

De la blasfemia a la invitación: discurso inmunológico y crisis de significación en *Invitación al polvo* de Manuel Ramos Otero

Dinorah Cortés-Vélez
Marquette University

*[D]isease is a process of misrecognition or transgression
of the boundaries of a strategic assemblage called self.*
Donna Haraway

En el año de 1991, la editorial Plaza Mayor publicó póstumamente el último libro de Manuel Ramos Otero (1948-1990), *Invitación al polvo*. De modo elocuente, la sinopsis del libro, en el catálogo cibernético de la editorial, designa al poeta del pueblo de Manatí como “poeta maldito por excelencia de las letras puertorriqueñas” [1]. Pero, ¿en qué consiste dicho “malditismo”? Si nos atenemos a la concepción generalizada del concepto de “poeta maldito,” Ramos Otero ciertamente cumple con los “requisitos” para denominarse como tal. Sufrió incompreensión por parte de la crítica de su tiempo [2], su “consagración” definitiva como parte del canon de la literatura puertorriqueña no ocurre sino hasta después de su muerte, llevó una vida bohemia, desplazándose mayormente entre San Juan y Nueva York, y más importante, su arte abraza el gesto provocador como un modo de burlar la hipocresía de lo que llega a denominar [3] como “mayoría moral.”

En este último poemario y libro nos encontramos con que su *performance* como poeta “maldito” [4] se halla íntimamente conectado con la presencia de un discurso que bien pudiera catalogarse –desde una óptica judeocristiana– de “blasfemo,” discurso transgresor que a fin de cuentas pone de manifiesto la crisis de sentido por la cual atraviesa el poeta “sidoso,” concepto altamente satírico, por su asociación fonética con “sarnoso,” que acuña el propio Ramos Otero en el poema “Nobleza de sangre.” Una de las más patentes muestras –sino la más– de “blasfemia” la encontramos en la fotografía en la portada del libro. En ella aparece Ramos Otero [5], en un cementerio, parado tras un ángel de piedra, en actitud ya de estarlo sodomizando, o quizá “haciéndole un chino (o presionando su miembro y abrazando por detrás),” como indica Daniel Torres (47). Tiene alzada al máximo la barbilla, mientras mira con franco desafío hacia el lente de la cámara (y por extensión al lector), por encima de la angélica cabeza. Como se indica en la contraportada del poemario, a “la muerte oficialmente notificada” el poeta quiere desafiarla. En el trasfondo, puede apreciarse la figura de un niño parado sobre la base de una de las cruces de piedra, en el tope de una tumba, poco más atrás de donde está parado el poeta. Mientras que el niño se agarra del brazo superior de la cruz, uno de los brazos horizontales más cortos hace contacto con sus genitales, dando la idea de que pudiera estarse masturbando con lo que es el símbolo sagrado por excelencia para los cristianos.

No cabe duda que desde una perspectiva cristiana la foto bien puede catalogarse de “blasfema.” Sin embargo, justo debajo tenemos en letras mayúsculas amarillas el título del libro, el cual comienza con la palabra “invitación,” por lo que termina creándose una tensión creativa entre la imagen “blasfema” y la idea de invitar. En tanto que “apertura,” toda invitación lleva inscrita en sí misma la posibilidad de ser declinada, de ahí la vulnerabilidad inherente al gesto de “invitar.” Choca por lo tanto que la portada de un poemario que ostenta una foto “blasfema” suponga la vulnerabilidad de un gesto de apertura. A fin de dilucidar tal choque hay que entender primeramente de qué clase de invitación se trata, tema sobre el que volveré más adelante. Asimismo, la presunta contradicción entre “blasfemia” e “invitación” demuestra serlo sólo en apariencia, una vez se comprende la crisis de sentido por la que atraviesa el hablante poético.

Valiéndome de la noción de Paula Treicher acerca del SIDA como “epidemia de significación” propongo leer *Invitación al polvo* como expresión de una crisis de sentido que se codifica a partir de un discurso inmunológico. La idea de Donna Haraway acerca del sistema inmunológico como “a diagram of relationships and a guide for action in the face of questions of the self and about mortality” (214) suple los términos para la formulación de una estética tanto de la producción como de la recepción textual en el poemario póstumamente publicado de Ramos Otero. Con su inmunidad comprometida por el SIDA, el hablante lírico alegoriza los términos del discurso biomédico occidental acerca del contagio como penetración agresiva del cuerpo sano (Haraway 223), a fin de irrumpir “viralmente” en la conciencia del lector y romper sus “defensas,” esto es, su invulnerabilidad. Esta tentativa se codifica a partir de un discurso “blasfemo” que llega tan lejos como a culpar a Jesucristo por el contagio con el SIDA. Pero como lo revela el título del poemario se trata, ante todo, de una invitación, tentativa que insinúa cierta medida de idealismo, si bien caustico, en quien guía al lector en un *tour de force* que va desde Eros hasta Tanatos, pero que no se detiene ahí, sino que termina por trazar una trayectoria desde la nada hasta la poesía.

La noción del SIDA como “epidemia de significación” emerge como respuesta al potencial para la “devastación global” (Treicher 32) que representa dicho síndrome, sobre todo en sus inicios, o sea, antes de la implementación exitosa de tratamiento con fármacos antirretrovirales, que han hecho del SIDA una condición crónica y tratable. Ésta era, de hecho, la visión prevaleciente en la época en que Ramos Otero recibió el contagio. De ahí que pueden discernirse en *Invitación al polvo* resabios de esta caracterización apocalíptica del virus, como se ve, por ejemplo en “Insomnio,” donde dice el sujeto poético: “Esta mañana llegaron los resultados/ de mi muerte y todavía no abro/ el sobre (el ataúd, debiera decir)” (46).

Haraway, por su parte, estudia el discurso de la inmunología como práctica biomédica formulada en torno al cuerpo como sistema estratégico, altamente militarizado (211) [6], en donde se libra una batalla entre defensa de la individualidad (212) y la posibilidad de la enfermedad como transgresión de las fronteras estratégicas del yo (212). Gracias a Haraway podemos mirar el sistema inmunológico como una estructura ordenada a partir de relaciones de diferencia y oposición –tales como vulnerabilidad/ invulnerabilidad (224), normal/ patológico (204) o reconocimiento/ desconocimiento (204)– que no son sino reflejo de dinámicas sociales. Dicha dialéctica puede verse en “Nobleza de sangre” cuando el sujeto poético culpa al Dios judeocristiano por el SIDA:

Gracias, *Señor*, por habernos enviado el SIDA.
Todos los tecatos y los maricones de New York,
San Francisco, Puerto Rico y Haití te estaremos
eternamente agradecidos por tu aplomo de Emperador del Todo y
de la Nada (y si no me equivoco, de Católicos Apostólicos Romanos.
(énfasis en el original, 62)

El uso de las cursivas en la palabra “Señor” sugiere la idea no tanto de dignidad divina como de la calidad de “amo esclavizador” de la deidad. Así, se satiriza el prejuicio de que el SIDA es una “plaga” de “tecatos” o adictos a drogas y de “maricones” y se responsabiliza, en cambio, a Dios por haber “enviado el SIDA.”

En el mismo poema se sugiere que los “sidosos” son los crucificados del siglo veinte y que la humanidad que discrimina contra ellos es verdugo que los lleva a su muerte. Dirigiéndose a Jesucristo dice el hablante poético: “¡Qué nos llamen sidosos de una vez y por todas!/ Ya han cometido contra nosotros las barbaridades (y muchas más)/ que dicen haber hecho contigo” (63). Según Torres, este poema: “Es tanto una acusación blasfema como una declaración de guerra hacia Dios como único culpable”

(45). La palabra “sidoso” suena como “sarnoso” y de manera sardónica alude, primeramente, a la noción prejuiciosa de los homosexuales como fuente de contagio, y en segundo lugar, al maltratamiento que reciben

(literalmente son tratados como “perros sarnosos”) a causa de dichos prejuicios. El sujeto poético le implora blasfemamente a Jesucristo: “y sobre todo perdona a la mayoría moral, intachable y serena/ que aún ignora la dulce cortadura de tu espada de carne” (62). Son éstas palabras duras porque delatan la hipocresía y el prejuicio de singularidad de quienes piensan que a ellos nunca les ocurrirá la tragedia del contagio. Pero, además, resalta el carácter, desde una óptica cristiana, sacrílego, de la referencia a la espada de carne, es decir al miembro viril de Jesucristo, que corta (en una alusión claramente homoerótica) al poeta, contagiándolo.

Vemos que Dios no escapa la dura crítica del hablante lírico, como tampoco la escapa esa “mayoría mayoral” a la que trata de herir con su sarcasmo blasfemo. Mas dice Haraway [7] que: “Blasphemy protects one from the moral majority within, while still insisting on the need for community. Blasphemy is not apostasy.” (149), noción que viene muy a propósito al estudiar la poética ramosoteriana en su último libro. Más que negación de la fe cristiana, en “Nobleza de sangre” somos testigos del duro ataque contra dicha religión y los prejuicios en contra de los homosexuales que, en opinión del hablante, la misma fomenta.

El poema #20 ofrece otro ejemplo de cómo Ramos Otero emplea el discurso blasfemo de modo que evidencia el rechazo a la “mayoría moral,” a la vez que –en su vena satírica– un deseo de reformarla de sus prejuicios. En ese impulso de herir y de reformar puede verse la insistencia en el sentido de comunidad del que habla Haraway. En dicho poema se usa la forma clásica del soneto, con una alusión a la conjugación del “vosotros” (inexistente en el Caribe) con el verbo “digáis,” en el primer verso, que se usa para impartirle, si bien satíricamente, mayor “autoridad” lingüística al poema [8], y para acercarlo más a la tradición del Siglo de Oro español que emula. El primer cuarteto, no obstante, se emplea para reflexionar sobre la actividad creadora a partir de crudas alusiones sexuales que, a todas luces, crean una incongruencia entre la “propiedad” de la forma y la “impropiedad” del contenido [9]:

No digáis que por falta de su bicho
mi verso resplandece hasta que arde
el culo es llamarada por la tarde
de noche, como Dios, vuelve a su nicho. (30)

El segundo cuarteto, empero, demuestra la conciencia metaliteraria de un lector que lee y juzga el poema ante sus ojos: “Si el lector me rechaza por cobarde/ por miedo a la verdad es que lo ficho...” (30). Ante el primer cuarteto, donde se sugiere que tanto el verso como el ano del hablante resplandecen de placer, el de la poesía y el de la actividad sexual homoerótica, los primeros dos versos del segundo cuarteto le lanzan un desafío al lector. Si rechaza al poeta por abrazar sin tapujos su homosexualidad, entonces es cobarde y queda fichado, como un delincuente, por quién verdaderamente es.

En “Puerta del polvo” se acentúa la insistencia en un sentido de comunidad cuando dice el hablante:

Ábreme la puerta, que vengo bordado
de alacranes, que anoche soñé.
Que no quiero hacerle daño a nadie.
[. . .]
Ábreme la puerta que me voy,
que me voy, que me voy, que me voy. (56)

En la segunda parte del poema, el referente innombrado de ese “Ábreme” inicial evoluciona de un sujeto impersonal –que pudiera referirse al lector– a un “Por ustedes, poemas abiertos de la noche” y, por último, se le habla a las “Palabras busconas,” a las que se pide que le abran paso al poeta cuya piel se va volviendo papel [10]. En los versos citados vemos, asimismo, que se pasa de la súplica inicial, de una punzante vulnerabilidad,

a la expresión reiterativa de la urgencia del llamado del poeta moribundo. Su sistema inmunológico comprometido por el SIDA se vuelve “mapa relacional” desde donde se interpela al lector, pidiéndole apertura con cierta urgencia, porque el tiempo apremia.

Vemos que el hablante lírico no sólo hiere sino que también apela al lector, extendiéndole una “invitación al polvo.” Como apunta José Luis Vega: “*Invitación al polvo* está estructurado conforme a dos vertientes del significado de la palabra polvo. De una parte polvo remite, según la tradición cristiana, al destino de la carne después de la muerte; por otra parte, en su acepción popular, la palabra refiere a la actividad sexual y amorosa” (citado en Torres 35). En su acepción popular de muerte la idea del polvo se asocia con la fórmula litúrgica *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris* [11], “Recuerda, oh, humano, que eres polvo, y que al polvo volverás,” usada cuando se impone ceniza sobre los feligreses en la misa de Miércoles de Ceniza. La fórmula se basa en *Génesis* 3, 19, en el momento de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, cuando Dios dice: “Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste sacado. Porque eres polvo y al polvo volverás.”

Ramos Otero alude, de hecho, a esta fórmula en el poema #24, un soneto donde se usa la octava para ensalzar los atributos del amante y lo gozoso del acto sexual, mientras que la sextina se usa para parodiar la “ira divina” contra la homosexualidad. El poema concluye con un pleno abrazo a dicha identidad frente a cualquier “prohibición,” así sea divina, o quizá, más aún, por así serlo. Dice la sextina:

Arrepentido, te gritó el cielo:
‘No te olvides del polvo... ¡Memento homo!
Acuérdate que yo derrito el hielo.’
‘Si el polvo me lo dan el polvo tomo,
traición de tu lenguaje es mi consuelo.’
Así dijiste a Dios, que no embromo. (34)

El primer terceto, se refiere al amante, quien recibe el “grito del cielo,” presumiblemente mientras se encuentra dispensándole un beso anal al hablante (como lo revela el segundo cuarteto). La alusión a la fórmula litúrgica de Cuaresma puede leerse como amenaza de castigo divino. Pero los amantes en el poema se hacen de oídos sordos, y lo que es más, el amante del sujeto poético se reafirma desafiadamente en su disfrute homosexual con palabras que afirman el “polvo” y menosprecian la autoridad divina.

En su acepción de cópula sexual, la idea de “echar un polvo” evoca el epígrafe de Quevedo que abre el poemario, específicamente en el terceto final del soneto titulado “Amor constante más allá de la muerte.” El sujeto poético quevediano afirma ese tipo de amor proclamando que aun cuando el alma abandone el cuerpo, “[s]u cuerpo dejará, no su cuidado” ya que sus médulas y venas “[s]erán ceniza, más tendrá sentido;/ Polvo serán, mas polvo enamorado.” Pero, ¿por qué escoge Ramos Otero estos versos para abrir su poemario? Aunque el poeta moribundo no se arrepiente ni pide perdón “por el placer del alma” (64), aunque le sigue “tirando saliva al dios de la pureza” (64), encuadra la relación con sus lectores en el marco de una relación amorosa, la de un soneto que postula la posibilidad del “amor constante más allá de la muerte.” En esa alusión intertextual se aúnan vulnerabilidad y desafío puesto que, por una parte, Ramos Otero parece estarle preguntando al lector: ¿Serás capaz de aceptar mi “invitación al polvo,” de leerme y de escucharme, y en fin, de recordarme? Pero, por otra parte, sugiere que sus restos mortales serán “polvo enamorado,” en una afirmación tan desafiante como gozosa de su actividad amorosa homosexual.

En “La rosa,” poema que figura casi al final del libro, anuncia: “El martes [12] que viene voy de viaje./ No es necesario hablar de mal agüero./ A humedecer con polvos mi homenaje” (65). En ese tránsito, marca el “homenaje” u ofrenda involuntaria de su cuerpo [13] con un gesto de irreverencia y de burla contra

la muerte. En su rebeldía, decide “echar un polvo” con la muerte, o sea, gastarle una mala pasada, riéndose de ella, así como copular con ella sexualmente [14].

En ese itinerario de Eros hasta Tanatos el poeta moribundo expone ante sus lectores las coordenadas del “mapa de piel” (64) de su vida, empezando con la época gozosa de los placeres de la carne y convirtiendo a sus lectores en participantes vicarios de dichos encuentros. Se describen, en la primera parte del poemario, titulada “De polvo enamorado,” los placeres del cuerpo con imágenes muy fuertes, tales como la de la “leche en la boca sin sabor,” una alusión al sexo oral, que como parte del *crescendo* amoroso lleva a un “cuerpo con cuerpo, sudor con sudor” y al momento climático del “bicho violento en la resurrección” (poema #2, 11). En el poema #9, el poeta menciona el “sudor azul/ del oscuro escondite de tu bicho” (18), mientras que en el poema #24, se refiere el deleite de recibir un beso anal o “beso negro:” “De noche te nació [Dios] para que fueras/ del beso negro sabroso embajador” (34). El poema #29, uno de los más hermosos de toda la colección, describe el éxtasis y el dolor del enamoramiento:

Estás enamorado.
Caminas por la calle del exilio
persiguiendo el recuerdo de una niebla.
Es otra vez la hora del crepúsculo
y vuelves a detenerte en esa esquina
donde piensas que le verás pasar.
Esperas. Con el corazón en la boca.
No llega ni llegará el amado.
Él nunca fue pájaro en mano
sino cuerpo tembloroso en tu camino. (39)

Con estos últimos tres versos se augura el fin del amor (Eros), sea de John, Angelo, Angel o José [15], y la llegada de la muerte (Tanatos). El sujeto poético admite sentirse “naufragado” y consumido por la soledad (40-41). Hablando consigo mismo, se dice: “Tienes treintiocho años/ y es la víspera de algo muy tranquilo...” (41). Pero a pesar de su abatimiento, el poema concluye en una nota positiva cuando el hablante lírico afirma:

El presente es perfecto. Es todo lo que tienes.
Has descubierto el puente que da sentido al tiempo
que pensabas perdido. La prueba es el poema
que has escrito. (41)

Sin embargo, la “víspera de algo muy tranquilo” resulta ser “la víspera del polvo,” título que da inicio a la segunda parte del poemario. Ahora, la noche es símbolo dual de “ese cuerpo sato del deseo,/ ese sudor realengo que en la cama/ vuelve a la carne esponja de la boca” (45) y del “insomnio eterno” producido por “los resultados/ de mi muerte” (46), es decir por los resultados positivos del VIH. Lo que prevalece es la vigilia que es “la dulce mensajera de una plaga” (47). En “Invitación al polvo” dice: “Recordando pingazos la noche me tolera” (57), en otras palabras, sólo los deleites sensuales de otrora le permiten sobrellevar el tormento presente. En “Nobleza de sangre” detalla “toda esa caterva/ de enfermedades infecciosas que a los pacientes de SIDA nos aquejan” (62), “esos sudores o escalofríos nocturnos,” “ese cansancio eterno,” “ese asco colectivo al Kaposi Sarcoma/ y a la tuberculosis, a la flaquencia y a los hongos epidérmicos” (63).

Azuzado por la inminencia de la muerte y por los efectos devastadores del SIDA en su cuerpo, enfrenta una “crisis de significación, que le trastoca los referentes y sus sentidos tradicionales, como se ve claramente en el poema “Entre paréntesis.” Aquí se blasfema nuevamente, esta vez contra la eucaristía cristiana:

Que a mí me bautizaran Jesús
que a ti te bautizaran Ángel
tampoco hace que el cielo y el infierno
se vean igual de azules.
¡Qué hostia tan sabrosa
no ser ni sacrilegio! (49).

En estos versos se desnaturalizan significantes tales como “Jesús,” “Ángel,” “cielo,” “infierno” u “hostia.” “Jesús” ya no es el mesías judeocristiano sino que es el nombre de pila del propio poeta (Jesús Manuel Ramos Otero); Ángel no es un ser alado, sino que es nombre de uno de sus amantes; en tanto que “cielo” e “infierno,” aunque con diferentes matices, se aúnan en el color azul. En el poema “Insomnio” se elabora más aún esta desnaturalización de cielo e infierno. Estamos ante “un cielo que quiere ser cuneta” (46) por donde poder “arrastrarse,” como reza el refrán popular “arrastrarse por las cunetas” en alusión a tener tremenda borrachera, que aquí pudiera ser borrachera de deleites sexuales. El infierno no es negación de Dios, según la definición de la teología cristiana, sino la ausencia de dichos deleites del cuerpo. La muerte se presenta infernalmente, como “un insomnio eterno en un país fatal/ sin cigarrillos, en un lecho sin fin/ habitado por nadie, sin que nadie me clave” (46). La exclamación proferida hacia el final de “Entre paréntesis” (¡Qué hostia tan sabrosa/ no ser ni sacrilegio!) niega la posibilidad de lo sagrado. “Hostia” ya no es, según la creencia cristiana, el pan ázimo a ser transubstanciado en cuerpo de Cristo, sino que se vuelve signo vacío de un “insomnio eterno” que ni tan siquiera puede ser una profanación de lo sagrado.

Dicha crisis de significación del poeta moribundo lo impulsa a usar su propio sistema inmunológico comprometido como “mapa relacional” donde registra las dinámicas de reconocimiento y desconocimiento por las que atraviesa en relación con Dios [16], el lector, su patria, consigo, el amor, la vida misma. En el poema #26, a manera de palimpsesto, se apropia del famoso soneto quevediano titulado “Salmo,” cuyo primer verso reza “Miré los muros de la patria mía.” El soneto de Quevedo no es satírico, sino más bien una evocación cansada y triste de la edad de oro española. El de Ramos Otero (36) comienza con el siguiente verso: “Dejé las calles de la patria mía,” una patria que es “abrumador templete del relajo” y “catedral desagrada del carajo” y un “burdel.” El sujeto poético se lanza fuera de la patria como “gargajo” o “escupitajo.” La sextina presenta la idea de un país “macharrán” y la completa enajenación del hablante con respecto a dicho país, que aunque lo soñó (o lo concibió) es un país “necio,” presumiblemente por el rechazo a que lo sujeta a él por gay y por tener SIDA.

Al igual que su propio país lo “desconoce,” él “desconoce” a su lector potencial cuando advierte con fiereza:

Que no compre mi libro por la fama
para ser en la esquina muy discreto
que hasta muerto mi tumba será cama
una orgía de huesos y esqueleto. . .” (poema #20, 30).

Predice su fama póstuma, pero no le parece razón suficiente para leerlo. Así parece sugerir que si se le lee póstumamente, más que por moda o “postureo” literario, sea porque el lector está interesado en su propuesta poética, que no es otra que la de un poeta “siempre enamorado de la orilla” (64), o sea, de los márgenes.

En “La caja china” se reconoce suspendido entre la vulnerabilidad y la invulnerabilidad, a la vez que rememora su trayectoria desde los tiempos en que tenía una concepción más idealizada del amor hasta la dura realidad del presente:

Pensaba quel amor era una caja china

abriéndose hacia adentro al infinito
sin darme cuenta que toda caja china encierra
esa última caja en la que vive, escribe y sueña
un escarabajo cínico, el monólogo de la soledad. (52)

De “escarabajo cínico,” con duras alas delanteras que le sirven para escudarse, pasa a transformarse en “venenoso escorpión,” listo para hundir su ponzoña en el lector:

[Q]uise volver a ser un cruel poeta
dejar que se escurriera la cálida leche del vacío
para volver a ser el personaje que ya me sabía de memoria:
el solitario
el desamado
el venenoso escorpión
que liba en su ponzoña
el jugo magistral de su teatro. (53)

El poeta “maldito” se afirma en su solipsismo (“el solitario/ el desamado”), pero se halla, con todo, agudamente consciente de su público, para quienes “liba en su ponzoña/ el jugo magistral de su teatro” [17].

En “Cartas cabales: I” y “Cartas cabales: II” se expresa “a carta cabal,” esto es, con toda honestidad, llevando un mensaje acerca del vínculo entre el “yo” y el “otro” que bien puede aplicarse a la relación que establece con sus lectores en su último poemario. En el primer poema se dirige a un tú impersonal al que, sin embargo, le confiesa de inmediato (en los primeros dos versos): “Si te dijera que quisiera acostarme contigo:/ mentiría” (58). Pronto nos enteramos de que ese “tú” es femenino cuando agrega:

Los heliotropos de mi corazón son evasivos
con la carne idolatrada de la mujer,
con el abismo manglaroso de su flor carnívora,
con la fuerza en la represa sangrante de su clítoris. (58)

Admite el recuerdo de un tiempo en el que posiblemente apostó a buscar el placer del sexo con la mujer a quien se dirige, si bien no lo encontró:

Aunque no lo creas, todavía recuerdo
mis colmillos de vampiro prematuro
tratando de rasgar la madura placenta del silencio... (58)

De esa tentativa fallida nace sin embargo la amistad:

Nuestra amistad es un manuscrito, un mapa de palabras,
y en él no caben ni la paz ni la guerra,
eso que llaman el vértigo vital de la querencia,
el pozo pendular del abandono, tumor de la carne desechada. (58)

El poema concluye en una nota más metafísica, en la cual el mensaje se vuelve una reflexión más abarcadora sobre la muerte, la vida y el otro:

Tú y yo sabemos que la muerte es la única sorpresa de la vida.
[. . .] No dudo de la nada.

Pero la nada misma inventa su poema con su fibra,
la luminosa cuerda que sólo es del poeta y la poesía.
Somos lo que siempre hemos sido: el masallá del otro.
Terrestremente hablando en nuestro abismo. (59)

Aquí se sugiere el vínculo entre el poeta y la poesía como una instancia fundamentalmente solipsista. Sin embargo, al definirse el yo como ese “masallá del otro” se define implícitamente al otro como ese “masallá del yo,” y se sugiere la noción del encuentro con el otro como “superación del solipsismo” [18]. En el “Cuento de la Mujer del Mar,” Ramos Otero elabora dicha concepción cuando dice el narrador:

No. Uno no existe. Existo cuando el otro es de uno. Se existe cuando uno es del otro y se cierran los ciclos. El otro tampoco existe. El otro es uno, pero sólo cuando aprende a ser de uno como es uno, cuando el otro se realiza poco a poco, escapando vientos, libremente esclavo, en el amor. (1998, 178) [19]

Sin ese “masallá” de los límites de nuestro egoísmo personal que es el “otro” simplemente no existimos. Como revela la relación entre la pareja homosexual en el cuento, es en esa servidumbre de amor libremente asumida que *somos*.

En “Cartas cabales: II” le habla a un destinatario al que nombra como “Querido amigo malva amado amigo” (60), y con quien tuvo una relación amorosa en el pasado. Se rememora el tiempo de la pasión, “la tarde caliente del placer humano...,” la “sombra de la pequeña muerte del amor,” por parte de un “Yo: la magna locura de las violetas negras” y de un “Tú: el pupilo embelesado en sus viejos balcones” (60). Pero se admite entonces la ruptura: “Río Piedras y el exilio natural bajo distintas lunas/ nunca pudieron hacernos esperar el uno al otro:/ demasiados pasillos paralelos, querido Malvaloca” (60). El hablante se refiere a dicha historia compartida como “nuestra historia pasajera.” Admite extrañar a la otra persona: “¿En qué apalabramiento no puede la distancia?/ Siempre será el teléfono y la voz siempre la voz la carta” (60). Pero nuevamente el poema cambia de tono al final, tornándose en una reflexión más vasta sobre “esa carta que aprovecha la siesta silenciosa del adiós” (61), es decir, la de la despedida.

El mensaje de ambos poemas, expresado “a carta cabal,” parece ser que más allá de los amores fallidos, de los desencuentros y de las despedidas hay un hecho fundamental que no cambia: que somos ese “másallá del otro.” Tal mensaje es lo que subyace al *ethos* desdeñoso o despreciativo [20] de la sátira ramosoteriana: hay la esperanza de efectuar un cambio en la conciencia del lector “cobarde,” cuya falsa conciencia lo ubica dentro de la “hipócrita mayoría moral.”

Al elaborar su sátira, Ramos Otero muestra familiaridad con la tradición de poesía satírica del Siglo de Oro en España, como, por ejemplo, en su apropiación de la forma del soneto “al itálico modo” (hay varios en el poemario), así como en su parodia [21] en el soneto #26 [“Dejé las calles de la patria mía”] del soneto de Quevedo [“Miré los muros de la patria mía”]. En su vena satírica, Ramos Otero explota el elemento de lo obsceno, un rasgo distintivo del género satírico en general, el cual Quevedo usa con gran maestría. En la octava del poema #17 Ramos Otero se burla despiadadamente del homosexual en negación que se hace pasar por “bugarrón,” pero que termina enamorándose “de un poeta/ irremediable maricón de cuna” (26). Dice:

No era bugarrón ni fiero macho
el pájaro que fue pinga de un día
en las noches no sólo se venía
y bajo el sol no sólo era borracho.

A veces en el lecho repetía

que quisiera haber nacido gacho
para no escuchar que un mamarracho
ahora era tema de poesía. (26)

A lo largo de *Invitación al polvo* Ramos Otero maneja hábilmente tropos barrocos tales como *tempus fugit* [“el tiempo vuela”] (soneto #26); *memento mori* [“Recuerda que morirás”] [22]; *carpe diem* [“Aprovecha el día”] [23]; *collige, virgo, rosas* [“Recoge, niña, las rosas”] [24]. En una suerte de recuperación que pudiera denominarse incluso como “neobarroca,” su poesía “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (Sarduy citado en Chiampi 5). Es precisamente en ese “reflejo necesariamente *pulverizado* de un saber que sabe que no está <<apaciblemente>> cerrado sobre sí mismo” (énfasis mío, citado en Chiampi 5) que es, en palabras de Severo Sarduy el neobarroco, que podemos ubicar el ejercicio verbal ramosoteriano con el significante “polvo” y sus ramificaciones.

Al trazarle una “ruta del polvo” Ramos Otero obliga al lector a abrirse a significados que exceden su zona de comodidad [25] y de complaciente identificación consigo mismo. El mensaje de Ramos Otero para el lector de *Invitación* es que, a fin de cuentas: “The perfection of the fully defended, ‘victorious’ self is a chilling fantasy” (Haraway 224), de modo que tanto en el amor como en la muerte no somos más que *polvo*. Así se *pulveriza* la tiranía de la homogeneidad y se afirma la carencia como base de la escritura, y más específicamente de la poesía.

Ramos Otero marca una trayectoria que va desde Eros hasta Tanatos, como ya se vio, pero que también va desde la nada hasta la poesía. La tercera y última sección del libro, titulada “La nada de nuestros nunca cuerpos,” alude a un poema de Julia de Burgos, titulado “Nada,” donde la voz poética se dirige, no sin despecho, a la persona amada, con la siguiente interpelación: “Como la vida es nada en tu filosofía,/ brindemos por el cierto no ser de nuestros cuerpos,” para añadir en las últimas dos estrofas:

Brindemos por nosotros, por ellos, por ninguno;
por esta siempre nada de nuestros nunca cuerpos;
por todos, por los menos; por tantos y tan nada;
por esas sombras huecas de vivos que son muertos.

Si del no ser venimos y hacia el no ser marchamos,
nada entre nada y nada, cero entre cero y cero,
y si entre nada y nada no puede existir nada,
brindemos por el bello no ser de nuestros cuerpos. (énfasis mío) [26]

En una especie de brindis “macabro” el poeta manatienño se une a la poeta carolinense para intentar indagar en el misterio de la muerte en clave shakesperiana [27]. Ser o no ser, o del ser al no ser, he aquí el dilema que estructura no sólo el último poema de *Invitación al polvo*, sino el poemario su totalidad.

Ese poema final de *Invitación al polvo* se divide en seis secciones marcadas por números cardinales. La primera habla de Jorge Luis Borges y “sus tardes de té” “a la inglesa” (69) en casa de su amiga y colaboradora, Victoria Ocampo [28]. Dice el poema que en una de esas tertulias [29] se concluyó que “el hombre está hecho de tiempo” (69). En la segunda sección del poema se afirma, empero, que “las mujeres no están hechas de tiempo, *son* el tiempo...” (énfasis en el original, 69), comentario que demuestra la postura feminista de Ramos Otero. La tercera viñeta nos presenta a una mujer que de tanto esperar por el “*Hombre*” (cursivas y mayúscula en el original, 70) que “le enseñara de una vez por todas los ángulos de la Calle de la Tranquilidad,” se convirtió en tecata y terminó hurgando zafacones para curarse. En la cuarta, se proclama a Sor Juana “la primera mujer moderna” (70), tras haberse reflexionado sobre la carga de culpa con la que históricamente han

tenido que cargar las mujeres. En la quinta, se añora “un hoyo negro sideral” (71) donde “ninguna norma escrita se interponga entre mi ‘realidad y el deseo” [30]. La sexta sección, por último, consta de dos versos: ¡Qué horrible el hábito! Imagínate un orgasmo con la diminuta flor/ del alelí y sabrás por qué sólo sé ser poeta. (72). Ese hábito de ‘morir en pequeño’ es “diminuto” por partida doble ya que implica tener un orgasmo (*petite mort*), y copular “en pequeño,” con una diminuta flor, y es “horrible” porque parece recordarle al poeta la danza continua entre vida y muerte.

Es precisamente al insertarse en esa “danza” de cambio perenne que reconoce la razón de ser de su vocación de poeta: ante la transitoriedad brutal de la existencia permanece el hábito del poeta, así como la poesía. De ahí que la “nada de nuestros nunca cuerpos” se corporiza en el poema que ha escrito el “hombre de papel” [31]. Lacanianamente hablando, la escritura es sustituto para la carencia producida por la pérdida del objeto del deseo, primeramente el amante, pero, a fin de cuentas, la vida misma.

Invitación al polvo codifica la “crisis de significación” del poeta moribundo a causa de complicaciones con el SIDA. En ese contexto, el sistema inmunológico se vuelve “mapa relacional” donde, ante el problema de la mortalidad, se marcan las coordenadas de dinámicas de reconocimiento y desconocimiento y de vulnerabilidad e invulnerabilidad entre el hablante poético y sus lectores. Asumiendo la *persona*, en el sentido latino de máscara de actor, de “poeta maldito” el hablante-poeta se vale de la blasfemia como un modo de rechazar –ante su condición de poeta homosexual con SIDA– la internalización de prejuicios de la “mayoría moral.” Pero con idealismo, no exento de causticidad, emplea la sátira (de manera que lo acerca a la agenda de los poetas satíricos del Siglo de Oro español; Quevedo en particular) para reformar los prejuicios de sus lectores. Ese gesto, con su insistencia en la idea de la comunidad, nos coloca frente a un sujeto poético que oscila entre la blasfemia y una invitación al polvo, la cual marca una trayectoria desde Eros a Tanatos. Pero que también se desplaza desde la nada hasta la poesía, como “antídoto de luz” (25), como se la llama en el poema #16, que neutraliza el veneno de la hipocresía y la mentira.

En su obra teatral, *Huis Clos* (*A puerta cerrada*), dice Jean Paul Sartre que “el infierno son los otros.” Pero esto no es necesariamente así para Ramos Otero, quien, a pesar del dolor y la rabia y del miedo, le extiende al lector “la luminosa cuerda que sólo es del poeta y la poesía” (59), porque la verdad es que “quisiera volver a morir [. . .] donde no hay mío y tuyo, solamente nosotros” (20).

Notas

¹ (http://www.editorialplazamayor.com/obras/invitacion_al_polvo.htm).

² Rubén Ríos Ávila comenta cómo José Luis González –considerado por muchos como el “padre” de la generación de escritores conocida como “del setenta”– no considera la escritura ramosoteriana como “good writing,” por su acentuado foco en el yo, o su carácter “narcisista” (105).

³ En el poema de *Invitación al polvo* titulado “Nobleza de sangre.”

⁴ El “malditismo” en la poética ramosoteriana se expresa en una preferencia por lo que Dionisio Cañas llama “una amplia poética narcicista (en el sentido metaliterario, como la ha definido Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*)” (39). El propio Ramos Otero reconoce sin empacho que: “No hay diferencia entre los que soy y lo que escribo” (Costa & Otero 67). Todo ello a despecho de un canon literario puertorriqueño definido en torno a un discurso nacionalista que no mira con buenos ojos tanta exaltación de lo individual. Comenta Juan Gelpí que “en una literatura que lucha por construir la nación a la manera de una familia, es ‘ilegal’ decir ‘yo’, tanto en el interior de los textos como en su presentación. [. . .] Ramos Otero se inicia en la literatura desafiando esa prohibición. . .” (176). Agrega Ríos Ávila: “Ramos Otero distanced

himself in the early seventies from what he felt was a hypocritical and provincial colonial domesticity, a dominating Puerto Rican *familia de todos nosotros*. . . (énfasis en el original, 101).

⁵ Nótese que al utilizar una provocadora foto suya como portada para su poemario, Ramos Otero fomenta una identificación entre su persona, como el poeta o autor de los poemas en el libro, y el hablante lírico, cuya voz oímos en los poemas como tal. Comenta Gelpí que: “Este gesto [. . .] es insólito en la literatura puertorriqueña. Se desvía notablemente de la presentación de los textos canónicos, en los cuales o bien no aparece la foto del autor o bien se coloca en la contraportada o en la solapa” (175).

⁶ Ya había Susan Sontag desenmascarado y desmitificado el carácter tóxico de las metáforas utilizadas para conceptualizar enfermedades como el cáncer, o las asociadas con el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, siendo, en su opinión, la metáfora militarista de “invasión” la más nociva de todas, puesto que, por su poder descriptivo, contribuye a la estigmatización de los pacientes (182).

⁷ En su esfuerzo por formular “an ironic political myth faithful to feminism, socialism, and materialism” (147) que denomina como “Cyborg Manifiesto,” Haraway propone que su manifiesto sea “fiel” a estas tres ideologías del mismo modo disidente en que la blasfemia es “fiel” –en el sentido de no ser apostasía– a la institución religiosa que critica.

⁸ Al usarse una forma perteneciente a la vertiente “estándar” de la lengua, estereotípicamente asociada con “mayor corrección” *vis-à-vis* las variantes dialectales.

⁹ Cosa que como es bien sabido ya hacía un Quevedo en el Siglo de Oro.

¹⁰ Esta transformación ha sido examinada en detalle por el crítico Daniel Torres en su artículo “El ‘Hombre de papel’ en *Imitación al polvo* de Manuel Ramos Otero.”

¹¹ Como se menciona en *The Catholic Encyclopedia* esta fórmula ha sido también empleada por el sacerdote en el ritual de enterramiento cristiano.

¹² Hasta en el día que escoge para su viaje parece burlarse de nociones preconcebidas. Ha de viajar martes a pesar del dicho popular que reza: “El martes, ni te cases ni te embarques, ni de los tuyos te apartes.”

¹³ Dice “no canto ni anticipo ese destino” (64).

¹⁴ En el sentido de “joder con,” que contiene ambas acepciones: copular o la burla irrespetuosa.

¹⁵ “John es polvo de tumba sin cadáver/ Angelo es polvo de emigrante sin ruta/ Angel es polvo de castillo en la arena./ Pero José es polvo sobre polvo.” (40).

¹⁶ Como se vio en “Nobleza de sangre.”

¹⁷ La poética ramosoteriana puede verse, de hecho, como expresión de una marcada conciencia de la poesía como *performance* como lo admite en su entrevista con Marithelma Costa: “[E]mpecé a escribir poesía para poder llevar mi trabajo directamente al público. Era imposible llevar los textos más largos, y escribir poesía fue una artimaña para capturar a un público que no tenía. Como había estudiado teatro, estos poemas son altamente teatrales y me sirven para hacer *performances* con vestuario, luces, *props*. . .” (66).

¹⁸ Del “Cuento de la Mujer del Mar,” de Ramos Otero, comenta Gelpí: “En la relación amorosa con Ángel se advierte una superación del solipsismo” (185).

¹⁹ Gelpí ofrece este pasaje del cuento en apoyo de su tesis de la “superación del solipsismo.”

²⁰ Linda Hutcheon, 2000, 57-59.

²¹ La sátira suele utilizar la parodia con el propósito de explotar el distanciamiento crítico, característico de ésta, como recurso de agresión. No obstante, el blanco satírico se encuentra extramuros de la experiencia textual (Hutcheon, 2000, 43).

²² Como se ve en la metáfora rectora del libro, la de la “invitación al polvo,” y en el poema “Invitación al polvo,” ya discutido, donde dice el hablante: “Me avisan que me muero y como polvo” (57).

²³ La conciencia de la mortalidad se vuelve invitación al disfrute del momento presente y de los placeres de la poesía y del amor, como se ve, por ejemplo, en el poema #24.

²⁴ Al equiparar la llaga del Sarcoma Kaposi con la rosa, en “La rosa,” Ramos Otero, sin negar la belleza de dicha flor, tiende a enfocarse en su proceso de decadencia de manera más bien brutal, que no deja de estar a tono con el tratamiento clásico de dicho tropo.

²⁵ La poética que propone Ramos Otero ha sido certeramente catalogada por Ríos Ávila como “poética de la incomodidad” (106). Como bien lo sugiere la palabra inglesa *dis-ease*, la experiencia de la incomodidad es inherente al estado de “estar enfermo.” Según Ríos Ávila, en Ramos Otero: “Discomfort is assumed and incorporated as a key element of the reading experience. The writer evicted beyond the canonical frontiers of the house of letters in turn evicts the reader. . .” (106). Se trata a todas luces de una poética que transgrede de continuo los límites del lector, obligándolo a ponerse en la posición del homosexual “sidoso.”

²⁶ (<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/burgos/nada.htm>).

²⁷ Dice al respecto Eulalio Ferrer: “El mismo Shakespeare sale a nuestro encuentro cuando trata de penetrar el misterio de la muerte en la visión trágica de *Hamlet*. [. . .] Un Hamlet para el que la única cuestión es ‘ser o no ser,’ dilema y reto del ser viviente y sus antagonismos, del amor al odio; del bien al mal; del temor morboso a la venganza justiciera” (285).

²⁸ Tras cuyo fallecimiento dijo Borges: “En un país y en una época en que las mujeres eran genéricas, ella tuvo el valor de ser un individuo” (<http://www.lanacion.com.ar/1093880-hace-30-anos-fallecia-victoria-ocampo>).

²⁹ “(con Victoria,/ con Enrique, Adolfo y María Luisa),” se dice en “La nada de nuestros nunca cuerpos” (69). A más de Victoria Ocampo, participaban de dicha tertulia, imaginada por Ramos Otero, Adolfo Bioy Casares y posiblemente Enrique Pezzoni y María Luisa Bastos, quienes se cuentan entre los colaboradores, juntamente con Borges, en la redacción de la famosa revista literaria, *Sur*.

³⁰ Una referencia a la obra poética del sevillano Luis Cernuda. El segundo epígrafe que Ramos Otero incluye en el poemario es de este poeta que acoge abiertamente su propia homosexualidad.

³¹ Esa metamorfosis se prefigura en el poema #4 y se consuma en “Puerta del polvo.”

Obras Citadas

Biblia latinoamericana. Ramón Ricciardi & Bernardo Huruault, eds. Madrid: Ediciones Paulinas, 1972. Print.

Burgos, Julia de. “Nada.” Web. 20/7/2011.

Cañas, Dionisio. “La mirada marginal de Manuel Ramos Otero.” *Tálamos y tumbas: verso y prosa de Manuel Ramos Otero*. México: Universidad de Guadalajara, 1998. 35-84. Print.

- Chiampi, Irlemar. "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno." *Criterios* 32 (1994): 171-183. Print.
- Costa, Marithelma & Manuel Ramos Otero. "Manuel Ramos Otero: entrevista." *Hispanamérica* 29. 59 (1991): 59-67. Print.
- Editorial Plaza Mayor. "Biblioteca de autores de Puerto Rico: poesía." *Invitación al polvo*. (http://www.editorialplazamayor.com/obras/invitacion_al_polvo.htm).
- Ferrer, Eulalio. *El lenguaje de la inmortalidad: pompas fúnebres*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.
- Gelpí, Juan. "La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero." *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la U.P.R., 1993. 137-53. Print.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149-181. Print.
- . "The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune Discourse." *Simians*. 203-230.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. Print.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984. Print.
- La Nación*. "Hace 30 años fallecía Victoria Ocampo." 1/27/2009. Web. 5/20/2011.
- Ramos Otero, Manuel. "Cuento de la Mujer del Mar." *Tálamos y tumbas: verso y prosa de Manuel Ramos Otero*. México: Universidad de Guadalajara, 1998. 161-194. Print.
- . *Invitación al polvo*. Segunda edición. San Juan, P.R.: Plaza Mayor, 1994. Print.
- Ríos Ávila, Rubén. "Caribbean Dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York." *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy et al., eds. Durham: Duke UP, 1998. 101-119. Print.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor & AIDS and Its Metaphors*. New York: Anchor Books, 1990. Print.
- Thurston, Herbert. "Christian Burial." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 3. New York: Robert Appleton Company, 1908. Web. 5/21/ 2011.
- Torres, Daniel. "El 'hombre de papel' en *Invitación al polvo* de Manuel Ramos Otero." *Chasqui* 29.1 (2000): 33-49. Print.
- Treicher, Paula A. "AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification." *October* 43 (1987): 31-70. Print.