Tálamos y Tumbas

Prosa y verso de

Manuel Ramos Otero

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

LA MIRADA MARGINAL DE MANUEL RAMOS OTERO*

Dionisio Cañas

Manuel Ramos Otero (Puerto Rico, 1948-1990) fue un narrador y poeta que pasó la mitad de su vida en Nueva York. Ramos Otero hace parte de una generación de escritores puertorriqueños que empezó a publicar en los años setenta. Su actitud radical respecto a la práctica de la escritura, y de la vida sexual, le hicieron víctima frecuente de la marginación, tanto en su país como en Nueva York; no obstante, la crítica no pudo dejar de contar con la obra de este autor al referirse a la generación a la que pertenecía. Después de morir, en octubre de 1990, a causa del SIDA, sus trabajos han recibido un más justo reconocimiento y la obra completa de Ramos Otero será pronto publicada en Puerto Rico.

Los elementos autobiográficos que se filtrarían en su obra son numerosos, pero lo que importa es ver cómo recrea en la escritura lo que Wilhelm Dilthey llamó "nexos vitales" (*Lebensbezüge*); o sea, urdimbre de la vida, conexiones vitales o "referencias" vitales, una especie de intencionalidad profunda (según nos aclara una nota del traductor de su obra, *Vida y poesía*, al castellano). Allí, Dilthey, al hablar de la imaginación

* Fragmento extraído de la obra *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Dionisio Cañas, Cátedra, España, 1994.

poética, decía que "representa el conjunto de los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético. El fundamento de estos procesos son siempre las vivencias y la base del captar creada por ellos. Nexos vitales dominan la fantasía poética y cobran expresión en ella, pues ya influyen en la formación de las percepciones del poeta".

Desde una perspectiva posmoderna esta "urdimbre de la vida" viene a ser el pacto autobiográfico, pero no en el sentido tradicional del concepto de autobiografía, que se asemeja a una relación causa (vida)-efecto (retrato de la vida en la obra), sino más bien en el sentido de que se usan elementos empíricos relacionados con la vida propia para crear un espejismo autobiográfico en la escritura.

En una entrevista realizada por Marithelma Costa, Ramos Otero declaraba poco antes de morir: "En mi literatura coexisten poesía y narrativa porque siempre he concebido la escritura como mi biografía. No hay diferencia entre lo que soy y lo que escribo." En otro lugar, en "Ficción e historia: texto y pretexto de la autobiografía", el autor amplía la idea de las relaciones de su producción literaria con los elementos autobiográficos: "La escritura, para mí, siempre ha tenido que ver con eso que genéricamente se designa como la autobiografía." Y citaba el célebre libro de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*; después sintetizaba su postura de este modo:

> Escribir, entonces, no es otra cosa que rechazar el texto transitorio de la biografía de carne y hueso y lanzarnos a la búsqueda de ese pre-texto augurado por la fábula cuya resonancia lejana está tan cerca que, por lo mismo, nos iguala. Escribir es, al menos para mí, despellejarme para encontrar la voz, desacralizarme para liberar la voz que se parece a mí, que lucha por parecerse a mí y que quiere tomar prestada la biografía inconclusa que soy para que, finalmente, vuelva a quedar integrado el fabuloso cuentero en el texto y pretexto de la escritura.
>
> [...]
>
> ...yo estoy entre mi ficción y la historia, no estoy fuera de ninguna de las dos sino entre ambas, y todo lo que he escrito, todo lo que escribo es un intento de atrapar, irónicamente, la voz de mi liberación, esa voz que al aprehender las otras voces de los otros cuenteros de la historia definirá mejor los bordes temporales de la lengua, ese órgano tan humano que lo mismo hace el amor con la piel polvorosa de otro cuerpo que con la piel polvorienta de la fábula.

En el mismo texto citado el escritor desarrolla otro concepto: el de que, para él, escribir es "traducir su autobiografía". Y concluye: "Toda autobiografía se postula como la historia de un personaje de la cual la voz que cuenta sabe más que los demás porque entre la voz que cuenta y el personaje, el espejo del tiempo interpone su traducción para vincular, la historia de la vida contada, a la ficción narrativa imaginada."

Ateniéndonos a estas declaraciones del autor, nos referimos, pues, cuando usemos en este trabajo el nombre de Ramos Otero a la voz del autor, de ese personaje que él creó a

través de su obra, de ese doble que sin duda se apoya y se construye a partir de unos elementos autobiográficos, pero no deben confundirse con un retrato fiel del autor. Por otro lado, nuestra aplicación del concepto "la mirada de Ramos Otero", que también emplearemos aquí, es mucho más abarcador, porque incluye parcelas de la vida y la obra del escritor, y de su entorno social y cultural, que no están necesariamente insertas en el término "voz". Es decir, que nos servimos, además de su narrativa y de su poesía, de textos del autor y de datos de su ámbito que son de otro orden: ensayos, entrevistas, datos biográficos reales, interpretaciones de su obra, y el contexto social urbano en el que el autor se desenvolvió.

La voluntad de un sujeto posmoderno aflora en las declaraciones del puertorriqueño y nos distancia parcialmente de aquel ensayo sobre la modernidad escrito por T.S. Eliot en 1917 ("La tradición y el talento individual") en el cual decía que "cuanto más perfecto es el artista, más completamente separados en él estarán el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente la mente digerirá y transmutará las pasiones las cuales son su material". Y más adelante seguirá afirmando: "No son sus emociones personales, las emociones provocadas por unos acontecimientos particulares en su vida, por las cuales el poeta es de alguna manera notable o interesante [...] En la poesía no se trata de dejar fluir libremente la emoción, sino de evadirse de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino una evasión de la personalidad". En el caso de Manuel Ramos Otero no se puede decir que se evada de la personalidad en su

poesía, aunque tampoco da "libre expresión" a ésta, sino que, dentro de un pacto autobiográfico de orden posmoderno, sus poemas son un *collage* de datos autobiográficos, reflexiones de todo orden, y una búsqueda absoluta de su voz y su identidad como escritor y como individuo.

Tanto la narrativa de este autor como su poesía forman parte de una amplia poética narcisista (en el sentido metaliterario, como la ha definido Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*) y, por lo tanto, se hace difícil separar la obra en prosa de Manuel Ramos Otero de su poesía. En ambos casos los géneros se confunden en un género: el texto mirándose a sí mismo, el autor disfrazándose de sí mismo, a través de sus personajes para reflexionar sobre su identidad. Dentro del ámbito general de esta doble exploración, la de la literatura y la del Yo, varias obsesiones recorren toda su producción: la muerte, el amor, el erotismo, la función del "autor" ("cuentero" o poeta), la escritura en general, Nueva York y Puerto Rico, la historia política y literaria de su país. En este trabajo nos centraremos en dos aspectos principalmente: el de la finitud y el del amor-erotismo; aunque esto no descarta el que aludamos de paso a otras facetas de la producción de Ramos Otero.

Las representaciones de la muerte y la ciudad

Las meditaciones sobre la muerte en el discurso poético son, junto a las meditaciones sobre el amor, dos ejes esenciales alrededor de los que gira la obra de cualquier poeta. Esto,

con ser un lugar común, no deja de fascinar al escritor y en gran parte la meditación sobre la muerte ha sido siempre (es bien sabido) el problema principal de la filosofía. En el contexto de la poesía urbana, es decir, de la poesía escrita sobre y desde la ciudad, el acercamiento a la finitud del individuo en general y la interrupción de la vida personal se hacen más apremiantes según la época y las circunstancias en las que vive el escritor. La aparición del SIDA a principios de los años ochenta nos ha obligado a reconsiderar no pocos planteamientos de nuestras relaciones sociales pero, sobre todo, la relación entre Eros y Tanatos, que hasta ahora parecía una elucubración imaginativa (o mítica) del psicoanálisis. De repente se nos manifiesta, aquella relación, como una realidad brutal: el desafío erótico está ligado fatalmente al desafío a la muerte, como dos perros callejeros después de hacer el amor.

Philippe Ariès en su libro *L'Homme devant la mort*, y en una serie de conferencias que fueron publicadas en inglés bajo el título de *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, sostiene que ya desde el siglo XII hasta el XV tres categorías de imágenes mentales aparecen unidas: la imagen de la muerte, la del conocimiento individual de la biografía propia, y la del apego apasionado a las cosas y a las criaturas que le han pertenecido a uno durante la vida. Pero la muerte era el momento cuando el ser humano alcanzaba una conciencia más plena de sí mismo.

Desde un primer artículo publicado en la revista *Sur*, cuyo ambicioso título era "Muerte e inmortalidad", Ferrater

Mora fue elaborando varias versiones de un libro sobre este tema que finalmente cuajaron en el volumen titulado *El ser y la muerte*. Este libro, de menos de doscientas páginas, es ejemplar, pero resultaría bastante limitado aplicar sus reflexiones sobre la muerte a la poesía; a veces llega a conclusiones tajantes sin parecer que conozca a fondo la obra de los autores que menciona. Cuando se refiere a la idea de la muerte en García Lorca, sólo se detiene en unos versos de su "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", ignorando por completo el resto de su poesía y, en especial, *Poeta en Nueva York*. No obstante, nos vamos a servir de un párrafo que viene a ser la conclusión de este apartado de Ferrater sobre la muerte en la literatura. Escribe allí el filósofo: "la muerte no se limita a terminar la vida del individuo; la realiza; más todavía, la revela. Y si en la auto-realización y auto-revelación de la persona humana puede descubrirse su ser en cuanto libre, cabrá decir que la muerte de cada cual es lo que más lo acerca a la libertad".

Retendremos, pues, dos conceptos expresados por estos autores: el de conciencia de sí mismo que nos confiere la finitud y el de que la muerte nos acerca a la libertad.

Antonin Artaud en uno de sus ensayos de *El teatro y su doble*, el que lleva por título "El teatro y la peste", escribe lo siguiente:

> Puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal

como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.

Tanto para Ariès como para Ferrater Mora y para Artaud, parecería que el momento de la muerte (o la contemplación de ésta) nos acerca a la verdad de nosotros mismos y que, por lo tanto, posee, esta cercanía de la muerte, un gran poder revelador.

Ariès traza la evolución de la actitud de la cultura occidental hasta llegar a nuestros días. Y uno de los hechos más notables por él destacados es ver que, según la sexualidad va dejando de ser un tabú, la muerte se va ocultando; y ocupando, casi, el lugar de lo prohibido que antes pertenecía al ámbito de la pornografía. Esto, según Ariès, es el resultado de pensar el hecho de morir como una forma de debilitar nuestra felicidad. Claro que estos libros de Ariès son de los años setenta y, por lo tanto, anteriores a la aparición de la gran plaga de este fin de siglo, el SIDA.

Manuel Ramos Otero en su último libro de poemas, *Invitación al polvo*, publicado póstumamente, incluye un texto fundamental relacionado precisamente con el SIDA (enfermedad, como ya se dijo, de la que murió el autor). En ese poema, cuyo título es "Nobleza de sangre", leemos lo siguiente:

Gracias, *Señor*, por haberme 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).

Artaud y Otero coinciden en un aspecto importante: en que la muerte amenazante nos fuerza a tomar una postura heroica frente a ella (y que es lo que realiza Otero en el texto más arriba mencionando). Por ello, nos hace más conscientes de nuestra individualidad y de cuál es nuestro lugar en la historia; es decir, el lugar de nuestra desaparición. Manuel Ramos Otero lo que intenta en su obra es precisamente hacer de la muerte una compañera, una aliada, teatralizándola, junto a los personajes que expresan la ficción de una posible identidad del poeta. De ese modo llegará a comunicarnos su voz de protesta contra la sociedad a través de una otredad fornicante de ultratumba.

Claro que el idealismo de Artaud resulta un tanto ingenuo, y la ironía arrogante de Ramos Otero no hace sino poner punto final a una obra en la cual los límites entre la persona y el personaje parecen confundirse, y en la cual no podía evadir el tema de su enfermedad. El Manuel escrito (ya lo hemos dicho) es la fabulación de Manuel Ramos Otero escritor y, en última instancia, como escribiera Pessoa: "El poeta es un fingidor, / Finge tan completamente / Que

hasta finge que es dolor / El dolor que en verdad siente" ("Autopsicografía").

El primer libro de poemas de Manuel Ramos Otero llevaba ya un título bastante emblemático: *El libro de la muerte*. Publicado en 1985, el autor había iniciado su escritura, según sus declaraciones, en 1977. Dice Ramos Otero: "Empecé a escribir poemas en el 77 en Puerto Rico. Vivía en la calle Norzagaray, frente al cementerio y enfrente al mar. Éste era como una gran tumba y me daba una sensación de estancamiento. *El libro de la muerte* surgió ahí." Inmediatamente después continúa: "...escribir poesía fue una artimaña para poder 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*...".

Es importante subrayar el uso teatral de los textos poéticos de Otero, porque condiciona el tono en que están escritos, altamente dramático. Y porque, además, indica que el escritor estaba consciente de que lo que quería crear eran unos personajes con los cuales él se sintiera cómodo, y no entregarnos una simple radiografía poética de sí mismo.

En este primer libro de Ramos Otero, la muerte es como un espectáculo al que asiste y por el que se siente tentado a veces; de ahí las varias alusiones al suicidio. En este sentido, el poeta puertorriqueño participa de un cierto *revival* posmoderno del interés romántico por la muerte, que los escritores de aquella época llevaron a su extremo. Al final de la década de los ochenta, y en ésta en que ya estamos ahora, los artistas plásticos, y algunos poetas, le han dado

una dimensión apocalíptica, por lo menos en los Estados Unidos, a sus representaciones de la muerte.

Una de las aportaciones más originales de Ramos Otero a las meditaciones sobre la muerte, es que en los personajes que la "representan" se da una transformación de mujeres en hombres, de hombres en mujeres, y el conjunto se resuelve en una imagen que aglutina todas estas transformaciones: la figura del poeta o la del cuentero. Dos textos, de su primera entrega de poemas, son ejemplares al respecto: "Dicen los libros inmortales que fue mortal" y "Estamos en la tumba del gran ilusionista". En el primero se habla de una tal Moineau y de ella "traza su viaje de la muerte hasta las polvorosas / catacumbas del salitroso islote de San Juan"; y de otra, Marina Arzola, que "Ya conoce la muerte de antemano". En el segundo texto aparece un ilusionista, Silbert Robbins, que luego se transforma en Jean Robbins, "The Girl With Possibilities", y nos habla de "los muertos que murieron con él y con su amado". Y al final, terminará así: "Un hombre se vuelve mujer con el verano".

De esta fusión de los sexos, y de su asociación con la idea del poeta, se irá pasando a un Yo más concreto (aunque para mí sigue siendo un personaje del autor), y es así como en otro texto del mismo libro escribirá: "Que griten de la calle. / Que me griten Manuel y nadie sale. / Que me toque a ver si sale un Ángel. / Que me mueran los muertos que me amen." Los juegos del poeta con la muerte hacen que ésta se confunda con el objeto mismo del deseo; y en el texto que empieza "En última instancia esta heroína funes-

ta es el poema..." menciona: "el humuroso falo de la muerte". Por lo tanto, erotismo y muerte se funden aquí y anuncian algo que veremos después: un más allá, una existencia de ultratumba de orden profano, una trascendencia codificada en términos sexuales.

En el escritor puertorriqueño, sin habérselo formulado claramente, se da una búsqueda utópica de la realización del acto sexual como un hombre que, sin dejar de serlo, puede desempeñar también el papel de la mujer. El transformismo poético que invalida la división entre los sexos se hace posible gracias a la hibridez del texto, el cual establece un espacio semejante al de la muerte. Pero también los lugares, la isla de Puerto Rico y la de Manhattan, pierden su identidad en la mezcla del discurso poético. En uno de los poemas de *El libro de la muerte* aparecen unos versos que, mirados retrospectivamente, resultan proféticos, anunciadores del acabamiento de Manuel Ramos Otero: "Y sin embargo / y por tener que acomodar / al tiempo / la vida tomará de la muerte / la forma inconfundible / de la Isla."

En efecto, el poeta contrajo el virus del SIDA en la isla de Manhattan y fue a morir a su propia isla, a Puerto Rico. Desde el principio de este libro constatamos que estos dos espacios se superponen en los textos. De este modo se consigna el cementerio de San Juan, palmares siniestros, nichos, féretros y fantasmas, "polvorosas / catacumbas del salitroso islote de San Juan", las ruinas indígenas de Guayanillas, el mar como un teatro de náufragos, los vampiros de Ponce... Y, entremezclándose al espacio que llamaremos Puerto Rico, la ciudad de Nueva York aparece, en este primer libro, más bien como una experiencia del espacio urbano en general que como un lugar claramente identificado (aunque se lea en un momento que "New York es una piedra donde brilla la luna"). Comparemos ahora las representaciones de la muerte de Ramos Otero con aquellas que nos dejaran otros autores, Martí y Lorca, en sus textos escritos en Nueva York.

Los *Versos libres* de Martí, el *Poeta en Nueva York* de Lorca e *Invitación al polvo* de Ramos Otero, son tres libros fundamentales en la evolución del lenguaje poético hispánico. Los títulos de estos volúmenes son ya bastante emblemáticos y aluden de una forma directa a sus intencionalidades respectivas: Martí, a finales del siglo XIX, intenta dotar de una fuerte carga existencial y liberadora al amanerado verso castellano en sus *Versos libres*; Lorca se inscribe en la vanguardia a partir de sus reflexiones sobre el sujeto poético como redentor y mártir, situado dentro de un ambiente urbano en *Poeta en Nueva York*; y, Ramos Otero, escribe su *Invitación al polvo* desde la perspectiva de una situación límite: la de saber que, contagiado por el SIDA, su muerte es inminente y, mirando a ésta con arrogancia, invita al lector a presenciar un acto sexual, el suyo, más allá de la muerte.

De igual modo que los libros citados vienen a ser imprescindibles para entender el cambio de dirección del discurso poético hispánico, la actitud frente a ciertos temas esenciales (el amor, la muerte, el erotismo, la poesía, la ciu-

dad) de estos escritores es totalmente diferente y representativa de un momento de transición estética y ética a la vez: en el caso de Martí, la transición desde el romanticismo, pasando por el modernismo y orientándose hacia la modernidad; en cuanto a Lorca, con sus textos neoyorquinos, aquél se sitúa en plena vanguardia a la vez que anuncia la crisis de la modernidad; y la escritura de Manuel Ramos Otero respira la estética del cansancio, la decadencia de la metafísica, y el narcisismo posexistencialista, que son algunas de las características de la última posmodernidad –un tiempo de crisis por excelencia.

El situar a estos autores en esta especie de paisaje abstracto que son los periodos históricos de la estética, y del pensamiento, de sus respectivas épocas, se invalidaría si no tuviéramos en cuenta la impronta autobiográfica que se refleja en los textos de cada uno de ellos. Por lo tanto, las diferentes modulaciones del lenguaje poético y del pensamiento hay que analizarlas tal y como se ven condicionadas dichas modulaciones por las vivencias particulares de estos escritores, especialmente dentro del ámbito urbano y en el marco de unas coordenadas culturales que la época de cada uno ha producido. No es de extrañar, pues, que desde un Martí, consciente de que la historia atraviesa su propia biografía para depararle un destino superior y trascendente, pasando por Lorca que de buena fe cree que el poeta puede actuar sobre la historia y sobre su propio destino, llegamos al nihilismo narcisista y un tanto egoísta, de Ramos Otero, quien centra su obra en los datos autobiográficos ficcionalizados, despreocupándose casi por completo del devenir histórico.

Por lo tanto, si bien las aportaciones de estos autores tienen una relevancia capital para nuestra poesía (y para nuestra prosa, en el caso del cubano y del puertorriqueño), las reflexiones sobre la identidad propia de cada uno de ellos, y la emergencia de un yo poético representativo de una época, y de una experiencia personal de la sociedad en que vivieron, son de igual modo importantes. Sus miradas poéticas, tal y como las tratamos de describir, han sido moldeadas a su vez por mi propio acercamiento crítico, porque (como decía Roland Barthes en el ensayo que ya hemos citado en la introducción de este libro*) "el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos lenguajes que le propone su época [...], este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el ejercicio de una función intelectual que le pertenece en propiedad, *ejercicio* en el cual pone toda su 'profundidad', es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones".

La muerte aparece como un tema central, un horizonte en el cual nuestros tres poetas tienen puesta su mirada. Sin duda, las meditaciones poéticas sobre la finitud no son una novedad en el ámbito literario, pero sí es obligado señalar que, en el caso de los textos a que nos estamos refiriendo, el

* Cañas se refiere a *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, de donde se tomó este fragmento. (*N. del Ed.*).

escenario en el que la muerte emerge como un personaje inseparable del poeta es la gran ciudad en general y Nueva York en particular.

En los apartados anteriores hemos visto cómo el ámbito específico donde la codicia, y la obsesión por el dinero, como un valor supremo que mueve la vida en la ciudad, se lo ofrece a Martí (y luego a Lorca) Wall Street. De igual modo, Lorca sitúa su visión del infierno de la metrópolis en lo que era ya el corazón de la economía mundial: en las oficinas de esa zona del "imperio". Y penetrando con su mirada poética en un espacio tan aparentemente antipoético (el de estas oficinas), el poeta español lanzará desde allí su grito de protesta, su visión apocalíptica del mundo capitalista en general y su visión de la ciudad como un matadero. Estos espacios, Wall Street y Nueva York, son en los que se da para estos dos autores "la mala muerte".

Para Martí y para Lorca, estas primeras meditaciones sobre la muerte en la metrópolis están ligadas a las representaciones de la finitud como algo ajeno, pero que hace parte de sus preocupaciones. Es algo que se les presenta como un espectáculo doloroso que está hermanado con la agitada vida en la capital norteamericana y con sus alienadas masas urbanas.

Manuel Ramos Otero no se preocupa en absoluto por la cuestión de las masas urbanas: el *subway* es simplemente un medio de transporte que lo lleva de su apartamento al trabajo, de un cuerpo a otro y, precisamente, el infierno (al igual que el paraíso) ya no es Wall Street, sino el cuerpo en

sí. La dimensión social que se expresa desde lo que hemos llamado "la mala muerte" sólo se da en este autor a un nivel de moral estrictamente personal: en sus ataques airados contra el puritanismo que se encuentra diametralmente opuesto a su militancia homosexual. Mas al igual que para Martí y Lorca, también la muerte adquiere un carácter teatral, de orden social e individual a la vez; pero siempre supeditando sus meditaciones, sobre la terminación de la vida colectiva, a una afirmación de la identidad del propio poeta.

Sin embargo, en la pieza de *Invitación al polvo* titulada "Nobleza de sangre", que ya se ha citado parcialmente, la dualidad de un discurso poético relacionado con un nivel colectivo e individual a la vez, emerge con una gran fuerza:

> 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).
> Los heterosexuales del centro de África, creo,
> que son ingratos al no reconocer que el SIDA
> les ha permitido entrar a la modernidad sin prejuicios,
> aunque ya sí saben que la falta de lluvia y de alimentos
> son tus justas artimañas de purificador y arquitecto de
> almas.
> *Señor*, perdona a los bisexuales por su confusión innata
> de creer que en la variedad de cuerpos está el gusto,
> y sobre todo perdona a la mayoría moral, intachable y serena.

En Martí, la muerte era dotada de unos valores positivos de redención personal y colectiva. Un sentimiento de culpa respecto a sus deberes patrióticos truncados hacía que en algunos poemas escritos en Nueva York apareciera la muerte como una tentación. Pero Martí lo que buscaba era una muerte con un valor equiparable a la que sufriera Cristo, una muerte que redimiera al ser humano y que lo redimiera a sí mismo. El cubano aspiraba también a una unidad última con el cosmos, mas poseía una clara conciencia de que era en el *aquí*, en la tierra, donde se hallaban, rodeados de un mundo fragmentado, las herramientas y los modos que le harían merecer dicha armonía última. La vida venía a ser, pues, una preparación humilde para su última integración con el Universo. Lorca, con su mirada culpable y redentora, también buscaría una forma donde confluyeran la figura de Cristo y la del Poeta. Pero Manuel Ramos Otero no se integra ya a un discurso poético urbano de redención social o personal; por el contrario, el sentimiento de culpa que aparece en Martí y en Lorca, se transforma en Otero en violenta rebeldía contra la sociedad en la que vive, y luego en indiferencia; los culpables son los otros, los intolerantes.

En última instancia, los tres autores coinciden en una búsqueda de la trascendencia (de la no-muerte a través de la continuidad del texto en el caso de Ramos Otero) en la que se mezclan escritura y acción: Martí lucha con la palabra por la liberación de su país y denuncia la falta de espiritualidad en la sociedad urbana moderna; Lorca denuncia, con el verso, los males del capitalismo y propone una solución violenta y necesaria para remediar esos males; Ramos Otero revela en su obra, y en su vida, una sexualidad considerada como inmoral y marginal, y piensa que la escritura es una forma de "no morir". En definitiva, podríamos decir que en estos tres autores se da una dimensión de protesta social y, simultáneamente, de afirmación del Yo y de la verdadera vida (como dijera Martí), tanto como de la identidad propia a un nivel personal y nacionalista (o hispánico) a la vez.

"Yo soy la muerte"

Manuel Ramos Otero debió empezar a escribir sus primeros cuentos cuando tenía dieciocho o diecinueve años, a una edad donde la muerte es vista normalmente como un remoto horizonte, en el que los que mueren parecen ser sólo los viejos, los otros, no el joven que se ve cargado de energía y de futuridad. Mas en *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías* (1971) nos encontramos ya con que los cuentos de Ramos Otero terminan casi todos con una idea de muerte o de acabamiento. Las perspectivas plurales de la muerte que el autor nos ofrece a través de sus personajes, se inclinan frecuentemente por la alta valoración que se le da a la "muerte violenta" y prematura, como una forma de redención de una vida demasiado cotidiana y monótona; este tipo de redención se halla muy lejos de la redención de orden social, histórico, a la que apuntaban Martí y Lorca en sus obras.

Los cálculos de la catástrofe no siempre funcionan, pero es cierto que desde sus primeros textos Manuel Ramos Otero se inventa su muerte a través de sus personajes, escoge puntos de vista, referencias probables, posibilidades, en las cuales ve reflejado el fin ficticio de una muerte imaginaria. El ambicioso proyecto de prever su muerte obsesiona al escritor de tal manera que hasta concibe y crea una perspectiva más allá de su propia finitud. Y al igual que sus compatriotas puertorriqueños viaja continuamente entre "la isla del encanto", Puerto Rico, y "la isla del trabajo", Nueva York. Por eso, el autor hace que muchos de sus personajes vayan de la muerte a la vida, y de la vida a la muerte, con una serenidad que en nada altera su pasión por la existencia, ni sus deseos de gozar de los placeres del cuerpo.

La novelabingo (1976), es un texto complejo de aliento experimental en la onda del *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce y de los textos más lúdicos de Julio Cortázar. De hecho, el azar, que se hace personaje y motor de toda la novela, desencadena una investigación de estilo surrealista sobre el lenguaje, de un surrealismo con elementos directamente ligados a las experiencias del autor en Puerto Rico y en Nueva York. El capítulo final de la novela, que está numerado como el I (cuyo título es "El único remedio para la muerte"), es una suerte de velorio que se mezcla con un bombardeo de orden mágico y una plaga que va destruyendo todo: hasta al autor y a su herramienta de trabajo, una máquina de escribir. En esta novela la misma escritura está codificada como una enfermedad: "la bacteria nebulosa de la literatura". Este asumir la literatura "como una enfermedad" es recurrente en la obra del puertorriqueño. Y es que éste, si bien disfrutaba plenamente en el ejercicio de la escritura, sabía, por otro lado, que tanto por la urgencia de escribir como por las circunstancias cotidianas que a veces le impedían dedicarse a su obra por completo, el deseo de escribir llegaba a obsesionarle tanto que se convertía en una tortura, al no poder realizarlo, muy semejante a los sufrimientos amorosos. En el cuento "La fea Otero" insiste Ramos Otero en que "escribir es una enfermedad incurable, un virus de la memoria que se queda dormido por tiempos y de repente contamina con su presencia los lugares privilegiados de la soledad".

En *El cuento de la mujer del mar* (1979) la desilusión y el cansancio permean la visión de la existencia del autor, y los términos más opuestos van acercándose hasta casi confundirse: vida/muerte, amor/finitud, ciudad/ruinas, poesía/muerte, cuento/muerte. La mirada de sus personajes está puesta en la muerte, pero ésta no es terrible o consoladora: es simplemente un vacío, un hueco cuya única presencia se halla en el lenguaje mismo y en el vocablo muerte. No hay dioses, trascendencias, o una meta postrera que pueda hacer generar un mundo imaginario más allá de esa especie de muro opaco que es el vocablo en sí. Esta falta de esperanza hace que la vida misma, la escritura y el amor reverberen sobre el muro de la muerte con una desolación que desafía cualquier tipo de ilusión y de futuro. Ya no pueden vislumbrar, estos personajes de Ramos Ote-

ro, ese universo íntimo que Martí llevaba siempre consigo, ni esa posibilidad de una redención de la raza humana a través de la muerte que avizoraba Lorca en *Poeta en Nueva York*. Se trata ahora de la muerte como destrucción absoluta de lo único que poseemos: el cuerpo.

En "El cuento de la Mujer del Mar" el personaje de esta narración es una poeta ignorada, Palmira Parés, que es algo así como una mezcla de muchos poetas puertorriqueños, especialmente Julia de Burgos y el propio autor, los cuales pertenecen "a un Puerto Rico que no existe, pero es que, en realidad, la poesía es la voz de la muerte". La tendencia de Manuel Ramos Otero a usar fragmentos ficcionalizados de la realidad, de la historia literaria y social de su país, de la existencia, de su existencia, para construir una imagen de sí mismo, de su forma de pensar, alcanza aquí una gran eficacia para describir una cierta "estética del cansancio", aspecto éste en tantos sentidos relacionado con la posmodernidad.

Después de la aparición oficial del SIDA en 1981 publica Manuel Ramos Otero su último libro de cuentos, *Página en blanco y staccato* (1987); sus reflexiones sobre la vida y la muerte, sobre el amor y sobre la escritura se harán más ácidas y nihilistas. Y el autor se va apropiando progresivamente de la noción de la muerte hasta integrarla por completo con la idea del narrador; así se acerca a la figura de la muerte para hacerla cada vez más suya, más *su muerte*, hasta llegar a una complicidad total del Yo con aquélla, a una identificación de su mirada con la mirada de la muerte.

En el cuento que lleva el título del libro, "Página en blanco y staccato", de nuevo se vuelve a una reflexión sobre la palabra semejante a la que se hacía en *La novelabingo*. Pero ahora el azar parece claramente dirigido hacia la muerte inminente, la misma máquina de escribir ya no emerge como un instrumento que vehiculiza el lenguaje del escritor sino que:

> La maquinilla estaba lista como una brújula que traza sobre el papel su imitación de la muerte". Se produce el mismo movimiento en espiral que en aquel texto originaba un vértigo creador, pero ahora "parecía que las palabras se habían agotado y que daba vueltas en un espiral falso, y cada vez que la página en blanco miraba desde el otro lado quedaba invadido por el desafío de un diálogo distante, como si todos los muertos desconocidos se hubieran puesto de acuerdo para invadir mi territorio y reclamarme en sus filas antes de que pudiera documentar otro entierro. Hastiado de la reencarnación, había estado abrazado con mi muerte varias veces...".

El tono confesional, disfrazado de ficción, irá invadiendo su escritura de los tres últimos años y en estas páginas, de la misma narración, ya se hacía alusión directa a la enfermedad del autor a través de su "autor-personaje":

> ...la universidad me había dejado sin trabajo hasta que se me pasaran los escalofríos agudos de la fiebre nocturna y la sangre ya no estuviera contaminada, hasta que los tumores pulmonares se disolvieran como ampollas de flema

y llagas purpúreas del Kaposi Sarcoma no fueran predicciones letales de una nueva muerte...

El escritor puertorriqueño no pudo ver publicado su último libro de poemas, *Invitación al polvo* (el cual apareció en 1991); el poeta había muerto en octubre de 1990. En este último volumen Otero se afianza en un lenguaje que le es muy personal pero, sobre todo, abandona parcialmente cierta teatralidad que era más característica de su volumen anterior de poemas. En esta segunda entrega penetra, de una forma original, en un intimismo desgarrado que le sirve para explorar mejor su propia identidad y para afirmar su voz definitiva; a la vez que no descuida el seguir reflexionando sobre la poesía y el poeta en particular y sobre la literatura en general.

Sus representaciones de la finitud son ahora no las de un simple espectador que se regodea en un cierto saboreo literario de la muerte, sino las de un testigo de primera mano que sabe que está sentenciado a un acabamiento próximo y seguro. Por esta razón, no es piadoso consigo mismo ni con los demás, sino que, por el contrario, hace un ajuste de cuentas bastante sincero con su Yo y con la sociedad que le rodea.

Desde el poema tres de la primera parte nos sitúa en lo que va a ser la doble cara y el movimiento dialéctico que predomina en este último cuaderno: el amor y la muerte, y el erotismo como eslabón que une esas dos realidades. Y dice así: "Vuelvo a cantar dejando atrás la muerte / sumándome a la

horrible ternura del amor / que ahora llega cuando la vida es tarde / para ser inocente de las guerras futuras".

Para Otero, la interrupción de la vida no es en absoluto un drama, sino la imposibilidad de seguir definiéndose a través de la escritura. De algún modo se dice "no muero; sólo ocurre que el tiempo muere en mí" (como escribe José Echevarría, *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*), el tiempo de la escritura se encargará de continuarme. El poeta lleva hasta el final su lucha contra la hipocresía social frente a la homosexualidad, y se dirige a su futuro lector desde su propia muerte para amonestarlo:

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
apasionado mármol del que ama
bajo el sol y la luna sin secreto.

Ya vemos que de plantearse algún asomo de trascendencia, de supervivencia en el más allá, para Ramos Otero está cifrada, esa posible trascendencia, en puro erotismo. En este sentido, el puertorriqueño lleva a su extremo el verso final del famoso soneto de Quevedo: en "Polvo serán, mas polvo enamorado". Fernando Lázaro Carreter, en un ánalisis de este soneto, escribía: "Sin duda, una violenta obstinación, una magna rebeldía del poeta, que se resistía a entregarlo todo a

la muerte. Hay algo, piensa, inmortal en él, que no es el cuerpo ni siquiera el espíritu, sino el amor, que habrá de sobrevivirle." Quizás Quevedo se vio tentado por una mayor rebeldía contra los preceptos religiosos de la época, pero el poeta puertorriqueño, para quien la Iglesia ya no representa ninguna barrera, completará, también con un soneto, aquella intencionalidad oculta del texto barroco.

No obstante, Ramos Otero, aunque se distancia de Quevedo en cuanto que no vislumbra ninguna continuidad metafísica, éste participa del barroco en su lado lúdico (que nada tiene que ver con lo frívolo). Severo Sarduy ha escrito al respecto: "...el barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo* [...] Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo 'natural' de los cuerpos". Este reciclaje de la actitud lúdica del barroco hace parte de la estética posmoderna de Otero, en la cual prevalecen el descrédito de la metafísica, y la puesta en duda de toda trascendencia.

En *Invitación al polvo* se da un movimiento de afirmación de la existencia mucho mayor que el que se podía constatar en su primer libro de poemas. El mismo escritor parece sorprenderse de este cambio paradójico, ya que él se sabe al borde de la muerte: "Estás obsesionado con la vida / tú que sólo has querido conocer / el mar y el misterio de la muerte."

En la segunda parte de este libro los elementos testimoniales se hacen más apremiantes y continuamente se alude a la enfermedad del poeta y a sus terribles consecuencias. En el poema "Insomnio", la crudeza de la realidad que está viviendo es tratada con cierto tono irónico:

> Esta mañana llegaron los resultados
> de mi muerte y todavía no abro
> el sobre (el ataúd, debiera decir).
> [...]
> El único temor que abrigo es que la muerte
> sea un insomnio eterno en un país fatal
> sin cigarrillos...

La ironía y la sátira le servirán a Otero para distanciarse de cualquier patetismo confesional y, de nuevo, teatralizar su propio dolor. No obstante, la cercanía de la muerte hace que la visión de sí mismo no sea tan alegre, y adquiere así unos rasgos de sinceridad que hasta pueden ser dolorosos. En el texto "La caja china", el autorretrato final de ese personaje que hemos llamado "Manuel", es bastante iluminador:

> quisiera 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.

Ramos Otero retorna, pues, en su poesía a esa conciencia teatral que no desaparece del todo, que recoge los residuos de los momentos más dramáticos de su propia existencia. Ahora a sus personajes se les asocia la muerte, y en el texto que lleva el título del libro, "Invitación al polvo", termina diciendo: "Me avisan que me muero y como polvo. / Me tuercen los embustes y me amigo. / Al fin y al cabo no hay tragedia pura".

Las meditaciones de Ramos Otero sobre la muerte (sus representaciones), en el último libro, parten de la experiencia personal del poeta tal y como la vivió en Nueva York. Las alusiones a esta ciudad son escasas, pero muy significativas. En el poema 21 afirma que "la ciudad duplica tus miedos", aunque en absoluto nos ofrece la alternativa de la naturaleza como un espacio más sereno y consolador (como era el caso de los poemas neoyorquinos de José Martí). En otro texto, el 23, queda más definida la situación del poeta como un exiliado en la metrópolis, un hombre que camina "por la calle del exilio", que siente una cierta nostalgia por el país natal y que vuelve a él a través de la experiencia del amor:

> Éramos flores desterradas desde un Caribe ancho
> y luminoso a un apartamento nocturno y estrecho.
> Éramos un recuerdo distinto y similar de voces
> amorosas que quedaron atrás encerradas en el mar,
> jugando al escondite por bosques milenarios y
> volcanes dormidos. Éramos todo eso y mucho más:

> el eco de un espíritu sincero que cambió brisa
> por humo, fuego del sol por ceniza, gente de carne
> y hueso por máscaras anónimas, hombres de la ciudad
> que en el amor volvieron a sus islas infinitas.

Manuel Ramos Otero intentó, disfrazándose de sí mismo en su poesía, dejar una imagen, una máscara, que fuera lo suficientemente potente como para que perdurara más allá de su muerte. Esto se debe a que desde que empezó a escribir intuyó, como afirma Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, que "en una civilización represiva la muerte misma llega a ser un instrumento de la represión. Ya sea que la muerte sea temida como una constante, o glorificada como un sacrificio supremo, o aceptada como destino, la educación para el consentimiento de la muerte introduce un elemento de rendición dentro de la vida desde el principio de rendición y sumisión. Sofoca los esfuerzos 'utópicos'. Los poderes que existen tienen una profunda afinidad con la muerte; la muerte es un signo de la falta de libertad, de la derrota [...], traicionan la esperanza de la utopía... [Pero] El hombre puede morir sin angustia si sabe que lo que ama está protegido de la miseria y el olvido".

Creo que en definitiva Manuel logró, con sus máscaras, sus disfraces, sus personajes, hacernos creer en la utopía de la libertad, más allá de la muerte, y en el valor moral de la rebeldía. Una rebeldía que, hoy en día, cuando estamos amenazados por el totalitarismo dulce del poder puritano, se hace cada vez más necesaria.

El pacto con el diablo: Nueva York, el amor y la muerte

En los primeros textos en prosa de Manuel Ramos Otero nos encontramos con que la visión de la ciudad, y de Nueva York, es más bien tópica; la ciudad aparece como arquetipo de lo urbano, un espacio diseñado a través del mito, no una ciudad vivida realmente. Conforme se afirman la conciencia de un discurso personal, de una manipulación y reciclaje individualizado, de estos temas obsesivos que denotan la personalidad del autor, sus conocimientos literarios y los residuos autobiográ-ficos, la ciudad, Nueva York, se va "internalizando", tanto en las vivencias de Ramos Otero como en su discurso. Sin duda, la trayectoria biográfica, y geográfica, del autor recorren caminos paralelos a la transformación de su mirada urbana: nace en Manatí (un pequeño pueblo de Puerto Rico) en 1948, estudia en San Juan y en 1968 se traslada a Nueva York, donde reside hasta 1990. Y el 7 de octubre de 1990 muere en Río Piedras, otra vez en Puerto Rico. El paso de un pueblo semirrural a la capital de su país y después a la metrópolis de los Estados Unidos, fluye a la para de una transformación de su visión del ámbito urbano.

En su primer libro de cuentos, *Concierto de metal...*, abundan los lugares comunes del ambiente de la gran ciudad, se habla de Nueva York de una manera más oculta, pero todavía como algo ajeno a la propia experiencia de la gran ciudad. El tópico del anonimato, de la disolución del Yo entre

la masa ciudadana se manifiesta de la siguiente forma en "La casa clausurada": "...y regresar a la ciudad, donde el ruido y la monotonía me recuerdan constantes que soy uno más o a veces para no dejarme escuchar mi propio nombre".

Con los textos de *El cuento de la mujer del mar* una perspectiva más íntima de Nueva York se va perfilando; ahora el cuerpo, y el cuerpo del amor, hacen ya parte íntegra de la metrópolis, pero también las sensaciones más comunes del exiliado (la soledad, el aislamiento y la nostalgia del pasado: un pasado de doble valencia, el pasado lingüístico del pasado vivencial) aparecen como rasgos fatales del puertorriqueño que escribe en Nueva York: "(me parece que se ha rebelado contra la ciudad) (¿qué te hace pensar?) (me ha dicho que el aire es muy pesado en New York)". Y sigue diciendo: "(...pero hoy todo el mundo viene de o va para New York)".

A través del cuerpo, del amor, de la experiencia erótica, el personaje autor va descubriendo la existencia de "otra" ciudad, una ciudad secreta que vive detrás de las puertas cerradas de los clubes gays de su época, o en las sombras de los muelles abandonados: "Con Angelo había experimentado el odio a la otra vida, o al mismo amor buscado con él, el otro amante de la madrugada en los muelles abandonados de New York. Con él descubrí la otra ciudad, invisible, y el fantasma de la soledad en la historia de amor que nunca termina" ("El cuento de la Mujer del Mar"). Y habla de "un torbellino de atardeceres en los muelles apolillados de New York...", y de una "...viajera sonámbula atravesando la espesa neblina sobre las aguas negras del Hudson River, de madru-

gada. Y fue contra la noche que Angelo dijo que el amor de dos hombres es como el amor de dos espejos. Entonces, New York ya estaba en ruinas. La fantasía era la realidad. Nuestro amor no era ni la noche ni la ciudad pero lo era [...]. Amándonos en la zona de un inglés callejero". Y "Entonces, uno se exila en el amor como en las ciudades. Todo es tan viejo como el sol. Pero la ciudad y el exilio son más viejos que la luna y la noche [...] ... de su exilio repentino en la calle de la ciudad, donde había llegado para morir, como si la muerte estuviera inmutable en el espejo. La ciudad era entonces un cementerio de exilados".

La pérdida de un espacio, el idealizado como país natal, por otro, el de la indigencia del escritor que vive precariamente en Nueva York, se sublima ante la perentoria necesidad de escribir, de vivir lo que se quiere contar, aunque sea "en un apartamento de gitano en New York" *(Página en blanco)*. De cualquier modo, suena siempre una cierta nostalgia por Puerto Rico.

En el cuento "Página en blanco y staccato" Manuel Ramos Otero nos acerca a su autobiografía a través de la descripción de la llegada a Nueva York de uno de sus personajes:

> Recordé que hacía exactamente 15 años con 4 días que había llegado a New York, sin conocer a nadie, bajo tremenda nevada. Me conseguí un empleo como asistente de trabajo social en el Bronx Lebanon Hospital, en medio de unas calles que habían sido judías, pero entonces estaban habitadas por inmigrantes puertorriqueños y negros del Sur a los que no les entendía una palabra. Pero todo es cuestión de tiempo con las palabras y así se reconoce la gente en otra gente. Y entonces, también está New York, un punto esencial del continente, corazón de un imperio que no se le parece, adonde predomina la plaza común del desarraigo, de mujeres y hombres trasplantados por la fuga, desde países lejanos que los periódicos locales no mencionan, de mujeres y hombres que todavía creen que vivir en New York es un tiempo prestado (un pacto con el diablo) para luego volver al puerto inicial de un recuerdo colectivo: Puerto Rico, Jamaica, Guyana, Granada, Santo Domingo, Colombia, Panamá, St. Tomás, Haití, el Sur.

Esta sensación del emigrante de estar viviendo "un tiempo prestado", a veces se convierte en una amarga duda en que el retorno al país natal es algo así como una ficción mitificada que no tiene base real, mas la ilusión se debe mantener aunque sea a través del autoengaño.

En su último libro de poemas, *Invitación al polvo*, el amor es un tema central y éste se confunde en muchos casos con el erotismo puro y se funde con la ciudad. En el texto número 3 de la primera parte nos promete "un amor que rebasa este siglo" y en el 20, como ya vimos, afirma "que hasta muerto mi tumba será cama / una orgía de huesos y esqueleto / apasionado mármol del que ama...". Pero el amor no es siempre visto bajo una luz favorable sino que también se alude "al demonio del amor" (poema número 7). El erotismo en sí adquiere un halo brutal, desligado del amor mis-

mo: "Hoy polvo enamorado de tu polvo / y ayer tan solo callejero caminante / ojos enfrente de otros ojos solitarios / leche final corriéndonos delante" (número 12). Y en esta línea de su pensamiento: "El ser amado arde en su verano / caracol que fallece en un momento / felicidad inmóvil del pantano" (número 16). En definitiva, cuando el amor se cumple en su más elevada expresión parecería servir sólo para evadirse de la dura realidad urbana. Éstos son los hombres de la ciudad, los cuales (como hemos visto antes) a través del amor volvían a sus islas.

Este "mendigo del amor", como se llama a sí mismo el sujeto de "Metáfora contagiosa", se sabe frente a la abrumante realidad de una muerte más cercana, provocando de este modo que el poeta haga un repaso de su vida amorosa; y esto se convierte casi en un recuento de muertos. En el poema 29 se consignan los amantes caídos y la próxima desaparición del propio poeta: "John es polvo de tumba sin cadáver / Angelo es polvo de emigrante sin ruta / Ángel es polvo de castillo en la arena. / Pero José es polvo sobre polvo. / Para el poeta que ama ya es muy tarde". En conjunto, es un amor, un deseo, un erotismo, cuyo ámbito urbano se ve obliterado, ocultado, por la presencia de la muerte.

El mal de Nueva York se cifra, entre muchos de los escritores hispanos que residen en esta ciudad, como una sensación de amor y de odio por Manhattan. Las tentaciones de la "huida" hostigan sentimiental y realmente al escritor, pero la alternativa de retorno al país natal nunca parece totalmente clara. El resultado es que frecuentemente el escritor hispano de Nueva York se sitúa en el incómodo espacio de un "querer irse" y "querer quedarse", de un miedo a no saber muy bien si volverá a ser aceptado en el recinto de su país de origen, ni si la misma persona será capaz de soportar el ambiente de su tierra, y, a la vez, el de sentirse un extranjero en Nueva York: "...ella me dijo que estaba loca por salir de Puerto Rico un tiempo y yo le dije que a mí me pasaba lo mismo con New York...".

Se desarrolla entonces una estética y una ética del cansancio, un cansancio que parte del ensimismamiento, de la falta de perspectiva frente a un más amplio panorama de la sociedad, de los problemas políticos del mundo, un nihilismo no militante. Pero en definitiva es una renuncia, una derrota de los valores sociales del individuo, del potencial transformador de la persona, de la capacidad de actuar directamente en el curso de la historia del ser humano. Este derrotismo posmoderno no es bueno ni malo, es simplemente el lugar que ocupamos en la Historia. De ahí que Ramos Otero termine uno de sus textos más agresivos, más fulminantemente suyo, más el propio autor, y me refiero a "Loca de la locura", con una imagen bastante paradójica: "Ahora estoy sin máscaras. Con un puñal de huesos para unirme a la revolución". Pero aquí se trata de una "revolución" moral, de una rebeldía del individuo frente a un destino que constantemente traiciona su deseo de utopía, su voluntad de amor.

Es entonces cuando el cuerpo adquiere un valor supremo, no como salvación por adorarlo (a ese cuerpo) en su esta-

do más puro, como hiciera Whitman, sino como marginación y negación de una sociedad "normal". Y en el texto que lleva por título "Descuento" el amor mercenario emerge con toda su violencia para "bugarronear en 42nd Street o en el Port Authority" ("Página en blanco..."), dos de los centros de prostitución masculina más famosos y callejeros de Manhattan.

El hecho de que las imágenes de la ciudad giren en torno al deseo, en torno al cuerpo, empieza a desfamiliarizar la realidad en sí de este mismo ámbito; no tanto porque no se quiere ver aquélla, sino porque el plano empírico se hace tan cotidiano que va perdiendo su valor. En "La fea Otero" el personaje dice: "Uno nace en la ciudad que inventa. Uno inventa la ciudad en que vive. Entre una y otra uno es inventado por realidades cotidianas. Y lo más cotidiano es el recuerdo." Quizás esta deformación de la realidad se deba a una sensación, por parte del exiliado, de que, en efecto, ni la tierra abandonada ni la ciudad que le ha acogido hacen parte ya de su propia identidad, "como si haber vivido veinte años en New York no fuera suficiente para borrar la culpa sin remedio con la que mueren siempre los emigrantes".

El conocimiento geográfico del nuevo espacio donde el poeta vive, Manhattan, le es, pues, familiar, aunque no lo sienta totalmente suyo, y por el mismo proceso el lejano país natal se va haciendo cada vez algo así como una fantasía: "...conozco a New York de rabo a cabo. A Puerto Rico tengo que imaginarlo como se imagina un amigo caminando por una calle de adoquines azules..." (escribe Ramos Otero en el primer capítulo del texto inédito "Enfermedades incurables").

Frecuentemente las alusiones a la ciudad están ligadas a sus reflexiones / recuerdos erótico-amorosos, al exilio y a la nostalgia de Puerto Rico, y a la muerte. En "Loca de la locura" se pronuncia lapidariamente: "nadie conoce lo que es el amor hasta que se muere". Y el mismo acto erótico es una forma lenta de anticipar la muerte: "Jáleme una paja, mamita, para morirme de nuevo. Queriéndose morir un poco más, cada vez más, sin llegar, pero llegando."

En los libros siguientes el tema amoroso parece disminuir en intensidad, aunque siempre se aluda a él como nervio vital: La crueldad, y una cierta asociación del amor con la delincuencia, el crimen mismo, se hacen patentes. En *El cuento de la mujer del mar* leemos "que el amor es otro asesinato a largo plazo", y la cita que encabeza el texto el cual lleva el mismo título de *Página en blanco...* es bastante ilustrativa de lo que quiero decir: "El amor es un castigo. Hemos sido condenados por no habernos resignado a la soledad" (Marguerite Yourcenar, *Fuegos*).

Martí, Lorca y Ramos Otero ante Walt Whitman

La figura de Walt Whitman está ligada al mito poético de Manhattan y, por otro lado, a la visión de esta ciudad desde la perspectiva homosexual (en parte). José Martí, en una crónica escrita el 19 de abril de 1887, hace un retrato del

hombre, y de su obra, y nos entrega ya una imagen patriarcal del poeta norteamericano. En aquélla nos habla de los conflictos a los que se tuvo que enfrentar Whitman como figura pública; menciona, por un lado, el que su libro *Hojas de yerba* está prohibido en los Estados Unidos y, por el otro, critica los rumores sobre la homosexualidad del poeta. Escribe al efecto: "imbéciles ha habido que cuando celebra en *Calamus*, con las imágenes más ardientes de la lengua humana, el amor de los amigos, creyeron ver, con remilgos de colegial impúdico, el retorno a aquellas viles ansias de Virgilio por Cebetes y de Horacio por Giges y Licisco". Mas, a la vez, Martí no duda en decir que "con el fuego de Safo ama este hombre al mundo".

Si se descarta la actitud moralista de Martí frente a las relaciones homosexuales, las "viles ansias" que menciona, todo el texto parece estar hecho para elogiar un concepto muy importante en la obra del cubano y del norteamericano: el de la amistad, y más específicamente el de la amistad entre hombres. Gracias a esta pureza de lector sin prejuicios, Martí se permite hacer todo tipo de elogios de las relaciones de Whitman con sus "amantes amigos"; expresión de Whitman que el cubano recoge en su texto sin temer a ser mal interpretado. Martí, mucho antes que Lorca, nos daba, pues, una imagen idealizada del gran poeta norteamericano, de su pasión por el cuerpo humano, de su virilidad aunada a su sensibilidad, de su ternura y, de este modo, a través de su retrato de Whitman, se acercó a un bosquejo del hombre ideal cuya mezcla de elementos masculinos y

femeninos parecería estar ligada en la figura del poeta. Federico García Lorca iría mucho más lejos y, aunque no hubiera leído el texto de Martí, nos presenta a un Walt Whitman semejante al del poeta cubano, mas ya francamente homosexual. Podría esto interpretarse como un recurso para establecer su propia visión de la homosexualidad, muy parecida a una forma viril del amor entre hombres. Veamos ahora cuál sería la postura de Manuel Ramos Otero frente a esta figura emblemática que fue Whitman.

La relación de la poesía de Manuel Ramos Otero con la de Federico García Lorca se centra fundamentalmente en un libro del escritor español, *Poeta en Nueva York*, y en un texto de este libro, la "Oda a Walt Whitman". Ramos Otero, sin duda, admiraba los poemas escritos por Lorca en Manhattan; aquéllos dejaron una huella notable en su propio estilo. El irracionalismo "controlado" del verso libre del puertorriqueño posee un sello lorquiano. Pero a la vez hay que tener en cuenta que este mismo tipo de lenguaje lo hereda Otero de Luis Palés Matos y del poeta puertorriqueño Clemente Soto Vélez; y, de algún modo, es paralelo al de la poesía de otro compatriota suyo: Iván Silén. Pero la voluntad de definirse, de definir su propia identidad (la de su personaje), tanto erótica como socialmente, a través de un cierto delirio estructurado de las imágenes, está más cerca del Lorca de *Poeta en Nueva York* por afinidades de orden circunstancial y sexual.

No obstante, esta relación de Ramos Otero con Lorca es conflictiva y enriquecedora: es enriquecedora porque com-

parando los dos autores constatamos el cambio radical que ha dado la poesía hispana escrita en Nueva York. En efecto, si para José Martí vivir en el siglo XIX en Manhattan era vivir en las entrañas de la bestia, y para Lorca en 1930 la isla era una personificación del monstruo del capitalismo, para Otero (que vivió el Nueva York de los años setenta y de los ochenta) la ciudad se interioriza, se hace entrañas de sus entrañas, como diría Borges de Buenos Aires (y en absoluto pretende redimir ni a la ciudad ni al ser humano); por esta razón, el poeta puertorriqueño no necesita definir la ciudad, que es su ámbito cotidiano, ni su relación con ella como algo ajeno, sino que nos habla desde el estado de ánimo de una persona que vive la experiencia urbana como algo que en sí le es propio.

A Ramos Otero lo único que le preocupa es dejar bien definida su idea de sí mismo (es decir, el Manuel escrito) a través de los personajes que aparecen en sus poemas. Una forma de autodefinirse, o de bosquejar ese reflejo de sí que viajará hacia nosotros gracias a su mirada poética, va a ser el atacar un poema de Lorca: la antes mencionada "Oda a Walt Whitman".

El texto de Ramos Otero se inicia de este modo:

No es cierto Federico
yo seré justamente mi hombre prometido
cuando charcos de sangre amanecida
me integren al olvido y al crepúsculo

Aquí Otero parecería ver la muerte propia, la entrada en el ámbito del olvido, como una manera de afirmación del Yo, al igual que Lorca, según dice el escritor en el mismo poema, se habría realizado más plenamente con su muerte violenta. Y escribe el puertorriqueño: "tu tumba polvorosa más poesía / que todas las odas más divinas".

Después de esta primera parte del texto de Otero, donde obviamente establece un paralelismo entre el asesinato del poeta andaluz y lo que en aquellos años era para Manuel sólo la intuición de su propia muerte, se inicia un diálogo con la "Oda a Walt Whitman" en la que Lorca escribiría:

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Y más adelante insistirá Lorca en su ataque a los maricas de todo el mundo, llamándolos "asesinos de palomas", y pide que "los confundidos, los puros, / los clásicos, los señala-

dos, los suplicantes / os cierren las puertas de la bacanal". Al final, su oda concluye con una esperanzadora profecía en la que "un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga".

Lo que le pide Lorca al homosexual es que se oculte, que calle, y precisamente Otero lo que quiere es que se haga todo lo contrario; de ahí que su respuesta sea muy radical:

> Ahora mismo estoy vestido de novia
> y enfrento las lunas del ropero
> mi tierna soledad no es tu homenaje
> el hombre que achicharra mi boca
> enchumba con fango mis encajes
> y navega conmigo en las cunetas.
> [...]
> Soy Maricón del Mundo
> y asesino palomas para invadir al viento
> [...]
> ¡Qué bueno que estás muerto Federico!
> Que no serás el siniestro invitado
> de nuestra bacanal guerrera.
> Tu reino de la espiga
> sucumbe a la zafra del bicho y de la espada.

En efecto, para Otero la militancia por la liberación de los homosexuales era tan fundamental como escribir o vivir. Por lo tanto, no podía sino criticar la voluntad de Lorca por ocultar esa preferencia sexual. Ambos poetas adaptan su escritura a una idea de sí mismos, de la imagen de su Yo que desean

quede plasmada en sus textos. Lo que se podría señalar es que, tanto Lorca como Otero, participan de una intolerancia respecto a la actitud sexual que no sea la que ellos promulgan; lo cual, de algún modo, debilita, paradójicamente, la fuerza del mensaje que intentan transmitirnos; un mensaje que en principio reclama una tolerancia total. Manuel Ramos Otero mira a Lorca desde el odio, y la pregunta sería: ¿cómo puede odiar así cuando el mismo poeta puertorriqueño ha sido víctima de ese odio en la sociedad en la que vive? Quizás la respuesta última sea que el hombre hispánico, homofóbico y machista, junto al cual a Manuel Ramos le tocó desarrollarse, sentimental e intelectualmente, actuaba de ese modo porque, precisamente, sus propios escritores fomentaron una vida sexual enmascarada. De ser así, el odio y la protesta de Manuel adquiere un valor histórico más trascendental, que va más allá de la simple rebeldía en una época de aparente tolerancia.

Lorca fue víctima consciente de su propio deseo de erigirse como la voz de un pueblo, de una lengua (él quería dirigirse "a todo el mundo"), formar parte de una literatura "mayor" (sobre todo en su teatro; sólo en *El público*, una obra que el mismo Lorca denominó como imposible, habla abiertamente de la homosexualidad). Con ello no podía permitirse el lujo de tomar posiciones excesivamente tajantes respecto a su propia sexualidad. Otero, a su vez, es el producto de una época donde la autenticidad parecía ser la única respuesta al conflicto entre la sexualidad marginal y la norma social; y, por lo tanto, quiere que su voz suene

como la protesta de un tipo de sexualidad y de forma de vida marginales, y es consciente también de que sólo lo oirán "unos cuantos": aquellos que hacen parte de "una literatura menor".

Manuel Ramos Otero, a pesar de su voluntad de marginación, es siempre mencionado (aunque no necesariamente bien entendido o aceptado en su totalidad) cuando se estudian la poesía y la narrativa de su generación en Puerto Rico. Rubén González, en su libro (y antología) *Crónica de tres décadas. Poesía puertorriqueña actual* (1989), al ocuparse del autor, señala con acierto que tanto su homosexualidad como su obsesión con la muerte, son los ejes principales de su poesía. De igual modo, se detiene en subrayar la dramaticidad de los textos de Ramos Otero. No obstante, el crítico no parece estar muy de acuerdo con la poesía de este escritor, a la cual le requiere, González, mayor claridad, hasta llegar a sostener que muchos de sus poemas son "composiciones no logradas", o que se hacen difíciles de entender por "un problema de extrema oblicuidad". Teniendo en cuenta la formación literaria y la conciencia artística de Ramos Otero, no me parece muy afortunado este acercamiento a su obra. En todo caso, el crítico debiera haberse molestado en "desmontar" el discurso del poeta para intentar demostrar su ineficacia, pero no creo que emitiendo juicios de esta índole se ayude en absoluto a la interpretación de la poesía.

Desde una perspectiva más amplia Julio Ortega, en 1979, en un ensayo titulado "La literatura latinoamericana

en la década del 80", publicado por la revista *Hiperión* en Madrid, defendía ciertas características de aquella literatura que, sin duda, son aplicables a la obra de Manuel Ramos Otero. También decía que ante el optimismo de los años sesenta, la crisis (ideológica) de los setenta, y la violencia que prevaleció durante estas dos décadas en Hispanoamérica, los nuevos escritores se hacían la siguiente pregunta: "¿Cómo trabajar y producir el espacio de contradicción donde el cuerpo se enuncia como territorio libre?" Y la respuesta sería, según Ortega: "A esa violencia, frente a ella, la escritura oponía su propia materialidad desde la presencia elemental del cuerpo como tránsito restituido". Y, finalmente, resumía así las características del nuevo discurso latinoamericano:

> el nuevo discurso de una sensibilidad política crítica y de una imaginación recusadora de todo sistema represor. El desamparo, el malestar, la agonía, la zozobra, subraya su trabajo; pero, al mismo tiempo, la plenitud de los sentidos, la lucidez, el habla popular festiva, el humor carnavalesco, se inscriben con su energía en ese lugar del drama. Así retornan las palabras elementales, el cuerpo como centro, el amor como reafirmación, la muerte como ámbito...

Se podría afirmar que casi todas esas características del nuevo discurso latinoamericano son aplicables a la obra de Ramos Otero. Mas en la selección de escritores antologados, realizada por el mismo Ortega para aquella revista, nuestro

autor no aparecía aunque éste venía publicando sus narraciones desde 1971.

Mas en lugar de tratar de darle a Ramos Otero su lugar en el canon de la literatura puertorriqueña o latinoamericana, dentro de su generación, o de aplicarle a su obra una tipología de la literatura homosexual, prefiero pensar que sus textos hacen parte de una importantísima "literatura menor" en el panorama de la literatura hispánica posmoderna. Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro *Kafka. Por una literatura menor,* definen lo que es una literatura menor como sigue:

> Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que "menor" no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekistano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.

Las tres características de una literatura menor a que se refieren estos autores, son descritas por ellos del modo siguiente:

1) *Desterritorialización:* Una literatura menor no es literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.

2) *En una literatura menor todo es político:* Su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve su interior.

3) Todo adquiere un valor colectivo: Lo que el escritor dice totalmente sólo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo...

...es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad.

En resumen: Estar en su propia lengua como un extranjero.

Sin duda Manuel Ramos Otero era consciente de que tanto por su personal manera de usar el lenguaje, como por los temas marginales que trataba, su obra se iba a inscribir en los parámetros de esta importantísima, insisto, literatura menor que interesa a los dos pensadores franceses. Mas veamos cuáles son los parámetros que definen la mirada marginal de Manuel Ramos Otero.

En un cuento publicado sólo en revistas, ya comentado, "Loca de la locura", el autor delimita bien el espacio de su obra y parte de su estética. Allí escribe:

> La muerte es un buen comienzo y a todos nos gustan los entierros, así vuelvo para atrás recordando poco a poco todo lo que pasó, aunque no todo, una no es una caja registradora de recuerdos y pienso que la mejor forma de hacerlo para que se me entienda (yo sé que la vida no es tan complicada, que casi todas son iguales, que se comienza y se acaba de la misma manera, que una da vueltas por dondequiera y ni puede siquiera contar una historia que al fin y al cabo es simple) tendré que confesar que mi ruina fue el bolero.
>
> [...]
>
> Es más, una comienza a percibir un saborcito a muerte en los orgasmos, un poquito de suicidio en las caricias de la oscuridad.

Aquí están consignadas varias de las coordenadas esenciales de la escritura del puertorriqueño: su atracción por la muerte, el continuo recurso a los recuerdos (pero no de una forma realista), la vida-ficción y la vida vivida como telón de fondo donde se proyecta su fabulación, la exploración del lenguaje literario y popular a la vez, el erotismo, su relación con la muerte y la perspectiva femenina y homosexual de muchos de sus cuentos.

La autolegitimación del discurso de Ramos Otero la realiza el autor a través de una mezcla de escritores que, por

un lado, coinciden en el mundo que él nos propone (Jean Genet, Federico García Lorca, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Yukio Mishima, Kavafis, René Marqués, etc.) y, por el otro, les ofrece un horizonte de referencias respecto a su teoría de la literatura (Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Juan Rulfo, Pessoa, Julio Cortázar, Edgar Allan Poe, etc.). Pero en ningún caso es una dócil imitación de estos autores sino que señala así sus simpatías, su propia "tradición", la galaxia de unos nombres entre los cuales voluntariamente se quiere inscribir él, mas desde un lenguaje personal y a través de una firme conciencia de pertenecer a un proceso histórico y lingüístico, el de Puerto Rico. Y aún más; el del puertorriqueño que ha vivido la mitad de su vida en Nueva York.

Por lo tanto, la mirada literaria de Ramos Otero es marginal porque evita inscribirse, por un lado, en una "moral de la normalidad" y, por otro, al escribir desde Nueva York se instala en una parcela de la literatura puertorriqueña cuya aceptación se hace a duras penas en su país. Su lenguaje es, sin duda, el de un intelectual y se sirve de cualquier autor, cualquier tradición que le venga bien a sus fines literarios; sin limitarse en absoluto a los de su lengua o los de su país. Del mismo modo, el uso que hace de la cultura popular no es exclusivamente la de Puerto Rico, sino también aquella cultura que respiró en Nueva York durante veinte años. Con lo cual el uso del coloquialismo es tan puertorriqueño como el de cualquiera, pero también incluyendo los matices del habla puertorriqueña de la metrópo-

lis. Finalmente, su radical postura frente a la sexualidad le impone una marginalidad entre los autores más conservadores de cualquier país.

Quizás la mejor forma de terminar esta visita a la casa de la escritura de Manuel Ramos Otero, sea citando el inquietante final de su cuento "Western Union". Allí la total irrealidad y la duda invaden la identidad del narrador, de la narración, y hasta del lector. Y, al mismo tiempo materializa la incertidumbre última este mismo autor de *El poeta y la ciudad*.

> Tengo miedo de que no existo yo. (Allí no está mi sombra porque solo estoy yo y yo debiera ser un sobre cerrado con malas noticias.) Ellas no están aquí ni yo tampoco. A lo mejor ni la misma casa existe y todo lo que les he dicho es mentira.

EL LIBRO DE LA MUERTE

Fuegos fúnebres