

Cuestiones de género: los poemas de Nancy Morejón y Soleida Ríos en homenaje a Ángel Escobar

Lucía Puppo, Universidad Católica Argentina / CONICET

1. Del *genre* al *gender*: afinidades electivas

El poema escrito a propósito de la muerte de una persona famosa, un familiar, un cónyuge o un amigo, constituye un género de larga data que se remonta a la elegía funeral. En el *corpus* de la poesía tradicional española se destacan las llamadas "endechas de Canarias," un conjunto de composiciones del siglo XV en las que, entre otros temas, se lamenta la muerte del conquistador Guillén Peraza:

iLlorad las damas, si Dios os vala!
Guillén Peraza quedó en La Palma
la flor marchita de la su cara.

No eres palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala.

Tus campos rompan tristes volcanes,
no vean placeres sino pesares,
cubran tus flores los arenales.

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?
Todo lo acaba la malandanza.

En el texto citado se instala el tono melancólico, que junto con el elogio del difunto apela a la presencia solidaria del paisaje y al tópico del *ubi sunt*.⁽¹⁾ Como es frecuente en este tipo de composiciones, a las mujeres se les atribuye el rol de plañideras y el nombre del muerto es repetido como letanía.

Algunos rasgos de las endechas medievales se mantienen en ciertas piezas notables de la poesía en nuestra lengua que, aun sin circunscribirse a este género específico, giran en torno a la temática fúnebre. Tal es el caso de las "Coplas a la muerte de su padre," de Jorge Manrique; la "Elegía a Ramón Sijé," de Miguel Hernández; el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías," de Federico García Lorca, o la más reciente "Carta a mi madre," de Juan Gelman. En este trabajo nos referiremos a un tipo particular de poema funerario, aquel que recuerda y homenajea a un poeta amigo que ha muerto. Para ello analizaremos y compararemos la "Canción de cuna para Ángel Escobar," de Nancy Morejón, y el poema titulado "Ángel Escobar. Excogitar La Rueda," de Soleida Ríos.⁽²⁾ Nos interesa abordar estos poemas como textos artísticos situados en un peculiar cruce de códigos lingüísticos, estéticos e ideológicos, y dotados de una compleja función comunicativa más allá de su obvia función evocativa. En este razonamiento seguiremos la propuesta teórica de Iuri Lotman (1996: 80-82),

quien advirtió en la función comunicativa del texto artístico la concurrencia de los siguientes procesos:

1. *El trato entre destinador y destinatario*. En nuestro caso debemos considerar la relación que, a partir de la mediación del texto, se establece entre las autoras Nancy Morejón y Soleida Ríos, y sus eventuales lectores.⁽³⁾
2. *El trato entre el auditorio y la tradición cultural*. Aquí entran en juego diversos factores tales como el modo en que los poemas-homenaje instalan en la memoria colectiva la figura de Escobar, la apuesta estética de ambos y su posible intertextualidad con la poética escobariana, así como su implicación política, en la medida en que los textos examinados sugieren un lugar central para la poesía de Escobar en el canon poético cubano.
3. *El trato del lector consigo mismo*. Sin duda, la lectura de los poemas de Nancy Morejón y Soleida Ríos actualiza determinados aspectos de la personalidad de cada receptor/a, el/la cual debe confrontar sus propias pérdidas, más allá del goce estético y de los desafíos intelectuales que le proponen los textos en cuestión.
4. *El trato del lector con el texto*: según Lotman, "el texto altamente organizado deja de ser un mero mediador en el acto de comunicación" para devenir "un interlocutor" que posee "un alto grado de autonomía" (1996: 81). En este sentido, las páginas que siguen se ofrecen como un diálogo demorado y razonado con los poemas, un ejercicio hermenéutico que en última instancia busca escuchar e interpretar las distintas voces que hablan en ellos.
5. *El trato entre el texto y el contexto cultural*. Todo poema ostenta las marcas de un contexto pero, por otra parte, posee la capacidad de trasladarse a nuevas situaciones comunicativas. En nuestro caso diremos que los poemas-homenaje trascienden su contexto inmediato – el dolor por la muerte reciente del amigo – y nos siguen hablando hoy, es decir, continúan produciendo sentido más allá de las circunstancias puntuales que los originaron.

En los poemas que nos ocupan, los cinco procesos enumerados por Lotman intervienen en la configuración de una sexta relación que resulta la más evidente y crucial: *el trato que establecen las poetisas y sus poemas con la persona y la obra de Ángel Escobar*. En los textos seleccionados el dolor y la impotencia tras el suicidio del amigo se mezclan con el cariño, el respeto y la admiración por su obra literaria. De ese modo los poemas-homenaje ponen en escena afinidades electivas que son, ante todo, afectivas.

Por muy conocido que ello sea, no deja de ser significativo el hecho de que en castellano el género literario o poético (*genre*) se designa con el mismo nombre que el género sexual (*gender*). En esta homofonía vislumbramos una invitación a pensar en conjunto los desvíos y las estrategias que los textos de Morejón y Ríos postulan en el plano genérico-textual y en el de las relaciones de género masculino/femenino. En principio es dable observar que ya los títulos de los poemas introducen dos intertextos ajenos a la tradición elegíaca – el género canción de cuna, en el caso de Morejón, y el poema "La Rueda" de José Lezama Lima, en el de Ríos –. En el primer caso, la mujer poeta asume el *locus enuntiationis* de la madre para acunar al amigo muerto, mientras que en el segundo reescribe el texto de un poeta canónico para hablar con y por el amigo ausente.

2. Nancy Morejón: encender una luz para el poeta niño



Para el poema que escribió tras la muerte de su amiga Alejandra Pizarnik, Olga Orozco (1979) tomó prestado el título de la célebre pieza de Maurice Ravel, "Pavana para una infanta difunta." A causa de su muerte precoz, también Escobar es simbólicamente posicionado como niño en el texto de Nancy Morejón. El poema constituye una sola serie de cuarenta y nueve versos, pero para su análisis distinguiremos en él tres movimientos. En el primero de ellos se introduce el contexto elocutivo en el que un Yo femenino se sitúa frente al mar, donde expresa una duda y varias certezas:

No sé lo que será de mí cuando llegue el verano.
Palabra seca ésta del verano
cuando llegamos a la orilla del mar.
Creo en la bondad del agua de mar
y no creo en la bondad de las rocas
ni en la bondad del hombre sordo a las palabras de sus iguales
(que somos todos),
ni en las de la mujer ciega a la belleza interior de sus iguales
(que somos todas).

Hay una vocación de universalidad en las palabras de la poeta, que aluden a la sordera y la ceguera que nos caracterizan a todos. Las estructuras paralelas presentan un esquema de correspondencias y oposiciones binarias (creo / no creo, hombre / mujer, bondad / belleza) a través de las cuales se articula otra oposición: lo líquido del agua con la dureza de las rocas. Esta polaridad recorre todo el poema, que poco a poco irá recortando la figura luminosa de Escobar sobre el fondo oscuro de un entorno hostil.

El segundo movimiento del poema es el más largo. El discurrir de las imágenes marinas da paso a una presentación de Ángel Escobar como "alma en pena" y "el poeta elegido." Aquella alusión al verano del primer verso se focaliza ahora

en un mes (febrero) y más concretamente, en la fecha de su suicidio (14 de febrero), de la que sin embargo no se indica el año:

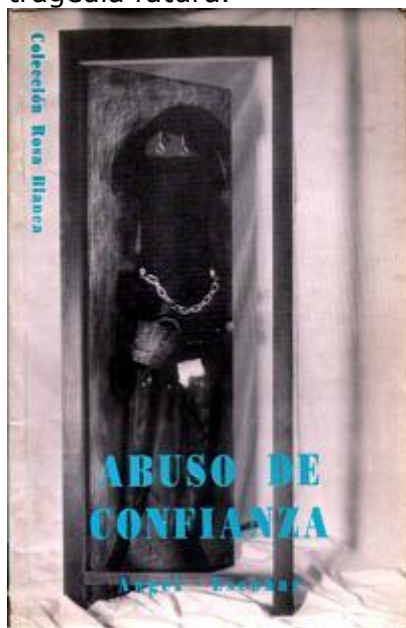
El hedor de las olas me hizo saber
que las almas pueden corromperse
como el detritus de una víscera de tiburón
cazado en la baja pleamar,
hastiado de sustancias robadas
a un infinito número de cuerpos.
Y mientras esto hablo un delfín chapotea frente a esas mismas olas.
El mar descansa sobre sí mismo,
sobre el tibio verano de febrero.
Las cosas pueden hacerse tal como las decidimos.
Aunque a veces lo decidido pueda volverse un alma en pena
(el poeta elegido así lo quiso)
que buscara la muerte como posesión única.
Quizás estas palabras las esté escribiendo el cuerpo del delfín,
o mi conciencia,
o mi tristeza, este 14 de febrero, no importa el año,
sino el día en que el infortunado guantanamero
Ángel Escobar
optó por elegirse a sí mismo, es decir,
lanzarse de los altos del edificio en que vivía
(o en que habitaba)
y atravesar el umbral despoblado de sombras,
sin saberlo,
para alcanzar una nueva luz;
pero yo escribo todo esto
para entregarle esta luz a sus deseos
y perpetuarlo entre nosotros
como si renaciera en la luz negra
de un Guantánamo mejor que el Guantánamo que lo viera nacer.

En este fragmento el hedor del tiburón muerto contrasta con el chapoteo del delfín, mientras que el suicidio de Escobar



aparece como la búsqueda de una luz, anhelo que el yo lírico quiere cumplir ofreciéndole a su vez "esta luz" con la que quiere "perpetuarlo entre nosotros," o sea, en la memoria colectiva. El acto suicida de Escobar es evocado mediante dos postulados metafóricos (buscar "la muerte como posesión única", "elegirse a sí mismo") hasta que finalmente es nombrado sin eufemismos: "lanzarse de los altos del edificio." La Habana de la muerte se superpone en la trama del poema con la ciudad natal. En esta economía imaginaria, Guantánamo resulta un signo ominoso, un emblema de la

tragedia futura.



Como lo señaló Derrida (2002) en su análisis de la poesía de Paul Celan, la referencia temporo-espacial en el poema introduce una memoria enraizada en la singularidad de un acontecimiento. El hecho terrible ya pasó, pero el peso de su recuerdo sobrevive en el poema. La "experiencia poética de la data" establece un pacto con los/as lectores/as que devienen testigos, conocedores de esa distancia infranqueable entre el pasado del hecho y el presente de la memoria. En este sentido el poema fechado es un poema cifrado, y genera un proceso análogo al de la contraseña de Celan (*shibboleth*) en tanto "secreto compartido."

El tercer movimiento del poema ofrece una recapitulación de lo ya dicho: Escobar es "el elegido," sintagma que reescribe "El escogido," título de uno de los mejores y más desgarradores poemas del guantanamero.⁽⁴⁾ El texto de Morejón se sitúa en el "hoy" del más allá, que el amigo muerto comparte con Angélica, la madre de la poeta. El final del poema vuelve a la canción de cuna, y además introduce la plegaria como género discursivo:

Así que hoy
el elegido
ha entrado en una nueva dimensión,
la dimensión de la que hablaban los antiguos egipcios
y, de un modo bastante personal,
debe estar contemplando pacer a los rebaños
junto a las ensoñaciones de Angélica, mi madre.
Dios, que a veces no escuchas a los poetas de Guantánamo:
acógelo en tu seno
si es lo suficientemente ancho, dulce y fuerte
como para mecer al niño que es Ángel Escobar todavía.

La vida más allá de la muerte es aludida a través de la cosmovisión del antiguo Egipto y de las verdes praderas que cantan los salmos de Israel. El anhelo femenino intuye que el lugar donde se reencuentran los seres queridos ha de ser un espacio "ancho, dulce y fuerte:" estos tres adjetivos parecen antropomorfizar la visión del cielo, que ha tomado la forma de ese hombre alto, tierno y apasionado que respondía al nombre de Ángel Escobar. Un hombre nacido en el extremo oriental de la isla que ahora, por fin, experimenta los brazos maternos de Dios, es decir, del poema.

3. Soleida Ríos: reescribir por (y con) el poeta negro

El título y una nota inicial advierten acerca del estrecho vínculo que une el poema de Soleida Ríos con "La Rueda," composición de José Lezama Lima perteneciente a **Dador** (1960). Como explica Emilio de Armas, el poema de Lezama presenta una "singular realización" puesto que fue concebido "como un conjunto de apuntes para ser desarrollados, o como acotaciones para el montaje de una escena teatral" (2000: 256). Se trata de un texto de gran complejidad simbólica, que parece esbozar un triángulo formado por una mujer y dos hombres, uno "untado de negro" y otro "con los dientes y los pies / muy blancos y muy largos". El poema de Soleida Ríos incorpora varios versos de Lezama referidos al hombre negro y a partir de ellos teje una especie de glosa que mantiene, a su vez, la estructura fragmentaria:

Ángel Escobar. Excogitar la rueda

Dice:

"Hombre untado de negro. Ojos rojos".

Dice:

"Manejo de palmitos

de algarabía, de cabezuela

ramas flexibles...

Son de taray, son de retama

yerbas que todavía despiden".

"Está en la garita de centinela y mira en torno".

Dice.

Esto es así: vigila.

Y el vigilado soy, es él.

Sólo un vaina.

Sólo un paje de escoba.

Observamos desde un comienzo que a las citas del poema de Lezama, distinguidas tipográficamente, se suman las de varias entradas del *Diccionario de la Real Academia Española* correspondientes al término 'escoba' y otros de su familia. El tono coloquial ("Sólo un vaina") y la alternancia de las personas gramaticales ("el vigilado soy, es él") remiten a la poética de Escobar. A continuación se revelan, también de forma parcelaria y velada, algunos datos biográficos:

Ah, vivaz indígena de Oriente

familia radical, largas cañas

cilíndricas, desnudas

con penachos de espigas

flor verdosa y tan extrañas brácteas.

Escobar.

Abajo, hacia abajo, hacia más abajo.

El varillaje de un paraguas tiende hacia abajo

pero esa, no otra es su normalidad.

En cambio, él, yo padezco

parezco un papiloma.

Todo excrecencias soy.

Una hipertrofia de lo que fuera
su / mi normalidad.

Otro hombre. Otro.
(La Rueda) Acucillado
los cabellos como carbunclos.
Enloquece.

Una vez tuve ramas angulosas.
O así me vi.
Verde, lampiño, con flores amarillas.
Y en racimo pulido... No,
podrido.
Negruzca la semilla
amargosa, babosa
canchalagua (en Honduras).
Disuelto, en cataplasmas
formo, podrías formar... es un decir,
hasta una bandolina.
Ah, pero untado de retama de guayacol, no sé.

El que enloquece *piensa*
en los misterios eleusinos

Euforbia... Sitio sombrío.
Ramas de tamujo, ramas de cabezuela.
Cabeza.
Cabeza negra. Si es que madura,
fruto rojo.
Escoba amarga
(o mastuerzo: torcido, torpe, divergente
hojas glaucas)
o escobajo
raspa de un racimo de uvas
¿que yo fui?
Una vez dije ser Calímaco.
Agua seca, palabras secas.
Llevaba un charco de sangre negra
en el pulmón.

La Rueda.

Una mujer que asciende (..).
Una mujer detrás del brazo izquierdo.
Un hombre detrás del brazo derecho.
Enloquece.
El buey reposa.
Aparece un negro.
Horrible, lo desfigura el fastidio.
Cuando se despereza, no.
Cuando se desespera, de pecho a pecho...

Abundo, abundo.

Escobar.
Escobazar... ¿Rocío?



Se alude a tres hitos de la vida de Escobar: el nacimiento en la provincia de Oriente, la caída fatal ("hacia más abajo") y la temprana irrupción de la esquizofrenia ("El que enloquece..."). Entretanto el poema insiste en enumerar, como si fueran talismanes, los nombres de plantas que se utilizan para fabricar escobas (canchalagua, tamujo, cabezuela, mastuerzo). La escritura de Escobar contamina este discurso con dos de sus recursos más típicos, la paronomasia (padezco/parezco, cabezuela/cabeza, se despereza/se desespera) y las múltiples recomposiciones y juegos anagramáticos a partir del nombre propio (escoba amarga, escobajo, escobazar). A través de la imitación escobariana el texto remeda el estilo cultivado por Lezama en **Dador**, que al decir de Fina García Marruz ofrecía un poesía "de flecha disparada, de tensión suma" (citado en Armas 2000: 15).

En un poema de Escobar el hablante poético asume la identidad de Lezama quien a su vez asume la del poeta griego Calímaco.⁽⁵⁾ Sobre esto vuelve el poema de Soleida Ríos, que rescata también la mención de los misterios eleusinos. De ese modo en la composición cobra relieve una dimensión mítica que, en la estrofa siguiente, se orienta a la saga africana:

Cepo.
En ángulo, una doble, ordinaria cortadura
raja la punta de mi oreja.
Y ya, antes, sangró, irecuerda!, junto a los cerdos
en una lejana nochebuena.
Pero me LEVANTÉ en las minas de El Cobre
un día de 1731.

Abundo. Abundo.
Escobar... barre.
Barro y barro. Y barrer nunca
te habrá premiado. Nunca consigo
que este Aquí (discútelo por fin
si se te antoja) brille.
Ni siquiera una vez.

¡Barre!
me dicen desde que nací, me dicen
ahora que estoy muerto.

Pero yo abundo.
Abuso.

Escobar.
Escobillar.
Escobillar el suelo, ilustradlo!
Cerdas de alambre, raíz de zacatón
corta y recia para suelos y trastes.

Broza bruza bronco brucero...

Se ve ascender un hombre negro, está lleno de pelos
Manto rojo, tintero negro.
Abre el libro, repasa lo que llega y lo que se va..
Excogita. Luego deviene sitio solitario
(iñinga!)
porque en el Diccionario de la Lengua
LO NEGRO es torba.
Todavía.
Broza, bruza, bronco brucero.
Ruedo (roto) entre cielo y tierra.
Sí. Un agujero elíptico abría en dos mi cabeza.
Pasaban cables, cadenas. Las cadenas.
Écubier.
Negros lindos del barracón.
Haitianos del barracón.
Jacobo, Juliana, Francisco, Ta José.
A veces caigo boca abajo.
Ay, Madre.
Quise abreviar en el rocío
como una flor silvestre.

Vuelve un hombre con cara de caballo etrusco.
Vuelve el fastidio.
Pesa el vientre, lo que está dentro, oculto.
Signos que no me dejan descifrar.
Breñal. Abismos. Rueda. Resplandores.
El marabú suspira antropomorfizado.
Yo, un algarrobo.
Excobar.

Las escenas de la esclavitud incluyen una referencia histórica, la sublevación



de los esclavos cobreros de 1731, y de pronto la primera persona singular asume una voz colectiva. Luego ésta alterna nuevamente con el tú y con la tercera persona tan distante del poema de

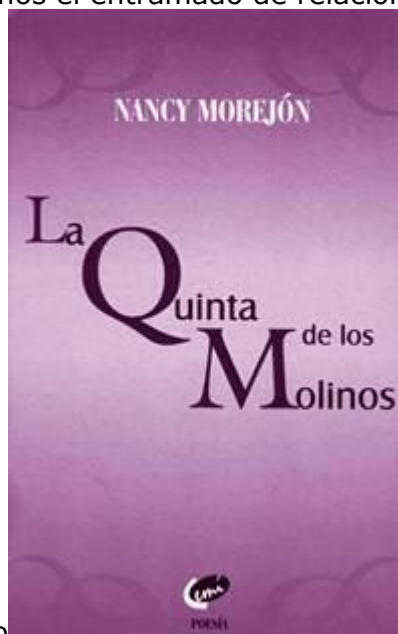
Lezama, donde lo negro constituye el tercero excluido.⁽⁶⁾ Es en este lugar de sufrimiento y abyección, pero también de rebeldía, donde se dibuja la figura de Ángel Escobar. El léxico y las imágenes del poeta guantanamero invaden el poema de Soleida Ríos, que abreva en sus tres principales isotopías: la podredumbre, la desintegración y el filo (Puppo 2011).⁽⁷⁾

Mediante la descomposición de "La Rueda" y la recontextualización de algunos de sus versos, el nuevo texto ejerce la estrategia lezamiana de la "vivencia oblicua," por medio de la cual en poesía los hechos más distantes se relacionan por un vínculo no causal, sino incondicionado (Armas 2000: 27-28). Uno de los grandes aciertos del poema de Soleida Ríos radica en la originalidad y la fuerza de sus conexiones metafóricas, por obra de las cuales el imaginario vegetal se ve trastocado en instrumento utilitario, así como la escoba deviene arma y símbolo de dominación social.

Los elementos más dispares entran en relación como piezas de un engranaje invisible pero certero. La rueda gira de manera implacable, poniendo en evidencia el automatismo del idioma y la impunidad del diccionario. De ese modo el poema elegíaco asume un tono inédito de denuncia, y excogitar un poema de Lezama equivale a levantar una queja centenaria además de reflexionar acerca del poeta muerto para potenciar su obra, su figura y su nombre ("Excobar"). En fin, la muerte de Escobar es una excusa, el primer motor que inicia el movimiento, y todo el poema resulta una dolorosa y rabiosa exhortación a "barrer" las trampas del lugar común, la mentira y el racismo. En el plano simbólico y lingüístico Escobar se confirma como el eje (árbol) que mantiene el hilo del discurso; finalmente su memoria es un foco de luz que permite avizorar nuevos "resplandores".

4. Del llanto individual a la memoria colectiva. Balance final

Al comienzo de este trabajo enumeramos el entramado de relaciones que,



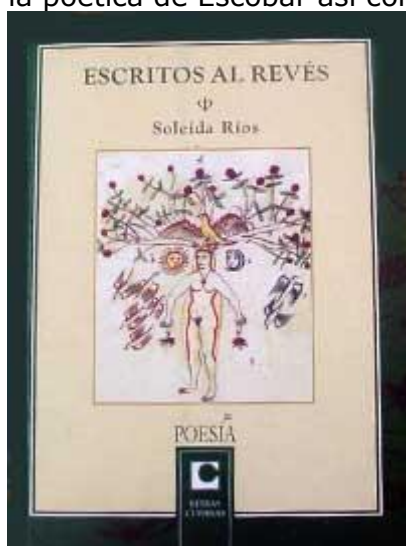
según Lotman, son inherentes al concepto mismo de texto. Es hora de volver a ese esquema inicial para proponer algunas conclusiones del análisis comparado de los poemas.

El trato con los textos de Nancy Morejón y Soleida Ríos nos ha situado ante dos escrituras muy distintas que refieren a una misma persona y a una misma muerte. Los poemas examinados son muy sugerentes y complejos, de modo que a ninguna interpretación conviene erigirse como definitiva o intentar

negarle a los poemas su "derecho de dejar en la indecisión" (Derrida 2003: 34). Tal vez sea el momento de recordar aquella entrada del *Diario* de Lezama que alegaba que, frente a la apuesta "diabólica" de la filología que pretende explicarlo todo, la poesía "sigue mostrándose."⁽⁸⁾

Más allá de la ambigüedad y polisemia que caracterizan al discurso poético, constatamos que el poema de Morejón establece un dualismo en el plano de las imágenes que subraya la decisión fatal de Escobar como fruto de un antagonismo inicial con su entorno. Mediante el ritmo de la plegaria y la canción de cuna, el texto resulta una melodía envolvente que busca ofrecerle paz al poeta niño. En cambio el poema de Ríos insiste en recuperar la sintaxis astillada y el descalabro propios de la poética escobariana que, paradoja de por medio, proceden también de un poema de Lezama Lima. Sumergida en la hondura más cenagosa de la lengua y la cultura, la reescritura excogitante de "La Rueda" ofrece lo contrario del sosiego.

En cuanto a la relación entre las autoras y los lectores, debemos decir que en ambos casos se establece una estrecha complicidad: si el poema de Morejón instala el día de 1997 que se suicidó Escobar como contraseña o clave secreta compartida con los destinatarios, el de Ríos da por supuesto el conocimiento de la poética de Escobar así como el de su condición de afrocubano.



Las autoras desnudan en sus poemas la tristeza y la impotencia que les causó la muerte del amigo, pero en los dos casos las emociones son tamizadas por la estructuración propia de los intertextos elegidos. Por otra parte, la lectura de los poemas desata un cúmulo de sensaciones en los/as lectores/as, que asistimos al dolor ajeno experimentando la magia encantatoria de las canciones infantiles, o bien la fuerza catártica que producen el quiebre de las frases y la aspereza de los versos.

Respondiendo al principal mandato del género elegíaco, los poemas examinados evocan la persona de Ángel Escobar y aluden a las dolorosas circunstancias de su muerte.⁽⁹⁾ Entre las distintas figuras (niño, negro, loco) que el afecto le otorga al otro ausente, gana importancia la del "poeta elegido." Entonces Escobar aparece como el conocedor de los misterios que, en la estela lezamiana, no titubeó en sumergirse en la *katabasis* órfica para poder emprender luego su *anabasis* como ascenso hacia la luz (Gayraud 2010).

Con respecto a las relaciones de género en el otro sentido, observamos que las autoras recurren a lo que Josefina Ludmer (1984) denominó "tretas del débil" en la medida en que los poemas toman como punto de partida "lo personal, privado y cotidiano" para examinar otros discursos y campos del saber. El texto de Morejón llama la atención sobre la adversidad que le tocó en suerte a Escobar, e invoca a su propia "conciencia" poniéndose simbólicamente

en el lugar de madre, figura protectora pero también de autoridad (como Dios, como la patria) que no supo cuidar al hijo. Este gesto recuerda el de un poema de Teresa Melo que, ante el suicidio de Escobar y de otros artistas, confiesa que le hubiera gustado "atrapar / la palabra capaz de detener el salto." Su conclusión es que de poco sirve tratar de olvidar lo sucedido o evitar acercarse al lugar de los hechos, porque el pasado del muerto subsiste en los vivos como un enigma abierto: "nada gané con esas omisiones: en mí / hay un piso elevado desde el que sigue lanzándose" (Melo 2003: 19).⁽¹⁰⁾



El poema de Soleida Ríos asume la muerte de Escobar como trauma, como una herida sangrante que aún no cicatriza. El texto se inscribe en un rabioso trabajo de duelo cuando muestra la tensión entre lo indecible del dolor y la necesidad de repetir, descomponer y rearmar el nombre del amigo desaparecido. La conmoción personal se transforma en aguda crítica social cuando el poema pone en escena los estragos que ha causado y causa la violencia en todas sus formas. Recurriendo al texto raro de Lezama y a las definiciones del Diccionario, como bien ha señalado Milena Rodríguez Gutiérrez, el poema de Ríos "explora y experimenta con la negritud" (Rodríguez Gutiérrez 2011: 504). A partir de un hecho – el suicidio de Escobar –, el texto está hablando de un contexto sociopolítico, y en este sentido asume una fuerte carga de denuncia como también lo hace, sin ambages, un poema como "Los poetas cubanos se suicidan" de Francisco Morán (1998).⁽¹¹⁾

En cuanto a su vínculo con la tradición cultural, debemos concluir que los dos poemas examinados subrayan la radicalidad del proyecto estético y ético de Escobar, así como el costo vital que este implicó para el poeta guantanamero. Desde una perspectiva ya no cubana sino internacional, se advierte que el mito biográfico escobariano, tan doloroso, no resulta en modo alguno asimilable a lo



que Mabel Moraña (1998) llamó irónicamente "el boom del subalterno." Efectivamente, la reivindicación de la

figura de Escobar por parte de sus amigas poetisas ofrece visiones del sufrimiento, el desamparo y la injusticia, justamente lo opuesto de "la imagen exportable de una hibridez neocolonial gozosa y sólo moderadamente desafiante, capaz de captar brillantemente la imaginación occidental y cotizarse en los mercados internacionales" (Moraña 1998).

Los textos de Nancy Morejón y Soleida Ríos interpretan el suicidio de Ángel Escobar como la muerte precoz de un gran poeta. Tácitamente, le otorgan al amigo que ha partido un lugar central en el campo poético cubano, lugar que confirmaría la edición de su *Poesía completa* en 2006, nueve años después de su muerte. Hoy no caben dudas: Escobar es un autor fundamental de la poesía cubana y latinoamericana de fines del siglo XX. La suya es la voz intensa y corroída de quien se sabía un auténtico escritor marginal, "escondido en el ojo del ciclón" (Escobar 2006: 370) y por siempre embebido de "un azul que no transige" (408).

Notas

1. Se trata de una endecha en trísticos monorrimos (Frenk 1958). Reproducimos la versión que presenta Trapero (2000), quien a su vez sigue la edición textual de Rico (1990).
2. "Canción de cuna para Ángel Escobar" fue incluida en el poemario **La Quinta de los Molinos** (2000) de Nancy Morejón. "Ángel Escobar. Excogitar La Rueda" fue publicado, junto a otros dos poemas que evocan al poeta suicida -"Cobar... Cobar... ¿No oyes?" e "INCURSIONES / peldaños"-, en el Número 25 (2004) de *La Habana Elegante*. Luego Soleida Ríos incorporó estas tres piezas a sus **Escritos al revés** (2009). "Cobar... Cobar... ¿No oyes?" retoma la poética de Virgilio Piñera, en tanto que "Ángel Escobar. Excogitar La Rueda" es un homenaje abiertamente lezamiano. Este último poema es el más extenso y, sin lugar a dudas, el más logrado de los tres. De hecho la autora ha confesado en una entrevista que lo considera su mejor poema. Allí explica también que escribió el texto en 2002 y que la ayudó a resolver interiormente la "tremenda conmoción" que le había causado la muerte de Escobar (Leyva s/f).
3. Lotman no duda en llamar "trato" a cada una de las relaciones que establece un texto artístico. Explica que dada su complicación estructural, el texto de este tipo "muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes" (Lotman 1996: 80).
4. El poema "El escogido" pertenece al libro **Abuso de confianza**, de 1992 (Escobar 2006: 222). Ese mismo sintagma fue elegido por Efraín Rodríguez Santana (2001) para dar título al volumen que recoge una serie de textos leídos en un coloquio homenaje al poeta guantanamero.
5. Se trata del poema titulado "Otro texto sobre otra prueba y otra prueba", incluido en **Abuso de confianza**. Dicho poema alberga en su interior un monólogo dramático - en el estilo de Browning y Borges - en el que el hablante asume la identidad de José Lezama Lima. En este texto Escobar menciona "lo crucial barroco," retoma imágenes y términos propiamente lezamianos (el vacío, el *tokonoma*) e incluso reproduce el verso inicial de "Muerte de Narciso". Allí Lezama-personaje declara: "De pronto una mañana tuve y desperté y fui / Calímaco" (Escobar 2006: 235-236).

6. Así como pesa sobre la historia occidental el pasado nefasto de la esclavitud, sobre Lezama y los otros miembros del grupo Orígenes pesa el escepticismo frente a lo afrocubano o mestizo que, a sus ojos, no encarnaba lo propia y genuinamente cubano (Barquet 1996).

7. En la poesía de Escobar estas tres isotopías convergen en la configuración distópica de La Habana. La isotopía de la podredumbre y la corrupción se hace presente a través de numerosos índices lexicales (herrumbre, mancha, basura, hollín, moho, bacterias, roña, carroña) y del sintagma recurrente "ciudad podrida" (Escobar 2006: 402). En este mismo campo semántico se integran las imágenes del baño público y la "rosa enferma" de William Blake. Por su parte la isotopía de la desintegración se relaciona con la mecanización de la vida social que impone la urbe en tanto foco de despersonalización, en el plano individual, y de exclusión, en el plano colectivo ("he llegado a la ciudad - / un grito y otro entre edificios y decretos -", Escobar 2006: 301). Y por último, la isotopía del filo resulta crucial en esta escritura que, según Francisco Morán (2008), también "produce cortaduras" en los lectores. Hachas, espejos rotos, punzones amenazan constantemente al hablante de Escobar. En analogía con la hoja de cuchillo, el espacio urbano genera un perverso juego de espejos en el que el hablante poético advierte una "infernalización de lo idéntico" (Escobar 2006: 254).

8. Entrada del 1 de septiembre de 1941 del Diario de José Lezama Lima (cit. en Lezama Lima 1988: 122).

9. Recordemos que el propio Escobar les dedicó hermosos homenajes póstumos a su hermano Santiago, fallecido en circunstancias dudosas, y a su amigo poeta, también suicida, Raúl Hernández Novás.

10. El poema de Melo se llama "Donde Serrano cree que puedo detener el salto", pertenece al volumen *Las altas horas* (2003) y está dedicado a Edurman Mariño. En este texto el suicidio de Escobar es aludido junto al de Belkys Ayón y otros artistas de la isla. No ha sido objeto de estudio en este trabajo porque no presenta un homenaje exclusivo a Escobar.

11. El poema de Morán inscribe el suicidio de Escobar en una misma serie con los de Raúl Hernández Novás y Reinaldo Arenas, además de mencionar la costumbre de Virgilio Piñera de llevar escondido "su cuchillo a todas partes". Este texto irónico adjudica a la "lucidez y vehemencia" de los poetas cubanos la decisión de quitarse la vida como expresión última de su disidencia.

Obras Citadas

Armas, Emilio de. "La Poesía del Eros cognoscente". **Poesía**. Por José Lezama Lima. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 2000. 20-64.

Barquet, Jesús. "El grupo Orígenes ante el negrismo". *Afro-Hispanic Review* 15.2 (1996): 3-10.

Derrida, Jacques. **Schibboleth para Paul Celan**. Madrid: Arena Libros, 2002.

_____. **Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

Escobar, Ángel. **Poesía completa**. La Habana: Ediciones Unión, 2006.

Frenk, Margit. "Sobre las endechas en trísticos monorrimos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XII (1958): 197-201.

Leyva, Leyla. "Los pájaros no se esfuerzan para cantar. Entrevista a Soleida Ríos." *UNEAC, Portal de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. www.uneac.org.cu/index.php?module=entrevistas&act=entrevistas&id=90 Consultado el 23/11/2012.

Lezama Lima, José. **Poesía**. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 2000.

_____. "Diario de J. L. L.". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 79.2, 3ª época (1988).

Lotman, Iuri M. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". **La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto**. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra – Universidad de Valencia, 1996. 77-82.

Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". **La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas**. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. San Juan de Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1984.

Melo, Teresa. **Las altas horas**. La Habana: Letras Cubanas, 2003.

Morán, Francisco. "Los poetas cubanos se suicidan". *La Habana Elegante* 1, Primavera (1998). <http://www.habanaelegante.com/Spring98/Azotea.htm>. Consultado el 3/3/2010.

_____. "Ángel Escobar: la luz sobre el asfalto". *Mandorla, Nueva Escritura de las Américas / New Writing from the Americas*, 11 (2008). 382-398.

Moraña, Mabel. "El boom del subalterno". **Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)**. Eds. S. Castro-Gómez y E. Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Morejón, Nancy. **La Quinta de los Molinos**. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

Orozco, Olga. **Mutaciones de la realidad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.

Puppo, María Lucía. "Apuntes de "la ciudad podrida": la configuración distópica de La Habana en la poesía de Ángel Escobar". *Caribbean Studies* 39.1-2, Enero-diciembre (2011). 223-239.

Ríos, Soleida. **Escritos al revés**. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

_____. "Ángel Escobar. Excogitar La Rueda". *La Habana Elegante* 25, Primavera (2004). www.lahabanaelegante.com/Spring2004/Azotea.html. Consultado el 7/4/2009.

Rico, Francisco. **Texto y contextos (Estudios sobre la poesía española del siglo XV)**. Barcelona: Crítica, 1990.

Rodríguez Gutiérrez, Milena. "Soleida Ríos". **Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX**. Ed. Milena Rodríguez Gutiérrez. Madrid: Verbum, 2011. 503-504.

Rodríguez Santana, Efraín (comp.). **Ángel Escobar: el escogido. Textos del coloquio homenaje al poeta Ángel Escobar (1957-1997)**. La Habana: Ediciones Unión, 2001.

Trapero, Maximiano. "Las endechas de Canarias". **Historia Crítica de la Literatura Canaria**. Eds. Yolanda Arancibia y Rafael Fernández. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000. Vol. I, 51-113.