


Áurea María Sotomayor

*Cuerpo Caribe: entre el performance, la poesía
(y el tono..., su esplendor)*

Hay una mente en la carne, pero una mente presta como la pólvora...

Antonin Artaud

 quisiera comentar la situación del cuerpo que lee poesía en alta voz. ¿Qué se espera de ese cuerpo? Quizás éste sea el mejor momento para identificar algunas de las situaciones biográficas en que me sumerjo como voz cuando me levanto sobre la horizontalidad de la página. Esa situación viva de la voz frente a la página cuenta con el privilegio de haber visto a otros cuerpos provenientes de otros países y a diferentes generaciones ocupar un espacio (sea una plaza o un escenario), *barajear* sus papeles, vestirse de cierta forma, sostener el micrófono de alguna forma, sentarse o asumirse de pie, mirar o no mirar a su público, declamar, leer, representar o montar un espectáculo. Se trata de un dilema que atañe a la situación y no a la opción. Me he hallado en ese dilema en varias ocasiones y pocas veces me he planteado cómo halagar, estremecer, tocar a un público; más bien, cómo privilegiar una voz sobre un cuerpo. Porque el cuerpo no se pierde, insisto, el cuerpo no se extravía, no se divierte, no se dilapida, si lo toma una voz que es la del poema. Reconozco que hay cierta tiesura en ese gesto de asumir la voz del poema, independientemente de la plaza que ocupes. Otro público, en lugar de rigidez o de rigor, optaría por adjetivar esta actitud hacia el texto como una de fidelidad, autenticidad, espontaneidad. Yo, sin embargo, quisiera despojar ambas posibilidades interpretativas de esa tendencia valorativa, de esa insistencia predicativa con que se tiñe toda lectura.

El ánimo de este ensayo es añadir un epílogo a una reflexión que hiciera sobre la excelente poesía puertorriqueña que florece a partir de los setenta. Pero lejos de una postura que autistamente se autocontemple como rigurosa, analítica y objetiva, quiero pensar un ensayo donde el nivel de intelección ricamente confluya con el nivel de percepción en una zona que me resulta biográficamente pertinente: la lectura de poesía. Ese modo de lectura se acerca a un modo de percibir el mundo y de percibir el hecho estético que no se aleja demasiado del tono con que se concibió el poema. Porque creo que podríamos afirmar que en el principio es el tono. El poema comienza con un tono que no lo abandona nunca. Las palabras, la sintaxis, los giros enfáticos, las pausas, incluso el ritmo, todo podría desaparecer al cabo de varios años de re-escritura de un poema, menos el tono. Es eso lo que posiblemente distinga a un poeta de otro. Una vez es el tono, éste también nos distingue el modo de *recuperar* el texto en el acto de leer. Me interesa repasar muy subjetivamente cómo se distinguen entre sí algunas lecturas. Mi ánimo crítico, digamos, concierne a una necesidad de borrar los textos para que prepondere el tono. Así como ocurre en la música, quizás en el ánimo de evadir la lectura evaluativa y apresar lo que *dice* el tono y lo que de las palabras éste pueda iluminar. Es como un intento de quedarme con un aspecto de la forma que atañe a un hecho material, presente e irrepitable, su aspecto más personalizado y más efímero, el que emerge del acto de poderlo oír. Y en la crítica, de poderlo sentir.

Hay cierto misticismo en esto de escuchar a alguien leer; hay ciertas expectativas que atañen no tanto a sus contenidos sino al tono, lo inefable en el acto, su irrepetibilidad, su inestabilidad también. No derivo satisfacción ni significación alguna de una lectura a la que no haya asistido, simple y llanamente porque nadie me la puede traducir o relatar. No tuve el tono, trátase de poesía, de cuento, de alguna conferencia, de un aria, de una obra teatral. Tengo que resignarme a ese silencio con que un texto pervive en una memoria y en una voz abstracta. Porque en el consumo muy personalizado que pude haber hecho de aquella voz está el tono y sólo yo podré escucharlo. Este modo de escuchar me sustrae del autoritarismo lector, posición que concita rencores inconsecuentes pero consabidos, de modo que me confino placenteramente en el fenómeno de la lectura oral. Sobre la gramática y la poesía decía, con lucidez fulminante, Gertrude Stein que los nombres son aburridos y que los verbos son interesantes, pero que en el momento de hacer poesía son los nombres y los adjetivos los que se usan porque son los más intensos. Yo siempre he apostado a la intensidad. En el escrito "Posición de la carne", Antonin Artaud dice que "hay una mente en la

carne, pero una mente presta como la pólvora”¹. En esa cita se habla de un magnetismo que invoca una voz —pólvora— que se adueña de la palabra. Y ese magnetismo fluye imperturbable cuando se lee. El problema consiste en que hay muchas formas de leer. ¿Cómo leer sin arrinconar el flujo libre de ese magnetismo?, es una pregunta que concierne a la espontaneidad del *performance*. Cómo leer sin que ese flujo sea interrumpido por la fuerza de las palabras mismas, es un aspecto pertinente al poema. En ambos casos, la letra precede y condiciona, por así decirlo, a la voz, pero el acto de magia se aloja en el tono. Quizás pueda leer la poesía de Violeta López Suria o de Alfonsina Storni con mi tono sin que el poema pierda, pero se me haría imposible leer a Pedro Pietri o a Julia de Burgos sin que las palabras se interpongan. Hay unos textos más autoritarios que otros, más fuertes, menos flexibles. Nunca leo de la misma forma el mismo poema, lo que me obliga a ir agotando el repertorio de los poemas leíbles una vez me tropiezo con siete u ocho variaciones posibles de decirlo. En otras palabras, los textos se repiten, pero cada recuperación será irrepetible. Más bien admite y exige variaciones. Multiplicar, pero no repetir. Reconocer la diferencia (las intermediaciones, las expectativas, los oyentes, el público, las circunstancias de la lectura) para multiplicar las instancias de la creatividad. Pero este *para* no sirve al consuelo de complacer, sino para volver a hacer. En ese sentido, la relectura sirve a la multiplicidad porque abre el espacio del poema a esos otros poemas que se agazapan detrás de él. Como un actor o una actriz, representar el mismo papel usando las mismas vestiduras, repitiendo las mismas palabras, pero vivirlas, recuperarlas y recrearlas a cada instante. Es esto lo intraducible (aunque perfectamente aceptable) de una frase con adjetivo tal cual “hizo una excelente o pésima representación, como la de ayer”. Es decir, en esa lectura que me satisface no hay verbos que lo describan, no hay adverbios, voy más allá de Stein, no hay términos de comparación adjetival, sólo hay nombres. ¿Decir esto es decir sólo textos?

Si la cita de Artaud concita de alguna manera la imposibilidad de trazar oposiciones, de alguna forma también incide con criterio privilegiante en la mente. Unas palabras de Gertrude Stein se aparcan al lado del espectador o del que mira. Traduzco la cita: “La única cosa que de vez en cuando es diferente a otra es lo que se ve

1 En el original, la palabra que se traduce por “mente” es *esprit* o, como lo interpreta Héctor Manjarrez en su traducción, la inteligencia pasional. Cito de: Antonin ARTAUD, *Carta a la Vidente* (Barcelona: Tusquets, 1971; trad. de Héctor Manjarrez). La cita proviene de “Posición de la carne”, pp. 69-70. Apareció originalmente en la *Nouvelle Revue Française*, número 147 (diciembre de 1925).

y lo visto, depende de cómo todo el mundo está haciendo *lo mismo* (¿o lo está haciendo *todo*?)”. Resulta obvio que el acento de las palabras de Stein recae en las expectativas que lleva lo visto; lo que se ve es un *déjà vu*, es un querer ver, es un cumplirse de las expectativas. A veces, lo que se ve resulta de un largo proceso de hacerle creer al otro cómo se debe ver. Y la voz es aquello que no se ve, que no se impone programáticamente, sino que de alguna forma fluye sin razón. Creo que la voz huye de las imposiciones y de la falsedad. Por eso es irrepetible cuando se la piensa con un texto. De ahí que una escenografía, un vestuario y una gestualidad jamás puedan sustituirla. Mover el cuerpo, ponerse peluca, disfrazarse, son algunos de los lugares que han asumido algunos poetas. Pienso, entre los poetas puertorriqueños o *niuyoriqueños*, en Pedro Pietri, Sandra María Esteves, Iván Silén, Mayra Santos. ¿En qué encrucijada se hallan estos poetas para leer así? ¿Qué los une? ¿Existen en Iberoamérica fenómenos similares? Puedo pensar en un Roberto Juarroz, en un Carlos Germán Belli, en una Soledad Fariña, pulsando una voz entre contenida, humillada u ocultada. O en un Antonio Cisneros, un José Ramón Meléndez y un Tomás Harris *barajando* las tonalidades de la ironía, la provocación y el insulto, o en una Blanca Varela, un Juan Manuel Roca, un Hugo Gutiérrez Vera, una Ana Rosetti, leyendo todos con cierta indiferente y gozosa certeza, entre metafísica, hedonista y lúdica. Los nombres propios, como vemos, acompañados de los adjetivos. Pocos verbos, en gerundio todos.

Ahora bien, cuando vuelvo a Iván Silén, Pedro Pietri, Mayra Santos y Sandra María Esteves pienso que no son poetas con los que quisiera leer. Como el enunciado es un tanto fulminante y arriesgado, más bien describiré el acto de lectura. Pedro Pietri, el poeta *niuyorican*, autor de *Puerto Rican Obituary* (1968), usa una especie de báculo de ministro, se propone como el pastor de una comunidad inexistente, viste de un negro no impecable, usa cabellos de extensión mediana y extiende su báculo culminante en mano plástica para saludar. Nunca sale de su *performance*². Mayra Santos no disimula su cuerpo expuesto, usa vestimentas evocadoras del trópico y de África

2 Utilizo la definición de Paul Zumthor del *performance* como la acción compleja mediante la cual un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido en el aquí y en el ahora. Añade Zumthor que en el acto del *performance* hablantes, oyentes y circunstancia son confrontados concretamente. En él se imbrican los dos ejes de la comunicación social: el del hablante como autor y el de la situación y la tradición. Ver: P. ZUMTHOR, *Oral Poetry, an Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990; trad. del francés por Kathryn Murphy-Judy; las traducciones al español son mías).

ca, mueve el cuerpo y enmarca su cabeza con trenzas rastafarian o pelucas verdes para representar a algunas cantantes del patio. Hace poco, en una presentación que se hizo de su más reciente libro, se repartieron camisetas que llevaban el título de éste. Sandra María Esteves usa batas largas, asume un gesto casi maternal y a veces usa turbantes en su cabeza. Iván Silén, el autor de *Los poemas de Filí-Melé*, ya en la década de los setenta, usaba chaleco, levita y sombrero de copa, casi siempre vestía de negro y llevaba tenis. Indagando en las palabras de Gertrude Stein, pienso si su atuendo será lo único que ve y recordará ese público. Me pregunto también qué ventajas tendrá vestirse de esta forma. Más bien, ¿qué ventajas le otorga al poeta enunciarse corporalmente sin que las palabras cuenten todavía? En el proceso de subir a un escenario, ¿qué tiempo les toma comenzar a leer? O, volteada la lectura por esta lectora, ¿sobra tiempo para leer? ¿Debemos ver en este atuendo un sustituto de la máscara antigua que amplificaba la voz del actor? ¿O es este disfraz parte de su enunciación o forma intrínseca de su voz, como en cualquier obra de teatro? *Performance* no es, porque no se trata de hechos o de actuaciones irrepetibles que jueguen con la no expectación del público. Hay aquí un elemento de repetición que excluye la posibilidad de analizar el fenómeno como ejemplo de una estética surrealista o situacionista. Evaluaciones, lecturas de alguien, posiblemente poeta también, que no se inclina por el *performance*; uso de una retórica interrogativa de tipo irónico y de nombres acompañados de adjetivos calificativos negativos y no descriptivos.

¿No tendrá esta actuación algo que ver con la relación de dichos poetas con los Estados Unidos? ¿Qué nos querrá decir esta exposición pública del cuerpo sobre la obra de un buen o un mal escritor? Pensar el Caribe hoy quizás nos lance de lleno a estos poetas orales. En el imaginario folklórico de algunos, esto es el Caribe. El poeta se asume como figura pública y lanza su *performance* antes de la letra, quizás para que la ilumine, como en aquella parábola dariana de "El rey burgués", tan bien leída por Ángel Rama. El poeta *extraña* a su público. En la repetición está su trampa, pienso: el poeta complace a su público, se viste para él, conforma una nueva sociedad del espectáculo. Por eso mencionaba antes que es implícita al tono y a sus riesgos la multiplicidad y no la repetitividad. El poeta de Pietri, Esteves, Silén, Santos, es el estandarte de la marginalidad y de una especie de estética anárquica con visos nacionalistas. Y me pregunto: ¿qué pasa con el tono cuando se repite? Porque en el *performance* es imposible distinguir el cuerpo de la voz. Estos actos poéticos, ¿estarán colocando la poesía entre la oralidad y la escritura, entre la letra y la carne? (De nuevo Artaud: "...hay una mente en la carne..."). ¿Qué representación asume el poeta

cuando antes de subir a un estrado o de ocupar una plaza, como un acto previo de magia, invoca una recepción, la produce, la congrega? Creo que uno de los logros de la poesía *niuyorican* es ese movimiento del cuerpo por un territorio civil de tipo comunitario, que apunta por su gesto a lo que ya es una poética. Jugar con las expectativas de un público entraña posibilidades diversas, algunas de ellas excluyentes entre sí. De nuevo la pregunta: ¿sorprender o complacer, como en la literatura, multiplicar o repetir? Se lee para las dos cosas, podríamos pensar, para satisfacer el goce del *déjà vu* y para someterse (y ésta es la palabra clave para un buen público de poesía) a la sobrevivencia de una sorpresa. Y ello no entraña falsedad. Pero ¿y si usamos otros términos?: pulsar la posibilidad o camuflar el tono. Seamos claros: *tonificar o entonar*. Todos estos poetas han asumido una visibilidad política interesante, con variaciones impuestas por las circunstancias. Con excepción de Sandra María Esteves, en todos ellos hay una invocación del escándalo, de la marginalidad étnica, de la persecución política. Los ensayos de Silén y de Santos bordean el comentario político, uno con una marcada agresividad propia setentista y la otra con un sesgo noventista hacia el multiculturalismo. Si Silén invoca el anarquismo, un cierto misticismo y la estética neosurrealista, Santos juguetea quizás muy livianamente con el hecho de ser una poeta negra, con nociones atinentes a la etnia y el sexo. De los tres, es Santos quien más se aproxima al cuerpo como útil con esos tópicos poéticos. La oralidad, señala Zumthor en su *Oral Poetry*, incluye al cuerpo. Si ello es así, postulo entonces la existencia de una poética que incluye una presencia viva. Así pues, esa voz, que no incluía al ser biográfico del poeta, viene a formar parte del cuerpo sin ser su cuerpo. ¿Cómo leer esta relación que establece la ensayista entre estos poetas y los Estados Unidos, como algo negativo, corruptor o disruptor? ¿O hay un falso binarismo sembrado aquí que contrapone cuerpo (oralidad) con carne (poesía)? ¿O anuncia este falso binarismo una evaluación adjetival del tipo “buena poesía vs. mala poesía”? ¿Qué supone atraer a un público? ¿Cómo se atrae a las muchedumbres?

Ahora bien, el texto impone, como una especie de destino o también de pretexto, al gesto en el acto de lectura. Hasta ahora no he querido abordar los textos, porque es el tono, rasgo de apreciación subjetiva, efímera e intraducible, el que me lo da todo. Pero, aunque no puedo discutir ahora cómo se articula en la praxis esa relación, valdría la pena pensar qué nos dice esa gramática corporal de unos textos. Quizás lo que estos poetas poseen sea el disfraz, y acaso no sean ellos sino la función de aquello a lo que apunta su *performance*. Mi conclusión, a la que llego saltando después del tono, es que a ellos los aúna una *voz épica* que, a su pesar, *amortigua el lirismo*. Una épi-

ca o “narración” en que se relatan en un decir apretado, expresivo y punzante los episodios de una nacionalidad transplantada, otra en su vaivén; una épica armada sobre personajes casi heroicos, representativos de cierta nacionalidad enfrentada fuera de su territorio con otra: la del *nuyorican* (en Pietri), la del paria marginal (en Silén), la de la madre latina (en Esteves), la de la caribeña multicultural (en Santos). Una fragmentada épica atada a una “verdad moral” que enarbola con expresión lacónica unos valores, unas historias personales de naturaleza emblemática, de exterioridad callejera, unos gestos y un idioma nuevo que se recrea de otro modo sobre sus fragmentos. Un idioma negociable, dadas las transacciones históricas con la expresión provenientes de dos o tres generaciones conviviendo juntas³.

Si repasamos algunos poemas apreciaremos, además del tono cortante, hiriente y sesgado, historias personales en las cuales el *nosotros* es el personaje protagónico, estructuras orales en que predomina el apóstrofe, referencialidad extrema, heroicidad anónima. Pedro Pietri tiene un excelente poema titulado “Obituario puertorriqueño”, que me parece una épica rearmada sobre un recuperado paisaje de cristales rotos, sobre memorias inarticulables, sobre tumbas que no vale la pena excavar. Rotos el cristal territorial, los remanentes, los personajes, las situaciones, y todo, como en un imposible mapa rehabilitado por la desmemoria, cuarteado por las líneas imaginadas de la identidad, surcado por las cicatrices históricas del maltrato y por el implante transformador de vivir en y con el otro. El cuadro completo de las costumbres, la moral, la vida doméstica, la sabiduría popular, las condiciones materiales y, para añadir un elemento novedoso a esta definición hegeliana⁴ de la épica, el discurso quebrado. Pero la fragmentación no debe leerse negativamente como disgregación,

3 Las expresiones formuladas por Miguel Algarín en la introducción a su antología *Nuyorican Poetry* me parecen acertadísimas desde el punto de vista lingüístico. Carecen del matiz ideológico-político de tipo esencialista que ha caracterizado al discurso neo-nacionalista puertorriqueño. Señala Algarín en su ensayo “Nuyorican Language”: “A new day needs a new language or else the day became a repetition of yesterday. Invention is not always a straightening up of things. Oftentimes the newness disrupts. It causes chaos. Two languages coexisting in your head as modes of expression can either straighten alertness or cause confusion. The streets resound with Spanish and English. The average Nuyorican has a working command of both and normally uses both languages simultaneously”. Ver: M. ALGARÍN, *Nuyorican Poetry. An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings* (Nueva York: William Morrow and Company, 1975), p. 18.

4 Véase la sección “Poesía épica”, en: G. W. F. HEGEL, *Estética* (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1988; trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos), pp. 307–397.

caos o fracaso. En esa estética, el *graffiti* es su inscripción y la frase lapidaria, señuelo para su público⁵.

Recientemente vi a la bailarina puertorriqueña Awilda Sterling representar su gramática corporal ante un público. Mientras explicaba sus gestos yo trataba de discernir su gesto, la necesidad que tiene una bailarina de explicarse más allá del movimiento, con palabras, hasta que finalmente percibí que había implícito un acto de voluntad de encarnar la tradición; se la apropiaba, y era necesario que lo dijera bailando. Este acto público de naturaleza inaugural, progenitora también, es su lectura, la explicación de cómo desea implicarse o no en su lectura. Como cuando un poeta interrumpe su poema para explicar su genealogía. ¿Qué significan estas digresiones? ¿Deben entenderse como tales? *¿Es la poética de la que parto la que me fuerza a entenderlas como digresiones?*

Asimismo, todo poeta merodea una gramática suya sobre la que camina. Es una gramática que no tiene que seguir a pie juntillas, pero permanece allí como simple referente si se pierde. Todo cuerpo danzante tiene sus ritmos, sus tonos, sus pausas, sus inflexiones, sus represiones, y, a su vez, aspira a cierta coherencia que podría venirle de la tradición, en una especie de gramática que hace al gesto semánticamente rico. Poetas como Pedro Pietri han convertido el cuerpo en voz, en virtud de un *performance* que es su poética, presencia viva que invoca la carne para convertirse finalmente en texto.

¿Cómo se mira, por qué miro esto, por qué lo evalúo, cómo lo miras tú? ¿Por qué oigo esto? ¿Por qué el espectador se fija en este atuendo, cuáles son los modos en que se torna visible, porque no existían antes?, ¿es quizás la expectativa lo que los crea?

¿Y qué si la coyuntura o la transición entre dos huesos fuera un arte de la coyuntura y no de los huesos tomados aisladamente? ¿No es eso precisamente la danza, todo arte? Sugerir que *el cuerpo es coyuntura o medio para fijar en la memoria una situación efímera, o un tono intraducible si no lo escuchas tú*. De ahí la inestabilidad y la no certeza de toda lectura, y también la naturaleza precaria pero esencial de todo cuerpo, prescindible a la postre pero sin cuya presencia no podía nacer.

¿Cuán largo se lo fiais a este enmarcamiento del poema en el cuerpo? Y ya no hablo tan sólo del tono de esa voz, que ya es un cuerpo, sino además de lo que dice. ¿Cómo hallar allí en la letra, sin poseer el privilegio esclarecedor de la oralidad, el

5 Piénsese en los "telephone booth" de Pietri, poemas breves, epigramáticos y lacónicos. De esas lecturas, recuerdo un tono sentencioso y lancinante.

poema? Hablo o quisiera estar hablando de la búsqueda a la que tiende todo crítico: *¿dónde se cristaliza el tono?* *¿En qué escrituras?* *¿No es el poema al que aspiramos todos y todas aquel en el cual confluyen todas las posibilidades y del cual rezuman con preciso rigor las inefables?*

¿Qué de esa traducción hecha por Awilda Sterling se escapa (para no repetirse) como un excedente inefable? El gozo mío de mirar como espectadora y el gozo de ella al bailar como intérprete. Un poeta, cuando lee, va sobre una floja cuerda sobre la que tiene que involucrarse como en una gramática propia, asumida voluntariamente. La cuerda, emanante de su voz, es tanto su sostén como su abismo. Necesita transitarla sin que se quiebre la voz. Quebrarse la voz es su tragedia.

La voz es del cuerpo

¿Cómo poder leer poesía sin que los oyentes indaguen en alguna inflexión *la marca autobiográfica?* Es decir, que se quiebre la voz. Por tanto, leer mientras se esconde la cara, ocultar la cara para que no se lea la marca biográfica que buscan los lectores o el público. *¿Cómo leerme sin implicarme?* El poeta, levantándose de la horizontalidad de la página, tiene que luchar con la tendencia generalizada de los que piensan al poema como escritura autobiográfica. Paradójica posición pasiva de los oyentes, de los espectadores, *voyeurs, oyeurs*, pervertidos ambos por la caza de la piel subsanada en el poema; y el poema reducido a hecho que se subsana en el rastro de la piel. *¿Deberé la próxima vez implicarme sin arriesgarme, es decir, disfrazarme para escamotearme?*

El *performer* se coloca más allá de esa insistencia, recubriendo su cuerpo con la impostación. *¿Qué nos podría decir esto del texto que leen?* *¿Es su distancia del texto mayor que la de los poetas más líricos?* *¿Cómo me recordarán mejor?* Buscarse otro y atreverse a serlo. La voz se aloja en mi cuerpo para emerger de éste con recato, con una renuencia a usarlo o con la insistencia de ser solamente una voz. En esa puesta en escena, también la inmovilidad, la mirada distante y la falta de inflexión cuentan. *Estás jalonada por tu voz pólvora y por tu cuerpo espectáculo. Por la voz que estalla o por el cuerpo para el disfraz.*

Ante el posible gesto épico o la lectura etnológica o la lectura valorativa en que se imbuje este comentario, ¿qué decir de la voz?

Probablemente lo que deseo es acceder de alguna forma a aquella sabia frase de Roland Barthes sobre "el grano de la voz": "El grano de la voz es la fricción entre la

música y otra cosa, que es la lengua”⁶. Al anteponer “cantar con el alma” o “cantar con el cuerpo”, Barthes intenta pensar el espacio en que “una lengua se encuentra con una voz”⁷.

Decir un poema como si fuera un secreto, ¿no es la verdadera situación, el escenario idóneo, de la poesía lírica? Una especie de confesión auricular que se precisa en los márgenes de la forma que es la celda o el confesionario, sitios de la celada, del secreto y de la trampa.

Leer por teléfono, por ejemplo, ¿de qué priva a ese otro?, ¿qué le concede? Quizás lo priva del consumo de mi cuerpo como es y lo convierte en lo que se imagina. Los escritores como *call girls*: ya no la etnologización de un cuerpo caribe, sino su erogratificación.

¿Lo que escucha y lo que no escucha un público difiere de lo que escucha y no escucha un oidor? ¿Quién o qué serían el reciente inquisidor de la producción caribeña? ¿No se está leyendo como si se asistiera a un continuo *performance* o forzándonos a asumir el ser *performers*? ¿Cuándo el *performance* se convierte en espectáculo?

Pensemos de nuevo en una base memorable del primer capítulo del ya citado libro de Paul Zumthor: “Escuchar etnológicamente unos textos ‘orales’ conduce a la ‘folklorización’ de éstos, a menos que se les una y participe (de forma tan desinteresada que culmine en la irracionalidad) en las mismas presuposiciones del discurso que el texto encarna”⁸.

La cultura caribeña ha sido sometida a este tipo de lectura etnológica o aural, se la ha oralizado en el mal sentido de la palabra. Se ha querido leerla así. Su multiplicidad reducida al lugar colorido y folklórico, mercadeable.

[El Caribe y las trampas de la identidad, y la fuga de esas trampas, sus posibles poéticas. Jamaica Kincaid lo expone casi en tono trágico en *The Autobiography of my Mother*; Édouard Glissant, en su *Poetics of Relation*. Éste propone que crear en cualquier idioma está atravesado por el deseo de querer escribir en cualquier otro, otra forma de la totalidad⁹. Quisiera leer la poesía *niuyoriqueña* bajo el reto de esta luz].

6 Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1986 [1982]), pp. 262–271, a la página 268.

7 *Ibid.*, p. 264.

8 ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 30.

9 Véase el ensayo titulado “To Built the Power”, pp. 103–109.

Ahora bien, parte de esa totalidad de la que habla Glissant, de ese cuerpo caribeño, son las siguientes situaciones que cualquier poeta lírico podría mascullar: hay un desdoblamiento, ¿yo escuchándome leer, escuchando el organismo por el que transita mi voz o escuchándome en una grabadora con ese sentido del extrañamiento que introduce el medio técnico?

El poeta lector de su propia obra se escucha diciendo, colocándose en la posibilidad de seguir diciendo sin que las palabras de su texto escrito cambien o mueran. ¿Por cuál resquicio ese "lector" crea, en el acto de volver a leer? ¿Cuán fugaz es su nueva investidura de los signos, cuán subjetivo el lugar del escucha? ¿Por cuáles resquicios las pausas, las entonaciones, los timbres, la mirada, la voz y los gestos? ¿Y el estado del que lee ese día? En síntesis, no representa a la palabra este lector, sino que la activa, y al activarla nunca repite el mismo acto.

¿Qué es leer con nuestra voz los poemas de otro? ¿Y la disociación entre lo que se lee y cómo se lee? Cuando leemos un texto con epígrafe, por ejemplo, ¿ese epígrafe puede sólo leerse como paréntesis al poema, voz que me antecede?, ¿con qué grano leerlo? ¿Es un epígrafe la marca, prolepsis, indicio, de un poema no tan bueno? ¿O es otra cosa? ¿Una sobreabundancia, un guiño, un sesgo, un comentario irónico?

Ahora que lo pienso, ¿cómo un poeta ciego recupera su texto al oralizarlo nuevamente?

El tono emerge como un reloj que se activa por su conexión a la piel. Antes de la lectura, en la lectura silenciosa, es un palpito abstracto e inmedible, pero sigue estando ahí, sepultado bajo las capas de la abstracción. En alta voz, debe adaptarse a los ritmos que le impone su límite, el cuerpo... pero nunca puede operar en el vacío. Para ese mecanismo que empieza a correr o a palpar, los otros cuentan. Pero es a ellos a quienes les toca definirse en su relación *mientras, antes o después*.

En mi ensayo "Líneas que se doblan", escribía:

Dice Derrida: "El poema es como un corazón-erizo que al ovillarse se vuelve vulnerable y peligroso". E insisto a mi modo: porque insiste en ovillarse corre el peligro de exponerse más, hacerse más visible dentro de sus trámites de invisibilidad. Pienso que ese ovillo hiriente del erizo se despliega cuando el corazón se abandona a la tensión regular de su palpito. Ese momento de desplegarse que forma parte de la vida misma del erizo ofende a todos los que no comprenden el reverso de un movimiento vital. Lo que para el erizo es momento de pánico es para el corazón momento de distensión.

Quizás esta metáfora, que extraigo de un escrito anterior, en el cual fundía las funciones del poeta y del crítico, sirva para distinguir al poeta *performer* del poeta *lírico*. La distensión teatral le sirve al *performer* para disimular sus espinas tras la máscara activa de una aparente falsificación o representación. Pienso en un libro para mirarse y para herirse, otra metáfora para un espejo. Pedro Pietri tiene un libro negro forrado con púas que impide el agarre o la lectura sin herirse. Este libro fue diseñado por un poeta llamado joserramón melendes. En este libro se encierra la poética de Pedro Pietri. Ese libro es el “objeto encontrado” de este ensayo. Un lírico que le diseña al *performer* el emblema de su poética. El poeta expuesto o el poeta expósito, el públicamente más vulnerable, casi querría esconder su cara para que no lo vean. Esa querencia de la invisibilidad lo coloca en el centro del espectáculo, como víctima sacrificada para los espectadores. Sólo un gesto lo salva: la indiferencia, máscara de su propia desnudez.

Si ponemos a dialogar a los poetas cuyo único cuerpo es la voz con los poetas del cuerpo, es decir, anteponiendo la lírica a la épica, me pregunto: ¿cómo pugnan en sus modos de acercamiento el espacio que se abre la voz a través del cuerpo y el espacio del cuerpo hecho voz?, ¿qué imágenes o qué espacios convoca cada una de esas voces?

“Gracias a la presencia del cuerpo”, señala Zumthor, “la comunicación deja de asirse al criterio de verdad para adherirse a otro más fluido que atañe al testimonio. En éste, la comunicación es más maleable, nomádica y globalizadora”¹⁰. Su mera actualización la obliga a ser ese ovillo que, incesante, se retrae y se despliega a su vez. ¿Qué es la poesía, entonces, cuando se hace cuerpo? Sólo puedo regresar al privilegio que le otorga al nombre y no al adjetivo Gertrude Stein, a lo que entraña el consumo *subjetivo* de esa lectura corporalizada de un poema: el tono emerge como el reloj que se activa por su conexión con la piel. ¿Por qué no quedarnos con la sensualidad y el hedonismo puro de una superficie sin adjetivos? La voz, su régimen encantatorio, su poder. Su poder, que es indiferenciar la pólvora en la herida de la pólvora aural. O lo mismo: la imagen del erizo ovillado o la del erizo en distensión, aunadas ambas en un solo erizo que admite variaciones diversas sobre un solo cuerpo Caribe.

10 ZUMTHOR, *op. cit.*, pp. 23–24.