poetas citados, aunque conocidos, en la mayoría de los casos son autores menores o que apenas están comenzando a ser revisitados o republicados por las nuevas editoriales emergentes como es el caso de Fragoso, Lima y Rosario Quiles. Por otro lado, su sintonía es transnacional, distanciándose de la ansiedad identitaria y de la “agonía telúrica” y pensando una comunidad transfronteriza.

En sus textos la guerra inscribe la posibilidad de ser interpelados por el duelo como comunidad más allá de las fronteras territoriales. Además del parteaguas que significó el ELA, las experiencias de las guerras de Corea y Vietnam fueron elementos definitorios en la producción poética y en la cultura puertorriqueña desde distintos contextos y trasfondos. De ahí se abrió una posibilidad de reconocimiento y una vulnerabilidad en la que se configura una nueva política. Sin embargo, es una política que deshace o quizás que desata los presupuestos previos de familiaridad. La gran familia se vuelve el pequeño pliegue del duelo en los poemas que imaginan esos extraños parajes familiares.

Finalmente, he escogido a los poetas a los que dedico los próximos capítulos (Lima y Rosario Quiles) pues son la vanguardia del cambio que he descrito, a partir de sus prácticas interdisciplinarias. Ambos pasaron temporadas en los EE.UU durante la década de los

³⁵ En el original en inglés, Butler utiliza la frase “and finds oneself foiled”, que los traductores al español traducen como “y se encuentra a sí mismo frustrado”, pero que en inglés puede significar también “envuelto” (por el vínculo con la raíz latina que remite a *folia*, que significa hoja) ya que hace referencia al efecto de las olas, el luto te deja envuelto como en la espuma sin poder salir de la sacudida.

cincuenta y principios de los sesenta lo que también marcó su trayectoria y sus prácticas escriturales. En el caso de Lima, a finales de los cincuenta hizo estudios de arquitectura en la Universidad de Harvard y luego de matemáticas en la Universidad de California, Berkeley. Es ahí donde Lima reconoce haber tenido su “primera experiencia política consciente de izquierdas” en el Socialist Workers Party y el Fair Play for Cuba Committee, mientras estudiaba en los Estados Unidos (Acevedo 16). Su experiencia política en los sesenta en relación a lo que se conoce como el Caso Lima, y que desarrollaré en el Capítulo II, establece una relación específica entre la persecución política y la producción poética que representa un punto esencial en el espectro del corpus que he señalado, ya que su experiencia personal interroga más que en el caso del resto de los poetas la asociación entre política y sacrificio. La poesía de Lima será un hito en las generaciones posteriores como se constata en la crítica de poetas de las generaciones del setenta y ochenta. Por último, el interés constante de Lima por la noción de duelo lo sigue hasta su estilo tardío, como queda constatado en su poemario póstumo *Poemas de la muerte* (Terranova 2009).

En el caso de Rosario Quiles, a finales de esta década se instaló en el East Village en donde asistió con regularidad a los recitales poéticos de Allen Ginsberg y de otros integrantes del Beat Generation. En este espacio hizo amistad con Walter Bowart, conocido activista anarquista, y sintonizó su proceso poético con la experiencia directa de los movimientos civiles en consonancia con las contrapoéticas norteamericanas. Los movimientos sociales de raza y género, las causas y luchas de las minorías y migrantes, e incluso el lenguaje del rock y del movimiento hippie distribuyen la sensibilidad en formas afines a los decires presentados en sus obras. Sumado a esto, su obra traza también la transición de la Guerra Fría a la Guerra contra las Drogas, proveyendo una idea novedosa

sobre el traspaso de las estrategias de criminalización del sujeto colonial. También los dos escritores tuvieron una larga y constante amistad con Pietri y con otros poetas del Nuyorrican Poets Café, del cual Pietri fue uno de los fundadores. A partir de estas experiencias, Lima y Rosario Quiles comienzan a responder políticamente a su entorno de una manera que rebasa la obviedad o la denuncia ideológica.

Mi aportación en este primer capítulo al campo de los estudios puertorriqueños ha sido proponer un corpus poético, un cúmulo de poemas y autores que no se ha pensado en relación exclusiva con la violencia suscitada a raíz de las guerras. Los poetas que han sido incluidos y citados en este ensayo nacieron entre 1934 y 1952—son, precisamente, las voces que narran la experiencia colectiva de duelo a raíz de la huella de las guerras que quiso ser ocultada por el colonialismo cultural. Su escritura documenta los pormenores de esta nueva realidad: plantean un cuestionamiento del discurso institucional y del proyecto de modernidad desarrollista en Puerto Rico, visibilizando formas de cinismo desigualitario, ostracismo y censura. Los siguientes capítulos analizan detenidamente la experiencia, creación y pensamiento de dos de estos autores, Rosario Quiles y Lima, con la esperanza de abrir la discusión sobre este aspecto de la experiencia y de la producción poética puertorriqueña.

CAPITULO II
EL LÍMITE DE ESPONJA: LENGUAJE Y PODER
EN *LA SÍLABA EN LA PIEL* DE JOSÉ MARÍA LIMA

1. El lenguaje es antes que nada algo como un cuchillo y una soga.
- 1.i Aplicado a una porción de la realidad la transforma para nuestro beneficio. La guía hacia el sujeto.
- 1.ii Se hace llegar a algo para transformarlo conforme a un deseo o necesidad.
1. iii El lenguaje antes de decir, hacía.

(...)

No podemos reducir la realidad al lenguaje porque estaríamos reduciendo el todo a una de sus partes, y aún cuando fuera cierto que no vamos a caer en contradicción haciéndolo, conocimiento y consistencia no son sinónimos. Pensar una estrella no es tocarla.

(...)

El lenguaje me separa de las cosas y el mismo tiempo me permite caminar entre ellas. (222-225)

En esta capítulo propongo un análisis que dé cuenta de cómo Lima trabaja el conflicto entre poder y lenguaje, en especial en la poesía producida a partir de lo que se conoció como el Caso Lima, una instancia biográfica en la que Lima se transformó, podríamos decir que a raíz de cierto ordenamiento del lenguaje, en un sujeto perseguido por el Estado. Uno de los deseos más recurrentes a lo largo de treinta años recogidos en el volumen de *La sílaba en la piel* (1982) es transformar la realidad con el poema. Si el lenguaje es algo como “un cuchillo o una soga”, la potencialidad del poema está en que “(...) cada letra puede romperse y precisamente de esta terrible posibilidad nacen aquellos seres exquisitamente perfumados que damos a llamar poemas”, como deja dicho en su poema titulado “Manifiesto” de 1969 (217).

En *La sílaba*, Lima establece una lucha entre dos fuerzas opuestas: entre eso que el lenguaje es, “algo como un cuchillo o una soga”, y la realidad, aquello que no podemos reducir precisamente al lenguaje, como señala la cita con la que comienza este ensayo. Esta

idea del lenguaje que el poeta desarrolla en 1980 es central en toda su obra. Para el lógico que fue Lima, se puede salir de la metáfora que el lenguaje es. Desde esta perspectiva se puede afirmar que hay un conflicto persistente en toda su obra que radica precisamente en la relación de la realidad—en tanto poder o forma definida, con el lenguaje—potencialidad de interrupción y cambio.

Durante los años en que Lima compuso la mayoría de los poemas incluidos en *La sílaba en la piel*, la retórica de la Guerra Fría proveyó los tonos y modos para organizar a una ciudadanía en constante estado de excepción. En este contexto, la guerra representaba una matriz ordenadora de prácticas y cuerpos. La capitalización de la isla cobró el nombre de “batalla de la producción” y se concretó una nueva relación de ciudadanía a través de la metáfora del soldado (Álvarez Curbelo, “Las lecciones” 52). La guerra le dio a Muñoz Marín la base retórica mediante la cual satanizar las prácticas disidentes y concretar una nueva relación de ciudadanía con Estados Unidos a través del imaginario del soldado (Álvarez Curbelo, “Las lecciones” 58). Mientras, el territorio servía como base de práctica y como terreno de teatralización militar en las diversas bases alrededor de la isla. Durante el siglo veinte, dentro del contexto de la Guerra Fría, llegó a haber 25 bases navales, algunas muy pequeñas, alrededor de Puerto Rico.³⁶

La infancia de este poeta, matemático, ajedrecista y pintor, transcurrió cerca de una de estas bases militares. Según Lima, lo primero que lo marcó en su niñez fue que el gobierno de los Estados Unidos le había quitado a su familia los terrenos en los que vivían

³⁶ Información obtenida gracias al archivo de mapas de la *Harlan Hatcher Graduate Library Collection. Mapas Puerto Rico* colección Clark, Hatcher Graduate Library, Universidad de Michigan.

para construir la base militar de Roosevelt Roads.³⁷ Esta violencia institucional queda inscrita en la memoria del poeta como el avatar simbólico que produjo el destierro de su familia.

Más adelante, tras sus experiencias universitarias y una visita a Cuba con la intención de retar el embargo, el pensamiento político de Lima se encarrila hacia el marxismo-leninismo. Sin embargo, cuando Lima regresa de Cuba, la experiencia de la Revolución cubana no redundaba en una praxis comunista dentro del contexto isleño. Más bien, Lima se encuentra con un escenario político fragmentado, en el que la experiencia política se diluía entre las diversas corrientes ideológicas. En vez de dar cuenta de su experiencia en Cuba dentro de la esfera pública, Lima apela a la reflexión posterior, como señala este pasaje proveniente de los archivos desclasificados del Federal Bureau of Investigation (FBI), creados por el Counter Intelligence Program (Cointelpro) y mejor conocidos como “las carpetas”, del líder político Juan Marí Bras (cuyo número de identificación en las carpetas era #7008), en una Asamblea del Movimiento Pro Independencia, el 8 de septiembre de 1963 en Hato Rey, Puerto Rico:

Más adelante el profesor Lima saludó allí a los presentes y dijo que no estaba preparado para narrar su experiencia que según él fue provechosa. Dijo que tan pronto se calmara el ambiente relacionado a su caso y en futuros actos disertaría sobre su experiencia en Cuba. (198)

Este pasaje da cuenta de cómo a través del ideal de independencia para Puerto Rico se amalgamaron todas las demás corrientes políticas que se oponían al ELA. El deseo de independencia se tornó en una corriente fragmentada por distintos idearios en donde

³⁷ “Lo que más me marcó es que mis antepasados (...) eran dueños de los terrenos en los que está ahora Roosevelt Roads y me los quitaron”. Ver Acevedo 16.

líderes nacionalistas e independentistas coincidían con partidarios marxistas, socialistas y líderes obreros. La fuerza oposicional de esta comunidad quedó quebrantada precisamente por los diversos idearios así como por las políticas anti-independentistas y anti-comunistas institucionalizadas. Así, Lima opta por retirarse del escenario público para repensar lo político dentro del espacio poético.

En su poesía comienzan a surgir los primeros gestos de una subjetividad que deja de ver la política como una estructura trascendental para dar cuenta de la experiencia fragmentada del sujeto del setenta. Por esto, la metonimia, en especial la sinécdoque, signa de manera profunda mucha de su poesía. Las metonimias desarman la percepción que tenemos sobre el lenguaje al fijar el sentido en una fracción de un todo. Su uso en el lenguaje poético habla de un deseo por liberar lo contenido, de agrietar la apariencia de la materia que nos rodea: “Es como si tuviera la trágica misión de volver todas las cosas a su origen y triturar la nada en fanática actividad” (“Este espejo quebrado”, 157). En el lenguaje poético de Lima, la metonimia va signando el tejido poético y dotándolo de una nueva ordenación semántica. Pareciera que el orden –y por ende, la relación entre las cosas ordenadas—es un orden errado, que no da cuenta de la relación entre objetos, una ordenación que ha fijado en el lenguaje un “orden infecundo” (23) que se contrapone a un “conexo desorden”(32), en palabras del poeta. La tensión entre ordenar y desordenar irá de la mano de la de formar y deformar.

Algunas de las preguntas que dirigen mi escritura son ¿cómo emerge la subjetividad de Lima en los setenta a raíz de esta lucha específica entre poder y lenguaje? ¿De qué manera su experiencia política transforma o informa los escenarios poéticos? ¿Qué nos dice su pensamiento poético en el siglo en que la violencia institucional—y los intereses

militares que la auspiciaron—acentuaron como nunca la existencia de desigualdades? ¿Cómo puede el poema, desde su no-poder, articular ideas contra el intervencionismo militar y las estructuras económicas que lo sostienen? Para pensar estas interrogantes, he dividido el capítulo en tres secciones.

En la primera sección del capítulo sostengo que la poesía de Lima interrumpe la relación entre poder y lenguaje a través de la metonimia. Trabajo la relación entre forma y ruptura como un elemento crucial en esta tensión dado que articula los cambios espaciales y retóricos en el lenguaje poético y en los aspectos formales de su poesía de estos años. Pienso que a través de la exploración de la metonimia y de la fragmentación Lima va desarrollando tácticas para enfrentar el conflicto entre realidad y lenguaje. Analizo la constitución de un sujeto poético “táctico” como gesto que da cuenta de cómo se manipula, desvía y utiliza el espacio poético.

En la segunda sección del capítulo trabajo poemas del periodo más prolífico en la creación de los poemas incluidos en *La sílaba* el que va del 1963 a 1975. En estos poemas, Lima establece un diálogo directo con los protagonistas de los intereses expansionistas y capitalistas. Desde un tono más irónico y agudizado que el del resto de su producción poética, los poemas de Lima se llenan de burócratas, usureros, corredores de bolsa, soldados, abogados, publicistas y otras figuras vinculadas a la regulación del poder económico y político para dar cuenta de sucesos como la construcción del Empire State Building, la guerra de Vietnam, la Revolución cubana y la sublevación nacionalista del cincuenta. Hago énfasis en la reiteración limeña del nombre propio, para rastrear el motivo de la persecución y marginación, estableciendo un vínculo con el uso del nombre como

trazo biográfico de la polémica sostenida en los sesenta respecto a la expulsión del poeta de la Universidad de Puerto Rico.

En la tercera sección realizo una lectura de ciertos pasajes que denomino las “extrañas estancias” de Lima. A partir de ese afán de desviación que presenta la poesía de Lima, identifiqué juegos, desvíos, gestos que intentan minar el sentido poético para llevarlo a un lugar de incertidumbre, de más preguntas que respuestas, en el que el poema cuestiona lo dialéctico y los límites del pensamiento pues como dice el poeta: “Pensar es también pensar sobre el pensamiento y pensar que pensamos sobre el pensamiento. Aturdirnos y abandonar el pensamiento, tal vez para no volver a él” (224).

Con estas tres secciones quisiera mostrar cómo su poesía a partir de los setenta propone el abandono de las nociones sacrificiales que dominaron la retórica de la Guerra Fría, a favor de una política que inscribe en la relación con el otro la posibilidad de otra realidad y, por ende, de otra comunidad. Su poesía articulará ideas contra el intervencionismo militar y las estructuras económicas que lo sostienen justamente llevando la lucha entre la realidad y el lenguaje a la acción poética.

1. “Un ombligo minúsculo rompiéndose”: la metonimia como táctica

Para Michel de Certeau la diferencia entre táctica y estrategia radica en la dirección del poder y en el modo en el que se circunscribe el sujeto en relación con el espacio. El modelo estratégico, según de Certeau, se pone en práctica con la racionalidad política, económica y científica (L). En ese sentido, producir, cuadricular e imponer son prácticas estratégicas. Por el contrario, de Certeau llama “táctica” a un cálculo que “no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible” (L). Tampoco “dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias” (L).

Se podría decir que toda la poesía de Lima se devela como un perfeccionamiento de la táctica.³⁸ El sujeto táctico, “combina elementos heterogéneos (...) pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de “aprovechar” la ocasión” (L). En ese sentido la “táctica” es el gesto que da cuenta de cómo manipulas, desvías y utilizas el espacio poético. Estas tácticas pueden ser pensadas desde los conflictos espaciales y las confrontaciones de los estrategas versus los tácticos. A partir de la “táctica” es posible acercarse a ciertos gestos promisorios del poema limeño que ayudan a pensar su pensamiento político. Estas tácticas irán también modelando una escritura de supervivencia que da cuenta de la experiencia fragmentada del sujeto colonial y que conecta a Lima con el auge del pensamiento existencialista y decolonizador en la época y con el perfil del artista interdisciplinario y marxista en Latinoamérica.³⁹

³⁸ Para un acercamiento de la táctica como sorpresa en la poesía de Lima, ver el ensayo “Las tácticas de la sorpresa” de Aurea María Sotomayor en *Hilo de Aracne*.

³⁹ En medio de las luchas por descolonizar el fragmentado archipiélago caribeño, el existencialismo fungió como uno de los modelos filosóficos mediante los cuales los

No es difícil imaginar que, para un poeta marxista que vivió en una colonia capitalista en el Caribe, el sentido de la comunicación se había extraviado. Esta experiencia provoca, en palabras de Pedro Marchant, “una certeza sólo comparable a la del estado físico de dolor, allí donde la historia, reventada la unidad del sentido que se le atribuía, se ha hecho astillas” (10). De ahí que la poesía de Lima produzca una anatomía escindida en la que el cuerpo se relaciona no a partir de su función con una forma común (el cuerpo, la nación, la canción) sino a partir de un sistema de equivalencias.

Atesoro, y mañana
este cofre de ruidos
juntará pez con frío
luna y lama,
y tejerá ropajes nunca vistos
para la voz de las campanas. (133)

Existe en la poesía de Lima toda una reflexión sobre la analogía y las equivalencias que recupera lo semejante, sistema que hasta la Ilustración había sido una categoría fundamental del saber como señalara Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*.⁴⁰ Foucault explica que la relación con el lenguaje y con lo semejante que durante muchos siglos constituyó una categoría esencial del saber se sustituyó por la *mathesis*, entendida como ciencia universal de la medida y del orden. “De manera que la relación de toda *mathesis* con el conocimiento se da como posibilidad de establecer entre las cosas, aún las

intelectuales caribeños produjeron una crítica fértil sobre la colonización y la expansión imperialista. Pienso por ejemplo en la reflexión de los procesos coloniales de Aimé Césaire y Frantz Fanon. Este último reflexionó sobre la fragmentación en los procesos postcoloniales de los países caribeños. En su ensayo “The Pitfalls of National Consciousness”, Fanon utiliza el concepto de la fragmentación para explicar que, tras el proceso de decolonización, el concepto de nación está lleno de grietas, pues se construye a base de fragmentos. Ver Fanon.

⁴⁰ Por otro lado, Foucault también señala cómo en *El Quijote*, Miguel de Cervantes parodia esta categoría del saber al representar al Quijote como un sujeto sometido a la soberanía de la huella, presente en las tradiciones gnósticas como las del Corpus Hermeticum o en las novelas de caballería. Ver *Las palabras y las cosas*.

no mensurables, una sucesión ordenada”(66). Será contra ese afán de mesurabilidad que la poesía de Lima se enfrente para, de ahí, imaginar otra relación del lenguaje con lo real, diferente a las nociones políticas basadas en la medición (por ejemplo, “la batalla de la producción”). Entendiendo el lenguaje desde esta perspectiva, se puede pensar que el proceso poético va narrando una historia crítica de la génesis de la sociedad moderna a través de sus fragmentos.

Pienso la fragmentación y el uso de la metonimia, en especial de la sinécdoque, en la poesía de Lima, elementos que ya han sido abordados por algunos de sus críticos (J.E González, “Sobre *La sílaba*” 16; Sotomayor, “Las tácticas” 186), como aquello que desarma la percepción que tenemos sobre el lenguaje al fijar el sentido en una fracción de un todo. En el lenguaje poético de Lima, la metonimia va signando el tejido poético y dotándolo de una nueva ordenación semántica. Pareciera que el orden –y por ende, la relación entre las cosas ordenadas—es un orden errado, que no da cuenta de la relación entre objetos, una ordenación que ha fijado en el lenguaje un “orden infecundo” (23) que se contrapone a un “conexo desorden”(32), en palabras del poeta. La tensión entre ordenar y desordenar irá de la mano de la de formar y deformar.

una piedra tiene más sonrisas, a veces,
que todos los anuncios en las cafeterías
si los ríos florecen
y si estalla la nube y deja de ser blanda,
no es porque lo dijeran los que atan realidades
poco a poco con símbolos precisos
para formar escalas.
 (“yo sé que hay importancias colgando de los libros” 208)

En su poesía, hay un orden que opera contra el impulso de la programación de los cuerpos y del deseo autoritario por regir las formas que estos cuerpos adoptan, lo que lleva a la angustia del sujeto poético. La ordenación involucra el cuerpo poético y lo coloca en un

terreno de conflicto desigual en el que, sin embargo, es obligado a enfrentarse al orden impuesto en las cosas:

Más acá, la angustia, la total desesperanza, las cosas esperando, ordenadas en hileras uniformes, el momento de asaltar este débil bastión de infinita soledad, frágil condensación de alegrías inútiles y trabajos perdidos.
("Sombra mía" 121)

A pesar de la perenne angustia –o movido por ella—su poesía se ve cifrada en el deseo de fragmentar el sentido, agrietar el cuerpo, reinventar rutas y reordenar las cosas conforme a ideas redentoras y llenas de esperanza que signan nuevas rutas.⁴¹ Rutas a partir de lo triturado que van hasta un origen imaginado en el cuerpo, en el "ombligo minúsculo rompiéndose", pero incluso desde ahí hay que estar alertas. Se trata de un camino en el que el hablante se enfrenta al "orden infecundo", el orden de la razón económica, de los uniformes y de la *mathesis*.

Lima sabe que el sujeto de su hazaña se enfrenta a un enemigo superior que, como un enemigo militar o como la muerte, "se aproxima en todas direcciones con su carga inexorable de término" (124) y por eso el caminante debe estar alerta. El poema "También en los ombligos acechan muertes", escrito en el 1965, ilustra eficazmente los peligros a los que se enfrenta el caminante, como el riesgo de que las partes del cuerpo sean cooptadas por un enemigo que se escurre inadvertido:

¡cuidado caminante!:

⁴¹ Como ha señalado Lilliana Ramos Collado, la ruta sube a la comunidad, a la amada, al pan, al canto o a la poesía: "Se trata de una teoría de la esperanza basada en la ascensión material del hombre por la vía de la evolución, apartándose, por recurrir a la termodinámica, de la entropía que desordena y confunde los nombres de las cosas con la etiqueta convencional de las mismas, que tergiversa la relación entre las cosas por la paridad o disparidad de sus facsímiles no razonables o etiquetas, que fija las cosas en la eternidad falsa de la ideología y que le niega a los objetos lo que tienen de proceso, y de meta y de origen de interrelaciones".(89)

ni tu mismo semblante
 te acompaña cuando te sigue el dolor
 empecinado en busca de tu tuétano.
 ni siquiera tus huesos serán tuyos.
 te quitarán los ojos cuando llegues,
 y si acaso pensabas en tu garganta es bueno que medites
 -aun hay tiempo-
 se escapará, será de otros
 y quedarás silencio sobre arena,
 pero arena perdida y sin espuma.
 se reparten tu pelo en las esquinas,
 tú lo sabes, y sin embargo, crees
 que puedes alcanzar la orilla opuesta con la única ayuda de tu caja
 de ruidos especiales.
 alguien tiene un músculo tuyo en el esófago
 alguien marca un número
 en un teléfono que vibra realidades,
 realidades angostas, pero duras
 con un solo dolor,
 con una sola dirección,
 incisivas y crueles.
 ("También en los ombligos acechan muertes" 124-125)

Para el sujeto poético, el cuerpo es el terreno en el cuál se cifra la batalla del lenguaje. El cuerpo es el botín de la guerra y la lucha por sus partes –el ojo, la garganta—es la lucha contra lo que en otro poema llama un “eterno acaparador de sentires” (157). Los sentidos cobran , por ende, un rol central en su poesía. El poema en Lima comienza donde el cuerpo se desarma para inventar desde ahí relaciones con lo sensible que no se subyugan a la soberanía del orden que va “en una sola dirección” (125). La angustia y la tragedia de la misión del sujeto poético estriba en que el retorno es, empero, un eterno retorno nietzscheano:

Adentro, en un rincón oscuro,
 en cada cráneo recubierto de oro
 inicia la tristeza sin raíces
 su largo viaje, eterno
 tránsito por entre constelaciones
 de huesos disgustados. ("Aquí vive una sombra" 79)

Decía Frederic Nietzsche en *Así habló Zaratustra* que “El cuerpo es un gran sistema de razón, una multiplicidad con una sola dirección, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor” (59-60). Lima también lleva el conflicto entre guerra y paz al interior del cuerpo, pues el cuerpo también es tumba, cofre y círculo del que el sentido no puede escapar:

Oculto llaga en mi interior aullando,
al mundo de los nidos me aproxima
guerra y paz, pero guerra al dolor
buscando la sonrisa
y oscura paz inquieta persiguiendo
los huecos que lastiman (“Serpiente y caracol” 135)

Sin embargo, el poema se aferra a contar, a recordar y a adivinar la huella que interrumpirá la repetición a ciegas de la Historia. El sujeto poético debe fijarse en las grietas, en las formas, en aquello que el afán ordenador olvidó o abandonó en el camino y desde ahí contar. Se trata de un “contar” que despierta de la inercia a las cosas, que interrumpe la circularidad del eterno retorno:

Se hizo la voz en los papeles viejos,
aparecieron cuentos en la arena
y el dedo del recuerdo
escribió sus leyendas en las grietas
porque tu apareciste
con nubes en la sangre
y los dientes perdidos en la orilla nueva.
por allí, por donde nace el enigma
adiviné tu rostro
de día sin comenzar,
de retrato perdido.
bien que vuelva a saludarme la hoja:
bien que dé un paso al frente la hormiga
y despierten los árboles
de su siesta de números redondos.
 (“Se fueron los ayudantes del olvido” 160)

Los cuentos en la arena llevan al dedo a escribir sus leyendas y, con ello, a adivinar el rostro de la amada. El cuento que imagina el poema de Lima está fuera de la siesta de

números redondos de los árboles. El encuentro amoroso es lo que interrumpe la circularidad, develando un enigma. Resulta curiosa la mención de la “siesta de números redondos” viniendo de un matemático. Su poesía va imaginando estancias para interrumpir el círculo, lo redondo y las geometrías fijas. Esa interrupción inaugura en el espacio poético otro tipo de cuento, uno en el que la historia se llena de formas que pueden ser atravesadas:

Historia del cedazo y de sus nombres
ventana, colador o microscopio
sangre en hueco vencida o levantada
sangre con pasador
cuento del diente
que se hizo grieta y encontró distancias
novela de la uña
que encontrara al hueso
cuando dijo “hermano”. (“Desde luego, la puerta” 66)

El encuentro con el “hermano” como con el rostro de la amada opera como resultado de una grieta que hace “el cuento” y que redonda en un decir.

Hay una anécdota sobre José María Lima, recogida en voz de algunos de sus alumnos que nos habla de un ordenamiento particular del contar.⁴² Lima, quien fuera profesor de matemáticas en la Universidad de Puerto Rico, impartía clases de cálculo integral en la facultad de Ciencias Naturales. Ahí cuentan algunos de sus alumnos que Lima solía repetir la misma lección en el primer día de clases. Se trataba de preguntarles a los alumnos qué era una línea, acción tras la cual comenzaba a delinear una línea con tiza en la pizarra que atravesaba simultáneamente las paredes para así irse del salón y no volver hasta la siguiente clase, haciendo la línea por la pared hasta llegar al mismo punto en el pizarrón. Si

⁴² Agradezco a Luis Amed Irrizarry por la anécdota.

bien esta anécdota sirve para explicar la noción matemática de línea, su efecto hace algo más en la percepción.

Como escribió Lima, “el lenguaje antes de decir, hacía” (222). Existe una explicación verbal, un modo de contar la línea, pero el profesor opta por la explicación que “hace”, una explicación que reorganice la sensibilidad hacia la *mathesis* y que sugiere una idea del infinito. La línea hace el camino de regreso a su origen y cierra la forma del eterno retorno. Sin embargo, hay una línea, una grieta, que no es igual a las demás y que tiene el potencial de deshacer la agonía de la existencia: “Yo quiero hacer un poema de líneas verdes y sembrar un poco de sal en la garganta de mi amada para que mi agonía no tenga sabor a lumbre de siglos pasados”, comienza un poema del 1957. Con la fragmentación, el poema quiere fundar otro tipo de cuento, que haga otras líneas que no prescriban los sentidos al ordenamiento del tiempo.

En su célebre libro *La raza cómica*, Rubén Ríos Ávila propone que el cuento es “un modo de poner en jaque la violencia de la cuenta (...)”, refiriéndose a la cuenta inscrita en el sujeto colonizado con el amo (34). La cuenta es “patentemente infinita, porque siempre está en desarrollo con respecto a un Otro que se define de entrada como previamente desarrollado” (32). Para Ríos Ávila, el cuento:

(...) es lo que desenmascara el remanente indivisible de la Historia (que es, a su vez, el meta-relato, el relato cristalizado como ideología dominante, como dispositivo hegemónico, o *History*), el punto ciego, único y legítimo (porque es el que supuestamente cifra el deseo del sujeto) que logra arrestar, mediante su ordenamiento particular, la cuenta infinita de los acontecimientos. (34)

La poesía de Lima también propone una manera de contar que implica deshacer la forma, un contar que quebranta lo que Ríos llama “el relato cristalizado” (34). Un buen ejemplo de ello es el modo en que Lima describe la relación entre demencia y cordura.

En uno de los textos más emblemáticos de su poética, titulado precisamente “Manifiesto”, el poema enuncia: “Es que la demencia es una ranurita oblicua por donde insistentemente la cordura intenta escabullirse” (220). Una ranurita se hace cuando se rompe una forma, en este caso, la forma que contiene la cordura. Por tanto, la demencia no es un estado sino una fuga, un quiebre en una forma continua. Además, resulta interesante el hecho de que el poema no relacione la demencia con la cordura a partir de su oposición sino que la demencia es la parte ausente de lo que contiene a la cordura.

Ante esto cabe preguntarse, ¿cómo pensar aquello que escapa del círculo, cuando la cordura logra atravesar la ranurita? Se podría imaginar el poema como aquello que decide una forma propia cuando consigue salir por la ranurita de la cordura. Hay un gesto radical en el deseo de la cordura por salir de la forma que la contiene. Es un gesto que trasciende la relación dialéctica entre contenido y borde. Este salto de la forma hacia su fuga parecería estar encarnado en la anatomía fragmentada del cuerpo poético a través de la metonimia del músculo—“listo el músculo al salto en los tropiezos” (135)— pues el músculo es esa parte del cuerpo que genera el movimiento y que puede contraerse o expandirse. Los músculos en Lima son, en ocasiones, contenidos por formas y entidades que limitan su movilidad como en el poema citado anteriormente —“alguien tiene un músculo tuyo en el esófago” (125)—, y en otras ocasiones, el músculo es la potencialidad de la insurrección:

atento,
su enamorada sangre encuentro en la feliz mirada
de los vivos;
en el músculo tenso
del que dice su sed
a boca llena
y reclama
el agua que le fue robada,
en el odio con luces
del hambriento

inderrotado (...) (“Los caídos conversan”, 40)

La posibilidad de movimiento y de inscribir gestos que agrieten lo formal—esas “extrañas formas que la gula les diera” (20)—irá también develando una idea de la justicia. La metonimia en estos casos funciona subrayando el todo de una parte, como cuando dice “ahora quiero ver el disco pulido que marca la hora de los tristes deberes y herirlo en su más secreto lugar de la ambición” (27)— en el que la metonimia y la personificación se entrecruzan para remitir al deseo de detener el tiempo. Sus versos rechazan las propiedades que producen desventaja y daño, a la vez que desea de los objetos aquello que los hace ventajosos o útiles al otro: “quiero la piedra sin honda,/ la pólvora sin plomo,/ la sonrisa sin muros,/ y de la muerte quiero/ lo que tiene de paz” (“estoy unido a la extensión del cielo” 21).

Su poesía comunica una idea de la justicia que consiste en que el sujeto no tome más de la distribución de las ventajas que necesita (que no tenga “el músculo” del otro dentro de su “esófago”). Una distinción importante que se presenta es que la ventaja que uno recibe no es correlativa o equivalente a la desventaja sufrida por otro, es decir “que cada cual pueda hacer con su nariz lo que quiera” y que esto no quiere decir que alguien pueda “beber la sangre de los otros” (21-22). Existe una relación directa entre el bien que el sujeto poético quiere para sí con el que quiere para los demás. Es así que se establece una relación importante entre la ventaja individual y el bien común. Se desea como ventaja individual aquello que no propicia daño relativo a los demás.

A partir de mediados del sesenta, los poemas de Lima comienzan a imaginar estancias que delimitan con mayor claridad las formas que contienen al “músculo” de su escape de la forma. Todo un campo semántico ligado a la economía y al funcionamiento del

mercado habita los textos para detallar los modos en que el músculo puede dar el salto fuera de la forma que lo oprime. En otro poema del 1978 lo articula del siguiente modo:

Las etiquetas, quiero decir los nombres del músculo burlado, seguirán ocasionalmente apareciendo en platos, pañuelos y sábanas hasta que sangre, músculo y nervios concertados conforme a su ya vertical tránsito firme dicten el nombre preciso a sus creaturas. (“Una gran afirmación” 37)

El poema comienza a expandir los escenarios y las estancias en las que el sujeto poético se enfrenta al orden impuesto por la producción. Las “etiquetas” con las que se burló al “músculo” dan cuenta de la aparición de una serie de personajes y “nuevos césares”, pero también nos dice que el lenguaje “es” músculo, que el lenguaje también actúa. Se trata de un nuevo orbe, pues el poder es algo que circula, en el que los dioses de antaño han dejado de tener injerencia en la figuración de la realidad.

2. Los nuevos césares: publicidad, burocracia y conflictos armados

¿La vocación de la poesía y el teatro no es acaso
decir lo que no se dice,
lo que la política lleva a la práctica
sin confesarlo verdaderamente?

(Alain Badiou, *El siglo*)

Áurea María Sotomayor en “Las tácticas de la sorpresa” expresó que fue en la década del ‘60 que la poesía lírico-social de Lima pudo haber tenido resonancia pero esta posibilidad quedó opacada por los problemas políticos que, en aquel entonces, tenía el escritor”(163). Sotomayor se refiere a lo que se conoció como el Caso Lima.⁴³ Cuando en el 1963 el Gobierno norteamericano prohibió los viajes a Cuba, la Federación de Estudiantes Cubanos invitó a todos los estudiantes norteamericanos que quisieran ir, y Lima, en su condición de estudiante norteamericano, fue uno de ellos. Uno, entre 57 reclutados en toda la nación. “La cuestión era desafiar la ley”, dijo el poeta (Acevedo 16). A su regreso, en el verano del 1963, unos meses antes del asesinato de John F. Kennedy, Lima hace declaraciones públicas en solidaridad con el gobierno cubano. En un debate que llevó a la discusión pública el derecho a suscribir y defender las ideas políticas, Lima, quien en aquel momento era profesor de matemáticas en el Recinto de Río Piedras, era acusado de ser una amenaza para la democracia y para la Universidad por ser partidario del marxismo, razón por la cual querían expulsarlo de la institución educativa. (Img. 1.1)

Cuando se interrogó al poeta sobre las acusaciones que se le imputaban, expresó con lucidez no saber “cómo relacionar el marxismo-leninismo con el cálculo integral” (Cruz Santos 383). Este momento da cuenta de la polarización ideológica de la Guerra Fría. Se conjuntaron en la esfera pública agendas que buscaban controlar las maneras de hacer y

⁴³ Ver Cruz Santos 367-402

pensar de una comunidad. Las protestas acapararon la primera plana de los diarios isleños durante los últimos meses del 1963 y principios del 1964. Lima, quien además había sido columnista del periódico *El Mundo* del '58 al '62, se vio expuesto a un fuerte acoso mediático. "Si llovía me tiraban el carro encima pa' joderme. Fue una presión tremenda del 63 al 66", comentó Lima sobre estos años (Acevedo 16).

El periodo más prolífico en la creación de los poemas incluidos en *La sílaba* es precisamente el que va del 1963 a 1975. En dicho lapsus, existen lo que Melendes denomina en el prólogo "unos picos" de producción en el 1963 (16 textos) y en el 74-5 (35 textos) (23). No debe extrañar que los momentos álgidos en la biografía de un poeta correspondan también con los de su productividad creativa. Sin embargo me interesa regresar a la dimensión histórica de estos poemas, pensando la experiencia política de Lima como algo que le da una precisión diferente a su pensamiento poético de estos años.

Denomino "los nuevos césares" a la aparición de una serie de personajes que encarnan en la poesía de Lima la división de clases, el proselitismo de las profesiones, la desigualdad de servicios que reciben los sujetos y la explotación del proletariado. Todas estas fueron preocupaciones comunes de la comunidad intelectual durante aquellos años en que las formas de conflicto y los escenarios de conflicto armado cambiaban a pasos agigantados.⁴⁴

⁴⁴ Hay que recordar que en el contexto de la Primera Guerra Mundial, el marxismo desarrolló toda la discusión sobre la Guerra con fines imperiales, es decir, todo el estudio económico sobre cómo es que la Primera Guerra Mundial era una guerra entre imperios en la que se jugaba la posibilidad de expansión y dominio neocolonial con el fin de explotar las materias primas. Pero el asunto cambia cuando se trata de la Segunda Guerra Mundial, porque el fascismo como fenómeno social trajo muchísimos problemas teórico-prácticos que no podían ser explicados únicamente desde la idea de la expansión imperial. En el caso de Puerto Rico, la amenaza del fascismo sirvió como excusa para perseguir y condenar a los partidarios del nacionalismo albizuista y a los comunistas.

La construcción del Empire State Building, ocurrida justo después de la Primera Guerra Mundial y a principios de la Gran depresión, es una metáfora del desfase entre intereses económicos/expansionistas, y la realidad social de la época. En este contexto, la poesía de Lima da cuenta de cómo se ha constituido el poder en relación con las fluctuaciones del poder económico. En uno de los primeros poemas de Lima publicado en 1960, “Zeus siente hambre”, el dios hambriento trata de saciarse bebiendo un charco de sangre. Pero en el poema la construcción del Empire State Building concreta la transformación de los “corredores de bolsa” en faraones apoyados por un “instituto psico-teo-cienti-ped-artístico” que, “mueve sus mil pares de manos en un esfuerzo supremo por alcanzar la eternidad”(56). El poder de la construcción del edificio es tal que Zeus no encuentra ni de qué alimentarse y come protozoarios. Además, hay un coro que le dice a Zeus:

- Espacio, espacio, que nos matas, Zeus.
- Espacio, espacio, que estas rocas serán una tumba sagrada.
- Espacio, espacio, que han de subir bien alto los corredores de bolsa. Ya no irán por el suelo contaminándose con mendigos y “drunkmen”.
- Espacio, espacio, respetad los semáforos. (“Zeus siente hambre” 56)

En el texto la finalidad sagrada de los “corredores de bolsa” es separarse de los “mendigos y *drunkmen*”, crear para siempre una distancia divina, de semi-dios, con los dominados. El deseo de Zeus se soslaya ante la fuerza que erige el rascacielos en otras figuras como el “corredor de bolsa” y el *businessmen*: “Espacio, espacio, que no son tan altas las nubes, y la tranquilidad de espíritu de los *businessmen* bien merece el alto precio del acero” (57). Su “sentir hambre” de sangre se ve reducido al consumo de “protozoarios”, cuyo descubrimiento le achaca con desidia a los físicos, no pudiendo recurrir incluso ni a sus hijos, Ares y Palas, dioses de la guerra:

Zeus siente hambre pero su orgullo de dios máximo no le permite llamar a Ares en su ayuda. Ni siquiera a Palas. No hay que contar con Afrodita; a esta hora fornicar. ¡Dichoso el mortal!
Zeus tendrá que hartarse de protozoarios. (“Zeus siente hambre” 58).

Con el humor característico de sus textos más dramáticos, el poema dramatiza el hecho de que los hijos de Zeus, dioses de la guerra, ya no pueden socorrerle.⁴⁵ Se trata de un poema que fabula el paso del orden teológico al económico, en el que los “corredores de bolsa” se transforman en faraones que subyugan a Zeus. No es que Dios haya muerto sino que se le está matando para constituir al dinero como dios. El poder arquitectónico del santuario o de la pirámide ahora recae en manos del “instituto psico-teo-cienti-ped-artístico” cuyo nombre compuesto recoge con una ironía succulenta el poder de las nuevas instituciones. El poema presenta la construcción de un orden social en el que la religión ya no está integrada a la vida cultural, quedando reducida a un funcionamiento secundario. En su lugar se ha constituido el poder económico que, empero, actúa como poder teológico, construyendo su “tumba sagrada” (56).

El deseo de Zeus así como la caracterización de los corredores de bolsa como faraones, trae a escena a un tipo de sujeto perverso, como el sujeto del capitalismo tardío que describe Slavoj Žižek: “The pervert is the inherent transgressor per excellence. He brings to light, stages, practices the secret fantasies that sustain the predominant public discourse” (248). Al imaginar a un Zeus hambriento, Lima no sólo parodia sino que subvierte el mecanismo disciplinario al relacionar estos arquetipos con movimientos y gestos del cuerpo contrarios a los que se relacionan con un cuerpo de dominación.

⁴⁵ Cabe destacar que Lima estudio teatro y pintura en la Universidad de Puerto Rico antes de hacer estudios de postgrado en arquitectura y matemática en la Universidad de Harvard y en la Universidad de Berkeley, respectivamente en el 1957.

En los poemas escritos a partir del 1963, las estrategias de este poder constituido son erotizadas en el poema. Si el músculo signa el salto fuera de la forma (como el impulso del yo lírico hacia un hueco, una salida de la estructura contenedora) otras partes del cuerpo corresponderán al orden económico que se rechaza:

Allí, orondos todavía,
César y mercader
sus blandas nalgas disponiendo
la ordenación del músculo
intercambian eructos, pero imaginan
genuflexiones frías ("Avecinada ya la sangre" 28)

En la poesía de Lima, las nalgas son una parte del cuerpo que visibiliza el daño que emerge de las dinámicas en las que hay excedentes, plusvalías y devoluciones con usura.⁴⁶ La erotización imaginada por Lima revela la relación perversa entre la economía capitalista y la masculinidad normativa que busca regular y controlar el capital. Se trata de una imagen que signa paródicamente una idea de la masculinidad que conforma las formas de cinismo desigualitario ya mencionadas. La erotización integra lo escatológico para crear una proliferación de sujetos indeseables: "los usureros se frotan las manos/y se orinan con placer/ por detrás de los postes de alumbrado"(19) que se despliegan por un espacio urbano.

En la siguiente sección analizaré detenidamente uno de los poemas en los que mejor se escenifican estos aspectos, vinculando la proliferación del 'yo' con el lenguaje, específicamente en la relación con el nombre.

⁴⁶ Algunos ejemplos pueden verse en los poemas "Estoy unido a la extensión del cielo" ["que si alguien quiere tener/ las nalgas grandes/que las tenga,/pero que no le robe al vecino/su mejilla/ni arrebatte los pies al caminante." (22)] y "Por dónde anda mi nombre" ["que si alguien/ quiere tener las nalgas grandes/ que las tenga/ pero que no le robe/ al vecino su mejilla" (106)].

a. Poesía sobre el nombre: nominación, partición y repartición del tránsito

¿Por dónde anda mi nombre?

Con sangre de palomas
apretada en el pecho
y desgarrando penas arrugadas,
en mitad del camino
le ha sorprendido el viento.
Un ruido de gendarmes
le atravesó la cara
que traía sostenida en la diestra.
En medio de la noche
le ha sorprendido el tiempo
y un coro de medios-niños
le señaló la ruta
que lleva hasta el dolor
de las fieras hambrientas.
("Por dónde anda mi nombre" 104)

Cuando nombramos dividimos la materia a través del lenguaje. Dentro del torrente indiscriminado de cosmos, el mundo humano se va configurando en el acto de nombrar y, con ello, ir dotando a los objetos de una identidad fija. Nombrar es también la primera intervención de la comunidad en la vida de un nuevo individuo y el nombre propio es también su último remanente. Conociendo las ideas sobre el lenguaje que interesaban a Lima, no es de extrañar que el nombre propio haya sido un elemento recurrente en toda su obra. El poema "¿Por dónde anda mi nombre?", escrito entre 1957 y 1960, ayuda a pensar la irrupción de esa multitud de enemigos huesudos, "colosos" que fetichizan el valor simbólico del sujeto inscrito en la comunidad.

Esta reflexión se da en el poema narrando los sucesos y accidentes que le acontecen sorpresivamente a una entidad denominada "nombre" que parece extraviada. El sujeto poético habla de su nombre como si éste fuese una tercera persona, intercala, a manera de estribillo, la pregunta inicial. Las descripciones del nombre—"con sangre de palomas en el

pecho”, “el rostro atravesado”, “una arruga en la frente”, “un ojo antiguo” y “la mejilla cubierta de musgo”, entre otras— van conformando un cuerpo desencajado y asimétrico cercano a los rostros que ilustran el poemario. (Img. 1.2)

Las dimensiones espaciales de este nombre se transforman y lo mismo “se sostiene peligrosamente en la nariz de un obispo” que “tiritita de frío bajo la planta de un coloso indigestado” (104-105). Esta operación descriptiva, a su vez, hace de la representación una transformación permanente. La primera persona en el poema fabula el tránsito de su “nombre”—cuyos bordes parecen sustraerse, dividirse o multiplicarse—y presenta la conceptualización de un espacio metafórico para transitar. Se trata del tránsito de un nombre descarnado cuyos movimientos ocurren como reacción a la interpelación de un orden simbólico.

Pueden pensarse en este texto de Lima dos procesos simultáneos. Por un lado, se traza el recorrido del nombre una vez éste es insertado en la esfera del lenguaje de la ley. En el entramado ideológico del Estado moderno, con su fuerte raigambre legal, el nombre le da reconocimiento jurídico al individuo dentro de los distintos órdenes institucionales. En este sentido, el nombre es reconocido en el poema dentro de la esfera del lenguaje del campo económico y jurídico en la que se inscriben las formas de representación que someten lo individual a los intereses de un régimen que, a su vez, distribuye las formas de ser y hacer de una comunidad. En segundo lugar, en el texto también se presenta la desidentificación radical del yo poético con su nombre. Exploraré estos aspectos enfocándome en el uso de lo que llamo una “estética de la partición”. El término “partición” en español remite a la acción de dividir o distribuir, mientras que en francés *partage* no sólo apela a la división, sino a la parte dada o asignada, a la participación.

El poema comienza con la pregunta que se repetirá a lo largo del texto y que irá enmarcando otras tramas. Lo primero que se sabe del nombre es que este “desgarraba penas arrugadas”(104). Acto seguido, un juego de repeticiones a nivel sintáctico presenta el artificio de una forma que se rellena, acaso similar a la que nos presenta una operación matemática con sus variables. Se establece desde este punto la idea de que el poema es una operación, una forma que se atraviesa. Se piensa con el poema. Al cambiar los circunstanciales de tiempo y espacio (“en medio del camino”/ “en medio de la noche”), los detonadores de la sorpresa (“el viento”/ “el tiempo”) y dos conjuntos que apelan a la sensibilidad auditiva (“un ruido de gendarmes”/ “un coro de medios-niños”) se va generando la melodía interna del poema. Estas partes coinciden no sólo en género sino en número. Esta arquitectura sintáctica coloca al nombre ante dos particiones de sensibilidad distintas. En una, el nombre es expuesto involuntariamente a la materialización de un sonido desarticulado (un ruido) y autoritario (de gendarmes) y en la otra se le señala una ruta, también a raíz de una posibilidad auditiva (el coro) proveniente de una imagen mítica (los medios-niños).

Al nombre se le divide el rostro en el momento en que éste es atravesado por el “ruido de gendarmes” lo que también dramatiza a efectos del poema su primer encuentro con la representación social de la ley en los versos que dicen: “Un ruido de gendarmes/le atravesó la cara/que traía sostenida en la diestra” (104). Este primer accidente que le acontece al nombre marca significativamente la narrativa poética. A pesar de que los medios-niños señalan la ruta –hacia el “dolor de las fieras hambrientas”, acaso la finalidad de un viaje más afín a la primera acción del personaje (“desgarrar penas arrugadas”)— a partir del contacto con lo policial, el poema prescribe los lugares del nombre, según éste se

encuentra con agentes del orden social y las instituciones—como las gendarmes, el juez, el abogado, el soldado, el contador público, el magistrado y el obispo.⁴⁷

No se puede perder de vista toda la retórica social que gira en torno al rostro como lugar desde el cual se articulan las expresiones de placer y displacer, una de las partes del cuerpo desde la cual los seres humanos comunican lo que en la esfera de la comunidad se define como bueno o malo. Controlar lo que comunica el rostro ha sido una de las tácticas usadas por distintos aparatos de poder para evitar el disenso y perpetuar los intereses de una mayoría opresora. Para hacer una crítica sobre estas estrategias de control hay que entender que el efecto político pasa por la distancia estética, es decir, que el consenso se da como resultado de la adherencia a un régimen específico de representación que organiza modos de hacer, producir, ver y juzgar.

Además, un rostro dividido lleva sin remedio una cicatriz enorme y visible, como la de los rostros que ilustran el poemario. Esta gran escisión se visibiliza no sólo en el rostro (los rostros) sino en los espacios sociales a partir de un lenguaje que se pone en escena por medio de las preposiciones que restan (“sin carne”) y los adjetivos que reducen y dividen (“pequeños abogados” y “mitad del cuerpo”). En esta gesta divisoria el nombre está en “mitad del camino”, el ruido de gendarmes “atraviesa el rostro” dividiéndolo, “en medio de la noche”, sorprendido por los “medios-niños”. Los cuerpos divididos de estas entidades son, a la vez, atravesados por el nombre cuando este pasa “entre pequeños abogados” y “entre soldados”.

⁴⁷ Lo “policial” refiere al concepto desarrollado por Jacques Rancière, en consonancia con el pensamiento de Michel Foucault, y no remite a la acepción tradicional de cuerpo que vela por el orden público— sino que se refiere a un orden más general que preordena las maneras de ser y hacer, define los grupos y reparte posiciones sociales, que se definen desde la autoridad para imponer orden y su distribución. Ver Rancière, *Disagreement* 25.

La obsesión retórica con la partición visibiliza la inserción del “individuo-nombre” en la lógica de una discursividad dominante. La singularidad de este yo poético radica en un desplazamiento del “nombre”. El nombre es exterioridad para el “yo” que narra aunque se mantiene un vínculo tan sólo a partir del pronombre posesivo: mi nombre. El “mi”, sin embargo, se devela en la trama poética como huella distante de la entidad llamada nombre, mientras éste genera dinámicas con agentes de la ley, el mercado y la religión. En todas las instancias destaca la imagen del nombre como una especie de títere o motivo de entretenimiento de los personajes que menciona el poema. La caracterización de los representantes de las instituciones de la ley da cuenta de la violencia de las relaciones sociales y del cinismo desigualitario. Por ejemplo, el pasaje entre paréntesis que presenta la doble moral del obispo visibiliza la forma disimulada en la cual el poder religioso continúa arraigado dentro de la misma narrativa económica de la ley del Estado:

¿Por dónde anda mi nombre?
Por entre las piernas rígidas
de un esqueleto musical
y la barriga sonora
de un contador público.
Mi nombre anda por entre
las estepas cerebrales
de un magistrado
hecho de manteca celeste.
Mi nombre baila en la cabellera
de un ángel
hecho de plomo y pólvora.
(Mi nombre se sostiene peligrosamente en
la nariz de un obispo honrado que estudia
el movimiento de la bolsa cuando le
queda tiempo después de comer niños.)

Esta transformación del lenguaje en uno obsesionado con la partición y la sustracción puede ser pensada junto con lo propuesto por Jacques Derrida en *Dar (el) tiempo*, en donde el autor analiza la figura del círculo dentro de la problemática de la

oikonomia, partiendo de la noción de “don”.⁴⁸ El “don”, aquello que se da sin retorno ni deuda, interrumpe la ley de la economía que inscrita dentro de la figura del círculo puede ser entendida como “intercambio circular, circulación de los bienes, de los productos, de los signos monetarios o de las mercancías, amortización de los gastos, ganancias, sustitución de los valores de uso y de los valores de cambio” (16). Dice Derrida que “en cuanto hay ley, hay partición: en cuanto hay nomia, hay economía”(16). El “don” debe darse bajo unas condiciones específicas, por ejemplo, la de “arriesgarse a entrar dentro del círculo destructor”, lo que Derrida califica también como “(compro)meternos en dicho esfuerzo”(38). La narrativa poética de “¿Por dónde anda mi nombre?” introduce a los lectores en el círculo, dentro de las varias arquitecturas que prediseñan la errancia de este “nombre-individuo”. El relato regido por la lógica del círculo económico –la historia de las clases dominantes— llama a una especie de locura puesta en escena en la partición del lenguaje y la retórica del poema.

Mi nombre tiene una arruga
en la frente
y tirita de frío
bajo la planta de un coloso indigestado.
Mi nombre tiene un ojo antiguo
que parpadea de vergüenza
frente a la nalgas
del odio empaquetado,
envuelto en papel de regalo, transparente.

Algo que llama la atención de la mayoría de estas imágenes es que evocan formas que son atravesadas. Por un lado le atribuye a su nombre adjetivos vinculados a la grieta, la arruga y la ranura; mientras que esa arruga, atraviesa la geometría interior (la barriga sonora, las estepas cerebrales) del cuerpo de los colosos, contadores y obispos. Tras la

⁴⁸ *Oikonomia*, del griego “oikos”, casa, y “nomos”, ley. Señala literalmente la “ley o manejo de la casa”.

euforia del nombre errante, hay una especie de vaciamiento del significante, una devaluación moral transformada en mercancía “envuelta en papel de regalo”. Aquí se introduce la noción de “regalo” vinculada a “las nalgas del odio empaquetado”.

El poema propone eficazmente una idea de lo injusto que se presenta cuando los agentes que representan la ley en el poema toman más de la partición de las ventajas que necesitan como el “coloso indigestado”, “el magistrado hecho de manteca”, “el obispo que come niños”. A consecuencia, el nombre se ha avejentado y sus condiciones de movilidad se han transformado en la experiencia del oprimido, en el retrato de un objeto cosificado y solitario que “tiritita de frío” y “parpadea de vergüenza”.

El nombre envuelto en papel de regalo en su dinámica de intercambio con “el odio empaquetado” es también el “don que se anula” en cuanto se significa como tal, ese que realmente nos habla de la ausencia de “lógica del don”, pues reproduce la odisea económica del círculo y en la poesía de Lima signa lo que él llama un “orden infecundo” (23). Aunque la presencia de la voz poética sienta las condiciones para el don, no puede sino visibilizar la ausencia de éste. Según este nombre genera sus propios atributos, se transforma la función de la primera persona que preguntaba su paradero. La función retórica de esta pregunta es añadir fluidez a un argumento en el que se afianza otra cuestión: mientras más presencia tiene el nombre en la esfera social, menor parece ser la posibilidad de que éste sea restituido al yo poético, o de que éste último llegue a reunirse o identificarse con aquello que lo nombra:

Pero mi nombre es nombre
y nada más.
Se gasta.
Se va consumiendo poco a poco
en la moneda.
Mi nombre no resiste

la avalancha de sombra
que inventó el abuelo
o quién sabe si antes
cuando alguien golpeaba la piedra
y hacía los templos
que después le cayeron encima.

La última fase de degradación del nombre es consumirse “en la moneda”, metonimia de la circularidad compresora de la mercancía. Se interrumpe la estructura inicial del poema que respondía a la repetición del estribillo. El efecto de esta pregunta no es dar cuenta de su búsqueda. Al formular repetidamente la pregunta, el yo poético presenta la tragedia que le acontece al nombre: la de haber sido atravesado por el ruido de gendarmes y no haber podido resistir “la avalancha de sombra que inventó el abuelo”, la explotación de ese “alguien” que construyó los templos, “que después le cayeron encima”. El nombre ocupa el cuerpo que acumula y consume en la esfera pública. Carece de generosidad, no pondría la otra mejilla—pues está “cubierta de musgo”— y duerme ajeno a la trama histórica que lo ha llevado hasta donde está, porque “tiene hábito de dormir/debajo del dolor congelado/que heredó de los siglos”. La genealogía que se le atribuye al nombre y que lo coloca en la esfera de esta fabulación de lo simbólico lo ha llevado a un desenlace adverso de cosa que ha sido puesta en lugares de objeto dispensable y en desuso:

Muy oscuro, dormido,
enmohecido, disuelto en cigarrillos
de larga longitud,
en estandarte rígido,
en copa de árbol ciego,
en inodoros de plata centelleante.

El poema visibiliza la circularidad de la sinrazón económica. Lo que tiene lugar en el nombre es su inserción en el lenguaje del consumo. Algo que tiene lugar a condición de no tener lugar. El nombre, explotado por la “avalancha de sombra que heredó de los siglos”,

oprimido “por el coloso indigestado” y “las nalgas del odio”, termina en el escaparate donde “venden penas” en una especie de retorno circular al origen del poema:

Mi nombre dividido
se me cayó del rostro
y después de un largo
proceso de evolución
apareció redondo e inútil
en el escaparate de una tienda
adonde venden penas por docena.

El retorno es el resultado de una operación, “un largo proceso de evolución”, que comienza con el nombre como agente divisor y activo de la partición “desgarrar penas” y que concluye con la transformación del nombre en objeto “redondo e inútil”. Cuando el nombre termina en la alacena, evoca “la firma”, el nombre del autor en el libro. Es el autor el que “desgarra penas por docenas”. Hay un gesto en el poema que advierte al escritor sobre el riesgo de entrar en la estructura de la mercancía y que se puede comparar a la transformación que señala Jean Franco cuando habla del fenómeno del narrador “superestrella” que comienza a configurar las prácticas literarias latinoamericanas a partir del sesenta (147).

Por otro lado, el tránsito de la acción a la inacción, de desgarrar las penas a serlas es exagerado a múltiples niveles a través de la circularidad. Uno de los niveles sería el juego sintáctico que repite una estructura cambiando sus componentes tal como argumenté previamente. Además, el poema narra un relato rico en imágenes de objetos redondos y formas que contienen como “los inodoros de plata centelleante”. Al final se homologan las penas al nombre que parpadea de vergüenza ante “las nalgas del odio empaquetado”. No solamente se produce un efecto circular, sino que el nombre termina siendo un objeto

arruinado tras el proceso de mercantilización que lo vende de la manera más ruin, transformado en aquello que desgarraba, tal como está determinado por la economía.

Se podría decir que estos versos resuenan increíblemente en el andar del propio nombre de Lima, que en cierto momento apareció en las paredes e incluso en las señales mismas de autoridad de la zona metropolitana de su isla natal.⁴⁹ En enero del 1964 se publica en el periódico puertorriqueño *El Mundo* una imagen de Eddie Figueroa en la que se ve un letrero que lee “Exit and Park”, según informa el calce de la foto, en el garaje de algún estacionamiento de la parada 18 en Santurce. Entre la palabra “Park” y la flecha direccional se aprecia una interjección adherida que lee “Fuera Lima y el comunismo”. La calcomanía hace referencia a lo que se conoció como el “Caso Lima”. (Img. 1.3)

La imagen sobrepone dos lenguajes, el del letrero y el de la calcomanía, que se fusionan en un mismo registro discursivo que da órdenes. Ambos mensajes están dirigidos al ciudadano que transita el espacio urbano en la década del sesenta. La selección de este espacio de autoridad motorizada para colocar la pegatina nos habla también de una cultura para la cual la vida urbana se configuraba a la par que la mentalidad desarrollista moderna. El lugar de inscripción del orden motorizado se traduce en tablón de expresión de la ideologización anti-comunista propia de la polarización teleológica que caracterizó los discursos de la Guerra Fría como señalé al principio del capítulo.

⁴⁹ Cabe señalar que en la poesía de Lima también hay una retórica librada en torno al “apellido” que lo vinculan a la injusticia en la economía, el autoritarismo y la clase. Por ejemplo en el poema “Porque la mina, el campo, el río”: “Porque a la célula dieron apellido/y a las manchas/ (los cofres más antiguos)/ le ordenaron decires tan distintos/ de su propia inclinación de ala/y hasta el eructo las encaminaron” (19) y “Si solo limpia garra de hambre me asediara”: “Hablaban de gabanes y en su lugar si quieren y lo espero/ escríbase “apellido”, “título” o “pedestal”(25).

Aunque el poema “¿Por dónde anda mi nombre?” fue escrito antes de los sucesos a los que remite la imagen, varias cosas pueden ser señaladas a partir del análisis de estas dos instancias. Jacques Rancière plantea que las artes prestan a las empresas de dominación o de emancipación “solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible” (*División 28*).

Tanto en el poema como en el análisis de la imagen se visibilizan las prácticas que buscan organizar, por ende, controlar los modos de ser de los cuerpos. Mientras el lenguaje de la Ley ordena los bordes que identifican identidades fijas, la estética de la partición del poema, por el contrario, remite a un proceso inverso en el cual la voz que enuncia carece de cualquier localidad o identidad fija que a la vez se asocia con los rostros asimétricos y desencajados presentes en el poemario. En el poema de Lima, la errancia del nombre impuesta a raíz de su entrada al lenguaje del consumo demarca radicalmente la singularidad del yo poético en torno a la distribución de estos códigos que inscriben los cuerpos en la estructura del Estado. El lenguaje producido a partir de esta estética visibiliza la parte que no tiene parte, acaso la del yo poético, que pretende rendir cuentas y simultáneamente dar razones, reflejándose oblicuamente en la misma naturaleza de su “nombre dividido”.

Si bien el nombre no puede escapar “del dolor congelado/que heredó de los siglos”, la voz poética visibiliza los mecanismos que la contienen al presentar la idea de un sujeto des-individualizado y describir el proceso de vejación y cosificación del nombre tras las interacciones con lo policial. Es precisamente este gesto lo que sienta las condiciones para lo político, al fabular los accidentes trágicos del nombre, lanzándose en la lógica circular. El

hablante poético invierte las consecuencias negativas del rumor para escribir un poema que consiste en un canje por lo estético, que sustituye la injuria política que desvaloriza el nombre, para devenir en poema.

b. Conflictos des(orientados): la poesía entre guerras

Los poemas escritos entre el 1972 al 77 abordan directamente situaciones y escenarios que remiten a conflictos armados. Las “Caracolas”, “El sueño de los justos” y “Carta informal a mi hermano nor-vietnamés o quizá a su esqueleto sonoro” recrean escenarios de territorios invadidos en momentos en que las estrategias para enfrentar a los poderes militares están transformándose. Las revoluciones en Latinoamérica y la guerra de Vietnam inauguraron otra forma de resistencia a base de guerrilla, una nueva estrategia revolucionaria usada y discutida en los 60's y 70's, entre marxistas y no marxistas.⁵⁰ Para Latinoamérica, la estrategia de foco trajo una opción viable frente a la amenaza del apoyo del ejército norteamericano a los ejércitos nacionales.

Se trata de una estrategia “militar” que fue utilizada por Fidel Castro y Che Guevara para la Revolución cubana y por esos triunfos comenzaron a usarla en casi toda Latinoamérica, en el África, y después en Medio Oriente. La clave está en que, a diferencia de una revolución como la bolchevique, en ésta no se organiza una estrategia de confrontación abierta con el enemigo, sobre todo porque se reconoce su superioridad militar. Fue el mismo tipo de estrategia que uso el Vietcong en la guerra contra EE.UU y no fue sólo efectiva, sino que realmente permitió la derrota del ejército norteamericano. En la estrategia de guerrilla se organizan pequeñas células de asalto que utilizan las ventajas del

⁵⁰ Entre sus mayores difusores está Régis Debray, periodista francés y preso político, y el propio Ernesto ‘Che’ Guevara.

terreno, y merman de a poco las filas del enemigo, tratando de avanzar poco a poco ganando terreno. No necesariamente hay una comunicación directa entre las células porque así, si caen en manos del enemigo, no pueden delatar ni informar sobre la estrategia general. Desde la década del sesenta ha sido muy discutida porque los marxistas más ortodoxos y muchos otros no estaban de acuerdo con que la guerrilla fuera una estrategia válida para todos los casos, sobre todo porque prescinde o no requiere de la organización obrera.⁵¹

Juan Carlos Rodríguez, en un acertado estudio sobre las “Caracolas” de Lima, traza una relación importante entre el concepto de “guerrilla” y el hecho de que Lima haya escogido el caracol como uno de los emblemas de su poética. A finales de la década del setenta, Lima compuso sus “Caracolas” una serie de poemas concretos hechos en el 1977 dentro de tableros de ajedrez con la forma del caracol como eje de lectura (Img. 1.4). “Un poeta que asume la caracola como emblema no busca retornar a la naturaleza. Al contrario, busca desatar una guerra al interior de los elementos que forman la cultura” (60). Para Rodríguez, esta convicción explica también que Lima haya decidido utilizar el tablero de ajedrez, “pues buscaba una caja de resonancia que trasmitiese el carácter combativo de las caracolas que anunciaban su viaje interior, un viaje entre la vida y la muerte y un desafío entre varias nociones de duelo (...)”(60). Rodríguez señala que, al examinar la perspectiva que ofrecen los estudios científicos hechos a partir de la expansión neocolonial en el Caribe, se puede afirmar que las “Caracolas” operan “como una colección de conchas cargadas de ironía ya que su carácter combativo desafía la pasividad contemplativa que requiere el objeto coleccionable”(61). Posiblemente el hallazgo más interesante contenido en el ensayo

⁵¹ Ver Moreno.

de Rodríguez es el de que las “Caracolas” de Lima, al hacerle la guerra al ajedrez, emblemático juego del estado, invitan a pensar “que estamos ante una poesía de guerrillas” (64). Por lo tanto, no se trata de “las poéticas triunfalistas que acuden a la exacerbación épica de las luchas populares” sino que, “(...) las caracoles generan sus consignas y tácticas de la sorpresa mediante un ingenioso despliegue de múltiples factores estructurales cuya pugna conduce a la desterritorialización perpetua de sus respectivos movimientos y operaciones”(64).

Estos poemas de Lima, escritos cuando la guerra de Vietnam estaba llegando a su fin, imaginan escenarios de conflicto armado en los que el sujeto poético traza una genealogía de conflictos alternativa y fácilmente pueden sumarse a lo que Rodríguez denomina “poesía de guerrillas”(64). En “El sueño de los justos” el poema personifica lugares en los que han ocurrido conflictos armados y los coloca en el paréntesis del sueño, pues para Lima es ahí, en el paréntesis, dentro de alguna geometría, adonde van a parar las injusticias irresueltas. Entre los lugares en esa otra dimensión están Guernica, pueblo vasco bombardeado por las tropas germanas e italianas, 1937; Numancia, población celtíbera que luchó incansablemente en contra de invasores romanos en el siglo uno; Guánica, pueblo por el que entraron las tropas americanas a Puerto Rico, 1898; Quisqueya, nombre que tenía la isla que hoy conforma Haití y República Dominicana antes de la colonización española; Lares, pueblo en Puerto Rico en donde hubo un intento de insurrección en 1868, y Vietnam, país en guerra con EE.UU 1968-1975; así como el nombre del grupo guerrillero del Che Guevara en Bolivia, Ñancahuazú, 1966:

Guernica duerme.
Si algún dique se afloja
Vallejo lo compone;
Cervantes, que aunque manco

no es tonto,
también puede ayudar.
Numancia duerme,
Guernica anestesiada
ahora suena
caobas calcinadas
y arrozales heridos
(hubo lluvia de plomo
en Santa Clara;
después del desperezo
la fiesta de esqueletos
poniéndose la carne.
Todo es cuestión de tiempo,
algunos llanos
tienen más duro el sueño). (50)

Los justos en el poema son aquellos que han luchado en contra de invasiones o que han sido víctimas de invasores. Vallejo y Cervantes, como metonimias de su escritura, pero también como poetas con biografías relacionadas a las guerras (la Guerra Civil española y la Guerra de Lepanto) sostienen con diques la esperanza pues entre estos eventos hay, según el poema, “un hilo” y “las pequeñas, insalvables distancias” que los separan “esbozan la sonrisa venidera”, es decir, una especie de fidelidad presente en el espacio síquico del poema.⁵² Al personificar eventos del pasado se articula un lenguaje que ata ciertos elementos de los eventos y los caracteriza desde la singularidad emocional que los acompaña.

El lenguaje poético es desde esta perspectiva el espacio en donde se puede imaginar un actuar diferente, así como el espacio en el que simultáneamente se gesta una noción de la historia que recupere ciertas prácticas políticas y poéticas más allá de la relación entre lucha y fracaso. Las luchas no hacen sentir su presencia a través de la derrota sino que se

⁵² César Vallejo fue posiblemente el poeta más admirado y que más influyó a Lima, siendo, junto a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, los únicos poetas mencionados a lo largo de toda su poesía recogida en *La sílaba*. Sobre la influencia vallejana en Lima, recomiendo ver “Las tácticas de la sorpresa” de Sotomayor.

manifiestan en la afectividad de los sujetos, en el gesto de haber querido quebrantar la forma invasora, la forma que se impone. Existe una solidaridad que no caduca y hay injusticias que se acumulan como una gran pesadilla “anudando destinos”. Estas luchas, entrelazadas en el espacio poético, van generando una genealogía del conflicto. Su poesía restablece el vínculo entre los hechos y lo que los nombres son en el presente. Las nuevas estrategias de conflicto que estaban siendo articuladas y puestas en práctica en la época se sintonizaron en la poesía de Lima para hacer un recuento de terrenos de conflictos así como para repensar la relación con el otro y las tácticas que pueden redimirlo.

Los estudios recientes sobre el orientalismo y su relación con la guerra pueden ser útiles para leer este componente temático. En *Orientalism and War*, Tarak Barkawi y Keith Stanski hacen una lectura crítica de los discursos contemporáneos que arman la retórica de la actual Guerra contra el terrorismo. En esta novedosa mirada al orientalismo, los autores redefinen los componentes del mismo. El orientalismo, concluyen, depende más de la guerra que de Oriente, siendo ésta la base contextual para todas las formas de producción de este tipo de discursos (4). Esta especificidad ayuda también a distinguir entre la literatura que ha explorado “el oriente” o “lo oriental” de otro tipo de gesto discursivo en el cual la literatura orientaliza la representación de una comunidad. En esta última modalidad en la obra literaria se crea un lugar de enunciación desde el que se describe un enemigo desordenado, irracional y peligroso al que hay que domesticar o dominar. La mirada occidental que produce discursivamente a este sujeto oscila entre el desprecio y el deseo como señala Silvia Nagy-Zekmi en su estudio sobre el orientalismo en Latinoamérica (17).

Por otro lado, siguiendo la idea de que el orientalismo es una mirada imperial que produce a un otro exótico, en *Tropicalizations. Transcultural Representations of Latinidad*, Frances Aparicio y Susana Chávez Silverman proponen el término “tropicalismo hegemónico” para reflexionar sobre la discursividad que busca mantener los intereses políticos y económicos de los Estados Unidos sobre las comunidades latinas y los territorios en Latinoamérica (8). Las autoras reconocen la deuda que el concepto tiene con la teorización saidiana del orientalismo pues se trata de un discurso primermundista que comienza a definir y homogenizar “lo latino” o “latinoamericano” bajo una serie de tropos. Las ficciones que definen el “tropicalismo hegemónico” manipulan y dominan, al igual que en el orientalismo, la opinión pública sobre los aspectos geoculturales del objeto tropicalizado. Aparicio y Chávez-Silverman establecen que la noción de tropicalidad, aunque está determinada por el Caribe, debe ser extendida a México, Latinoamérica y en modos más novedosos y radicales a Estados Unidos (1).

Antes de regresar a la poesía de Lima, quisiera integrar una fotografía para pensar qué estrategias mediáticas se ponen en práctica durante la guerra de Vietnam para tropicalizar a sus involucrados. En el 1968 se publicó en el periódico *El Mundo* una imagen tomada por Charles Eggleston, reconocido fotógrafo que murió mientras cubría la Guerra de Vietnam ese mismo año (Img. 1.5). La imagen incluía el siguiente pie de página: “Soldado vietnamita se toma un momento para protegerse del sol y, tal vez, comerse un pedazo del melón que halló en una tienda bombardeada” (Archivo digital *El Mundo*). Según la información sobre Eggleston disponible en la red, el fotógrafo había sido anteriormente soldado del ejército americano y pidió ser destituido para poder ejercer a tiempo completo como fotoperiodista. Tras un ataque en el que cinco periodistas fueron emboscados y

asesinados por el Viet Cong, Eggleston decidió retomar las armas contra los insurgentes. En la foto aparece un hombre vietnamita con uniforme de soldado. Por su vestimenta sabemos que se trata de un soldado sur-vietnamés aliado del ejército americano. Los rasgos masculinos del soldado son difuminados por los elementos que privilegia la narrativa de la foto. También, la sombrilla floreada y la exuberancia de la fruta gigantesca permiten hablar de una representación exótico— hasta *queer*—del soldado vietnamita. El bombardeo de la tienda quedó supeditado al hallazgo de la fruta entre sus ruinas y a la pose tropical del soldado camuflado entre las gafas, el casco y la sombrilla. Como establecen Aparicio y Chávez-Silverman con el “tropicalismo hegemónico”, los discursos orientalistas se reproducen en momentos de expansión militar. La manera en que esta imagen vectoriza el poder cancela y sustituye elementos del contexto bélico para una audiencia que mira desde un trópico previamente subordinado y expuesto a ventriloquias de dominación. La tesis de Aparicio y Chávez-Silverman se puede pensar junto a la de Barkawi y Stanski pues, en efecto, el contexto bélico fomenta una mirada orientalizadora sobre estos sujetos.

Durante el periodo de la Guerra Fría, Puerto Rico servía como base de práctica y como terreno de teatralización militar en las diversas bases alrededor de la isla, como se puede apreciar examinando la cantidad de bases navales militares durante las décadas del cincuenta al ochenta. Durante el siglo veinte llegó a haber 25 bases navales, algunas muy pequeñas, alrededor de Puerto Rico.⁵³ Además, Vietnam y Puerto Rico comparten elementos que los acercan en términos geopolíticos. Ambos territorios son puntos estratégicos militarmente con acceso privilegiado a cuerpos marinos colonialmente disputados (Mar Caribe y el Mar de la China meridional) y ubicados en zonas tropicales. La

⁵³ Ver cita 35.

foto de *El Mundo* también da cuenta de otras intersecciones y mecanismos. ¿Qué nos dice esta foto del soldado sobre el contexto de la guerra de Vietnam? ¿Qué percepción se fomenta con la publicación de una imagen como esta –incluido el calce—en el momento en que hay miles de soldados puertorriqueños en la guerra?

Hay una subjetividad oposicional que puede proponerse como elemento común entre la toma del territorio vietnamita y la puertorriqueña pero que queda cancelada en la representación tropicalizada que predominaba, como la que ilustra la mirada del fotógrafo. El poema de Lima titulado “Carta informal a mi hermano nor-vietnamés o quizá a su esqueleto sonoro” (52-54) escrito en 1973 opera imaginando los vectores comunes en las causas vietnamita y puertorriqueña. Siguiendo la definición de zona de contacto de Mary Louise Pratt para “spaces of colonial encounter”, se trata de un espacio en el cual distintas culturas chocan y reconfiguran sus dinámicas en contextos de relaciones de poder asimétricas (34). Lo poético opera como una zona de contacto en la que se resemantiza el lenguaje e imaginan revisiones históricas.

Es precisamente el entendimiento común sobre lo tropical que imagina el hablante del poema con su hermano nor-vietnamés el que establece un *ethos* específico en el texto. La forma del poema es la de una carta. Lo epistolar ya promete una relación con el sujeto vietnamés diferente a la propuesta en la imagen. Una carta es siempre un espacio que calcula una contestación:

Hermanito, jazmín y loto,
corazón de arrozales redimidos,
desde acá el flamboyán
te envía un beso. (52)

El comienzo del poema enmarca también la relación afectiva. La lista de elementos comunes hace las veces de una ofrenda: jazmín, lotos y arrozales. Es la naturaleza común

pero también heredada a causa de las diversas empresas coloniales de los últimos 500 años. El “flamboyán”, endémico de Madagascar pero introducido en el trópico y el subtropico en las diversas empresas coloniales, le envía un beso al soldado. El árbol aquí no es el árbol de las genealogías, si no que es una forma orgánica que establece las razones para el contacto. Se comparten unas condiciones de posibilidad naturales en ambos territorios que posibilitan la hermandad pero que también la han sometido a consecutivas invasiones hegemónicas.

El poema complica la fórmula que construye la experiencia de las comunidades dominadas a través del discurso imperialista moderno. Esta producción poética hace esto desorientando el deseo de dominar, al imaginar un tipo de producción deseante a través del vínculo epistolar con “un hermanito”. Sin embargo no se trata de un vínculo familiar típico, de familia nuclear, ni de una relación ficcional fraternal. Hay un reconocimiento de la alteridad y un deseo consciente tanto de aprender del vietnamita como de mostrarse a él, explicándole nuestro entorno a través de la nomenclatura de distintos nombres simbólicos:

Sabemos que tu muerte nos despierta
y te llamamos “Tio”.
Tu herida nos amarga cada trago.
Acá nos llamamos Juan,
Pedro y Ernesto (¿lo recuerdas?),
peró la misma garra nos acosa
(se llama Mr. Shit
y tiene billes
aunque a veces
en ciertas latitudes tropicales
se denomine: “Oreste”
y hasta “Celso”;
parece complicado el arcoiris
pero la banda verde los delata
y no es tanto el color
sino el retrato:
el mismo Wa-Chin-Ton
que compra y hiere

en los tugurios de Saigón). (52-3)

En el horizonte de expectativas del poema se trata de un guiño del hablante con el vietnamita que supone un reconocimiento de la historia reciente del Caribe y del Tercer Mundo. El poeta lo nombra, lo llama Tío. Al nombrar a Juan, Pedro y Ernesto (pensar en sus correspondencias con el poeta Juan Antonio Corretjer, Pedro Albizu Campos y Ernesto Che Guevara) va creando una zona de contacto lingüística e histórica entre sujetos que han luchado en contra de los intereses coloniales. También, refuerza la relación entre el escritor y militancia (como en el caso de Vallejo y Cervantes). Sin embargo, esta relación no está exenta de tensiones, pues se trata de nombres sin apellidos lo que sugiere un distanciamiento de la figura del héroe y otro tipo de comunalidad.

Son múltiples las lecturas que leen los modos en que las instituciones locales comenzaron a reproducir un determinado imaginario de lo tropical para el ojo anglosajón que comenzó a reproducirse a nivel local como lo refleja esta escena del documental promocional *Fiesta Island*, producido por el Visitors Bureau Commonwealth of Puerto Rico, 1954: “Porto Rico today is a full packed kaleidoscope of European color, strange slices of tropical drama and a brisk modernity that has come under the guidance of the Stars and Stripes”.⁵⁴ (Img. 1.6) Por eso el poema también señala a los enemigos locales e incluso devela los disfraces al hacer referencia a los políticos Celso y Oreste (José Celso Barbosa y Oreste Ramos), en el caso de Celso, primer hombre negro puertorriqueño en estudiar en la Universidad de Michigan a comienzos de siglo y fundador del partido anexionista. En el caso de Oreste, éste formaba parte de la Federación de estudiantes que lo persiguió en el 1963 y que en el 1972 ya formaban parte de la claqué política. Por esto “parece complicado

⁵⁴ *Fiesta Island* es una película de Hamilton Wright, 1954.

el arcoíris (...)en ciertas latitudes tropicales”.⁵⁵ Lima se reconoce como otro sujeto orientalizado, que cae irremediabilmente en el orden de sus filas.

Si en la foto se retrataba a un survietnamés, aliado del ejército americano, que posa su diferencia en la mirada del fotógrafo, el poema establece espacios de redención común para el enemigo americano, el norvietnamita, pero también para los sujetos que han luchado como guerrilleros ante fuerzas coloniales e imperiales, como queda establecido con la referencia a Numancia. “¿Por qué Numancia me llega a la memoria?”, dice en referencia a esta población celtíbera que luchó incansablemente en contra de invasores romanos en el siglo uno. Más adelante el poema continúa reafirmando estos vínculos al interpelar al nor-vietnamés: “¿Recuerdas cómo en Santa Clara/mordieron el polvo/ los *rough-riders*?”, dice intercalando la referencia al primer batallón de voluntarios del ejército americano en 1898 durante la guerra hispano-estadounidense compuesto de voluntarios en su mayoría de Texas, Oklahoma, Arizona y New Mexico. Simultáneamente se va configurando un juego paródico cuando dice “Mr. Shit” y “Wa-Shin-Ton”, resemantizando la carga orientalista al parodiar la pronunciación con la que el “hermano vietnamita” llamaría a la figura de Washington, primer presidente de los Estados Unidos. Este gesto disfraza el nombre y lo coloca en una intersección de correspondencias fonéticas con el líder nacionalista vietnamita y primer presidente de la república nor-vietnamés Ho Chi Minh.

De este modo la carta va posibilitando conversaciones climáticas, históricas, políticas y paródicas garantizando que la voz del vietnamita aflore incluso más allá de la muerte, como señala el título a través del “esqueleto sonoro”. A diferencia de la mirada

⁵⁵ El arcoíris como una idea compleja remite al partidismo político en Puerto Rico, en donde cada partido está representado por un color. La política partidista se ve signada por “el arcoíris” que cancela la posibilidad de una política que surta efectos concretos.

“tropicalizada hegemónica” en la que el soldado retratado no puede salir de la invención de esa mirada posada fijada por el fotógrafo y los medios de difusión, en el poema de Lima, hay una solidaridad marcada por la noción de duelo:

Si no existen tus ojos
ahora mismo,
debo decir
si duermen las almendras,
reciba tu esqueleto mi saludo.
La palma y el coquí
Te mandan besos. (54)

En esta zona de contacto poética confluye una conciencia de las estrategias orientalistas ligadas a la guerra y a la vez una empatía radical hacia los sujetos colonizados en un nivel transnacional. La poesía de Lima crea lo que Nagy-Zekmi ha llamado un nuevo “mapa cognitivo” (14). La particularidad política e histórica del territorio puertorriqueño, cuyo proceso de post-colonialización fue más bien la consolidación del estado colonial a través del ELA, hace que sea un lugar excepcional para la producción de un pensamiento crítico sobre los discursos neocoloniales del siglo veinte. En el poema hay una desorientación de las alianzas y las expectativas semánticas que reconfiguran la comunicación de un modo novedoso. El trópico epistolar constituye un lugar desde el cual el sujeto colonizado inventa otro espacio. El simulacro del poder global es deshecho y desplazado en el espacio poético que propone Lima.

3. El límite de esponja, empeño de ascensión

Sólo un verso atado al movimiento de su destrucción
puede hacer brotar la sorpresa de su lectura.
(Juan Carlos Rodríguez, "Dédalo en fuga")

Como ha señalado Sotomayor, "[l]a página en blanco es para Lima un espacio para experimentar, deambular e inventar, por lo que indistintamente decide dibujar un rostro, diagramar una casilla rellenándola de signos, o escribir letras para que al reunirse suenen" (*Poéticas de José María Lima* 185). Su poesía usa la página en blanco desde el impulso mallarmeneano, desjerarquizando nuestros modos de lectura. En las décadas del sesenta y el setenta, Lima experimentó con el poema en prosa, el poema epistolar, el haiku sin rima, el caligrama, el anagrama y la silva en la que se intercalan versos en rima libre, entre otras formas. Sumado a esto, la poesía de Lima inventa imágenes ominosas, "siluetas sin interior", "paredes minerales con el exterior adentro" o "caravanas de hormigas sin destino" cuyos contornos "le sonrían" (87-89).

La hoja en blanco de Lima está llena de estancias raras y territorios que piden al lector tener una actitud dinámica con la página y el lenguaje. Pienso que el problema que encuentra su poesía cuando interviene distintas formas (como el tablero de ajedrez o la página en blanco) es que hay categorías que no son contempladas a la hora de resolver conflictos y la posibilidad misma de la fuga genera angustia, a pesar de la intención y la necesidad de encontrar el límite. El deseo que mueve al sujeto poético hacia la ranura no consigue escapar de la paradoja de pensar sin un límite como en el poema "Hueco, profundo, vacilante", en el que el yo poético se dirige a un "hueco" y le dice "Hueco, profundo, vacilante el deseo apremia en tu frontera" (113). El poema concluye:

Si decido mi suerte sobre una letra tuya
me abandono a mi límite.

Quiero decir: me sumerjo
en tu propio límite de esponja.
Por tanto, te asesino,
cada vez que tu dimensión inexacta
me abandona. (114)

La dimensión inexacta lleva al pensamiento a una encerrona que va más allá de la intención y la necesidad de pensar el afuera de la forma. Lo que sucede cuando la apariencia subjetiva del límite es interpelada por el yo poético es que la naturaleza del límite pasa a conformar un fenómeno sensible y sin embargo, como el movimiento de los átomos, indeterminable. Su poesía intuye el fin de una tradición del pensamiento, la del sujeto logocéntrico, racional, constreñido por el pensamiento dual; pero, en su lugar, el exterior es simplemente la “dimensión inexacta” –acaso de la muerte.

Sin embargo, este fracaso le añade a su poética, pues el fracaso está movido por el deseo y, como sabemos, el deseo siempre fracasa. El poema trabaja ahí, en esa brecha finísima entre la lucha y la derrota, la guerra y la paz. Una de estas estancias extrañas en las que el poema consigue aunar la lucha y el fracaso de manera sin igual se titula “Ai más miel roja”.

Lo primero que sorprende es ese “haber” mal hecho, un “haber” mal escrito que lo colinda a su expresión fonética así como también al grito y al “ohs de *ayes*” vallejiano:

Ai más miel roja,
grito o punta de lanza
como quieran.
Aviso de luceros escondidos
o recuerdos desnudos
si prefieren.
Pues de raíz a flor
tiende la savia,
a despecho del orden infecundo,
firme, tenaz, articulado nexo.
Y no vale tronchar,
entérense las hachas

y sus manejadores
pues cada brote muerto
(si la palabra cabe)
fue empeño de ascensión
y no hay filo que taje
las promesas. (23)

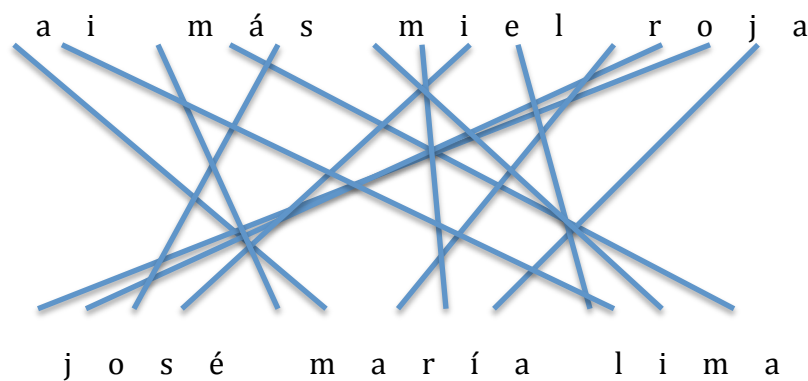
La miel roja, remedio común naturista usado para las aftas bucales y los herpes labiales, se homologa primero a un grito y después a una punta de lanza, cosas relacionadas a expresar o defenderse del dolor: “Ai más miel roja,/grito o punta de lanza /como quieran” (23). Este silogismo es también “aviso de luceros escondidos/o recuerdos desnudos/ si prefieren”, es decir, a la vez, premonición y pasado. Por eso todo “brote muerto”, como dice el poema sigue siendo “empeño de ascensión”.

Si un grito se iguala a la punta de lanza ambos elementos tienen la capacidad de interrumpir una forma. El grito transmite sensaciones, dolor y placer en un modo opuesto al lenguaje. Desde Platón, la filosofía ha analizado esta analogía entre la voz y el logos. La democracia es el régimen –el modo de vida— en que la voz, el grito, tiene la posibilidad de usurpar los privilegios del logos (Rancière, *Disagreement* 22). El pueblo, en tanto animal ruidoso y poderoso que da cuenta de sus emociones de placer y displacer, problematiza la capacidad del sujeto hablante (22). Para Platón, la masa de seres anónimos hablantes que se llama a sí misma ‘el pueblo’ es una amenaza para cualquier distribución organizada de los cuerpos en la comunidad (22). Esta noción de disenso/daño es, sin embargo, lo que según Rancière sienta las bases para lo político, pues la igualdad existe solamente mediante la interrupción del consenso, o de la distribución de los cuerpos en la comunidad, es decir mediante el choque de dos lenguajes.

El “ai” que señala el poema es el exceso de miel roja, el riesgo de un salto al vacío como el que presagiaba el hablante poético frente al hueco. Al ser la “miel roja” un remedio

para el afta bucal se crea una interesante relación entre el nombre y lo dicho. El poema reordena las letras del nombre y las vuelve remedio, las vuelve también metonimia primera de una cadena de silogismos. Este verso corre incluso la posibilidad de pasar completamente desapercibido. Lima, amante de lo hermético, deja la primera sílaba como pista de la subjetividad lírica.

¿Qué nos deja el verso? ¿Qué tipo de ranura marca el error? ¿Cuándo termina el error y comienza la posibilidad de la fuga de la forma o del regreso al yo?



La acción de este mágico anagrama, de esta radical sorpresa, des nombra, desarma las palabras, reacomoda lo subjetivo, concreta en el espacio poético la hipótesis esgrimida en el poema “Si decido mi suerte sobre una letra tuya, me abandono a mi límite”, con la peculiaridad de que este “Ai más miel roja” es del 1974 y “Hueco, profundo, vacilante” del 1975. La política de la vacilación, en la decisión del “ai”, produce un mapa de trazos que se intersecan, en donde las líneas se encuentran en puntos azarosos, coordenadas que visibilizan otro tipo de mapa.

Asistimos al momento en que el verso reordena su sentido para dar pie al “límite de esponja” en que el nombre del sujeto se vuelve gesto. La miel roja es el remedio para crear la táctica que reordene el nombre del sujeto, pero se necesita de una pista, de un “error” y

de una duda para resolver el acertijo. Verso que lucha contra su propia ruina y que simultáneamente se diluye en su límite. Un verso atado al movimiento de su renacimiento, que haga un hueco en el orden infecundo, pues “cada brote muerto (si la palabra cabe) fue empeño de ascensión” (23).

La trascendencia que propone la poesía de Lima puede ser vinculada a la anécdota de la línea. La reinscripción del nombre, siendo el nombre, como la línea, algo que tiene la posibilidad de hacer una herida, señala que hay un remanente que tiene la posibilidad de interrumpir la circularidad del poder. Recordemos que en latín ‘vulnus’ viene de herida y el “vulnerario” es un remedio que cura llagas y heridas. Ese estado de vulnerabilidad que emerge de la poesía de Lima es el de un tipo de conocimiento que se adquiere al aceptar el dolor de la incertidumbre pero a pesar de ello querer dejar la marca de esa lucha en el lenguaje, una herida que simultáneamente es remedio. Esta herida no es el resultado de un sacrificio sino que afirma que hay algo de lo que somos que emerge de lo enigmático, como de una ranurita, y que señala los lazos que tenemos con los otros. El anagrama signa un camino con la intervención del lector, haciendo del acto de enunciación (la boca herida, el canto), así como de la escritura (la marca, la caracola, el rastro) una táctica para invertir las consecuencias negativas del “brote muerto” y canjearlas por lo estético, para sustituir la injuria política que desvaloriza el lenguaje y que resulta en poema.

CAPÍTULO III DE LA NACIÓN A LA ALUCINACIÓN EN LUIS ANTONIO ROSARIO QUILES

Más que un hombre, era peso, algún espacio, cavilación interrumpida (...)
(Luis Antonio Rosario Quiles, *La movida de Víctor Campolo*)

La relación de la literatura con la política cobra un giro importante en la década, cuando la literatura comienza a sintonizarse con la experiencia directa de los movimientos civiles. En el capítulo anterior, dedicado a la obra de José María Lima, doy cuenta de cómo su poesía narra la experiencia fragmentada del sujeto político para apostar por lo poético como lugar para articular otros modos de resistencia. En este capítulo, dedicado a la obra de Luis Antonio Rosario Quiles (1936) propongo que sus dos poemarios gráficos titulados *El juicio de Víctor Campolo* (1970) y *La movida de Víctor Campolo* (1972), publicadas por la editorial Bondo, intervienen en aspectos naturalizados del imaginario cultural puertorriqueño de la década del setenta al ficcionalizar la vida de un sujeto que es víctima de la violencia institucionalizada y así examinar la construcción del proyecto nacional con la que operó el ELA en sus primeras décadas de fundación. Al hacer esto, Rosario Quiles reterritorializa la narrativa histórica al visitar personajes emblemáticos, recombinar elementos culturales y fragmentar los imaginarios nacionales, y simultáneamente conecta la experiencia poética a un escenario transnacional.

Estas obras, escritas por Luis Antonio Rosario Quiles (1934), narran la historia ficcional de un personaje llamado Víctor Campolo: un joven puertorriqueño hijo de un veterano de la Segunda Guerra Mundial, criado en un residencial público en la zona metropolitana de Puerto Rico, usuario de drogas, convicto y militante político. Hago una lectura de cómo la producción de este lenguaje, influido por nuevas corrientes estéticas que

se articulan fuera de la esfera política institucional, posibilita la emergencia de una subjetividad política en la poesía del setenta que ayuda a pensar los espacios marginales de la modernidad colonial puertorriqueña. Este doble movimiento se configura a través de una narrativa que se vale de distintas formas de lenguaje poético (coloquial urbano, lírico, judicial), elementos musicales y visuales (fragmentos de memorabilia, páginas de periódico, imágenes de diversa procedencia, montajes fotográficos, entre otros) y un tratamiento específico de lo temporal y espacial.

Mi lectura propone que los textos de Rosario Quiles muestran de manera novedosa las tensiones entre los espacios legibles e ilegibles del modelo de desarrollo y de formación social orquestado localmente por el PPD dirigido por Luis Muñoz Marín.⁵⁶ En la primera parte del capítulo pienso cómo *El juicio de Víctor Campolo* reterritorializa los tropos y símbolos del nacionalismo cultural y los desplaza a una zona de farsa teatral. Siguiendo la idea del retorno de Deleuze y Guattari, propongo que la obra hace esto apropiándose de los componentes materiales y las referencias de la cultura institucionalizada e intercalándolos a elementos de la contracultura política, musical y material. En el *ritornello* un medio sirve de base a otro o al contrario, se disipa o construye en el otro (*Mil mesetas* 320). Una de las maneras en que *El juicio* hace esto es a través de la voz del personaje llamado el Predicador, quien a su vez refleja características del gobernador Luis Muñoz Marín.⁵⁷ El Predicador nos narra la historia de Campolo a través de escenarios que

⁵⁶ Señala Marsh Kennerley que hubo dos influencias importantes en la configuración del proyecto político nacional: “Podría decirse que la forma (...) del proyecto venía del Nuevo Trato; sin embargo, el fondo reflejaba la misión del intelectual latinoamericano como constructor de la nación”. Ver Marsh Kennerley 25.

⁵⁷ En *El juicio* las menciones al personaje “el Predicador” aparecen en ocasiones en mayúsculas y en otras en minúsculas. Aquí utilizaré el nombre del personaje en mayúscula para desambiguar, el Predicador.

reproducen dinámicas de captor y cautivo, amigo y enemigo, colega y traidor. *El juicio* revisita y, simultáneamente, duplica, escamotea y mitifica la figura de Pedro Albizu Campos. Esto confronta la discursividad del nacionalismo político y la del nacionalismo colonial, pero también lo fusiona.

Los textos de Rosario Quiles yuxtaponen narrativas, expresiones y gestos de ambos nacionalismos, lo que pone en práctica un régimen de representación que funciona de manera similar a lo que Jean Baudrillard define como una ventriloquia maléfica—“ventriloquous evil” (57). El mecanismo ventríloquo, asociado históricamente a discursos paganos y nigrománticos, genera un fenómeno siniestro a través de un contenido familiar. Si la nación muñocista se constituyó en “el campo controlado de la cultura institucionalizada, en las ficciones que creaba y recreaban los escritores, en la imagen y en la letra” (Marsh 19), la ventriloquía provee un régimen representativo desde el cuál las obras de Rosario Quiles reterritorializan los márgenes de la narrativa nacional y cuestionan la linealidad y el sentido narrativo que propone el personaje llamado el Predicador, personaje que intenta encarrilar la historia de Víctor Campolo en los márgenes de lo “legible”.

El lenguaje del ELA también aparece a lo largo de estas obras a través de eslóganes, páginas de periódico y referencias populares. Su incorporación en las obras produce una zona en la que emerge aquello que la nación estadolibrista no articula en su fundación, por ejemplo, entre otras cosas, los conflictos en el tejido social a raíz del regreso de soldados traumatizados. La desjerarquización del texto y la articulación de la relación texto-imagen conforman el estado interno de la obra de manera irónica, en el sentido de ironía como la

define Paul de Man, como un estado afectivo interno (*inner mood*) que cuando se articula no emerge de un punto sino de cualquier punto, como interrupción (179).⁵⁸

El lenguaje que presenta este escenario ayuda a pensar los aspectos vinculados al consumo de drogas en diálogo con la cultura material que presenta el texto. *El juicio* crea un diálogo con otras formas de publicación y de consumo como el *Cancionero Picot*, mencionado temprano en la obra. Esta relación ayuda a pensar los conflictos que el consumo y la distribución de sustancias suscitaron en los procesos formativos de la modernidad estadolibrista y cómo el paso de la Guerra Fría a la Guerra de las Drogas ha producido un cierto tipo de sujeto; es decir, a pesar de ser “un héroe de nuestro tiempo”, Campolo no deviene héroe sino heroinómano.

Esta reflexión sobre la imposibilidad del héroe puede ser pensada a través del contraste de los personajes masculinos (Víctor, el hermano, el padre) con la voz del Predicador que actúa su parte en conjunción de lo que Juan Gelpí identifica en el discurso literario puertorriqueño como un “logos paterno” (96). En este Puerto Rico de los hijos de veteranos, hay un quiebre notable con el imaginario familiar que predominó en la literatura puertorriqueña de las décadas del cincuenta y sesenta. Este imaginario era promovido por las campañas educativas y las instituciones del ELA, cargado por una retórica altamente paternalista. Además de paternalista, el discurso muñocista se diagramó retóricamente por figuras literarias como René Marqués, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel, quienes

⁵⁸ Paul de Man usa la categoría de “parabasis” en Schlegel para definir el concepto de ironía en “The concept of irony”: “You have to imagine the parabasis as being able to take place at all times. (...) This interrupts, disrupts, profoundly the inner mood (...) the inner mood being described is completely interrupted by the exterior form, which is that of the buffo, that of the parabasis, that of the interruption, that of the undoing of the narrative line”, 179.

produjeron mayormente narrativa y teatro.⁵⁹ En ese sentido, el estado muñocista promovía como ideal al intelectual narrador, ocultando al poeta.

El surgimiento de estos textos ayuda a entender cómo cambia la experiencia puertorriqueña durante estos años a causa del flujo constante de intelectuales entre Puerto Rico y Estados Unidos, en especial, la ciudad de Nueva York. A finales de la década del cincuenta, el poeta Luis Antonio Rosario Quiles se radicó en el East Village, en donde asistió con regularidad a los recitales poéticos de Allen Ginsberg y de otros integrantes del Beat Generation. Los movimientos sociales de raza y género, las causas y luchas de las minorías y migrantes, el lenguaje del rock y del movimiento hippie que distingue a los Beat son preocupaciones que también nutren la obra del autor de la saga de Campolo. El mismo Rosario Quiles dijo en una entrevista realizada en diciembre del 2012, que Walter Bowart, líder de los movimientos de contracultura de los sesenta, y la obra *Howl* de Allen Ginsberg fueron influencias importantes en los años previos a escribir las obras sobre Campolo.

Ante estos ideales, Campolo irrumpe como sujeto de enunciación no tradicional para un reordenamiento global de los contextos sociales y económicos del poder en la década del setenta. En el campo literario corresponde al momento en que comienza a cultivarse

⁵⁹ Cabe señalar que la promoción de escritores que promovía el ELA también crítico severamente el proceso de modernización aunque esto conllevó, paradójicamente, una romantización de lo rural. Para una reflexión en torno a este tema ver la conversación de José Luis González con Arcadio Díaz Quiñones en *Conversación con José Luiz González: “Manuel Maldonado Denis ha dicho que durante la década del cincuenta la oposición intelectual a ese proceso no se dio en la sociología ni en la ciencia política, sino en la literatura. Yo añadiría que también en las artes plásticas”* (75-76). Sin embargo, habría que subrayar que dicha crítica siempre fue hecha mayormente desde la narrativa y que las dislocaciones y tensiones pensadas desde la poesía no han recibido suficiente atención crítica.

conscientemente el género del testimonio (Moreiras 212).⁶⁰ La atracción por este género tiene que ver con que introduce voces suprimidas por el discurso disciplinario pero también que permite “llevar a cabo una conceptualización necesaria de las políticas de identidad latinoamericanas, puesto que el testimonio signa la irrupción de sujetos de enunciación alternativos” (Moreiras 214). Los textos de Rosario Quiles, aunque conceptualmente no corresponden de manera estricta a la definición del testimonio pues se trata de un poema biográfico ficcional, sí permiten pensar algunos de sus problemas a través de la dinámica entre el Predicador y Víctor Campolo.

El Predicador actúa el rol del mediador del testimonio en un acercamiento que incluye enunciaciones en ocasiones empáticas y en otras acusatorias. Este doble movimiento discursivo hace legible el afán del Predicador por controlar narrativamente la historia de Campolo. El Predicador exhorta a Campolo a no contar su historia, limitando el acceso de Campolo a ciertos territorios discursivos y manteniendo su voz al margen del acto de ventriloquía. Sin embargo, la narrativa del Predicador está siempre a la merced de ser interrumpida por el lenguaje gráfico y poético de las obras. Rosario Quiles imagina una

⁶⁰ Estas obras fueron llevadas al teatro en el 1974 bajo el título de *La movida de Víctor Campolo*. Félix Joaquín Rivera Rodríguez dice en el ensayo “¿Quién le dio ‘delete’ a Víctor Campolo?” (Claridad, 15 de octubre de 2012) que la teatralización del texto dramático de Luis Antonio Rosario Quiles “no aparece reseñada, ni mucho menos criticada, en la historia del teatro puertorriqueño contemporáneo (...)”. Rivera Rodríguez propone la dramaturgia de Rosario Quiles como una propuesta que “imaginaba un nacionalismo decolonizador diferente del que proponía el nacionalismo del canon de la izquierda”. También define esta puesta en escena como “un salto frontal a las certidumbres morales y políticas de la audiencia, con el ánimo de sacudir el dogmatismo y la inmovilidad para percibir el teatro como teatro, basándose en la expresión corporal y la relación del cuerpo con la barrera que separa al actor del espectador, tratando de influenciar al público para implicarlo al máximo en el espectáculo, en la emancipación individual del pensamiento masificado, en la revolución armada por la independencia nacional y en el goce del cuerpo como máquina sexual y consumidora de drogas para obtener informaciones a partir del éxtasis informativo, o de correr el riesgo agravado de ser víctimas de éxtasis no-informativos”. Ver Rivera Rodríguez.

maquinaria discursiva en la que el “mediador” evidencia su incapacidad de tener control narrativo del sujeto marginado. Así, *El Juicio* culmina con un sujeto adicto a la heroína al que se le ha fabricado un caso y a quién, como al *Usmail* (1959) de Pedro Juan Soto, lo han embaucado unos marinos. Ante esta incapacidad, Campolo es encarcelado en un territorio desde el cual el Estado puede tener el control del sujeto.

La segunda parte del capítulo se concentra en la secuela de la saga sobre Campolo, *La movida de Víctor Campolo*. En *La movida*, Campolo se encuentra en confinamiento dentro de la cárcel de San Juan también conocida como el Oso Blanco. La narrativa del texto describe el adentro de la prisión como una alegoría del afuera en el que los confinados eran expuestos a las mismas campañas de aculturamiento promovidas por la Divedco. Estas campañas combinaban materiales literarios y audiovisuales con el fin de promover el compromiso cívico entre las comunidades rurales de bajos recursos. Campolo se involucra en reorganizaciones del espacio— como la celebración de ritos de santería— que dan la espalda a la agenda de homogeneización de la prisión transformándose en un sujeto deseante de la libertad que encuentra eco de ese deseo en la historia de la subjetividad afrocaribeña. Hay una radicalización del deseo en ese sentido: Campolo se torna una unidad histórica deseante. Este fenómeno resulta importante, pues fue en la década del setenta que la constante y sistemática marginación del negro de los discursos nacionales comenzó a ser ampliamente discutida.⁶¹

La santería fue también la práctica espiritual mediante la cual la población negra afirmaba su libertad de culto y su idiosincrasia ante la estructura colonial hispanista. Con el paso de la colonia hispana a la anglosajona, en las décadas del sesenta y el setenta, la lucha

⁶¹ Uno de los textos que abrió la discusión sobre racismo y marginación durante esta década fue *Narciso descubre su trasero: el negro en la cultura puertorriqueña*. En Zenón.

por la igualdad racial fue influenciada por los movimientos civiles estadounidenses y, en el caso de la comunidad puertorriqueña, fue la década de la fundación de movimientos que veían en el nacionalismo uno de los pilares de su genealogía antihegemónica, como fue el caso de los Young Lords.⁶² Aunque está la interpelación del pensamiento nacionalista, se propone un tipo distinto de relación política con esa misma forma.

Hay una desideologización a través del baile y de la música que libera el deseo. Además, en los ritos existe una participación de audiencias accidentales y testigos que están en el ambiente y que intervienen con el goce propio. La presencia de los elementos de afirmación afrocaribeña-americana en la trama de *La movida de Víctor Campolo* hablan de una vuelta de tuerca a los estereotipos de conducta impropia e inaceptable con los que peyorativamente se caracterizaba a los practicantes de ritos que no formaban parte del discurso nacional oficial.

Esto coincide con un cambio en la economía tóxica, pues Campolo deja de consumir heroína en la cárcel. El performance discursivo de esta parte implica también el abandono de un lenguaje previo estructurado por los actos del toxicómano. En mi análisis pienso este cambio junto con la idea de “anamorfosis deseante” para referirme al movimiento que ocurre de un texto al otro y da cuenta de la emergencia de la subjetividad, de la trama en *El juicio* a la de *La movida*. Se trata de un gesto que intenta desarmar el imaginario corporal y deseante que precede el libro y que involucra la afectividad negativa hacia los componentes familiares y las representaciones de género. Tanto por la lectura visual como por el sesgo metafórico del contenido histórico, el texto propone una mirada diagonal de un imaginario usualmente pensado desde la frontalidad. La anamorfosis (término que en griego significa

⁶² Ver la nota al calce 36.

transformación) es una imagen que debe ser mirada desde el sesgo para ser legible, porque está construida sobre un espejo curvo o en base a un efecto óptico.⁶³

En mi lectura analizo cómo la narrativa consigue incluir la “ilegibilidad” oculta anteriormente detrás de la dinámica del ventrílocuo— e incorporarla a través de una nueva metáfora en la expresividad de *La movida* vinculada a lo animal. Parafraseando a Mara Negrón en *De la animalidad no hay salida*, se activa un doblez, un pliegue en el lenguaje, en el que la metáfora es lo animal (32). Campolo redirige su trayectoria haciendo una fisura que inventa un espacio liminar a través del cual transformarse. Se abre la relación con el deseo y esto posibilita que se transforme el lenguaje del texto a uno que transgrede e interpela la pasividad a la que se ven sometidos los cuerpos encerrados.

Esta sección concluye con un análisis comparativo de estas obras con un texto contemporáneo que también aborda la representación del deseo en el espacio de la cárcel del Oso Blanco, estructura que hoy en día yace abandonada junto a una de las autopistas más transitadas como un gran animal muerto que se descompone. La literatura reciente sigue reflexionando sobre las implicaciones de esa forma de vigilancia panóptica que trajo la modernidad y que Michel Foucault examina en *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. El texto del escritor Eduardo Lalo *El deseo del lápiz* (Tal Cual, 2010) piensa la escritura de los grafitis de la cárcel de Oso Blanco como aquello que continúa trasgrediendo. Como señala Lalo, el lápiz que el preso esconde deja constancia de la pulsación de la vida:

La escritura del lápiz, que puede formar tanto palabras como imágenes en las paredes, es la pulsación de la vida que se manifiesta como un

⁶³ La anamorfosis es, según Jacques Lacan, uno de los conceptos más importantes de la mirada psicoanalítica. Ver Lacan.

desbordamiento en el espacio reducidísimo (y, por ello, violentísimo) de estas celdas. (14)

El texto de Lalo, que se define como texto de frontera, entrecruza también, como el de Rosario Quiles, la escritura y la fotografía. Pienso este libro junto a las obras de Rosario Quiles para imaginar una salida de *La movida de Víctor Campolo*, como una metanarrativa o diálogo superpuesto. La escritura es el rastro de un deseo que se manifiesta. Para llegar a las obras de Rosario Quiles hay que, como Lalo, leer la escritura en los espacios ilegibles encubiertos en la narrativa de relevo colonial.

1. Ventriloquía y alucinación en *El juicio de Víctor Campolo*

Cuando Rosario Quiles publicó *El juicio* habían pasado tan sólo cinco años desde la muerte de Albizu Campos, quien lideró el Partido Nacionalista desde el 1930 hasta su muerte en 1965. Alrededor de la figura de Albizu, uno de los pensadores más controvertidos y polémicos de la historia política puertorriqueña, hay mitos, canciones, pinturas, obras de teatro, investigaciones históricas y sinnúmero de poemas. Se trata de una de las figuras políticas más recurrentes en la poesía puertorriqueña y en las prácticas culturales desde la década del treinta.⁶⁴ Su palabra escrita y su visión política sigue siendo de interés actual. Su figura, incluso, ha sido leída como un espectro en el sentido derridiano que “obceca y aparece” y con el cual se sigue hablando consciente o inconscientemente (*El Caribe*, Negrón 995). Esta publicación reterritorializa el imaginario albizuista en el discurso histórico desestabilizando la lógica representacional, la cual sacude la expectativa lineal de la historia al presentarnos a Albizu a través de pistas, códigos y camuflajes diversos desde la secuencia narrativa de las primeras páginas del libro.

La portada de *El juicio de Víctor Campolo* presenta un afiche con un gran rostro que invita a un evento llamado “Víctor Campolo”, con fecha, día y lugar para ver el espectáculo (Img. 2.1). No se especifica si será una obra de teatro o un concierto. Al abrir la primera página del libro se lee “El juicio de Víctor Campolo” sobre un collage hecho de fragmentos de noticias de periódico de la sección policial (Img. 2.2). Se desvía el sentido de la primera página hacia otro lado. Invitarnos a Víctor Campolo fue una invitación a su juicio. El lector

⁶⁴ Con relación a la presencia de Albizu y el nacionalismo en las prácticas culturales en los últimos veinte años, sugiero revisar los trabajos “El Caribe en la época de Babel: entre grito y gemido” (2009) de Mara Negrón, “De Albizu a Madona: para armar y desarmar la nacionalidad” (1995) de Carlos Pabón y “La imaginaria nacionalista: de la historia al relato” (1993) de Aurea María Sotomayor.

puede ser jurado o enjuiciar a partir de esta secuencia. Además de una invitación a un juicio se trata también del montaje de un nombre sobre los fragmentos de la historia mediatizada, memoria rota literalmente en trozos de periódico.

Subrayo la atención en el pasar de las páginas en donde, como en toda traducción, algo se escapa. El motivo del escape y del acceso a una información continuamente vedada o inaccesible será parte esencial del desarrollo de la trama como se puede apreciar en la siguiente imagen a principio de la obra en la que hay un par de labios voluptuosos que enmarcan la frase “Odio al chota” (Img. 2.3).⁶⁵ La frase está capturada entre dos imágenes de labios seductores y carnosos. La relación entre texto e imagen aquí descrita explora la manera en la que se narra lo histórico y señala una conciencia interna sobre el artificio. “Odiar al chota” es formular una afectividad hacia aquel que enuncia un mensaje circunstancialmente vedado.

Tras esta secuencia aparece una imagen del rostro de Pedro Albizu Campos en página completa (Img. 2.4). El texto establece la relación entre Albizu Campos y Víctor Campolo a raíz de esta primera secuencia de imágenes, textos e imposturas pues se trata en ambos casos de perfiles heroicos, en el caso de Víctor como si fuera héroe de película hollywoodense, “un héroe de nuestro tiempo” (Img. 2.5); en el de Albizu, con el grabado de perfil típico de los próceres criollos.⁶⁶ Además, la semejanza del nombre Víctor con la palabra “victoria” y del apellido Campolo con el segundo apellido de Albizu Campos

⁶⁵ La palabra “chota” significa soplón o delatador (Real Academia Española). En Puerto Rico también equivale a ser traidor.

⁶⁶ Cabe recordar también aquí el valor de la gráfica en el proyecto de alfabetización de la modernidad estadolibrista.

apuntan hacia el deseo de acercarse a ambos personajes.⁶⁷ Ya en esta primera aproximación de Campolo se puede pensar el retorno. La historia integra las tensiones entre la oralidad y la censura, el imaginario popular versus el institucional, los eventos históricos en los que participó Albizu Campos y las maquinarias que lo criminalizaron, persiguieron y torturaron.⁶⁸ Las bocas y las alusiones a la censura adquieren un carácter histórico relevante para estos textos cuando se revisa la biografía de Albizu, quien fue el primer encarcelado bajo la Ley de la Mordaza (1948). Si el referente histórico de la Ley de la Mordaza que inculpaba a Albizu tenía como detonante principal el uso de la palabra, *El juicio* propone interrumpir el concepto operativo de la sensibilidad delictiva a través de la conjunción de texto e imagen.

Con el estilo de poema gráfico, Rosario Quiles imagina un modo de representación en que ninguna de las partes domina sobre la otra sino que ambas añaden contenido y significado simultáneamente. La narrativa de *El juicio* opera precisamente a través de una sutil compensación entre texto e imagen, una desmedida que debe ser calibrada por el lector. Esta desmedida caracterizará la expresividad de Víctor Campolo pasando del discurso panegírico al de paria con asombrosa flexibilidad y con poco rigor teleológico. Más que privilegiar alguna representación de Campolo, el personaje va del héroe desposeído, al gánster adicto o al preso militante. En cualquier caso, hay una fascinación por el imaginario

⁶⁷ La palabra “victoria” posee una significancia particular en el discurso de izquierda latinoamericana y en el nacionalismo político. Por un lado evoca la famosa frase “¡Hasta la victoria siempre!”, incoada por Ernesto “Che” Guevara. Por otro, remite también a una de las citas más famosas de Pedro Albizu Campos: “La victoria de un puertorriqueño sobre otro puertorriqueño es la derrota de la patria”.

⁶⁸ Durante el último periodo en que fue encarcelado, Albizu fue víctima de experimentos científicos con radiación que llevó a cabo el gobierno estadounidense en las cárceles federales. Durante la presidencia de Bill Clinton, el gobierno aceptó que durante esos años había hecho experimentos con radiación en presos en las cárceles federales.

del personaje mediático, un deseo de que Campolo sea visible a los otros. En términos musicales, regresando a la idea del retornado, se puede pensar en una melodía interna en la que de repente surgen otros códigos que hacen reaccionar a Campolo. Por ejemplo, Campolo se queja de escuchar constantemente el televisor y por eso no poder estudiar. (Img. 2.6) Este lenguaje establece su territorio a manera de eco, a través de la creación de un alcance. Esta invasión del territorio doméstico de Campolo está reforzada por otras invasiones como la relación de Campolo con el Predicador y el trabajo visual en el que el aparato gráfico del texto copia distintos tipos de discurso mediáticos.

Esta manera de presentar al personaje permite hablar de una distancia irónica en la emergencia de una subjetividad política durante la década del setenta. Las voces del Predicador y Campolo producen el efecto artístico de un distanciamiento de la narrativa histórica dominante. La ironía forma parte de dicho efecto artístico pues, como señala Paul de Man, tiene una clara función performativa: “La ironía consuela y promete y excusa. Nos permite actuar todo tipo de función lingüística performativa de la que no alcanza a dar cuenta el campo tropológico aunque desde una conexión cercana con éste” (*mi traducción*, 165).⁶⁹ Es desde esta mirada irónica que el Predicador narra la historia de Campolo, cuyo nacimiento se ve contextualizado en la crisis agrícola y en la década donde comienza la carrera política de Albizu Campos.

De aquí en adelante habrá instancias en las que las enunciaciones coloquiales y el diálogo se entrecruzan con otras en las que se integran al texto fragmentos de lenguaje profesional de cronista o, como señala el comienzo del libro, “de trabajador social” (24).

⁶⁹ Dice de Man, “Irony consoles and it promises and it excuses. It allows us to perform all kinds of performative linguistic functions which seem to fall out of the tropological field, but also to be very closely connected with it”, 165.

Históricamente, este trabajador social iba a las zonas agrícolas y educaba sobre higiene, evaluaba la comunidad, agenciaba poder sobre las familias, pero también llevaba a médicos que esterilizaban a las mujeres y hacían experimentos sociológicos con las comunidades. Ante la posibilidad de que la historia de Víctor Campolo sea archivada por algún “trabajador social” dice el Predicador:

(...) es menester no narrar con este comienzo,
mejor será no aludir al nacimiento
por el riesgo de no poder justificar
no haber sido usual su biografía. (24)

El Predicador se contradice a sí mismo, proveyendo una historia del nacimiento de Campolo que luego es rechazada ante la posibilidad de que lo biográfico sea absorbido por la lógica archivista y estadística: “para un tiempo según las estadísticas/ de menesterosa economía”(23). La experiencia biográfica de su traumático alumbramiento (“Mucho lloró aquel niño ‘de coraje’ dijeron unas, / “de dolor que pena” dijo el abuelo”), corre el peligro de ser parchada por “algún ordenado archivo” (24). La ironía estriba en que es el mismo Predicador el que parchará a través de la narrativa la experiencia del protagonista.

El alumbramiento del niño se vuelve metáfora del comienzo de una tragedia histórica: niño que llora y nace con las masacres y con la conciencia de la persecución política; por otro lado hay otro código narrativo que busca ocultar la experiencia del niño. El nacimiento de Campolo se vincula desde principios de la obra a la anarquía: “Sí, Víctor Campolo recogió la vida de la misma manera/en que se la fecundaron:/en anarquía sobre el lecho”.⁷⁰ (24) Sin embargo, esa misma tensión entre dos contenidos, reforzada por la relación de texto-imagen, es la que libera la carga representativa. La polaridad que

⁷⁰ Rosario Quiles señaló en una entrevista que le realicé en diciembre del 2012 que Walter Bowart, líder de los movimientos de contracultura de los sesenta y editor de revistas anarquistas, influyó grandemente su obra.

imaginará el texto entre el Predicador y Campolo representa dos códigos en tensión radicalmente incompatibles que se interrumpen el uno al otro de un modo tan fundamental que representan una amenaza a los supuestos de lo que conforma una narrativa histórica. La polaridad creada por el efecto ventrilocuo sugiere una actitud específica para el lector que no trata de reconstruir una memoria—aquella que Arcadio Díaz Quiñones llamó la ‘memoria rota’ (13).⁷¹ Más bien, el pensamiento emerge para colocarse al lado opuesto de una enunciación repetidamente acallada y triturada por olas de censura y represión.

a. El paternalismo de los malos afectos

Del paternalismo habría que destacar ante todo una topografía peculiar que lo caracteriza: el hecho de que supone una jerarquía entre sujetos, uno de los cuales se constituye en superior al relegar al otro o a los otros a la categoría de subordinados. (...) La retórica del paternalismo a menudo remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia (Juan Gelpí, *Tribulaciones* 96).

Puerto Rico sería más bien un ejemplo bastante ilustrativo de la distorsión que subyace en el fondo a todas las naciones. Nosotros que nunca llegamos a ser estado somos la paleo-nación, el fondo oscuro e inconfesado de todas las naciones, la nación en perpetuo estado de gestación y derrumbamiento (Rubén Ríos Ávila, “Queer Nation” 1133).

La canción “Despedida”, compuesta por Pedro Flores y popularizada en la voz de Daniel Santos evoca el estado melancólico de un soldado que debe abandonar a su novia y dejar sola a la madre enferma para irse a la guerra.⁷² “Despedida” se popularizó en un momento en que miles de jóvenes fueron reclutados por el servicio militar obligatorio,

⁷¹ Señala Arcadio Díaz Quiñones que la condición de la memoria durante el nuevo orden neocolonial ha sido “deliberadamente negada por el poder político o rota por la represión oficial o la exclusión cultural”, Ver *La memoria rota* 13.

⁷² Casualmente esta es una expresión del famoso dilema moral que Jean Paul Sarte expone en su conferencia *El existencialismo es un humanismo*.

incluido el propio Daniel Santos, quien tras regresar de la guerra se unió al partido Nacionalista. Esta canción tiene un rol muy importante en *El juicio de Víctor Campolo*.

”Despedida” aparece en la obra dentro de una conversación narrada por el Predicador, entre él y Víctor Campolo. Recordemos que el Predicador exhorta a Campolo a no contar su historia, limitando el acceso de Campolo a ciertos territorios discursivos y manteniendo su voz al margen de un acto de ventriloquía a través de escenarios que reproducen dinámicas de captor y cautivo, amigo y enemigo, colega y traidor. El Predicador recuerda una conversación con Víctor en la que éste narra que el padre enfermó por haber tenido que ir en contra de su voluntad a la Segunda Guerra Mundial por el servicio militar obligatorio. Según cuenta Víctor al narrador “yo creo que fue la imposición de matar/ a la otra gente, de habernos, sin querer,/ dejado solos, ¿no lo dice así casi en la canción” (40). Simultáneamente, el personaje se disculpa con Campolo, lo interpela desde el texto de la obra, por estar contándonos su historia. El fragmento citado en extenso lee: (Img. 2.7)

También me dijo
-Víctor, perdóname-
“que no lo sepa nadie
pero una vez terminó la guerra
contra Hitler y los alemanes
y la atómica sobre los japoneses,
nos mudamos a San Juan
porque mi padre no quedó sano de la cabeza.
(...)
yo creo que fue la imposición de matar
a la otra gente, de habernos, sin querer,
dejado solos ¿no lo dice así la canción?
(...)
Por que necesitaba tratamiento
cada dos jueves en la clínica Juliá
nos consiguieron apartamiento
en el caserío San José,
de Hato Rey (...)
La clínica quedaba cerca.
Atendía gratis a los veteranos

y notificaba al gobierno Federal
si le mejoraba la locura

para no pasarle pensión.
Nunca ocurrió la noticia
porque nunca mejoró:
ESQUIZOFRENIA POST GUERRA
No puedo asegurar si el sufrió,
sólo quedó ajeno y alegre,
durante seis años cantó la misma canción
frente al espejo, al estilo de Daniel Santos:
“Mi pobre madrecita que es tan buena (u)” (41).

Quisiera señalar varias cosas importantes en este fragmento. En primer lugar, se cancela la noción de Gran Familia muñocista, que menciona Gelpí, esa que siempre esconde un crimen que emerge bajo la forma del trauma (Ríos Ávila 1133) ; el padre de Campolo no encarna el logos paterno que soñaba Muñoz y la familia no se muda a la ciudad para encarnar el *locus amoenus* de los campesinos que se modernizan o más bien esa modernización se devela como el traslado a un espacio en el que las instituciones pueden tener control del sujeto, en este caso, instituciones siquiátricas.

Los primeros años de Víctor transcurren en la ausencia obligada de este padre que se recuerda amoroso y tranquilo como van narrado varios eventos. Esta ausencia se sustituye metafóricamente con la imposición de la lengua de quienes le han arrebatado al padre, narrado en un hermoso pasaje:

Entonces, el maestro rural –así que pasaron 6 años-dijo,
“-No es cierto que la bandera sobre el pizarrón
sea nuestra bandera, la puertorriqueña,
no tenemos ejército, no tenemos enemigos
ni mucho menos tenemos guerra,
Víctor, si tu padre es soldado de los Estados Unidos
que lucha contra los alemanes es porque lo reclutaron,
se lo llevaron. El no quería abandonarte.
No llores más, niño.
Quédate tranquilo.
¿Sabes la lección?

Moder es Mamá, Papá es Fáder.
Repítelo conmigo”. (27)

El padre de Víctor es expulsado de su significante y suplantado por el aprendizaje de la lengua extranjera. Eventualmente, la existencia de este padre se vuelve una carga dentro del núcleo familiar obligando a los Campolo a emigrar del campo a la ciudad “porque necesitaba tratamiento cada dos jueves en la clínica Juliá” (40).

La alteridad de los Campolo parte de la sustracción del significante *padre* en el imaginario del núcleo familiar. Más aún, no sólo se sustrae el padre sino que se puede hablar de un “dejar de ser hijo” que está siendo desplazado por un “comenzar a ser americano”. Este “dejar de ser” intervendrá también en la representación de la relación doméstica de Víctor con su hermano y su madre. En ambos casos, la obra recreará consecutivamente eventos traumáticos sobre el pasado de Campolo. Esta estructura narrativa va sugiriendo a la vez una progresión de las pruebas para enjuiciar al personaje al final del texto.

Juan Duchesne argumenta con elocuencia que uno de los efectos del nacionalismo colonial ha sido sustituir la discusión de lo colonial con un imaginario identitario que subyuga a la comunidad al drama de la victimización (*Fugas incomunistas*). Esta operación se da en términos estructurales con el ejercicio de acciones políticas que extraen a las comunidades de elementos constitutivos de su experiencia, colocándolos en el lugar del subalterno. La familia desmantelada llevará consigo una carga, materializada en la figura del padre.

A esto habría que añadir los afectos que resultan de la experiencia de Campolo como hijo de un sujeto dependiente a medicamentos psiquiátricos. Hermann Herlinghaus argumenta que hay una “marginalidad afectiva” que conforma las subjetividades que se

caracterizan por llevar consigo una carga (“carrying a burden”) producto de la interiorización de una incriminación (12). La historia moderna del control policial de los adictos se relaciona a la genealogía de un sentimiento gradual de culpa causado por la represión y la estigmatización social. La proyección de estos afectos da cuenta de las fuerzas que han motivado el fin metropolitano de construir “la mala conciencia del sujeto moderno” como señala Avital Ronell en *Crack Wars* (3) y está estrechamente ligada a la estigmatización de consumidores de drogas lícitas e ilícitas.

Si por un lado, la obra subvierte el imaginario paternalista, su sustitución no activa ninguna salida al drama colonial. Más bien, la obra pone en escena dos caras de la misma moneda: la de la expectativa social y la de la marginación afectiva de aquellos que no accedían al imaginario hegemónico. Esta complejidad discursiva será representada en términos estéticos a través de la apropiación de elementos de la cultura material como se observa en la siguiente sección.

b. Cancionero, adicción y deuda

El juicio ayuda a pensar los conflictos que el consumo y la distribución de sustancias suscitaron en los procesos formativos de la modernidad estadolibrista y cómo el paso de la Guerra Fría a la Guerra de las Drogas ha producido un cierto tipo de subjetividad política. En el texto operan tensiones entre espacios legibles e ilegibles a través del tratamiento que hace la obra de la farmacopea legal e ilegal, de la sedación del padre esquizofrénico a la sedación del hijo heroinómano. La lógica farmacológica de la modernidad, trabajada en la obra a través de la imagen de un “ordenado archivo”, será intervenida de distintas maneras (24). Estas tensiones producen una territorialidad que ayuda a pensar las configuración de

discursos culturales y comerciales a través de elementos musicales y visuales e instancias que intervienen en aspectos naturalizados del nacionalismo colonial.

Uno de estos aspectos estaba conformado por las campañas de higienización y salud que operaban estéticamente a través de distintos tipos de publicidad escrita y radial. La estética de estas obras de Rosario Quiles crea un diálogo con formas de publicación que formaban parte de estos procesos como el *Cancionero Picot* que se menciona temprano en la obra. La vida de Víctor Campolo comienza en “la época del cigarrillo Spur, el carro Packard y el cancionero Picot” (19) (Img. 2.8).

El cancionero apareció por primera vez en 1928, y se convirtió en uno de los medios más eficaces de propaganda en Latinoamérica y parte del Caribe publicándose hasta bien entrados los setentas. Una de sus características principales era que narraba las aventuras de Chema y Juana, dos personajes que, siempre en forma de verso, anunciaban las bondades del producto. Esta publicación tenía como objetivo principal hacerle publicidad a la sal de uva marca *Picot* y a otras compañías en crecimiento en la época como *Bayer*, *Colgate* y *Palmolive*. Se trata de un texto que promovía el consumo de la toxicidad legal que cobraba auge en esos años. Actualmente, se le considera uno de los mejores ejemplos de la mercadotecnia de las primeras décadas del siglo XX.

La estética del *Cancionero Picot* guarda relación con la de *El juicio*, en tanto que se trata de publicaciones que narran la vida de personajes ficticios, valiéndose de recursos visuales y musicales (2.9). Simultáneamente, el cancionero recopilaba boleros de toda Latinoamérica así como información sobre los compositores, entre ellos Pedro Flores, quien compuso la canción “Despedida”, melodía que repetía el padre de Campolo, y Daniel

Santos, quien la popularizó con su voz y a quien Campolo recuerda cantándola, como se señaló anteriormente.

El bolero es un género musical que surgió a finales del siglo XIX en el Caribe y se esparció rápidamente por toda Latinoamérica. Han sido muchos los críticos que han trazado la recepción histórica y geopolítica del bolero en relación con los imaginarios populares exportados fuera de la Isla. Si bien las letras de los boleros son consideradas en su mayoría seductoras y románticas, su recepción permite hacer una lectura de cómo estos tropos encubrían el establecimiento de corporaciones farmacéuticas.

El bolero “Despedida” se popularizó en un momento en que miles de jóvenes fueron reclutados por el servicio militar obligatorio, incluido el propio Daniel Santos, quien tras regresar de la guerra se unió al partido Nacionalista. Aunque esta publicación tenía como objetivo principal hacerle publicidad a la sal de uva marca Picot y a otras marcas estadounidenses, Luis Rafael Sánchez la propone como un proyecto vinculatorio e integrador de la “América descalza, la América amarga, la América en español” y un proyecto “pionero de integración, elemental y entretenido” (103). Sin embargo, Sánchez no toma en consideración el fin mercantil del cancionero que imagina a una América higienizada y consumista, cuyas vidas soñaban ser optimizadas por el acceso a los nuevos productos.

La “América” de *El juicio* no evoca un proyecto vinculatorio como el que señala Sánchez, sino que retrata la conciencia moderna de la América imperial. Aquí, el acceso a las drogas lícitas e ilícitas generan otro tipo de subjetividad, como la descrita por Allen Ginsberg en el poema “America” en *Howl* (1956):

My national resources consist of two joints of marijuana
millions of genitals an unpublishable private literature

that goes 1400 miles and hour and twenty-five-thousand
mental institutions. (32)

Es una América adicta y diagnosticada. Una América consciente del modo en que la tecnología ha transformado la percepción: “America this is the impression I get from looking in the television set” (34).⁷³

Es precisamente en los años de la postguerra que la mercadotecnia comenzó a configurarse en los modos que conocemos hoy en día. En el texto se mencionan recurrentemente tecnologías que forman parte de la espacialidad urbana (la televisión, las máquinas de apuestas, las velloneras) configurando también las dinámicas de Víctor con los demás personajes en instancias enunciativas en poemas como “La Familia”(50) o “La máquina de Flipper”, (52). La cultura material junto a la que aparece mencionado el *Cancionero Picot* habla de otros objetos de consumo: los cigarrillos Spur y los carros Packard. Los carros Packard eran usados por la policía en Puerto Rico durante las primeras décadas del siglo. En la presentación de estos objetos se va imaginando una época en la que el consumo comenzó a modelar las prácticas culturales, pero también como sugiere el carro Packard, la época en la cual el ELA comienza a perseguir y criminalizar a los adictos.

Víctor Campolo es adicto a la heroína. Aunque la heroína cobró popularidad en todo el mundo en la década del setenta a raíz del regreso de los veteranos de la Guerra de

⁷³ Por otro lado, los poetas del beat también estaban al tanto de la poesía experimental y las nuevas poéticas puertorriqueñas, como demuestra el documental “Fried Shoes Cooked Diamonds: The Beats at Naropa”, dirigido por Costanzo Allione y narrada por Allen Ginsberg en 1978, en el cual aparecen los poetas nuyoricán Miguel Piñero y Miguel Algarín. Durante el documental dedicado a los poetas del Beat Generation y que surgió de una serie de lecturas en el Instituto Naropa se escucha a Ginsberg decir “Well, that’s oratory” en una “voz en off” cuando Miguel Piñero comienza a recitar e intercalar cantos yorubas. Luego los describe como los nuevos poetas callejeros de Nueva York, yonkis y abyectos cuya poesía transmitía también un discurso sincrético y novedoso sobre la identidad nuyoricán.

Vietnam, su uso fue perdiendo popularidad a raíz de los programas de concientización y del auge del virus del Sida en los ochenta y noventa.⁷⁴ El modo en que opera la toxicidad en el texto de Rosario Quiles ayuda a entender el panorama actual. Como señala Avital Ronell en *Crack Wars* “la adicción genera deudas” (78). La deuda no es otra cosa que la interiorización de la violencia neocolonial:

Yo apenas me domino, ni soy mío
lo que explica mi voluntad de herirme con la aguja,
Sargento, ya me dieron una golpiza
y no los culpo, por lo contrario
agradezco las lesiones que me hicieron
porque su concurrencia desviaron
la atención de esta necesidad
que ahora tengo, lo único que tengo
Sargento, quizá sea bueno
que no impidiera Usted que vuelvan a golpearme
mientras me muero. (98)

Como señala este fragmento de “Confesión a un Sargento de la policía”, la interiorización de la violencia y de la culpa que genera la adicción en Campolo le hacen pensar que merece recibir la paliza de la policía. Es este sentido, Campolo es incapaz de disfrutar su síntoma. La drogadicción “segrega” un trauma cuyo efecto será constantemente antagónico. *El juicio de Víctor Campolo* absorbe la sensibilidad estética de la farmacopea capitalista y, desde ahí, piensa una estética propia.

⁷⁴ El consumo de heroína es un problema de salud pública que lleva más de cuarenta años en Puerto Rico. Actualmente se estima que hay cerca de 150,000 adictos a la heroína en la isla. El 70% de los consumidores de cocaína y heroína del Caribe están en Puerto Rico aunque las ganancias anuales por trasiego de estas drogas son mucho más altas en la de República Dominicana que en Puerto Rico. Empero, en República Dominicana se registra que solo se consume un 2% de la heroína de todo el Caribe. Estos datos hablan también de una tendencia cultural hacia el uso de heroína mucho mayor en Puerto Rico que en el resto del Caribe. Se estima que el uso de heroína es tan bajo en República Dominicana porque los mismos traficantes han vetado el consumo entre los dominicanos. Sorprendentemente, el consumo se ha mantenido en aumento en Puerto Rico y ha repercutido en nuevas formas de adulteración de la droga que tienen que ver con la intervención de la farmacopea económica. Ver Brush y Platzer.

c. Del juicio a la prisión

Al condenado se le escribirá en el cuerpo con el ‘rastrillo’ el precepto que ha infligido.

(Franz Kafka, *En la colonia penitenciaria*)

Nunca antes un hombre fue acusado por tantos delitos.

(*El juicio*)

A raíz de la experiencia narcótica de Víctor Campolo, *El juicio* arma la narrativa de un caso fabricado y la homologa en una especie de espejo oblicuo en la narrativa del nacionalismo albizuista. Víctor es arrestado en medio de una alucinación. En un momento en el que el personaje atraviesa un episodio de paranoia y, simultáneamente de revelación mística, este se percata de que hay alguien contemplándolo de espaldas y pregunta: “¿será agente de la Policía de narcóticos?”. Acto seguido, el personaje aparece en el Viejo San Juan en un autobús en donde se sigue sintiendo perseguido hasta que llega a un bar. Es el “New World Bar”, donde tocan “Lucy in the Sky with Diamonds” de los Beatles. Esta canción interfiere con su estado sedativo. El fragmento de la canción incluido en el texto funciona como prefiguración de los acontecimientos que se avecinan:

Newspaper Taxi appears on the shore, waiting to take you away.
Climb in the back with you’re head in the clouds and you’re gone:
Lucy in the Sky with Diamonds.

Víctor comienza a imaginar que una mujer (¿Lucy?) se le acerca y le extiende la mano en la que Víctor ve reflejada su muerte. Es después de este episodio que vuelve a intervenir el Predicador para dar varias versiones del arresto e inculparlo: “¡Basta Víctor Campolo! Que tus cosas han hecho escándalo”. La sección funciona enlistando los modos de producción de culpa e incriminación social en el personaje, haciendo que aquello que no se ve—el

arresto—circule por todas partes pues nunca se muestra. Al no mostrarse ni decirse lleva la herida abierta del secretismo a otro lugar de constante flujo.

Se insinúa la fabricación del caso. Víctor alega ser un adicto y maldice a los mercaderes “de la química y el alivio”. Campolo es acusado por una serie de delitos que van desde la conspiración hasta delitos sexuales, resistencia al arresto, portación de armas, etc. “Nunca un hombre fue acusado por tantos delitos”, dice el texto. Sin embargo, Víctor desestima estas acusaciones:

Yo, Víctor Campolo, soy el Agraviado
que fuma la yerba y por eso no la lleva encima
que es culpable de no tener Licencia de Conducir
y no haberse detenido ante señal de Pare
cuando era perseguido.

Aunque admite fumar marihuana al no tenerla encima no hay evidencia para acusarlo. Sin embargo, tras este pasaje, Campolo aparece preso. La historia sugiere que hubo un intento de fuga de la prisión de la que el personaje participó pero fue capturado y enviado al calabozo, tras lo cual se incluye un pasaje con una carta de su amigo Luis (¿el Predicador, el sargento, el gobernador?). El fragmento tiene el efecto de sugerir que Víctor ha intentado suicidarse. Luis lo consuela y le pide que se conforme con su destino y no sueñe con la libertad: “Cuando por las tardes te lleven a la playa a recoger arena para la reconstrucción de la Penitenciaría no mires al mar”(109). Campolo, el convicto, pasa a formar parte de la estructura que sostiene la misma maquinaria del Estado que lo criminaliza. Ha entrado en el circuito en el que se premia su sumisión, en el que la mirada al mar se equipara con una trasgresión del deseo.⁷⁵

⁷⁵ En un trabajo inédito titulado “La tonada última: estilo tardío de Julia de Burgos”, Lena Burgos-Lafuente propone un pensamiento caribeño que se posiciona frente al mar y que cuenta entre sus pensadores a escritores tales como Julia de Burgos, Derek Walcott,

Es desde esta inminente pasividad forzada que le sugiere Luis y en la que entra Campolo al ser internado en prisión que la narrativa del libro regresa a la reflexión sobre el ELA. “¿En que quedó la Revolución Tranquila?” se pregunta el texto junto a la imagen de las moscas que sale a comienzo del libro. El siguiente pasaje ficcionaliza la voz de Luis Muñoz Marín en comunicación con su esposa, Inés. En este pasaje de confesión teatral, el personaje le cuenta a Inés que hablando con el Tío Sam este le ha ofrecido “sus riquezas y sus manías”:

Mucho podemos dar a tu gente, me dijo,
sólo quédate callado y cédeme tu casa
y mediante un contrato formal
te llamarás *Commonwealth*.

Se trata de un reclamo histórico a la traición muñocista y al cambio ideológico de quien en su juventud fuera “predicador” de la independencia política. El espacio de la corte se transforma en el de la casa colonial. Campolo hace acto de presencia en esta secuencia en la que se inserta también una página de periódico en la que Luis Muñoz Marín dice que lo mejor para Puerto Rico es la independencia (112-113). Campolo, dentro de este relato ficcional en el que conversan Inés y Luis, es un aparecido ubicado apropiadamente dentro de la estructura del paréntesis. Luis le cuenta a Inés el acuerdo al que llegó con el Tío Sam y entonces opina Campolo:

Aunque tendríamos que pelear sus guerras,
tendríamos, dijo el Tío Sam, la ventaja de la ciudadanía.
(Jamás nadie conoció mejor anzuelo, comentó Víctor Campolo).

Esta aparición performativa de la voz de Campolo muestra la parte que no tiene parte dentro de la ficción del momento narrativo. Es una instancia en que Campolo, desde

Aimé Césaire, entre otros. Este pasaje de *El juicio* invita a pensar en las implicaciones políticas de que el Estado cancele esa mirada al mar en el paisaje del sujeto caribeño.

su confinamiento en el espacio metafórico del texto, interviene y opina. La falta de certeza y de definición bien puede pensarse con la incertidumbre política que retrata el texto en relación con lo que significó el paso de ser territorio anexo a Estado Libre Asociado. Reaparece la figura de Albizu en este pasaje en medio de una oración en la que Campolo le dice a un interlocutor que la “Rebelión necesaria” fue “la que Albizu llevó a la calle”.

Tanto Albizu Campos como Campolo fueron acusados y arrestados en circunstancias de abuso de poder.⁷⁶ A través de los paralelismos en ambos procesos y las conexiones narrativas de la criminalización de Albizu y Campolo, *El juicio* sugiere que hay un relevo de tipo biopolítico en los modos en que el Estado controla la insurrección de los cuerpos.⁷⁷ El cuerpo de Albizu Campos desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra Fría es como el cuerpo de Víctor Campolo durante la Guerra de Vietnam, un cuerpo marcado por la marginalidad pero exhibido como en un espectáculo teatral. Albizu, como Campolo, aparece en la esfera pública como una presencia ineludible, pero también como un símbolo hipermediatizado, signado por el mito y la estigmatización. Víctor Campolo hereda la traducción de estos signos, así como se traduce o recrea la maquinaria de poder contra la que luchó Albizu. Si a Campolo lo persigue la ley, también lo persigue el Predicador, que sin

⁷⁶ Albizu Campos fue arrestado por primera vez después del asesinato de dos jóvenes nacionalistas por parte de la policía y fue acusado, junto a otros nacionalistas, de querer “derrocar el gobierno de los Estados Unidos”. Un jurado lo encontró inocente. Sin embargo, se desestimó este juicio y lo volvieron a enjuiciar con un jurado de mayoría estadounidense que lo encontró culpable y le adjudicó una sentencia de siete años. Más tarde Albizu fue arrestado bajo la Ley de la Mordaza, tras lo cual fue sometido a experimentos ilegales con radiación como otros prisioneros de la época.

⁷⁷ Para un análisis del concepto de biopolítica, desarrollado por Foucault, desde la perspectiva de la sociedad puertorriqueña ver “Mutaciones del ciudadano insano: construcción biopolítica del miedo en los procesos de comunicación urbana” de Juan Carlos Rodríguez en *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*: 395-419.

embargo se hace pasar por su amigo y confidente. Se establece un juego de metonimias e intersecciones entre las décadas previas al ELA y el presente del setenta.

Rosario Quiles imagina una maquinaria discursiva en la que el “mediador” evidencia su incapacidad de tener control narrativo del sujeto marginado. Ante esta incapacidad, Campolo es encarcelado en un territorio desde el cual el Estado puede tener el control del sujeto. Se trata de un desplazamiento de espacios adictivos, una mutación de formas que corresponde a una maquinaria económica: de la guerra, a la farmacia, al punto de drogas. A través de la saga tóxica, conocemos la biografía ventrílocua de Víctor Campolo y la reterritorialización apócrifa albizuista. Se trata de la configuración de una subjetividad que narra un cierto tipo de experiencia estética y política. En el comienzo de la era global, desde la isla que ha sido utilizada como experimento científico y militar, el poema emerge de la conciencia del adicto, como en un campo de batalla.

2. Subjetividad emergente, anamorfosis y animalidad en *La movida de Víctor Campolo*

*Y así Víctor Campolo se fue en trance
por la vía del sonido, sudor y tacto.
(Rosario Quiles, *La movida de Víctor Campolo*)*

La metáfora es el animal, es siempre un resto de animalidad
en el lenguaje, de ese doblez de ese pliegue.
(Mara Negrón, *De la animalidad no hay salida*)

La movida de Víctor Campolo se publicó en 1972, dos años después que la primera parte de la saga. Si bien el texto comparte muchas de las características del primer libro— como por ejemplo la conciencia performativa, el uso de texto y collage, las referencias culturales y mediáticas y el interés histórico del Puerto Rico del siglo XX—este se caracterizó por tener un formato mucho más grande que el de *El juicio* (10 x 12), no incluir número de página e incluir varias secuencias de foto-ensayos. En cuanto a las referencias culturales, la salsa ocupa un lugar importante en la narrativa de esta parte con muchísimos ejemplos de versos y fragmentos de canciones de la época. La salsa será la musicalidad que acompañará la experiencia narrando el despertar político de Campolo con fragmentos de canciones. No se trata de intertextualidad únicamente sino de una incorporación de los fragmentos como parte de la experiencia auditiva del personaje.

Por otro lado, otro cambio importante en esta sección es que el Predicador ha desaparecido. La voz narrativa narra en segunda persona. Se introducen nuevos personajes que tienen grandes monólogos recitados ante una audiencia o en conversación con Campolo. Campolo no aparecerá hasta pasadas las primeras diez páginas del texto, en donde el lector descubre que está en la prisión de Oso Blanco (clausurada en el 2004), símbolo emblemático de la colonial penal. Lo que antecede a la presencia de Campolo es la ciudad y su estructura. Las imágenes muestran estacionamientos, edificios de medios de

información, números, escenas de Disney y televisión, carteles de tráfico, imágenes panorámicas de la zona metropolitana, objetos que modelan la urbe y signan formas de hacer y actuar (Img. 3.1). Diez páginas después aparece Campolo en la cárcel.

Los números y el dólar ocupan un lugar importante en esta sección. Estas ecuaciones combinan cierta idea de matemática con la de experiencia. La primera “ $1+1+1=3$ ”, es en referencia al dicho popular “3 cosas tiene la vida, salud, dinero y amor”. Se trata de una matemática en muchos casos esotérica, libre y paródica que ilustra ya no la matemática del “ordenado archivo” sino la del caos azaroso de la astrología, la magia y el ritual (Img. 3.2). Hay presente un exceso rítmico, pues estas ecuaciones en ocasiones tienen que ver también con canciones, pentagramas, dosis de drogas, números de cartas de la baraja española. Por otro lado, su número de confinado también ayuda a entender la propuesta numérica pues corresponde al de la fecha de la revolución Nacionalista de 1950: 30-10-50. (Img. 3.3).

La narrativa del texto describe el adentro de la prisión como una alegoría del afuera en el que los confinados eran expuestos a las mismas campañas de *aculturamiento* promovidas por la Divedco. Estas campañas combinaban materiales literarios y audiovisuales con el fin de promover el compromiso cívico entre las comunidades rurales de bajos recursos. Campolo se involucra en reorganizaciones del espacio— como la celebración de ritos de santería— que dan la espalda a la agenda de homogeneización de la prisión transformándose en un sujeto deseante de la libertad que encuentra eco de ese deseo en la historia de la subjetividad afrocaribeña. Hay una radicalización del deseo en ese sentido. Este fenómeno resulta importante pues fue en la década del setenta que la

constante y sistemática marginación del negro de los discursos nacionales comenzó a ser ampliamente discutida.

Esto coincide con un cambio en la economía tóxica, pues Campolo deja de consumir heroína en la cárcel. El performance discursivo de esta parte implica también el abandono de un lenguaje previo estructurado por los actos del toxicómano. Pienso este cambio junto con la idea de “anamorfosis deseante”, para referirme al movimiento que ocurre de un texto al otro y da cuenta de la emergencia de la subjetividad en Campolo, de la trama en *El juicio* a la de *La movida*. Se trata de un gesto que intenta desarmar el imaginario corporal y deseante que precede el libro y que involucra la afectividad negativa hacia los componentes familiares y las representaciones de género. Tanto por la lectura visual como por el sesgo metafórico del contenido histórico en la emergencia de la subjetividad de Campolo, el texto propone una mirada anamórfica de un imaginario usualmente pensado desde la frontalidad. La anamorfosis, término que en griego significa transformación, es una imagen que debe ser mirada desde el sesgo para ser legible, porque está construida sobre un espejo curvo o en base a un efecto óptico.

A través de la mirada anamórfica el texto consigue incluir la “ilegibilidad” oculta anteriormente detrás de la dinámica del ventrílocuo— e incorporarla a través de una nueva metáfora en la expresividad de *La movida* vinculada a lo animal. Parafraseando a Mara Negrón en *De la animalidad no hay salida*, se activa un doblez, un pliegue en el lenguaje, en el que la metáfora es lo animal. Lo animal es la fisura que inventa un espacio liminar, un umbral mediante el cual Campolo puede reinventar su trayectoria y transformarse. Se abre la relación con el deseo y esto posibilita que se transforme el lenguaje del texto a uno que transgrede e interpela la pasividad a la que se ven sometidos los cuerpos encerrados.

Este gesto implica la entrada de un lenguaje fronterizo reterritorializado en la narrativa central de la obra. Al ser reterritorializado, es posible pensar cómo cambia la geometría política así como también la representacional. La santería fue también la práctica espiritual mediante la cual la población negra afirmaba su libertad de culto y su idiosincrasia ante la estructura colonial hispanista. Con el paso de la colonia hispana a la anglosajona, en las décadas del sesenta y el setenta la lucha por la igualdad racial fue influenciada por los movimientos civiles estadounidenses y en el caso de la comunidad puertorriqueña fue la década de la fundación de movimientos que veían en el nacionalismo uno de los pilares de su genealogía antihegemónica, como fue el caso de los Young Lords.

Aunque está la interpelación del pensamiento nacionalista, se propone un tipo distinto de relación política con esa misma forma. Hay una desideologización a través del baile y de la música que libera el deseo. Además, en los ritos existe una participación de audiencias accidentales y testigos que están en el ambiente y que intervienen con el goce propio. La presencia de los elementos de afirmación afrocaribeña-americana en la trama de *La movida* hablan de una vuelta de tuerca a los estereotipos de conducta impropia e inaceptable con los que peyorativamente se caracterizaba a los practicantes de ritos que no formaban parte del discurso nacional oficial.

Así, cuando aparece la figura de Campolo en *La movida*, ha habido ya una aproximación a otro tipo de lenguaje que tiene que ver precisamente con la acción física. El lenguaje previo de *El juicio* que había sido estructurado por el toxicómano es suplantado por la acción. Hay un cambio de la inacción de “el juicio” a “la movida”. El texto compila formas diferentes de interacción activa y reactiva con una audiencia. Nos recibe en el “escenario” una mujer negra campesina que camina aparentemente por el campo y anuncia

que “Campolo se levantó”, como si hablara de un resucitado, y que “Todo momento tiene su aire y su propia respiración”. Tras afirmar que la respiración está ligada al movimiento nos dice también que “todo amor tiene su agite”. Se trata de mover, de agitar, de respirar y levantarse.

Esto contrasta con la imagen del cuerpo de Campolo en la obra anterior, el cuerpo del adicto, cuerpo marcado y sedado que en el final de *El juicio* está sumido en automatismo y deseos suicidas. Decía el Predicador en la primera parte: “Otra vez la desesperación hace colonia/ en tu espíritu, Víctor Campolo/Tus movimientos no se sintonizan,/ estas desposeído, es la deserción”. En cambio, *La movida* revitaliza al protagonista y lo provee de un nuevo lenguaje.

a. Juan Pecho y Pello Animala

Si en *El juicio* el Predicador es el guía, delatador (chota) y maestro de ceremonia traicionero que lo acusa de desposesión, en *La movida* será a partir de Juan Pecho, amigo de Campolo, y de Pello Animala, sacerdote santero que lo invita en un rito de limpieza y despojo santero, que Campolo comienza a reposarse. Juan Pecho y Pello Animala serán los nuevos interlocutores de la historia. En el momento en que Campolo accede al baile espontáneo que va acompañado de una secuencia fotográfica, emerge una conciencia corporal que potencia una forma de pensamiento radical. Hay una aceptación a jugar con la desorientación y reorientarse hacia un proceso de constante devenir. Ya no está la presencia discursiva del Predicador que inculpaba constantemente a Campolo en la primera parte, y aunque Campolo comienza la historia atravesando un proceso de

depresión y abandono, las presencias de estos dos nuevos personajes interrumpen su ensimismamiento.

Juan Pecho, cuyo nombre viene de una herida que ganó en el pecho a causa de una pelea, es un sujeto de la calle como Campolo y amigo de este desde antes del presidio. En voz de este personaje está uno de los pasajes mejor logrados de ambos libros. Se trata de un poema en el que Juan Pecho confiesa, con el estilo de una confesión a un sacerdote, no entender la idea de pecado:

Padre, Tú sa'e
Vaya, le puedo decir Tú,
sí, sí el pecao,
pues yo no le sabría decir qué es eso,
a mí que el pecao se me ha quedao pegao
a la manga de la camisa,
y yo le digo, Tú sa'e
“-pecao-quédate tranquilo y no me jodas”
pero pecao no me abandona ni un instante,
“pecao, salte
te digo que no jodas”
pero pecao me sigue haciendo llamadas
lo más campante.

El pecado es reducido a ‘pecao’ por la variante poética del español fonético puertorriqueño. El ‘pecao’ es personificado, lo que produce un efecto jocosos y ambiguo en el monólogo, pues ‘pecao’ también puede venir por la abreviación de “pesca’o” o “pescado”. También la voz de Juan Pecho varía al dirigirse al Padre entre la segunda persona singular formal e informal, de usted a tú, a pesar de que le pide permiso para tutearlo. El ‘pecao’ es un sentimiento materializado, una carga, como señalara Herlinghaus (*Violence*) al definir la marginalidad afectiva, que habla de la interiorización de una culpa. Juan Pecho no sabe qué es el ‘pecao’ pero lo siente pegado “a la manga de su camisa” desde el nacimiento. El ‘pecao’ vino con la vestimenta, con la primera capa que cubre la desnudez del recién nacido y que

tapa el cuerpo. 'Pecao' actúa también como la voz compulsiva de un súper ego desatado. Lo que reprime el pecao es la voluntad, el deseo, el instinto, la lívido desatada:

Padre, yo creo
que me hicieron un trabajo
porque no sabe cómo
pecao me agita
hasta cuando duermo
y amanezco con una bellaquera
que, Tú, sa'e, se me quiere caer,
vaya, Usted, es un Padre
buena gentain...

El personaje piensa que no puede reprimir el deseo debido a un trabajo de brujería. El 'pecao' agita a Juan Pecho en una narrativa en la que el "agite" cobra un papel signado por el movimiento del cuerpo y del amor, "Toda relación de amor tiene su agite", dice la primera página. Agite como movimiento pero como imprevisibilidad.

Juan Pecho es, además, un bailarín de salsa que le insiste a Campolo para que salga de su inercia (Img. 3.4). La representación de Juan Pecho interseca también discursos raciales y de género. Juan Pecho es negro y lleva el pelo en afro y canta la canción de Bobby Valentín y su orquesta "pan de negro": "Pan de negro/ siempre dura agonía/ con el machete en la mano en el cañaveral/ el día llegará/ que el mulato tendrá su alegría". Esta canción habla sobre la explotación de los esclavos africanos en las siembras de caña durante los siglos XVIII y XIX. Por otro lado, Juan Pecho se presenta con una sexualidad maleable y *queer* dentro de la estructura de la cárcel en donde defiende a transexuales y otros confinados abusados.⁷⁸ Todos se mezclan e interactúan en el espacio de la pista de

⁷⁸ Para acercamientos más recientes sobre lo queer en la cultura puertorriqueña, recomiendo el ensayo "Queer Nation", en el que Rubén Ríos Ávila examina la acepción de lo queer como "aquello que atenta precisamente contra la paz de las identidades unitarias, consolidadas, sin quiebras ni fisuras", 1131. De ahí que Ríos proponga que lo queer parte de la "composición misma del oxímoron que es un sujeto" y que en el fondo toda nación es

baile. Si la culpa que produce el ‘pecao’ se refleja como inacción, esta se cancela al reconocer y explorar una ética del intercambio corporal y la relación colaborativa como inherentemente generativa.

Por otro lado, Pello Animala incorpora a la historia la narrativa santera. La santería es una religión sincrética que forma parte de la herencia afrocaribeña. Su origen se remonta a la trata de esclavos provenientes de las tribus yoruba de la zona Atlántica de Ghana y Nigeria durante los años en que España dominaba el Caribe hispano. Si bien su práctica fue vedada y censurada por la corona española, la santería se generalizó y sincretizó ampliamente con los ritos católicos, siendo hoy una de las religiones paganas más populares de la región. Los ritos santeros se caracterizan por la creencia de comunicación con las deidades y los espíritus, los sacrificios de animales y la importancia de la percusión y el baile en sus ritos. Su práctica sin duda implica una fuga del imaginario religioso tradicional, así como de los círculos sociales dominantes, que al ser una religión fraguada en las comunidades esclavas, se practicaba en un principio con mayor profusión en los barrios negros y en las comunidades con mayor segregación social.

El personaje de Juan Pecho intercede ante Pello Animala, un ‘babalao’—sacerdote de la religión santera—quien también es confinado en la prisión, para que este le haga un rito a Víctor Campolo que lo “cure” pues dice que tiene “una enfermedad en el casco que se le ha resbalao de la mano a los doctores”. Juan Pecho comienza por explicarle al personaje el estado de desánimo y depresión de Campolo, en una instancia enunciativa en la que sólo se escucha la voz de Juan Pecho, acompañada de una imagen de dos hombres conversando.

una “queer nation” por lo tanto Puerto Rico sería más bien un ejemplo de la distorsión que subyace, en el fondo, todas las naciones: “Nosotros que nunca llegamos al estado nación, somos la paleo-nación, el fondo oscuro e inconfesado de todas las naciones, la nación en perpetuo estado de gestación y derrumbamiento”, 1133.

Juan Pecho lo amenaza y le dice que si no 'brega' con Campolo este va a tomar cartas en su contra. Ante la amenaza, Pello Animala prepara un rito para Víctor Campolo.

La producción de deseo que su aparición genera en Campolo cambia la subjetividad del personaje. Esta serie de eventos se desatan a raíz de una melodía de Daniel Santos que Pello Animala pone en la radio. Los versos de la canción "En el juego de la vida" crean un efecto regresivo en Campolo, un regreso a la infancia en la que su mamá le cantaba la melodía: "En el juego de la vida/ 4 puertas hay abiertas/ al que no tiene dinero:/ el hospital y la cárcel/ la iglesia y el cementerio". Es la primera vez que la figura de la madre interviene en esta parte de la historia.

Resulta clave recordar que durante *El juicio* también hay una melodía de Daniel Santos que resuena en la historia pero se trata de la canción "Despedida" que repite compulsivamente el padre. La letra de la canción "Despedida" también presenta el escenario de una relación materno-filial. Sin embargo, la canción que obsesiona al padre refleja la culpa por haber tenido que abandonar a la madre en contra de su voluntad. A efectos de la historia, es la primera vez que el recuerdo de la madre produce una afectividad positiva en Campolo. La letra ironiza las alternativas que proveen las instituciones a los pobres. Dice el texto: "Hasta ahora no te acordabas de tu madre: una mujer gastada sobre un balde lavando ropa sucia y desconocida mientras cantaba...".

Este episodio despierta un imaginario afectivo que no solo cambia los recuerdos familiares de Campolo sino la relación con los números. Durante todo el libro el número había sido asociado con los códigos ordenadores, el fetiche del progreso, del afán del "ordenado archivo", el dinero, las encuestas, las medicinas, los empresarios. De aquí en adelante se configurará una relación de simpatía diferente en la que el número se

transforma en el número del azar, la magia, la cábala, la tirada de cartas y un rechazo al orden del mundo:

Luego de los años se te ocurre
que no hay justificación para que la vida
sólo tenga 3 cosas/
Cierto que la salud es necesaria y el amor preciso
pero no está escrito que ambas dependan del dinero.
Hoy comprendes que los billetes
nunca han estado bien repartidos.
Por ello un coraje se levanta desde los cojones
hasta la cabeza que dice que no
como embestida contra el orden del mundo.

Esta anagnórisis genera un cambio radical en los eventos del resto de la historia. Es decir, se trata de una inversión que genera conocimiento de un modo inverso al que domina la razón instrumental: el coraje de Campolo va “de los cojones” a la “cabeza”. Su reacción será una embestida contra “el orden del mundo”. El surgimiento del deseo a partir de aquí cambia la velocidad y la musicalidad de la trama. La canción de Daniel Santos genera una fisura en el deseo por la cual Campolo puede acceder a otro tipo de relación con el cuerpo. Se trata de una fisura que inventa un espacio liminar, un umbral mediante el cual Campolo puede reinventar su trayectoria y transformarse. Esta “movida” viene acompañada de un nuevo lenguaje visual y textual.

Una imagen de una criatura marina acompaña esta transformación (Img. 3.5). La imagen presenta los ojos de una criatura oculta entre peces y tentáculos. El texto da cuenta de un despertar sensorial vinculado a la percepción musical y a la conciencia física. El rito santero sucede en un momento en el que el resto de los confinados ven una película que les habla de “el progreso del país”. Así, esta narrativa se sitúa a espaldas del discurso institucional. Pello Animala transforma una capilla con flores y paños. Disfrazar el espacio tradicional del rito católico es sólo una de las inversiones que se van fraguando de aquí en

adelante. La plegaria y las oraciones de Pello Animala acompañadas de la rumba y de la música santera seducen a Campolo. En un momento de trance, se indica que la deidad Obatalá a la que se le dedica el rito, “posee” a Campolo. Obatalá es precisamente la deidad que representa al creador de los cuerpos y a la energía de la claridad. Campolo está en trance “por la vía del sonido, sudor y tacto”. El estado de trance permite la disposición de un cierto tipo de actitud interna. En el trance se está por un tiempo determinado. El trance es precisamente un espacio transaccional. El texto da cuenta de su transformación:

Una temperatura diferente quemaba sus ojos
y el corazón generaba otra energía.
Un nacimiento echó los malos espíritus
que lo habían pasmado por tantos meses.

El cuerpo en el rito se motiva de modos indeterminados. El rito se conforma como espacio liminar y de devenir en el personaje. Además en los ritos existe una participación de audiencias accidentales y testigos que están en el ambiente y que intervienen con el goce propio. Los bordes cambian y se reconfiguran. Estos estímulos externos posibilitan un intercambio corporal entre el sujeto y el otro.

Pello Animala, como su nombre indica, detonará un alarido, transformará al animal oprimido en animal político. Su presencia abre la relación con el deseo, genera el contrapeso de rugido necesario para transformar el lenguaje y la subjetividad del texto. Interrumpe, recupera, interpela con el cuerpo trasgrediendo la pasividad a la que se ven sometidos los cuerpos encerrados.

b. De la colonia penitenciaria a *El deseo del lápiz*

Escribir como una entrada en prisión, bajo el efecto de una condena, como si fuera la inesperada incursión en un espacio con el que nunca se pensó ni

siquiera tener relación. Escribir desde la mala noticia, desde las consecuencias del error, la estupidez o el destino.
(Eduardo Lalo, *El deseo del lápiz*)

Dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular: la anamorfosis.
(Severo Sarduy, "Barroco")

La primera imagen de la penitenciaría del Oso Blanco que aparece en *La movida* es una imagen aérea. (Img. 3.6) El ángulo desde el cual vemos la ciudad presenta la penitenciaría en primer plano y el Viejo San Juan al fondo. La imagen del gran cuadrado parece más bien un rombo. La imagen de la página contigua presenta un plano en contrapicado de un edificio en construcción que parece ser un banco. Ese plano en contrapicado produce una imagen cilíndrica y extendida de un patrón cuadrículado. El efecto óptico de ambas imágenes es la de un cuadrado o rectángulo dilatado, una anamorfosis de la figura desde una coordenada diagonal.

La mirada que propone esta secuencia de imágenes continuará en la cárcel. Campolo tiene la oportunidad de mirar la escritura de los grafitis desde una perspectiva sesgada. La escritura de las paredes aparece en la cabecera de los colchones en los que duermen los confinados. El narrador informa que Campolo permanece "arrojado ahí" sin "reconocer la escritura contra el seto". Esta escritura aparece en el libro en una imagen de la cárcel de Oso Blanco pero también como si la página en blanco fuese en sí misma la pared del presidio. La caligrafía irregular de la pared penitenciaría se vuelve la página del texto. La pared contiene nombres y frases alusivas a los códigos políticos de la época como las frases "Romero rata", "Badillo susio (sic)" y "odio al chota".(Img. 3.7)

En *El deseo del lápiz* (2010) el escritor Eduardo Lalo piensa la escritura de los grafitis de la cárcel de Oso Blanco como aquello que continúa trasgrediendo. En la contraportada el libro se define como texto de frontera. En él, escritura y fotografía se entrecruzan. Pensar este libro hoy junto a las obras de Rosario Quiles puede ayudarnos a entender una salida de *La movida de Víctor Campolo*, como un metarelato o diálogo superpuesto. La escritura es el rastro de un deseo que se manifiesta. El lápiz que el preso esconde deja constancia de la pulsación de la vida:

La escritura del lápiz, que puede formar tanto palabras como imágenes en las paredes, es la pulsación de la vida que se manifiesta como un desbordamiento en el espacio reducidísimo (y, por ello, violentísimo) de estas celdas. (14)

Los mensajes en la pared que aparecen en *La movida* actúan, cuál maldición, como enunciaciones que luchan por preservar su efecto, desde una afectividad deseosa pero lastimada. Este desbordamiento de la escritura en prisión de la que habla Lalo puede pensarse en relación con el desbordamiento de las últimas páginas de *La movida*. Las últimas páginas se llenan de desborde, pero se trata de un desborde que colapsa la maquinaria estatal al proponer un modo de actuar.

Si el grafiti que Campolo ignora en la cárcel maldice al chota y al mal político de turno, la escritura de la salida, el testimonio de Campolo tras su participación en el rito santero, produce una escritura amorosa, que da pie a un discurso afectivo que hasta el momento estaba ausente en ambas obras:

No le des la espalda
al amor del guerrillero urbano,
cuya ternura herida
madura un tímpano
en el extraño corazón del ciudadano.

Se imagina un nuevo modelo de “guerrillero”, el “guerrillero urbano”, cuyo mensaje tiene la capacidad de cambiar la sensibilidad auditiva “del extraño corazón del ciudadano”. Subrayo también la acción sugerida, “no dar la espalda”, como un llamado a otro tipo de dorsalidad. La columna dorsal adquirirá un rol activo tras la experiencia santera. Hay una entrada a otro tipo de relación con lo físico que irá acompañada con el lenguaje de los letreros urbanos que signan los modos de hacer en la urbe. Las imágenes contiguas a este texto muestran letreros de “No estacione” e imágenes de trabajadores en huelga. Las imágenes geométricas de estos letreros señalan modos de “no hacer— que contrastan con las imágenes de los huelguistas, quienes al formarse habitan el espacio de modos no regulados (Img. 3.1).

Por otro lado, se podría pensar que lo contestatario de los huelguistas es justamente no hacer, no producir, detener la automatización salarial de los cuerpos. Al pedir que no se les dé la espalda a los “guerrilleros urbanos” se establece una solidaridad con la experiencia obrera y huelguista así como también se resignifica otro tipo de gesto corporal del mismo modo en que anteriormente se ha resignificado lo matemático. Estos eventos se aglomeran y ocurren de manera anacrónica pues algunos remiten a eventos de las décadas del cincuenta y otros de eventos de finales del sesenta. Las imágenes continúan cuestionando también los espacios internos y externos, el espacio del confinado y del ciudadano libre, así como la mirada desde la cuál se interpela.

Al habitar estos espacios marginales que usualmente se camuflan y esconden de la mirada de la polis moderna, la escritura se desorienta. Al deshacerse de las rutinas que marcaban su cuerpo compulsivamente en el espacio público, Campolo entra en contacto con su deseo y con una nueva manera de relacionarse con el mundo. Al habitar el espacio

“de espaldas a la humanidad” (Lalo 144), Campolo no para de actuar o sentir y se activa otro tipo de dorsalidad. Campolo se expone al cuerpo histórico y lo mira desde el sesgo deseante. Campolo es una unidad histórica deseante

Desde el punto de vista histórico, en *El juicio de Víctor Campolo* se narra una mirada de la relación política entre el nacionalismo albizuista y el populismo muñocista. La experiencia de Campolo se muestra como “ternura herida”, una cicatriz estriada, un cuerpo marcado con una historia alargada adherida de sucesión colonial, algo así como un “pecao” inescapable en palabras de Juan Pecho en la segunda parte. Sumado a esto, en la primera parte del texto se perfila una sexualidad tradicional, heteronormativa en la que el personaje seduce a una chica virgen, Carmen, con cierta tensión consensual.

En cambio, en la prisión, Campolo trasgrede su deseo, se permite fluir y ser seducido en un proceso que trae como resultado la proliferación de una ráfaga musical y de imágenes de multitudes en distintos momentos de la historia del siglo XX, así como un foto-ensayo de una niña con una muñeca en lo que se conoce como la zona del caño Martín Peña. Este barrio pobre a orillas del río conecta con la bahía de San Juan, una zona de manglar en la que se ubicaron muchos campesinos pobres que se trasladaron desde los pueblos de la zona rural a las cercanías de San Juan en busca de mejores oportunidades. Las comunidades del caño Martín Peña fueron removidas y desplazadas por la construcción de la zona conocida como Milla de Oro, la que hoy en día se considera como la milla de la industria bancaria local. Casualmente la mirada del edificio que precede la estructura de la cárcel es la imagen de uno de los bancos que posiblemente se construyeron a principios de los setenta en dicha zona.

La mirada narrativa que observaba el contrapicado de la estructura bancaria en las primeras páginas, después de atravesar el rombo deseante de la prisión, lleva al lector al plano frontal de la niña en el arrabal. La escritura de esta sección está compuesta por breves estrofas de canciones, poemas que proveen lecturas críticas con un tono de fábula.

El primer pasaje parece una moraleja, “no le des la espalda al amor del hermano que hace la huelga y palpa la cara del mundo para despojar el espíritu de una alucinación”. Esta moraleja transcurre mientras “una niña de los ojos negros/ juega a la peregrina de la fantasía comercial/ que cultiva la cabeza hasta confiarla Reina de las fiestas de San Juan/ al compás sonero de un guaguancó triste”. Este carnaval trágico muestra las imágenes de una niña contemplativa y seria llamada “Dolores”, presunta hija de la unión de Campolo y Carmen en *El juicio*.

Si de algún modo Campolo se reposee al participar del rito santero y conectar con la parte corporal de su deseo, en esta secuencia “Dolores” aparece representada como una niña seria de unos cinco años y de mirada reflexiva que “posee” una muñeca que ignora y que mira desde el sesgo. Una niña de ojos negros junto a la que se repite el estribillo “que moriray, que moriray, que moriray en el arrabalito, moriray, la niña de los ojos negros, que moriray...” El encabalgamiento de la “y” puede interpretarse como si la frase fuese una continuación de “que morirá y que morirá”. Esta repetición se ve acompañada una página más adelante con una nueva ecuación:

3 veces, si muñeca
en 3 veces de vida
y 5 de Dolores,
el vecindario en mangle,
el alma de la gente
está llena de agua
que alcanza los balcones

El tres aparece nuevamente signando la trama, como las tres generaciones retratadas a lo largo de los textos de Campolo, la de sus padres (Albizu y Muñoz Marín), la suya –que también es la del Predicador, Juan Pecho y Carmen, y ahora la de Dolores. En todas las “veces” la muerte es consecuencia de un aspecto ilegible de la oficialidad estadolibrista. En la historia mueren los padres de Campolo, muere Albizu, muere Carmen, y Campolo adivina su sepelio que describe como “de poca fila y larga pena”. En el sepelio la niña va desfilando a la delantera, según lee el texto, como “si fuese la reina de las Fiestas de San Juan”, reina, sin duda, de un carnaval trágico. Es entonces cuando el texto comienza a presentar las imágenes de las multitudes y que, como en la primera parte de la obra, vuelve a desmentir la trayectoria del texto y anuncia que esta secuencia era más bien un sueño: “Corazón no me amargues la vida, tal parece mentira, eso mismo soñé...”.

El despertar del sueño es la secuencia que recopila los eventos históricos, las imágenes de periódico de la Insurrección Nacionalista y unas instrucciones finales de cómo hacer bombas molotov escritas en inglés. Estas instrucciones sugieren que a pesar de que ha emergido una fuga subjetiva, a través de la anamorfosis, el deseo de pluralidad en Campolo (el deseo de familia, de pareja, de país) oscila entre el goce y la imposibilidad. La experiencia de Campolo desata una serie de eventos cuyo alcance trasgrede las fronteras arquitectónicas de la prisión dentro del espacio ficcional de la obra. Lo que escribe el final de la obra es el cuerpo de Campolo, un deseo que no es del todo desconocido o inimaginable como no lo son tampoco los grafitis dentro de las paredes de la prisión del Oso Blanco sobre las que reflexiona Eduardo Lalo en *El deseo del lápiz*.

Tanto por la lectura visual como por el sesgo metafórico del contenido histórico en la emergencia de la subjetividad de Campolo el texto propone una mirada sesgada de un

imaginario usualmente pensado desde la frontalidad. Para llegar a las obras de Rosario Quiles hay que, como Lalo, leer la escritura en la historia literaria que sigue olvidada en los espacios ilegibles del relevo colonial.

3. Ideas finales

A manera de cierre, quisiera subrayar tres hallazgos vinculados al tema de este capítulo. En primer lugar, la escritura que surge a raíz del despertar de conciencia en Campolo, resiste en ambos libros las expectativas de una pluralidad productivista. En *El juicio* el fantasma de Albizu Campos interpela constantemente la supuesta armonía estadolibrista y el *ethos* de dicha idea de comunidad. Para ello, la obra absorbe la estética paternalista que fue conformando dicha discursividad y la coloca en el territorio de la farsa teatral.

En segundo lugar, la subjetividad de Campolo emerge a partir de aceptar una pérdida representada a través del vínculo con el padre y también con la disolución del Predicador. La obra crea una estética a partir del esfuerzo por evadir lo que Juan Duchesne llama “el cerco de las identidades” (33). Esta evasión o éxodo se da dentro del contexto panóptico que también se piensa continuamente con relación al cuerpo. Las estructuras se van achicando en la historia (del campo, a la ciudad, a la prisión, al cuerpo) pero cuando llegan al rito, estas estructuras se liberan y hay una invitación a la fluidez. La escritura que produce este hallazgo no pretende finalmente resistir a toda la tormenta de injusticias pasadas que avasalla al sujeto. El deseo de pluralidad en Campolo (el deseo de familia, de pareja, de país) oscila entre el goce y la imposibilidad.

Por último, el evento de los libros es el devenir en un cuerpo amoroso. Esto ocurre en el contexto de la conexión santera. Esta relación con el deseo a la vez expulsa la compulsión consumista. El afán numérico de la saga se transforma hacia una matemática esotérica e incalculable. El cuerpo amoroso abandona el lenguaje tóxico al abandonar la incriminación o “el pecao”. El acceso a este deseo no se da desde la frontalidad sino que

emerge de un sesgo o anamorfosis expresiva que intenta dismantelar la subordinación espacial jerárquica. A través de esa mirada, Campolo accede a otra relación con la estructura de dominación. El temor era una anamorfosis del poder. Cuando el temor desaparece, emerge inevitablemente una convocatoria al derrumbe del poema, a un periodo de trance en el que, no obstante, el *ethos* de Campolo, como ese anónimo transgresor que somos todos, persiste como un poderoso símbolo en el imaginario colectivo.

CONCLUSIÓN

Digamos, finalmente, que la Poesía, por no estar presente ni ausente, es más real que la propia realidad.
(Francisco José Ramos, “La casilla vacía”)

La literatura trabajada en esta tesis muestra cómo hubo un cambio sustancial en la relación de los intelectuales con el ELA a partir de la década del setenta. En la poesía analizada se encuentran los primeros gestos de una subjetividad que ya no responde a la demanda de comunidad de un grupo político específico ni a los grandes paradigmas que definían el carácter del sujeto político durante la Guerra Fría. La práctica poética se torna, a caso como la política, una experiencia fragmentada. A lo largo de esta tesis hemos visto cómo bajo este nuevo escenario, la poesía revisó y problematizó las contingencias sociales, las narrativas homogeneizadoras y la violencia institucional. En la poesía trabajada, encuentro un deseo constante de revisar la historia nacional para hablar de lo político en otros términos. La poesía interrumpe el horizonte de significación común para dar cuenta de la experiencia de la violencia institucional y, con ello, proponer un espacio de vulnerabilidad y encuentro con el otro. En este espacio, el poder es una fuerza que circula y al que la poesía se enfrenta creando nuevos lenguajes.

El primer capítulo, en el que explico cómo surge una nueva subjetividad en la poesía del setenta que narra la huella de la experiencia colectiva de la guerra que quiso ser ocultada por el nacionalismo cultural, señaló también el carácter fluctuante de la relación entre literatura y política a lo largo del siglo. Este capítulo subraya la presencia de la guerra como base retórica que provocó cambios profundos en la manera de estructurar las prácticas culturales. En mi análisis, muestro cómo a partir de la década del setenta surgen nuevos lenguajes que reinventan los vínculos familiares y el alcance afectivo del impacto de

las guerras desde una perspectiva transnacional. La experiencia de duelo marca un giro en la concepción de lo político para plantear un remanente que interrumpe el *telos* que tiende a dominar y manipular aquello que considera desconocido.

El siguiente capítulo, dedicado a la obra de José María Lima, subraya cómo el planteamiento de este remanente despierta una reflexión entre lenguaje y poder. A través del análisis del nombre y de los escenarios que remiten a las guerras, su poesía reinscribe la posibilidad de hacer una herida que interrumpa las prácticas que buscan controlar el lenguaje y los cuerpos. A través de la discusión del Caso Lima, muestro cómo surge una subjetividad que deja de ver la política institucionalizada como una estructura trascendental. En su poesía hay una desorientación de las alianzas y de las expectativas semánticas que reconfiguran la comunicación de un modo novedoso. Su obra constituye un lugar desde el cual el sujeto colonizado inventa otro espacio. El simulacro del poder global es deshecho y desplazado en el espacio poético que propone Lima.

En el capítulo sobre Rosario Quiles, centrado en los poemarios gráficos sobre Campolo, muestro cómo el deseo de pluralidad en el personaje de Campolo (el deseo de familia, de pareja, de país) oscila entre el goce y la imposibilidad. El imaginario de la masculinidad y de la nación son intervenidos por distintos gestos estéticos y lingüísticos para visibilizar un cambio en la subjetividad política del setenta. Campolo se aleja de la incriminación que el Estado quiere imponer en el sujeto disidente para apostar por un devenir amoroso y por un espacio de experimentación radical. Sin embargo, no hay una salida al drama de la colonización. Más bien, el texto culmina con un llamado a la destrucción de todas las estructuras ideológicas, lo que subraya la dificultad de renovar los escenarios políticos.

La crítica que los autores aquí estudiados plantearon en sus publicaciones del setenta mantiene una vigencia que merece más consideración. La escritura de ambos poetas señala una transformación en los modos de escribir y leer que desencadena una revalorización del lugar del poeta y del intelectual en la comunidad. A pesar de que la década del setenta no es el único momento de desencanto o de militancia con desilusión en la historia puertorriqueña, lo nuevo es la fragmentación de las posibilidades de oposición. El evento verbal que suponen las obras de estos autores desencadena un pensamiento irónico y autoreflexivo que influirá en las prácticas poéticas de las generaciones posteriores. Sus obras reflejan la transformación de lo traumático en potencialidad estética dentro del lenguaje. Al hacer esto, lo reprimido emerge como inscripción de subjetividades que se enfrentan al trauma colonial. La proliferación de lenguajes que desjerarquizan la ortodoxia gráfica y textual establece un precedente para las prácticas poéticas contemporáneas.

Actualmente, la escena cultural y literaria puertorriqueña actual es rica en producciones de carácter independiente. Dicha producción incluye editoriales cartoneras, ediciones artesanales, de bajo presupuesto y tiraje limitado, con un propósito explícito de crear un campo amplio de prácticas políticas y estéticas. Esta nueva y creciente tradición debe entrar en diálogo con los autores del setenta aquí estudiados. Los proyectos literarios y culturales que reivindican los esfuerzos contemporáneos de la comunidad LGBTTTI, así como aquellos que se inscriben en la lucha por la despenalización de las drogas, se beneficiarían de comunicaciones artísticas con los escritos de Luis Antonio Rosario Quiles. Por otro lado, la obra de Lima se resiste, como señala Sotomayor, “al tráfico fácil de los significados manidos con que se lastra la producción de conocimiento en las casillas de la

crítica” (*Poéticas* 9), lo que subraya su importancia como productor de resistencias múltiples en el lenguaje e invita a atender a otras tácticas y escenarios para la discordia.

Aunque esta tesis se centra en Puerto Rico, las implicaciones del análisis se extienden más allá del Caribe y más allá de la década del setenta, a la relación entre literatura y política en Latinoamérica. Con este estudio, corroboro la significancia de estudiar Puerto Rico como un terreno de práctica del neocolonialismo estadounidense y de las políticas y prácticas anticomunistas. Al igual que en la segunda mitad del siglo anterior, las guerras siguen siendo una estrategia geopolítica que afecta directamente a la sociedad puertorriqueña –en la actualidad, más de 10, 000 puertorriqueños se encuentran alistados en las Fuerzas Armadas y el efecto social de las drogas continúa avanzando sobre la salud pública y la economía subterránea con cada vez más fuerza. En gran medida la política de Estados Unidos hacia los puertorriqueños sigue marcada por el ideario de la Guerra Fría, si acaso apenas renovado con el nuevo lenguaje político que cifra una supuesta amenaza terrorista permanente.

Por otro lado, hubo fuentes importantes para entender el entramado político de la época que me gustaría incorporar en un futuro libro de manera más exhaustiva como, por ejemplo, los archivos desclasificados del Federal Bureau of Investigation (FBI), creados por el Counter Intelligence Program (Cointelpro) y mejor conocidos como “las carpetas”, de figuras como el líder nacionalista Pedro Albizu Campos (archivo #105), el abogado y líder político Juan Marí Bras (#7008) y el propio José María Lima (#28720). De los mismos se desprende material valioso, pues dan cuenta de la presión y la persecución a la que se vieron expuestos los intelectuales y escritores disidentes así como de las interacciones sociales entre los distintos grupos. Muchas de las entradas en las carpetas tienen la

cadencia de crónicas o transcripciones orales que recrean la complejidad de las dinámicas sociales en un tiempo plagado de discursos ideológicos, prácticas expiatorias y binarismos políticos. Aunque esto informa la investigación que aquí he presentado, no fue posible incluir un análisis abarcador sobre este aspecto lo cual podría formar parte de un artículo futuro.

Los poetas aquí estudiados insisten en la potencialidad disruptiva y creativa del espacio poético como lugar de elaboración de nuevas prácticas políticas. Sus prácticas performativas, plásticas, irónicas, experimentales y originales incitan al lector a redistribuir la sensibilidad hacia nuevas formas de lenguaje y nuevas formas de comunidad. Espero que sea hacia este entendimiento de la práctica cultural al que mi tesis sume su contribución.

APÉNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1.1



Nota: Imagen de Eddie Figueroa archivo de *El Mundo*, 1963, de las protestas relacionadas al Caso Lima.

Imagen 1.2



Nota: Algunos de los rostros que ilustran el poemario *La sílaba en la piel*. Los rostros dibujados por Lima conectan los poemas en la composición del poemario *LSP* y corresponden de izquierda a derecha comenzando en la primera fila a las páginas 55, 109, 124, 65, 170, 163, 181, portada y 87.

Imagen 1.3



Nota: “Fuera Lima y el comunismo”, foto de Eddie Figueroa, Archivo digital *El Mundo*.

Imagen 1.4



Caracola, 1977

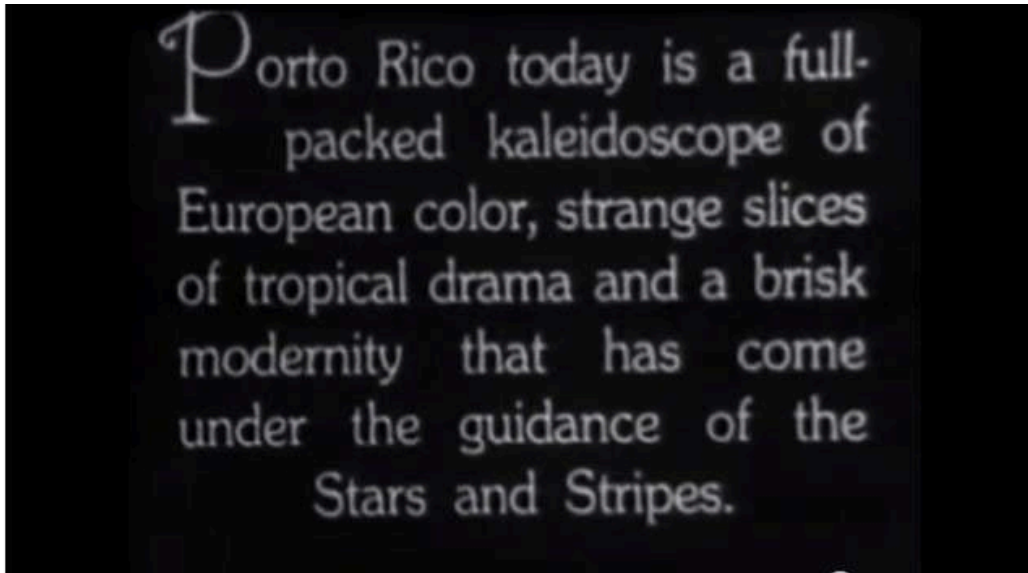
Nota: "Atila el uno y alita el otro tropiezan al azar saludándose y rememoran tedios"

Imagen 1.5



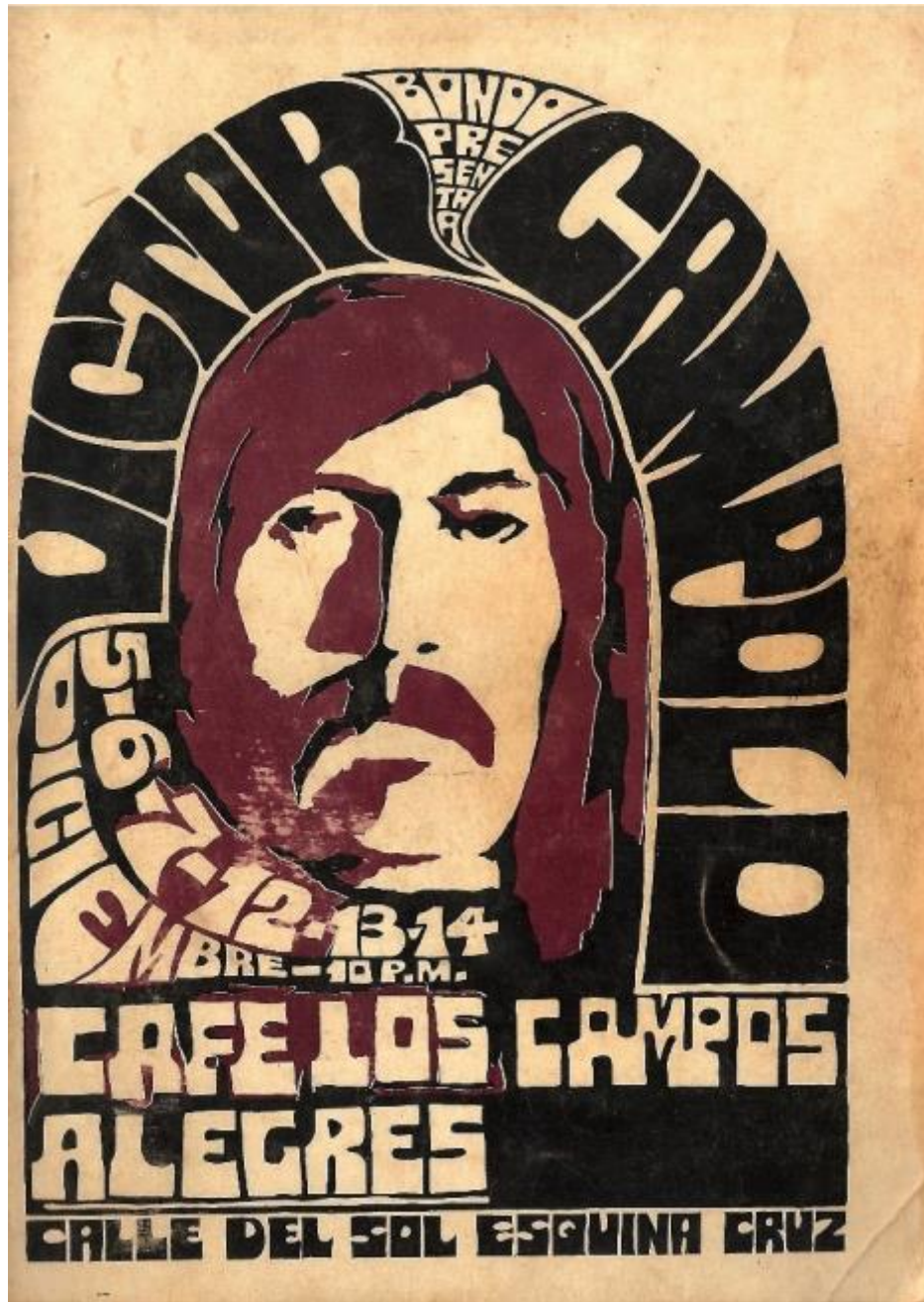
Nota: Fotografía de Charles Eggleston. Archivo fotográfico *El Mundo*, 1968.

Imagen 1.6



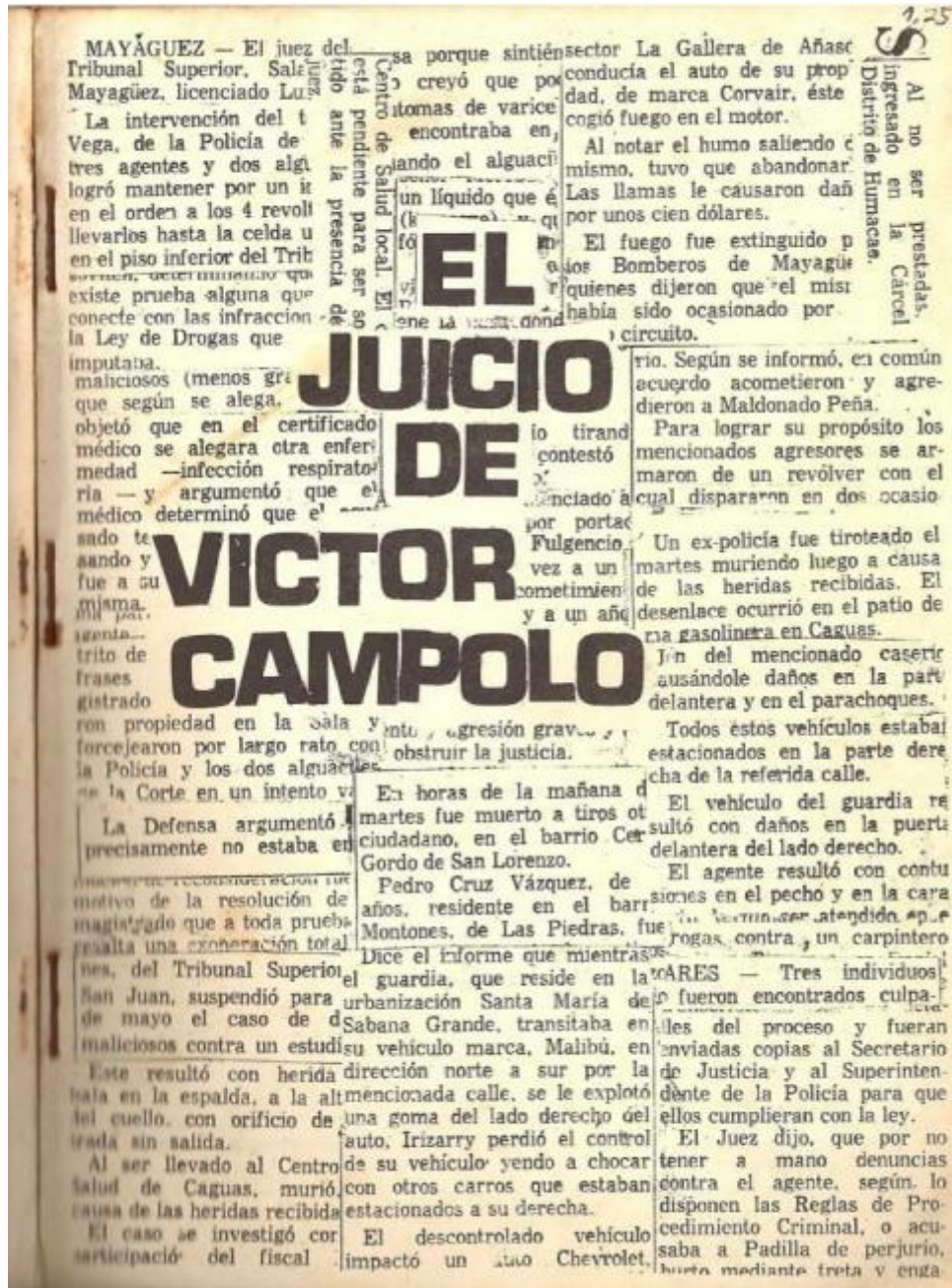
Nota: Imagen del documental "Fiesta Island". Hamilton Wright, director. San Juan, Visitors Bureau Commonwealth of Puerto Rico, 1954.

Imagen 2.1



Nota: Portada de *El juicio de Víctor Campolo*

Imagen 2.2



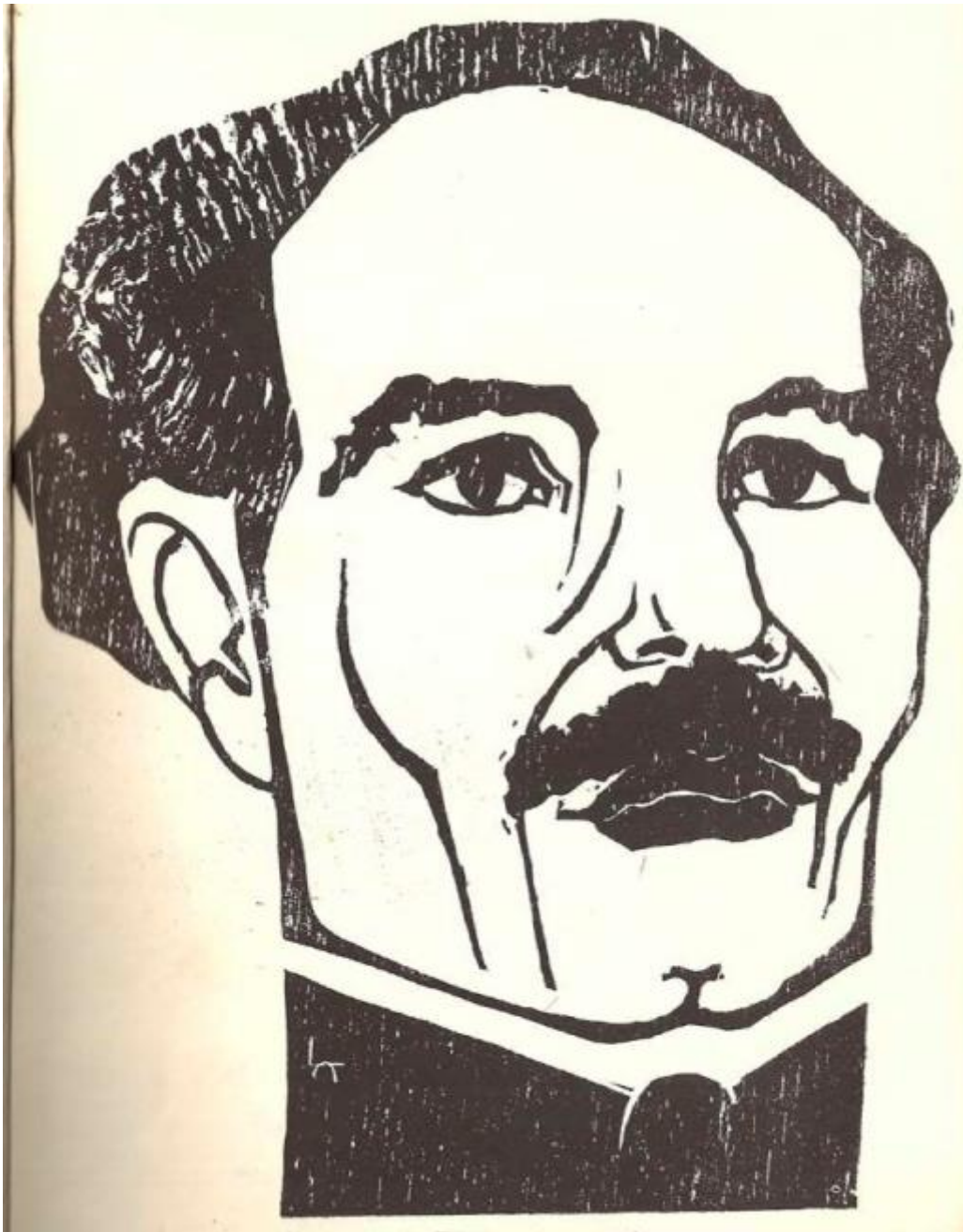
Nota: Portada interna de *El Juicio* en collage de columnas del periódico de la sección policial.

Imagen 2.3



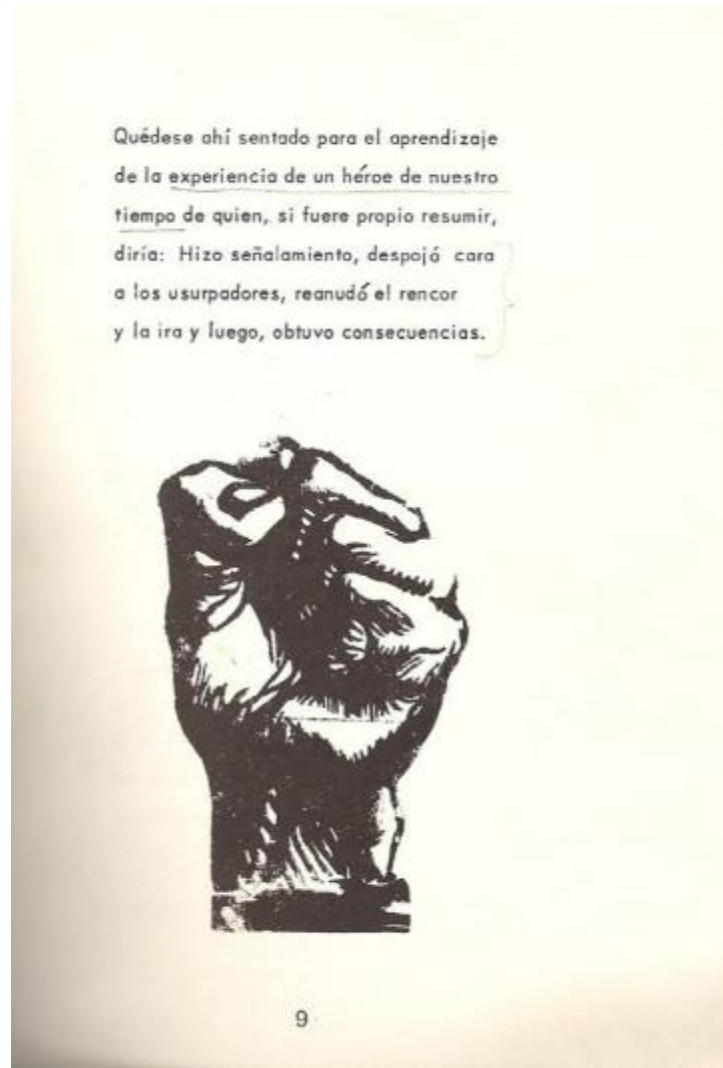
Nota: "Odio al chota", página 3.

Imagen 2.4



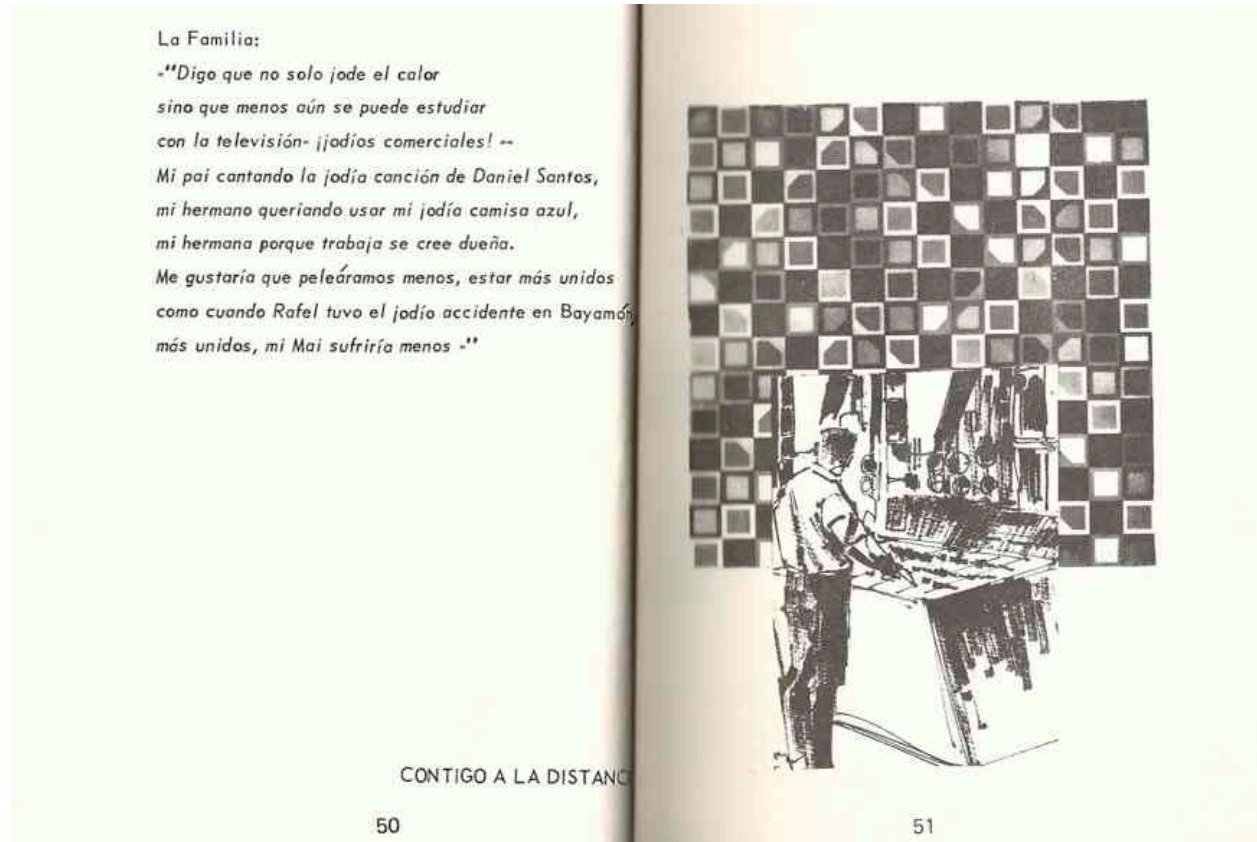
Nota: Grabado de Albizu Campos

Imagen 2.5



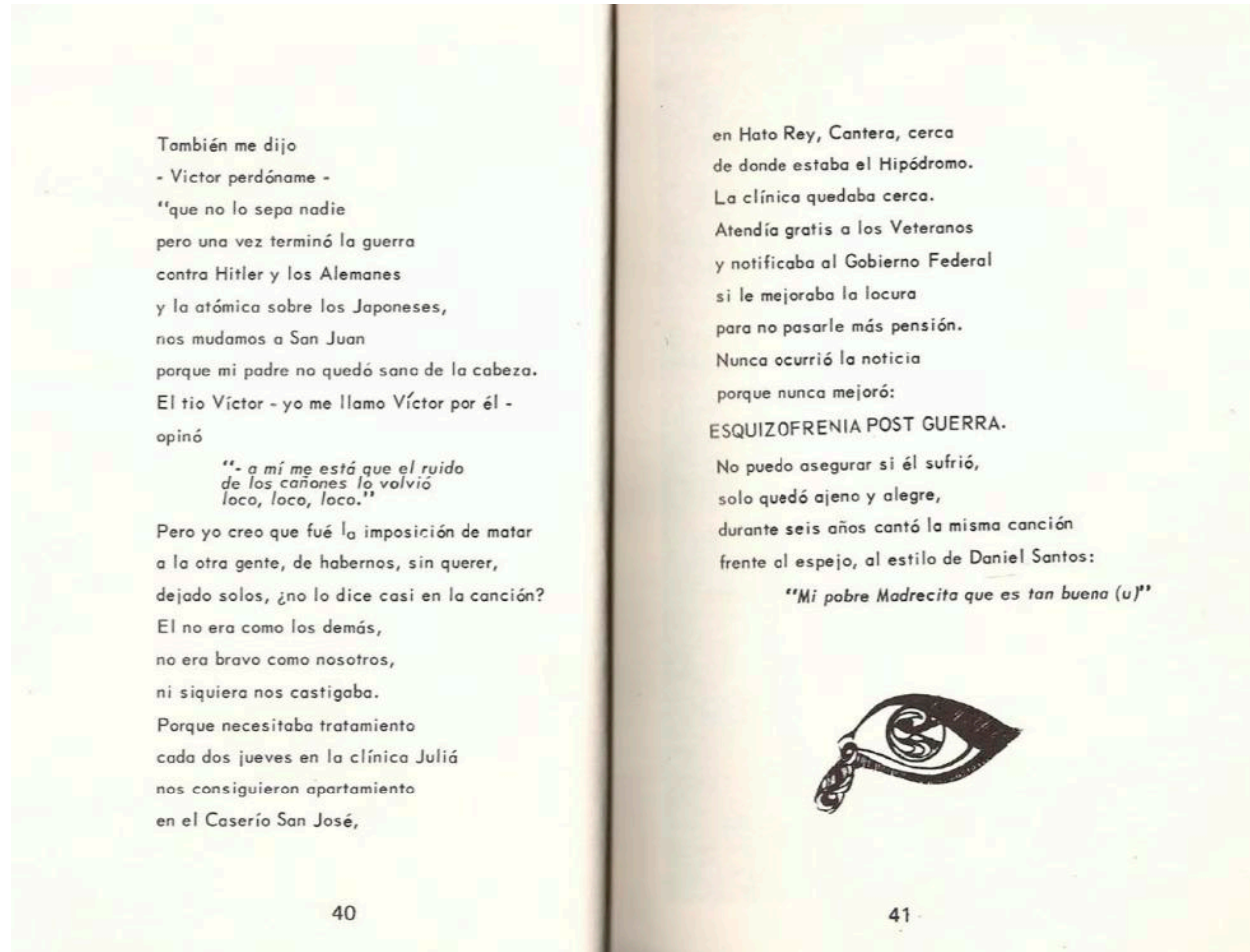
Nota: “(...) un héroe de nuestro tiempo”.

Imagen 2.6



Nota: La Familia

Imagen 2.7



Nota: Fragmento sobre "La despedida" entre el Predicador y Víctor Campolo.

Imagen 2.8



Nota: "La época del Cigarillo SPUR, el carro PACKARD y el CANCIONERO PICOT", *El juicio:*

19

Imagen 2.9



2 Productos Medicinales que son útiles

GOTAS PENETRO. Sin anestésicos, irritantes y combates de tubos y drogas, la acción más rápida a evitar la molestia de "hacerse tragada", que resulta de usar cuando se tiene catarral.

PASTILLAS PENETRO PARA LA TOS

Crean infecciones en la boca y garganta con sales en la respiración y evitan la tos en estado, además que son convenientemente saborizadas con sabores agradables y frescos. Alivian las PASTILLAS PENETRO alivia la tos.



Penetro
Gotas y Pastillas

DEL INSTITUTO SPENCERIAN QUE HAY EN EL MUNDO DE LOS MEDICAMENTOS

Tratamiento medicinal Tono Sal de Uvas Picot, bebida suave y eficaz

CORONA DE ESPUMAS
L. y M. de Carlos Chaves Jr.

En cada chispa que sale de su copa que está en el día, cae una flor una gota de la espuma que se eleva.

En la corona de espumas que por sí misma se eleva, se va formando la espuma que el dolor de su cuerpo se va resolviendo la espuma que el dolor de su cuerpo.

Cuando tocas y te acuerdas del gran amor que te tengo, pídele a Dios por mí, pídele a Dios por mi mamá, y si él me da salud, yo sé que él me dará la vida.

CHOCO MILK
al momento de la JUVENUD



Ayuda a que el joven estudiante, recupere las sales, Minerales y Vitaminas gastadas en sus juegos y estudios.

CHOCO MILK
al momento de la JUVENUD

CARIÑO VERDE
L. y M. de Camilo Lora

Hay un estado a pasar por aquel corazón verde que por sí solo se parte con un triste sollozo, hay un estado a pasar a la punta de la espada y por sí mismo se parte.

En el camino verde, cuando se parte que se le da, donde que se le da.

Hay un estado a pasar por aquel corazón verde que por sí solo se parte con un triste sollozo, hay un estado a pasar a la punta de la espada y por sí mismo se parte.

En el camino verde, cuando se parte que se le da, donde que se le da.

Hay un estado a pasar por aquel corazón verde que por sí solo se parte con un triste sollozo, hay un estado a pasar a la punta de la espada y por sí mismo se parte.

En el camino verde, cuando se parte que se le da, donde que se le da.

Hay un estado a pasar por aquel corazón verde que por sí solo se parte con un triste sollozo, hay un estado a pasar a la punta de la espada y por sí mismo se parte.

En el camino verde, cuando se parte que se le da, donde que se le da.

Malestar Estomacal debido a las Agruras



Confíese alivio a Sal de Uvas PICOT como millones de personas lo han hecho desde hace 32 años; Sal de Uvas PICOT ha comprobado ser rápida y efectiva contra agruras, indigestión ácida y malestar estomacal debido a hipercididad, téramo salud y también diarrea.

Para más detalles ¡Qué bueno es! la Sal de Uvas PICOT

Las agruras se alivian al momento con Sal de Uvas Picot

www.todoconleccion.net



Qué Sabrosa!

La Sal de PICOT... combate la indigestión por exceso de ácidos estomacal.

La Sal de PICOT... es siempre Sabrosa y Refrescante

Molestias porque comió o bebió con exceso

tome **Sal de PICOT**

CANCIONERO Picot



Nota: El Cancionero Pico



Nota: Canción “La despedida” de Daniel Santos en el *Cancionero Picot*

Imagen 3.1

El recorrido del año se agotará y sería desahogado a los sucesos, desde la Feria de Bogotá hasta la Feria de Medio Mundo y desde la Central Calima hasta el Censo La Paz, donde se distribuyó el sello que provoca desolación en el Alma.

Todavía más, el mismo agotará al mar con el análisis del Turismo y el desarrollo industrial que le describe también.

"Como el recuerdo de un amor profuso", mandando pasar desde la costa. La salud del año y la propia respiración de cada momento ministra al alma de los Ciudadanos. Estaciones se reúnen en el Rotary Club para hacer la elección entre el peligro, la calma al pueblo y en la calma se llega. "¿Qué Paso en Puerto Rico?" pregunta alguna nación luego de la explosión en el Condado.

Y dice:

"Certo es Ciudadano, el año está agotado! Le hecho dice de la cultura del día pasado. "Es el año, Señor Presidente del Senado."

Para el Partido de la Minoría cuando se acortaron, el acontecimiento, el defecto en planificación para la Zona Urbana ha causado el Análisis Nacional de todo el sector.

"Año jurado de América al ornato", una el fraude que sucede un guile oficial cuando el Desarrollo justifica la usurpación y el oculto en los sucesos y los símbolos.

TRANSITO

ESTACIONE

NO

"Acosado por sus acreedores, un Trabajador Social II de la Corporación de Residencia, Divisa y Vivienda, accedió en su reportaje que sus sucesos sujanos fondea"

... (text continues) ...

"Como dice la Vela ..."

NO HAY MAS NA

... (text continues) ...

generación en los jóvenes apropiadamente en el tintero de la bebida, castigo contra el obsequio del agente de marino, la sucesión contra el abuso de la Policía. Que 1 mal no traiga 2.

CINEMA 70

STARTS TODAY - ALL COLOR

OPENING A NEW FILM FOR ADULTS ONLY!

"SHE NEVER SAID NO!"

"THE FRENCH TOUCH" PLUS SPECIALS

1+DOS

Nota: Letreros e imágenes de *La movida de Víctor Campolo*.


Imagen 3.2


"Si, hijo, es una situación desolada y en verdad, no parece te lo enseñara la escuela de la vida"
 Así lo programaron Víctor, desde que eran un niño, repitiéndote la lección como un terribete para dormir...
 "¿Como dice la vida: Salud, Dinero y Amor?"
 Y que luego descubriera tu abuelo en los brazos de la Sra. cuando le rozar el ojo. Imitaba con el An de Oro. "Pero sin salud de qué vale, no podras ir de un lado a otro" insistía tu padre, triste y enfermo.



1
 No entendías el amor que agitada te hacían cuando bajaba la corte del Príncipe de la Cabalgadura. Hoy recordas a Emilia cuando lamentaba, durante el juicio, no tener dinero para la limona. "Victor, hermano, lo siento con gran dolor, te acompaño, el abogado. Pasa, escucha las lágrimas que tristemente resaca para luego... Ay, Dios, y yo que decía que no me juda nadie!" La mala suerte día contigo y no te sabías desde que te arrestaron.

La mala suerte día contigo, y no te sabías desde que te arrestaron. La mala suerte que alienta los dignos antojitos se volvió la malicia de un Juan Republicano. "¡Rafael sale...!" contestándole a una ordena perpetua al cielo. Luego de los años se le ocurre que no hay justificación para que la vida sólo tenga 3 zonas. Cielo que le salud es necesaria y el amor preciso pero no está escrito que ambos dependan del dinero. Hay cosas que los hijos, pero una arde bien repartida. Por eso un día se levanta desde los ojos hasta la cabeza que dice que no una ambición contra el orden del mundo.

Por los rosas, Víctor, no puedes decir tranquilo, apenas cierras los ojos, una jornada palatino comienza a apurar como si un viejo mosquito se le viera encima. Se le viera encima como si un viejo mosquito se le viera encima, incluso cuando el pasado, un viejo mosquito se le viera encima para ahogarse...

2


3


Nota: Lo esotérico

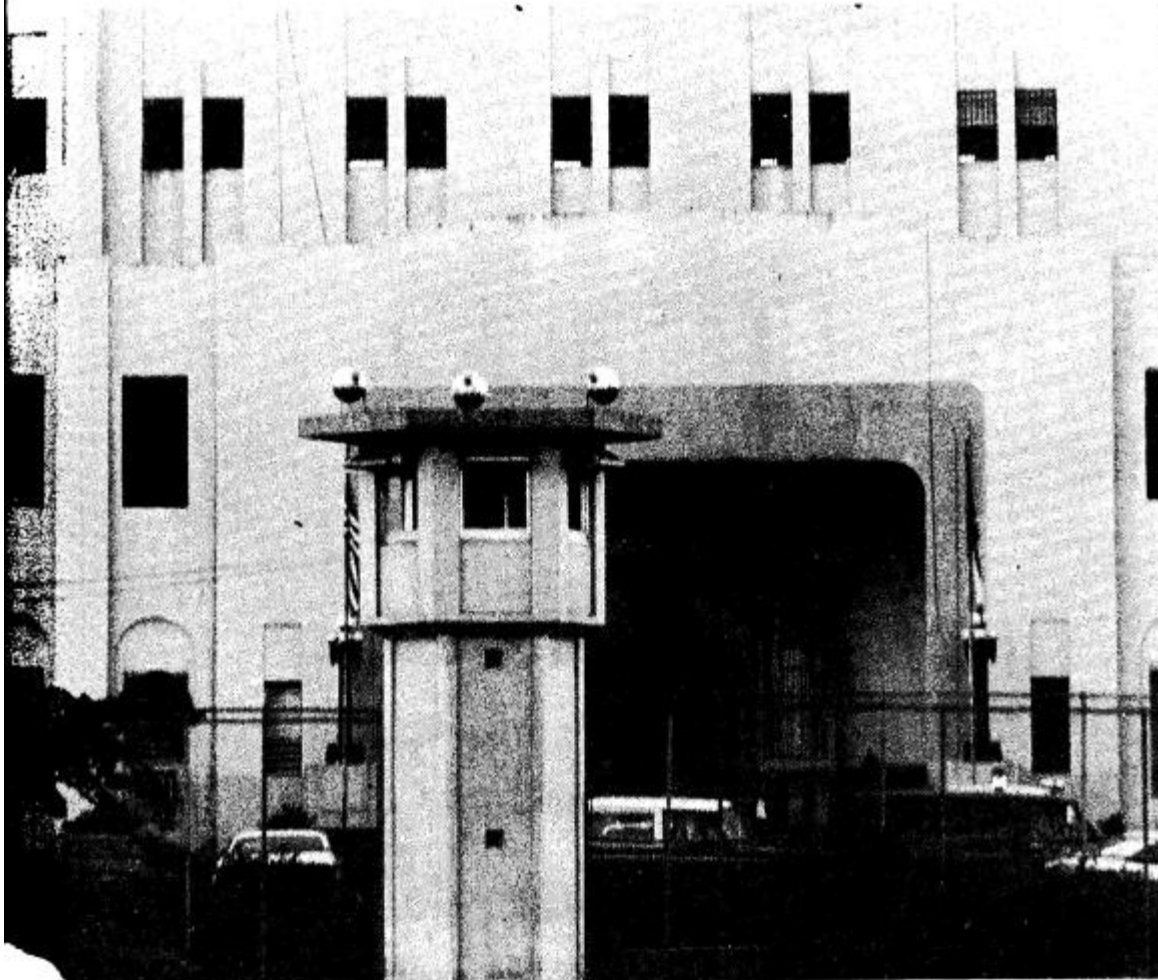
Imagen 3.3

equivocaciones y mala suerte
clararon tu vida.
fue hasta el careo
el día del juicio
ndo sospechaste,
desprecio,
que habían hecho de ti.
final los setos
ayeron encima
a furia inicial
la Penitenciaría
achicaba las fechas.
o te quedaba el pasado
o la memoria
la dosis de tortura
calendario.

Emilia, que te quiere,
tantea la buenaventura
buscando en Dios,
en un Santo, en algún espíritu
errante,
un alivio diestro
en atravesar muros
que empiezan en la piel
y no terminan hasta acabar
contigo: un alma en pena
prohibida del mundo.
La estrella tiene su claridad
y en ella la agonía
de quemar su propio fuego.
Por ello, Víctor Campolo,
nombre tan crecido en la porfía

entre apuestas y los celos,
achantador de la Ganga de los Siete Puñales,
oculta tus señas, tus iniciales,
respondiendo que sí cuando te llaman
con cualquier apodo
o te identifican fácilmente
con el número que tiene detrás
a un preso.

30-10-50



Nota: Número de preso de Campolo "30-10-50", día de la insurrección Nacionalista.

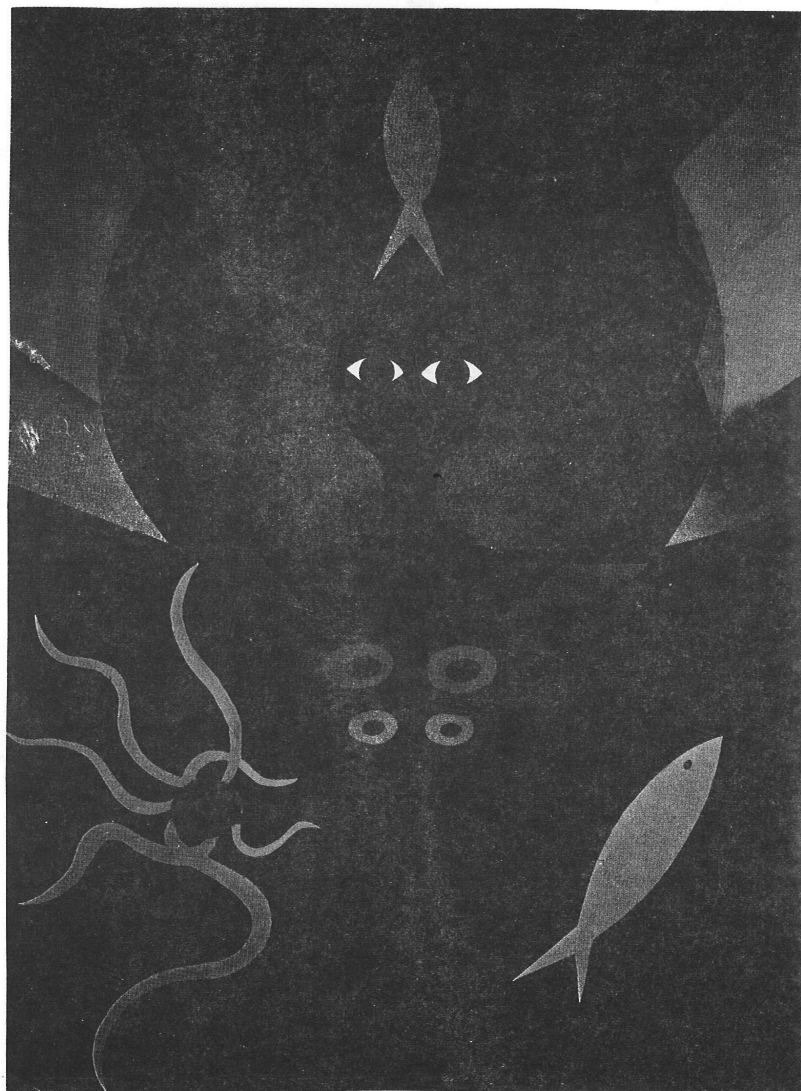
Imagen 3.4



Nota: Imágenes de la cárcel del Oso Blanco y representación del personaje Juan Pecho bailando un solo de salsa.

Imagen 3.5

"Me queda un guaguancó"
-Roberto y Su Nuevo Montuno-



OBATA

Nota: Ilustración de criatura marina.

Imagen 3.6

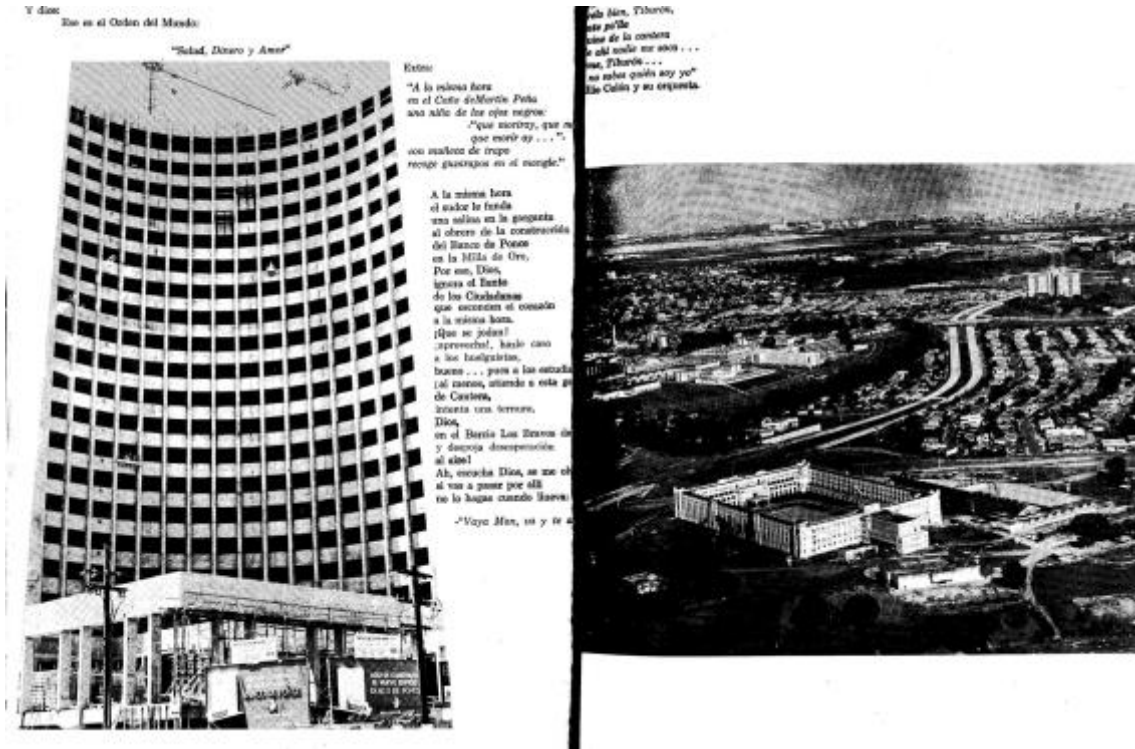


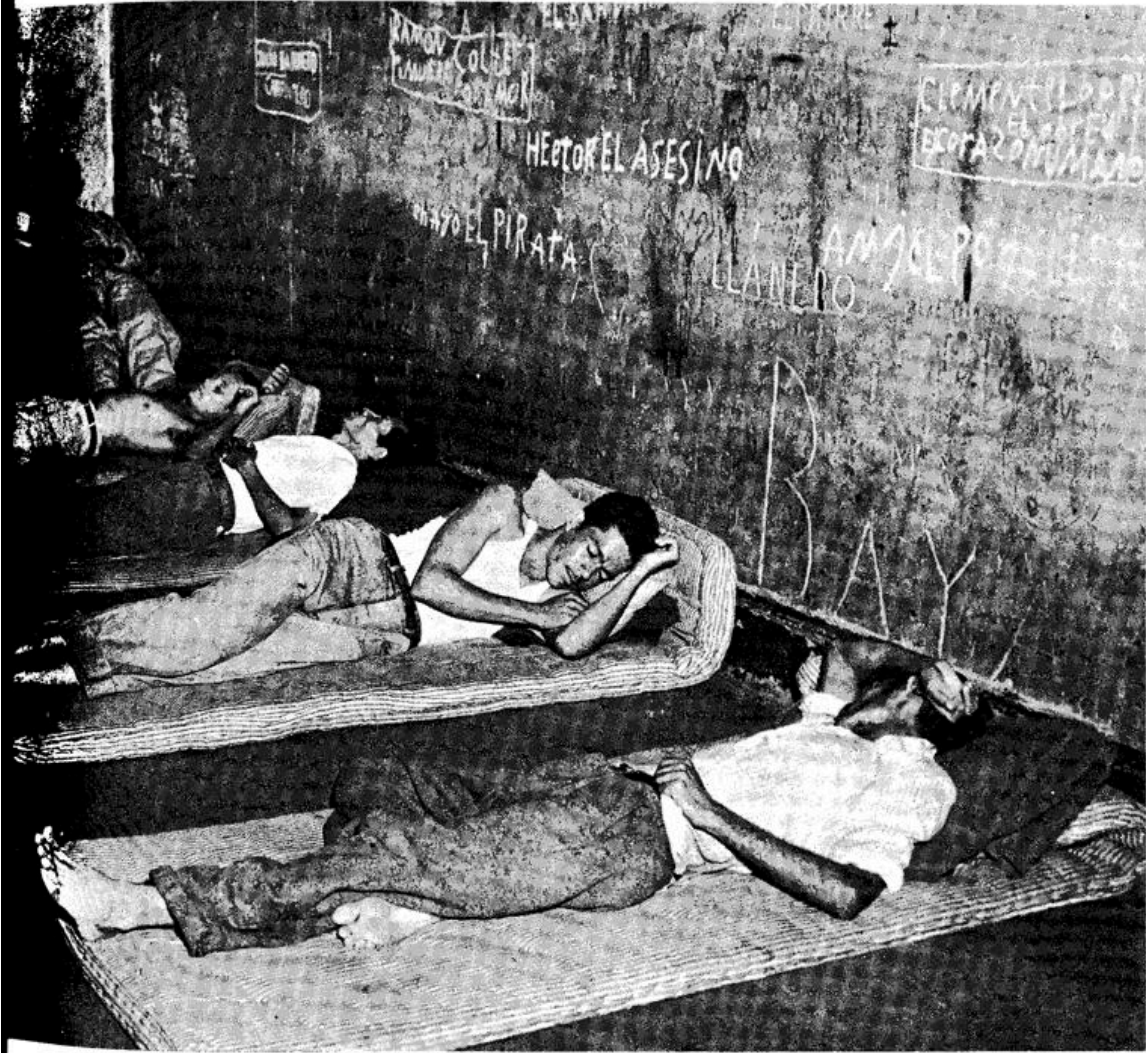
Imagen 3.7

forma de...
hacia quieto.
da decías,
manecías arrojado ahí,
ca-arriba, mirando al techo,
reconocer la escritura
ntra el seto:

del suelo,
el rumbo que arrastraban los insectos,
el paso tedioso de la claridad,
el sonido de la respiración,

al latido que se aceleraba
por algún grito
y conseguir así la inadvertencia
de la queja, los abusos
y violaciones al Reglamento.

badillo suso
Romero Pata odio al chota



BIBLIOGRAFÍA

Abreu, Adorno M. *Llegaron los hippies y otros cuentos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1978. Print.

Acevedo, Rafael. "Quiero pistas, Señora, no sea que me asuste" (Entrevista a José María Lima). *En Rojo*. San Juan: Editorial Claridad. 22-28 de noviembre, 1996: 15-17. Print.

Acosta, Ivonne. *La palabra como delito. Los discursos por los que condenaron a Pedro Albizu Campos, 1948-1950*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1993. Print.

Albizu Campos, Pedro, y Ivonne Acosta. *La Palabra Como Delito: Los Discursos Por Los Que Condenaron a Pedro Albizu Campos, 1948-1950*. 1era ed. San Juan: Editorial Cultural, 1993. Print.

Álvarez Curbelo, Silvia. "Las lecciones de la guerra: Luis Muñoz Marín y la Segunda Guerra Mundial (1943-1946)". *Luis Muñoz Marín, ensayos del centenario*. F. Picó, ed. San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 1999: 31-63. Print.

-"Sangre Colonial: La Guerra de Corea y Los Soldados Puertorriqueños". *Caribbean Studies (Puerto Rico)* 36.1 (2008): 219-23. Print.

Aparicio, Frances y Susana Chávez-Silverman. *Tropicalization: Transcultural Representations of Latinidad*. California: University Press of New England, 1997. Print.

Ayala, César y Rafael Bernabe. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. San Juan, P.R: Ediciones Callejón, 2011. Print.

Ayala, Santiago M. O. *Orden Y Palabra En Los Discursos De Pedro Albizu Campos*. Río Piedras, Puerto Rico: Publicaciones Gaviota, 2008. Print.

Azank, Natasha. *'The Guerilla Tongue': The Politics of Resistance in Puerto Rican Poetry*. Order No. DA3498327 U of Massachusetts, 0101.

Badiou, Alain. *El Siglo*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2005. Print.

Barkawi, Tarak y Keith Stanski. *Orientalism and War*. New York: Columbia University Press, 2013. Print.

Baudrillard, Jean. *Carnival and Cannibal, Or The Play of Global Antagonism*. Utah: Segull Books, 2010. Print.

Bigio, Aniel. "Miles en PR y NY piden excarcelación de Oscar López Rivera", 23. Nov. 2013. Noticel.com.

Briggs, Laura. *Reproducing Empire: Race, Sex, Science, And U.S. Imperialism In Puerto Rico*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Brush. "Higher and Higher: American Drug Use in Vietnam". *Vietnam magazine*, Vol.15, No. 4, December 2002. http://www.library.vanderbilt.edu/central/Brush/American-drug-use-vietnam.htm#_edn5

Burgos, Julia. *Poema en 20 surcos*. San Juan, P.R: Venezuela, 1938. Print.

Burgos, Lena. "La tonada última: estilo tardío de Julia de Burgos". *Radical Caribbean Conference*. New Orleans: Tulane University. Oct, 2013.

Butler, Judith. "Violence, Mourning, Politics". *Precarious Life*. London: Verso, 2003: 19-49. Print.

—"Violencia, luto y política". *Íconos. Revista de ciencias sociales*. Traducción Édison Hurtado y Lola Pérez. Quito: Flacso 2003, 82-89. Print.

Cancel, Mario. "Partido Nacionalista: Elecciones 1932", *Puerto Rico entre siglos: Historiografía y cultura* Site, ed. Mario Cancel, 2004: 1 May. 2010 <http://puertoricocentresiglos.wordpress.com/2010/05/01/partido-nacionalista-elecciones-1932/>

Chaar-López, Iván. "Face to Face with Loss: the Young Lords Party and the Mourning of Alterity". St. Louis, MO. Popular Culture Association. Oct 2003.

Chambers, Ross. *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Print.

Collins, J.A. "Víctor Campolo: A Giant Step for Experimental Drama". *Contemporary Theater in Puerto Rico. The Decade of the Seventies*. Río Piedras: Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico, 1982. Print.

Counter Intelligence Program (Cointelpro), Federal Bureau of Investigation. Archivos desclasificados de Pedro Albizu Campos (105), Juan Mari Bras (7008), José María Lima (28720).

Cruz Santos, Martín. "Jaime Benítez y el caso del profesor José María Lima en la vorágine universitaria de 1963". *Don Jaime Benítez entre la Universidad y la política*. San Juan: Universidad Interamericana, 2008, 367-402. Print.

Dávila, Angela María. *Animal fiero y tierno*. Río Piedras, P.R: Ediciones Huracán, 1981. Print.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Ediciones Era, 1978. Print.

—*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta. Madrid: Pre-Textos, 1997. Print.

de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. Print.

de Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996. Print.

de la Puebla, Manuel . *Poesía militante puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979. Print.

Delgado, Nicole y Mara Pastor. “Selección de poetas puertorriqueños (1929-1959)”. *Corona de ensueños magos. Antología de la poesía latinoamericana*. Lima: editorial Universidad Alas Peruanas, por aparecer.

Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo*. Madrid: Tecnos, 1998. Print.

—*Los espectros de Marx*. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, traductores. Madrid; Trotta, 2003. Print.

Díaz Quiñones, Arcadio. *La memoria rota*. San Juan: Huracán, 1993. Print.

—*Conversación con José Luiz González*. San Juan: Huracán, 1977. Print.

Duany, Jorge. “Nation, Migration, Identity: The Case of Puerto Ricans”. *Latino Studies*. Hampshire: Palgrave, 2003. 424-444. Print.

Duchesne, Juan. *Fugas incomunistas*. San Juan: Vértigo, 2005. Print.

—*Puerto Rico Caribe: zonas poéticas del trauma*. Pittsburgh: Instituto Internacional de literatura iberoamericana, 2009. Print.

Eggleston, Charles. “Soldado vietnamita se toma un momento para protegerse del sol”. Colección de fotos del periódico *El Mundo*: UI 85444, 1968.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963. Print.

Figueroa, Eddie. “En un edificio de Santurce desconocido fija marbetes pide salida de Profesor Lima”. Santurce: Archivo fotográfico *El Mundo*. 28/enero/1964. Foto.

Figueroa, Noemí. *The Borinquenners*. El Pozo Productions, 2007. Filme.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Coyoacán: Ediciones Siglo XXI, 1968. Print.

—*Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985. Print.

Géigel Polanco, Vicente. *La mujer en la poesía de Puerto Rico en las décadas del '30 Al '50*. San Juan, P.R.: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1971. Print.

Gelpí, Juan. “Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario”. Juan Duchesne Winter, ed. *Las tribulaciones de Juliá*. 1era. ed. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. Print.

—*Paternalismo y literatura en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial UPR. Print.

Ginsberg, Allen. *Howl, and Other Poems*. San Francisco: City Lights Pocket Bookshop, 1956. Print.

—*Fried Shoes, Cooked Diamonds*. Dir. Ginsberg, Allen, and Mystic Film Video. 1 videocassette (55 min.) : sd., col. ; 1/2 in. Mystic Fire Video distributor, 1978.

González, José Luis. *Cuentos Completos*. Ciudad de México: Alfaguara, 1997. Print.

González, José Emilio. *La poesía contemporánea de Puerto Rico (1930-1960)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972. Print.

—“Sobre La sílaba en la piel de José María Lima”. *En Rojo*. Río Piedras: Claridad, 1983. 16-17.

González-Laguer, Joelle. *A Revolt Through Letters: Clemente Soto Vélez*. New York, NY: Joelle Gonzalez, 2010. Print.

Grosfoguel, Ramón. *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*. Berkeley: University of California Press, 2003. Print.

Guajana. Santurce, Puerto Rico, 1966-1972. Print.

Herlinghaus, Hermann. *Violence without Guilt : Ethical Narratives from the Global South*. 1era. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

Hernández, Aquino L. *Nuestra Aventura Literaria: Los Ismos En La Poesía Puertorriqueña, 1913-1948*. San Juan: Universidad de P.R, 1966. Print.

Janer, Zilkia. *Puerto Rican Nation-Building Literature: Impossible Romance*. Florida: University Press of Florida, 2005. Print.

Jiménez Corretjer, Zoé. *Lógicas del extravío*. Río Piedras: Ediciones Puerto, 2010. Print.

Kafka, Franz. *En La Colonia Penitenciaria*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Print.

Lacan, Jacques. “Anamorphosis”. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York-London: Norton Company, 1981, 82-83.

Lalo, Eduardo. *El Deseo Del Lápiz: Castigo, Urbanismo, Escritura*. San Juan, P.R: Editorial Tal Cual, 2010. Print.

Lima, José María y Angela María Dávila. *Homenaje al ombligo*. San Juan, 1966. Print.

—*La sílaba en la piel*. Río Piedras: Qease, 1982. Print.

—*Rendijas*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001. Print.

—*Poemas de la muerte*. San Juan: Terranova, 2009. Print.

Lloréns, Torres L. *Alturas De América: Poemas*. Río Piedras, P.R: Editorial Librería Cultural, 1954. Print.

López-Baralt, Mercedes y Luis Palés Matos. *La poesía de Luis Palés Matos*. San Juan, P.R: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. Print.

Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. Print.

Marsh Kennedy, Catherine. *Negociaciones culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón, 2008. Print.

Márquez, René. “El puertorriqueño dócil”. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*. Río Piedras: editorial Antillana, 1977. Print.

Matilla, Rivas A, and Iván Silén. *The Puerto Rican Poets: The First Bilingual Anthology Covering the Entire Range of Puerto Rican Poetry of This Century = Los Poetas Puertorriqueños*. Toronto: Bantam Books, 1972. Print.

Medina, Georgie. *La Mulatez En La Dramaturgia Puertorriqueña De Tapia y Rivera, Arriví y Rosario Quiles*. Lexington, Ky., 1998. Print.

Melendes, Joserramón. *Poesiaoi: Antología De La Sospecha*. Río Piedras, P.R: Qease, 1978. Print.

—*Desimos décimas*. San Juan: Qease, 1976. Print.

—*Puño de poesía*. En Rojo. San Juan: Claridad, 1979. Print.

Meneses Albizu-Campos, Cristina. *La espiritualidad de Pedro Albizu Campos*. Mayaguez: Biblioteca Albizu Campos, 2008. Print.

Morales, José Luis. *Crítica Y Antología De La Poesía Puertorriqueña: Trabajos Presentados O Leídos En El Primer Congreso De Poesía Puertorriqueña Celebrado En Yauco, P.r., El 25 De Agosto De 1957*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958. Print.

Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.

Moreno, Nahuel. *Actualidad del programa de transición*. Buenos Aires: Ediciones Antídoto, 1990. Print.

Muños Marín, Luis. "Porto Rico: the American Colony". *Nation*, abril 8, 1925: 378-382. Print.

—"Cultura y democracia". *Discurso pronunciado por Muños Marín en el Ateneo puertorriqueño*: 30 de junio de 1940. San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín.

Nagy-Zekmi, Silvia. *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Print.

Negrón-Marrero, Mara. *De la animalidad no hay salida: ensayos sobre animalidad, cuerpo y ciudad*. San Juan, P.R: La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2009. Print.

—"El Caribe En La Época De Babel: Entre Grito y Gemido". *Zonas poéticas del trauma*. Revista iberoamericana Instituto internacional de literatura iberoamericana.75.229 (Oct 2009): 945-962. Print.

Negrón-Muntaner, Frances, and Ramón Grosfoguel. *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Print.

Nietzsche, Friedrich. *Así Habló Zaratustra*. Madrid: Edaf, 1998. Print.

Nkrumah, Kwame. *Neo-colonialism: The Last Stage of Imperialism*. New York: International Publishers, 1966. Print.

Nolla, Olga. *De lo Familiar: Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Dead Weight, 1973. Print.

—*El Ojo de la Tormenta*. San Juan, P.R: Ediciones Palabra de Mujer, 1976. Print.

—*Clave de Sol*. San Juan, P.R: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977. Print.

Otero Garabís, Juan. "'Nuestro lujo campesino': El jíbaro en Luis Lloréns Torres". *Revista de Estudios Hispánicos* 27.2 (2000): 25-37. Print.

Pabón, Carlos. "De Albizu a Madona: para armar y desarmar la nacionalidad". *Nación Post-Mortem*. San Juan: Callejón, 1995.

Palma, Marigloria. *La Noche Y Otras Flores Eléctricas*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976. Print.

Pantojas-García, Emilio. *Development Strategies as Ideology: Puerto Rico's Export-Led*

Industrialization Experience. Boulder; Río Piedras: Lynne Rienner; Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990. Print.

Pedreira, Antonio S. *Obras Completas*. San Juan, P.R: Editorial Edil, 1960. Print.

Perales, Rosalina. *Me llaman desde allá: teatro y performance de la diáspora puertorriqueña*. Santo Domingo: Impresora Soto, 2010. Print.

Picó, Fernando. *1898: La guerra después de la guerra*. Río Piedras, P.R: Ediciones Huracán, 1987. Print.

Picot Laboratories. *Cancionero Picot*. Mt. Vernon, N.Y: Picot Laboratories, Inc, 1954.

Pietri, Pedro. *Puerto Rican Obituary*. New York: Monthly Review Press, 1973.

Platzer, Michael, Flavio Mirella y Carlos Resa Nestares. "Illicit Drug Markets in the Caribbean", *Caribbean Drugs from Illegalization to Harm Reduction*. London, New York: Zed Books, 2004: 191-198. Print.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturation*. London: Routledge, 1992. Print.

Puebla, Manuel. *Poesía Militante Puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1979. Print.

Ramos Collado, Lilliana. "Sobre José María Lima, *La sílaba en la piel*". *Sin nombre*. San Juan. Julio-sept, 1983. 88-91. Print.

Ramos, Francisco José. "La casilla vacía". *Poéticas de José María Lima. Tradición y sorpresa*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2012: 75-94. Print.

Ramos, Julio. "El rush de pensar". Entrevista a Avital Ronell. *80grados*. (24/07/11): <http://www.80grados.net/avital-ronell-y-el-rush-del-pensar-1-edit/>

Ramos, Otero M. *La Novelabingo*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2011. Print.

Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002. Print.

—*Disagreement*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. Print.

— *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London; New York: Continuum, 2004. Print.

Reyes, Marina. *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)*. Diss. Buenos Aires: Universidad Nacional General San Martín, 2013.

Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Callejón, 2002. Print.

—“Queer Nation”. *Puerto Rico Caribe: zonas poéticas del trauma*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2009: 1129-1138. Print.

Rivera, Etnairis. *Pachamamapa Takin*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976. Print.

Rivera-Rivera, Wanda. "The Politics of Madness in Francisco Matos Paoli's Prison Poem, Canto De La Locura." *Revista Hispánica Moderna* 61.2 (2008): 197-213.

Rivera Rodríguez y Félix Joaquín. “¿Quién le dio delete a Víctor Campolo?": 2012: 2; Claridad, 15 de octubre de 2012. Print.

Rodríguez, Juan Carlos. "Del 'Trauma De La Literatura' Al 'Relato Del Trauma': (Con)Figuraciones De La Vergüenza En Los Relatos Sobre La Presencia Militar Norteamericana En Puerto Rico." *Revista Iberoamericana* 75.229 (2009): 1139-74. Print.

—“Mutaciones del ciudadano insano: construcción biopolítica del miedo en los procesos de comunicación urbana”. *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2009: 395-419.

—“Dédalo en fuga: devenires, políticas y legados de la forma en ‘Las caracolas’ de José María Lima. En *Poéticas de José María Lima. Tradición y sorpresa*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2012: 37-74. Print.

Ronell, Avital. *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*. Urbana: University of Illinois Press, 2004. Print.

Rosario Quiles, Luis Antonio. *La Movida De Victor Campolo*. Bondo ed. San Juan, P. R.: Cooperativa de Artes Gráficas, 1972. Print.

—*Poesía Nueva Puertorriqueña*. Río Piedras: Ed. Edil, 1971. Print.

—*El Juicio de Víctor Campolo*. Río Piedras, P.R: Ediciones Bondo, 1970. Print.

—*La vida que pedí: y otros poemas de separación*. San Juan, Puerto Rico: Imprenta Venezuela, 1958. Print.

—*El Arresto*. Dir. Rosario Quiles, Luis Antonio. 1 videocassette (VHS) (28 min.) : sd., col. with b&w introductory sequence ; 1/2 in. s.n., 1982.

—*The Life and Poetry of Julia De Burgos*. Dir. García Torres, José, Luis Antonio Rosario

Quiles, and Cinema Guild. 1 videocassette (28 min.) : sd., col. ; 1/2 in. Cinema Guild, 1990s.

—*Versiones*. San Juan: Ediciones Bondo. 1966-1968. Print.

Sánchez, Luis R. *La Guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Print.

—“Homenaje al cancionero Picot”, *ABC*. Madrid, 15/07/1993: 103.

Sarduy, Severo. *Obra Completa*. Gustavo Guerrero y Francois Wahl, eds. Madrid: Colección Archivos, 1999. Print.

Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Ciudad de México: UNAM, 2006. 1era edición Buenos Aires, 1975. Print.

Silén, Iván. *Los Poemas De Filí-Melé*. New York: Editorial, 1976. Print.

—*Despues Del Suicidio*. Santo Domingo, R.D: Editora del Caribe, 1970. Print.

Soto, Pedro Juan. *Usmail*. San Juan: Editorial Cultural, 1959. Print

Sotomayor, Aurea María. “La imaginería nacionalista: de la historia al relato”. *Pedro Albizu Campos y la nación puertorriqueña*. Carlos Rodríguez Fraticelli y Juan Manuel Carrión, editores. Río Piedras: University of Puerto Rico Press, 1993: 251-276. Print.

—“Las tácticas de la sorpresa”. *Hilo de aracne: Literatura puertorriqueña hoy*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995: 161-177. Print.

—“Prólogo”. *Red de voces*. La Habana: Casa de las Américas, 2011. Print.

—*Poéticas de José María Lima. Tradición y sorpresa*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2012. Print.

Torres, Victor F. *Diccionario de Autores Puertorriqueños Contemporáneos*. San Juan, P.R: Plaza Mayor, 2009. Print.

Torres-Robles, Carmen. “La mitificación y desmitificación del jíbaro como símbolo de la identidad nacional puertorriqueña.” *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 24.3 (1999): 241-53.

Trigo, Benigno. “Zona de Carga y Descarga. Minor Literature in a Penal Colony” *MLN*. Baltimore: Mar 2009. Vol. 124, Iss. 2, 481, 28.

Valle-Ferrer, Norma, Gloria Waldman-Schwartz, and Gerrie Casey. *Luisa Capetillo, Pioneer Puerto Rican Feminist*. Peter Lang, 2006. Print.

Vásquez Arce, Carmen. “La poesía puertorriqueña del siglo veinte”. *Revista Nuestra*

América, n. 8, enero-julio 2010: 161-179.

Wright, Hamilton. *Fiesta Island*. San Juan: Visitors Bureau Commonwealth of Puerto Rico, 1954. Film.

Zenón Cruz, Isabelo. *Narciso Descubre Su Trasero: El Negro En La Cultura Puertorriqueña*. Humacao, P.R: Editorial Furidi, 1975. Print.

Zizek, Slavoj. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso, 1999. Print.

Zona de Carga y Descarga: Publicación Literaria Independiente Puertorriqueña. San Juan de Puerto Rico: s.n., 1972. Print.