



Escritoras puertorriqueñas en el siglo XXI: creación y crítica

Ana Belén Martín Sevillano (ed.)

TINKUY **BOLETÍN DE** **INVESTIGACIÓN Y DEBATE** **Nº 18 – 2012**

© 2011, Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN 1913-0481

Villegas, Juan. "Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas." *Latin American Theater Review* (1984): 5-12.

**Hacia la nueva profecía. Cuatro poetas puertorriqueñas contemporáneas:
Aixa Ardín, Yolanda Arroyo Pizarro, Áurea Sotomayor Milette y Nemir Matos
Cintrón.**

Lilliana Ramos Collado

Resumen

Este artículo analiza la propuesta estética de cuatro poetas contemporáneas y su significado en la escena poética puertorriqueña. En la poesía de Ardín se considera la importancia que le otorga al cuerpo/corpus lesbiano desde la óptica del error y cómo da forma a nuevos paisajes de sensibilidad; en la obra de Sotomayor se aprecia la oscilación entre la forma y la diseminación semántica para configurar una filosofía del poema; en Matos Cintrón, se percibe una poética intersticial de la enunciación del Otro para disipar la violencia inmanente al "otrismo" (*othering*) en la megalópolis; y en Arroyo se cifra una poética del cuerpo lesbiano que replantea el espacio social desde la solidaridad entre subjetividades/corporalidades no-heteronormativas.

La ambulación fuera de ruta es, quizás, el rasgo sobresaliente de la poesía escrita por mujeres en Puerto Rico durante los últimos años. El elenco es impresionante: la preponderancia de la mujer en nuestras letras ya se dejaba sentir desde la década de 1970, cuando empezamos a deshacernos de una poética nacionalista que atribuía a la masculinidad la responsabilidad de construir pasado, presente y futuro. Con la voz de la mujer entran en escena la atención a lo inmediato, la ponderación sobre las fisuras del sujeto, el espacio y el tiempo de la intimidad, la sexualidad y sus contenciones/placeres, la crítica al pensamiento político patriarcal y la poesía auto-reflexiva. Para catar estos asuntos, he seleccionado cuatro poetas de vario registro, con calidad y pertinencia sostenidas, que engloban en su trabajo uno o varios de estos rasgos que, por lo general, se traducen en instrumentario poético: Aixá Ardín esboza una propuesta política de la abolición del yo para fundar comunidad; Áurea María Sotomayor Milette maneja una rica poética auto-reflexiva que incide en lo político; Nemir Matos Cintrón pormenoriza el sujeto inmigrante como desgarradura en el espacio de la urbe; y Yolanda Arroyo Pizarro encauza la fundación carnal de un planeta erotizado. Al final del ensayo he incluido una modesta antología de las poetas discutidas aquí, donde I@s lector@s encontrarán en su versión íntegra los poemas comentados y otros varios que enriquecen este breve estudio.

I. Incendios: Aixá Ardín

Con tres libros a su haber —*Batiborrillo* (1998), *Epifonema de un amor* (2008) y *La mano izquierda* (2010)—, Aixá Ardín (1967) ha establecido una estética réproba: aunque una buena parte de su escritura se cierne sobre la devoción a un lesbo-erotismo del desencuentro y la posposición, su poética parece preferir un compromiso político

abierto provocador de desconcierto. Su estética es un *ethos* basado en un lenguaje “fallido” que destaca como infranqueable el abismo entre las palabras y las cosas. La *estética réproba* postula, aviesamente, una profunda heterodoxia política —sea de los cuerpos carnales, sea de los cuerpos sociales— que en el poema se manifiesta mediante una dicción sustentada metódicamente en la duda, cuyo fin parece ser hundir al lector en una frustrante incertidumbre. El lenguaje resulta corto, incapaz, pobre fundamento para un arte de amar cuyo poema entorpece la comunicación entre el sujeto que enuncia y el sujeto que lo recibe individual o colectivamente. Con frecuencia, este arte de amar frommiano más parece un arte de odiar, pues los amores de Ardín están surcados por la guerra abierta hacia la desigualdad y la injusticia, de tal forma que amar parece acto abocado a un austero desafecto. De hecho, *la ira domina el diorama de los afectos*. Hay una infelicidad desesperanzada empozada en cada poema, una agónica orfandad que da urgente estridencia a cada verso, gran ironía que a veces hiere al lector y hasta lo espanta, como en “día del poeta” (2011).

5.
 a lo lejos se oían otra vez tiros
 recordó la vez que los oyó más de cerca [...]
 el peor recuerdo fue el de
 cuando hubo muerte y no hubo lágrimas

6.
 hay que ver que la gente se equivoca
 funden rebeldías con amores
 sin mediar los agravios
 hay que ver que quien mejor le conoce
 sabe de respetar y largarse
 hay quienes se quedan sin esperanza con lo
 posible
 y quienes se quedan con la esperanza
 de un ser imposible
 legado de proyecciones impuestas
 de apuestas contra la casa
 de no creer las respuestas
 hay veces que ser una
 es el gesto más cruel del mundo¹

Para fundamentar su poesía política, Ardín ha fabricado una máscara poética que pueda dar cuenta de la autenticidad de esa voz vitriólica que en nada cree y con nada sueña, situada en el límite de la sociabilidad al proclamarse cruel, asediada por recuerdos de muerte e incapaz de lágrimas. Sara Ahmed nos habla de esa “feminista aguafiestas” como una “extranjera afectiva” (“Happy Objects” 37-39) que también se rebela contra sí misma vigilando todo rastro o gesto de felicidad que pudiera instaurar una contradicción despolitizante entre su guerra y su persona. Ardín misma lo ha dicho en “mi status de

¹ *De esto y aquello*, <http://estoyaquello.wordpress.com/2011/09/06/dia-del-poeta/>

Facebook”:

... mi discurso es más fiel a la idea de mí que a la realidad de mí. [...] Trato de lograr que mi discurso no niegue esa realidad de mí y al contrario la exponga y me humanice, me vulnere y le devuelva la fragilidad a la complacencia del yo.²

Esta fragilidad indispensable combate la autocomplacencia que anularía su ferocidad a la hora de encarar el Estado enemigo que perpetra impunemente lo que Slavoj Žižek llama violencia “objetiva”, que es “sistémica” y “anónima”, e “inherente a un estado de cosas normal” (*Sobre la violencia* 10-23). La ira de Ardín está dirigida, pues, a una violencia invisible, indetectable, ideológica, que sólo pueden ver los iniciados, los esclarecidos que comprenden “la lógica espectral, inexorable y ‘abstracta’ del capital, que determina lo que ocurre en la realidad social.” (*Sobre la violencia* 24). Según Žižek, esta violencia “crea individuos desechables y excluidos, desde los sin techo a los desempleados” (25). Ardín se asume “excluida” y, por estar afuera, puede *ver* la violencia y *tomar* la palabra para vociferar —desde el borde de lo social— el discurso de lo nuevo, la verdad coyuntural de un *ahora* que por ahora no tiene palabras para expresarse. Sobre los retos de la explicitación de lo nuevo, propone de Certeau:

La novedad permanece opaca: [...] es “indecible” [...] pues tiene la forma de un derrumbe subterráneo o de una emergencia inesperada. Al ya no poder determinar una nueva mentalidad, para expresarse sólo dispone de una *regresión* a una situación más antigua que la protege del orden imperante, o de una *marginalización* que arroja la acción contestataria a los márgenes de la sociedad, bajo la forma de un espacio propio [...]. Innovar es, por principio, traicionarse. [...] ¿Cómo se va a manifestar, cómo puede reconocerse la novedad de una experiencia que es la oportunidad y tal vez el signo precursor —pero todavía no en la realidad— de una revolución cultural [o política]? (“Tomar la palabra” 45)

Ardín adscribe su persona poética al discurso autobiográfico en tanto que testigo de esa violencia “objetiva”. Su intuición la valida como una crítica que habla desde el margen, pero que se niega a usar “ideas o nociones del sistema impugnado”. Dada esa negativa, será con persistencia y con violencia verbal que logre agrietar el discurso hegemónico y engañoso de la normalidad y la costumbre. Por lo tanto, será el lenguaje mismo —la materia prima de la poesía— lo que primero caiga bajo el escrutinio suspicaz de la poeta. Por eso, “los poetas necesitamos más palabras”:

Necesitamos las palabras como pertrechos,
como fusiles al hombro para matar pesadillas.
¿Cómo lograr el requilorio si no podemos inventarlas?
¡Si es que necesitamos más palabras!
[...]

² De esto y aquello, <http://estoyaquello.wordpress.com/?s=status+en+Facebook>

que las que dicen en el noticiero de las seis
 para nombrar el hambre del alma
 y la resequedad de la dejadez.
 guerra
 democracia
 colonia
 escribirlas todas con letras minúsculas
 y de alguna manera mezclarlas
 y dejarlas morir,
 las que sobran
 las que son débiles
 las que están passé.
 Y mientras buscamos palabras en el armatoste de la lengua,
 más vale que tengamos algo que decir,
 algún relato de la melancolía,
 un sufrimiento desesperado,
 un ímpetu volcánico de lucha, indignación o vergüenza,
 que las palabras no servirían de nada
 si los poetas
 acementamos el corazón. (*Batiborrillo* 89-90)

Hablar lo nuevo requiere un nuevo hablante y un nuevo lenguaje, la ampliación del espacio de la significación para alcanzar una nueva dicción, rica y precisa. Hay que “dejar morir” las otras palabras que han sobrevenido su eficacia a costa de la informalidad del uso y de la banalización. Pero, si Ardín, en la cotidianidad abusiva que nos abrumba, al cuestionar un lenguaje agotado —que ya no alberga ni vehicula la experiencia, el pensamiento, el sentido de una sociedad justa—, detecta la *traición* del lenguaje, ¿descubrirá solamente el hecho de que, en el creciente abismo entre las palabras y las cosas, se agazapará siempre impune la injusticia? ¿Existirá la palabra *justa* en medio de la injusticia? En el vaciamiento entre las palabras y las cosas, nociones como la “verdad” quedan aniquiladas por el zarandeo mismo del lenguaje. ¿Qué consignas colectivistas podrán sonar íntegras? Esta poesía rezuma contradicciones, desconfianza, sospecha ante sus propios actos de habla y ante el valor de su discurso. El sujeto está escindido entre conciencia discursiva, y performatividad corpórea y parlera. Ardín misma hace la pregunta: ¿Quién habla cuando “yo” hablo”? ¿Cómo prometer? ¿Cómo afirmar? Ante un desvalimiento así, ¿cómo *actuar*? En el poema “Préndeme”, Ardín decide colocarse como víctima propiciatoria ante el lector para que éste asuma su acto real sobre ella y la “prenda”:

Préndeme,
 hazme llama agigantada, vorágine que consume.
 Hazme mecha acelerada que detona bien los cuerpos,
 que lubrica orificios y hace trueno,
 que invade el aire y se apodera del oxígeno.
 [...]

 Prendo en mil llamas por cada vida escamoteada en closets [...]

 Soy, fuego hembra y llama macho, visible e ineluctable,

muñeco de papel y palabras multiacepcionadas,
 un frágil entre-líneas que sólo percibe el astuto.
 Soy, un tórrido archipiélago de estampas autóctonas,
 un jíbaro jaiba, un juan bobo y su puerca,
 un oso, una bucha, un mamito, una vedette.
 Me prendo metrosexualmente, me epidemio.
 [...]
 Mecha lista me hago brasa cuando la norma me silencia,
 cuando los cuerpos me erotizan.
 Prendo de gusto y también de coraje,
 de placer extremo y de genuina amargura.
 Prendo que soy carne.
 Prendo que soy hueso.
 Prendo que soy conciencia sola y colectiva
 Prendo que soy grito que al mezquino se le enfrenta.
 El tú y el yo que se repite en la contienda.
 Soy somos los cuerpos que aman.
 Soy somos los cuerpos que deliran,
 los que se vuelven pasión y calma,
 esos que se hacen sexo sin sucumbir a la reyerta
 y hacen de la patria una cotidiana misión de vida. (*La mano izquierda* 22-24)

Al hacer del lector un incendiario —convocado a tomar la palabra, cómplice en la creación de nuevo lenguaje y hablante—, Ardín arde, e insta a su auditorio a unir el propósito político al apalabramiento para vehicular un nuevo espacio político, lo que Jacques Rancière llama “un nuevo paisaje de lo sensible” (“Paradoxes...” 149) donde lo político nos permitirá ver a través del orden normalizado de la violencia “objetiva” que asigna a objetos e individuos posiciones de gobernar o ser gobernados, ubicándolos en una vida pública o privada, en un tiempo y espacio específicos, en cuerpos definidos, lo cual equivale a maneras rígidas de ser, de ver y de expresarse. Este orden supuestamente natural tiene su lógica, y distribuye lo visible y lo invisible, lo que es lenguaje y lo que es ruido, fija los cuerpos en “su” sitio y separa lo público de lo privado. En este sentido, la mirada crítica política tiende a reinventar sujetos y los enunciados colectivos, re-enmarca lo dado para inventar otras formas de dar sentido a lo sensible, otras configuraciones entre lo visible y lo invisible, y entre lo audible y lo inaudible, y otras distribuciones de espacio y de tiempo. El poema crítico alienta, busca y provoca nuevos paisajes de lo sensible desde los cuales pensar el mundo a contrapelo de esa “naturalidad” que nos ha vuelto ciegos, sordos, mudos y tontos.

Lo que vale para el lenguaje vale también para reconfigurar la noción de género. En “Préndeme”, lo *queer* está en el titubeo ante la corrección lingüística —el lenguaje no es propio, sino que debe ser apropiado, recreado ofuscando el género en pronombres, verbos y adjetivos—, en el andar al sesgo, fuera de ruta. La sexualidad *des-orientada* produce una libérrima política de cuerpos nomádicos, metamórficos, que cosechan el excedente producto de la errancia del sujeto que reformula constantemente su cuerpo-lenguaje-lugar. La poeta misma emigra performativamente de un género a otro: de poetisa, deviene poeta y, de colectivo separado en masculino/femenino, deviene masa de permutaciones *prendidas* con la chispa del cambio, para enunciar el nuevo *ethos* de

una patria sin closets, completamente abierta.

II. Entre el haiku y la ruina: Áurea María Sotomayor Miletti.

Sáficas (1979-1986), incluido en *La gula de la tinta*, de Áurea María Sotomayor Miletti (1951), es el poemario más oscuro de su producción en tanto se sumerge en las osquedades de la dicción poética. La brevísima introducción al poemario así lo expresa:

Las sáficas son mis poemas voladores, oscilantes entre la sobriedad de un poema chino de la dinastía T'ang, la fragilidad de los símiles sáficos y la parquedad de un aforismo. Son, además, las sílabas de mi poética, la raíz o la osamenta de una reflexión, a veces obcecada con la materialidad y otras, con la abstracción. Son, en síntesis, la imagen poética depurada actuando por sí sola, mirando con sus propias manos, tocando con sus propios ojos, soñándose en palabras. Serán lo que desee el lector, pero serán, sobre todo, breves odas a la amistad, a la dicha, a la música, al deseo. (128)

Esta poética *in nuce* anticipa lo que serán pequeños nódulos de sabiduría estética con plena conciencia de sí mismos. El presagio, la promesa, la carta de navegación que todo prólogo traviste —lo sabemos desde siempre, y con mayor fuerza desde que Jacques Derrida preguntó por su existencia— aquí se condensan. Ha sido redactado como “*theoría*” *después* de terminar —es decir, como la contemplación gozosa de las constelaciones de sentido en el oscuro firmamento de la página.

Ya desde el portal de su texto, Sotomayor Miletti nos indica sus modelos de construcción: la *sobriedad* que copia —más que la poesía china de la dinastía T'ang— el haiku japonés por su apretada brevedad³; la *fragilidad* de Safo, de quien apenas quedan vestigios de su corpus poético que constituyen ahora enigmas, enunciados mánticos⁴; y la *parquedad* del *gnomon* o refrán que aprieta en pocas palabras un universo de sabiduría. Esta poética minimalista está vertida en modos literarios primarios: la ecfrosis⁵, la adivinanza, y el refrán⁶. Común a estos géneros es la brevedad

³ Según Roland Barthes, el haiku ejerce “una fascinación, no por la métrica [...], sino por su tamaño, su tenuidad [...], por la aireación con la que gratifica el espacio del discurso [...]. Haiku: forma breve por excelencia; es un hecho de la lectura: las formas breves atraen el ojo sobre la página.” Y añade, “podría decirse [...] que un haiku, por sí solo, en su totalidad, en su finitud, en su soledad sobre la página, forma un solo ideograma, es decir, una “palabra” (y no un discurso articulado en oraciones).” (63)

⁴ Giorgio Colli llama “mánticos” a los enunciados dionisiacos que propone como origen de la filosofía griega y que surgen en contextos orgiásticos como los que intuimos en la poesía sáfica, cuya fragmentación misma nos parece hoy el gesto espasmódico del deseo en vías de consumarse. (20)

⁵ Para Murray Krieger, la ecfrosis, en cuanto a convocar lo visual, implica la estatización del lenguaje en una instancia atemporal. Para W.J.T. Mitchell, la ecfrosis está larvada por la ambivalencia narrar/mostrar, ambos modos siendo el Otro del otro y así se registra el saldo inter-mediático entre la palabra y la imagen, una crisis en las categorías de género artístico, un “des-hermanamiento” de estas artes hermanas y un cuestionamiento de la sinestesia.

⁶ Hegel define *gnomon* así: “las máximas morales que resumen lo que tiene en sí más fuerza, más estabilidad; lo que ofrece una significación más general que los monumentos destinados a recordar un hecho particular [...] es decir,] los deberes de la vida humana, la sabiduría práctica, la concepción de los

de la oralidad formulaica, el presentismo de lo que se dice ahora⁷, el ser dichos desde la tradición y no desde el individuo. Constituyen gestos filosóficos aurorales que, al decir de Friedrich Schiller, proponen enfrentamientos del individuo *ingenuo* con el mundo *natural*, aún por apalabrar⁸. La complejidad teórica de la poética de Sotomayor Miletti atiende las cuestiones primordiales de la poesía: el proceso de significación, la presencia del sujeto en su texto, el imperativo de un lenguaje público y a la vez personal, y la tensión entre oralidad y escritura, entre la permanencia del ideograma del que habla Barthes —y al que nos incita la ecfrosis— y el carácter efímero de estos “poemas voladores”.

Es sintomático que esta poética asuma el potencial diseminador del fragmento, o mejor, de la ruina como gestora de sentido. Las ediciones de los fragmentos poéticos de Safo⁹ no coinciden con sendos epígrafes del poemario de Sotomayor Miletti que la autora atribuye a la poeta griega. ¿Acaso la autora, revisando aquellos fragmentos de Safo que se reducen a palabras sueltas, los reorganizó a su manera? ¿Será ella ese “alguien” quien, según Wajcman, descifrará el fragmento, ese objeto ruinoso abandonado en el desierto?¹⁰ Quizás, desde el umbral epigráfico de su *Sáficas*, la autora ya nos advierta sobre la productividad generosa de una poesía reducida hasta su “esencia”, una poesía que se alimenta del potencial semántico inherente al discurso breve. Por ejemplo:

El pie incrustado
en armazón terrestre
fijo en el atrio de la luz. (137)

El poema, similar a un haiku de Bashoo o de Buson, condensa la intuición del instante presente. La parquedad retórica esboza un pasaje del paisaje, que a su vez alegoriza el rito iniciático de una de las “edades del hombre”. ¿Semilla a punto de brotar de la oscura tierra para asomarse a la luz del día? ¿Infante asomado al vientre de su madre en el umbral de la vida? ¿Poema que, al borde de la enunciación, es todavía parte tierra material y parte sapiencia luminosa? La *fijeza* no es banal: signa la ambigüedad del ejercicio ecfástico que ha renunciado a la subjetivación al elidir el “yo”. Estamos ante el *atrio*, espacio indecible que no es ni adentro ni afuera, tan incuantificable como ese instante que se intenta fijar. Como paradojas, tanto el atrio como ese instante entre ser y no ser abren el poema a una semiosis delirante. Como sáfica, desde ya se

principios fijos y de las leyes de orden moral, desde el punto de vista a la vez práctico y especulativo. [...] No se manifiestan como la expresión de los sentimientos personales del individuo ni de sus reflexiones.” (308)

⁷ “Haiku = forma ejemplar de la Notación del Presente [...] un elemento tenue de la vida “real”, presente, concomitante.” Barthes, “El Haiku” 59. Para Hegel, el gnomon, al ser eterno, es siempre presente y universal y atañe a la vida. Para Krieger y para Mitchell, la ecfrosis detiene el tiempo narrativo, y lo espacializa. Ver también la obra de Robert Frank.

⁸ “La naturaleza [...] no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables. [...] Si nos conmovemos [es porque] elevamos la vista [...] hacia [la] inocente pureza [del niño].” Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental* (59, 60 *passim*).

⁹ En especial la que es probablemente la más autorizada, la de David A. Campbell.

¹⁰ “Eso son las ruinas, escombros de objeto que forman huella para un alguien eventual. La ruina es el objeto visible y virtualmente legible. Vestigio perdido en el desierto a la espera indefinida de un descubridor o de un descifrador.” (*El objeto del siglo 21*)

proclama ruina: invita a la opulencia semántica que vendrá de lecturas diversas de diversos lectores.

La brevedad también produce una erótica del *strip-tease* verbal, y tematiza su forma:

Te escancio
a gotas.
Conozco el mapa
la oculta fragilidad
de los deseos,
la parábola
de sus apariciones.
Apuro el orbe de la fascinación
hasta dar con el borde
donde se disipa la alegría. (153)

Si el ejemplo anterior descansa en lo visual, en éste la aliteración vincula palabras y frases¹¹ y nos obliga a leer otro poema *detrás* del poema. La aliteración está al principio de la palabra que participa de ella, y además en cualquier sílaba, incluso al formarse una nueva palabra mediante sinalefa, e.g., “Tescancio’gotas” usa la “s” en el proceso de servir y tomar el vino apostrofado en el poema, cuya “s” asociamos eufónicamente con “sorber” —o degustar lentamente, a gotas— y con “escansión” —aquel trastorno neurológico que, según el DRAE, consiste tanto en “hablar descomponiendo las palabras en sílabas pronunciadas separadamente”¹², como en medir los versos de un poema. Vemos que los primeros dos versos de este texto estallan semánticamente al invitarnos, no sólo a apreciar lo que las palabras dicen de su faz, sino lo que late en el juego mismo de las sílabas, que oponen, a fin de cuentas, la palabra “agotas” con la frase “a gotas”. Se nos introduce de inmediato al “mapa” conocido —el de la lengua, el que se muestra— y ese otro oculto, frágil, fraguado por los deseos —¿múltiples deseos? ¿deseos opuestos que perturban la tersa superficie cartográfica que asigna a cada cosa su lugar? ¿Habrá algún mapa que pueda conjugar sobre sí las palabras o sílabas *alocadas*, salidas o sacadas de su *locus*, de su lugar?

Acaso la próxima palabra con sus sílabas *alocadas* sea la palabra “palabra”, que ahora deviene parab(θ)la —*parabla*, aquello que es casi, o que es opuesto, al *habla*— que ya en sí implica el relato moral típico de la Biblia y, a la vez, aquella curva envolvente que presenta, en la geometría proyectiva, pares de puntos homólogos colocados en posiciones semejantes, puntos que forman un cono abierto y que surgen a la vista como la representación gráfica de la figura retórica llamada *amplificatio*. Es importante que se hable de las *apariciones* de esta palabra *paraboladiza*: en la aparición se sugieren el fantasma, la a-parición o la negación del parto, pero, en suma, la amplificación de todo lo anterior en un sistemático enriquecimiento de cada verso a

¹¹ “[L]a asociación [entre palabras] puede basarse en la mera analogía de los significados [...] o en la simple comunidad de las imágenes acústicas. [...] Por consiguiente, tan pronto hay comunidad doble del sentido y de la forma, como comunidad de forma o de sentido solamente. Una palabra cualquiera puede siempre evocar todo lo que sea susceptible de estarle asociado de un modo o de otro.” (Saussure, “Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas” 200).

¹² Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 22da edición en versión electrónica. <http://www.rae.es/drae/>

partir de la oferta combinatoria que representa la posibilidad de *alocar* cada sílaba y cada palabra. Es la orgía: la borrachera sáfica del vino y del poema.

Ante este proceso de purificación (de la escansión o del escanciar el vino), que constituye, a la vez, “fascinación o engaño alucinatorio y atracción irresistible” (DRAE), nos topamos con el *borde* —otro alocamiento, esta vez, de *orbe*, que parece proponerse aquí como su límite: el límite del orbe, su superficie interior o exterior— donde se *disipa* —como en la alquimia— la alegría. ¿Dónde se acaba el vino, dónde acaba el *engaño colorido* del poema? Este brevísimo texto entraña una monstruosidad semántica, el exceso que proviene de *alocar* cada palabra y recombinarla con cualquiera otra luego de aloclarla también, y esta combinatoria aún así mantiene el sentido poético que recibimos como un modelo para armar, preñado de posibilidades tan infinitas como la infinitud misma de los puntos homólogos en la curva parabólica. La moraleja de la parábola está pospuesta para siempre y, si acaso, brinda una tersa lección: es el deseo de evadirse del mapa, lo que produce la poesía en un proceso que se muestra ingenuo en la constante incipiencia del descubrir formas y palabras.

Los refranes o proverbios de Sotomayor Miletto gozan de esta misma errancia, de idéntica ingenuidad auroral:

1.
Soñar es tan frágil
como dibujar tu figura
sobre el agua. (158)

Dar fragilidad al verbo y no a la cosa sustantivada, trabajar este despropósito con la simpleza de un símil, es parte del proceso de explosión del texto poético, a cuya figura probablemente se refiera este apretado *gnomon*. La imagen proviene de un poema de Keats, donde el poeta habla, precisamente, del carácter efímero de escribir sobre el agua. Keats a su vez la toma de Catulo, de modo que se trata de un océano literario cuyo movimiento sigue proclamando esa verdad acerca de lo frágil y efímero de las palabras. Irónicamente, la idea de escribir sobre agua constituye una tradición fuerte y constante que Sotomayor Miletto repite, casi idénticamente. La tradición parece ser más fuerte que las palabras mismas. La tradición, *llena de agua*, se yergue como un monumento que resulta ser paradoja de paradojas: lo permanente repleto de lo efímero.

Un ejemplo final:

- El deseo es la memoria
incumplida
del hallazgo. (183)

Remo Bodei habla de cómo las pasiones han ido cediendo a los deseos, que él llama “pasiones de espera dirigidas a bienes o a satisfacciones imaginadas en el futuro.” Los deseos se propagan como “proyecciones inconmensurables, incalculables, fugaces e indeterminadas”, y son “insituables, están en un ‘otro lugar’, nunca plenamente identificable a no ser a costa de la destrucción de los placeres de espera.” (*Geometría de las pasiones* 20-21). La posposición de la satisfacción implícita en el deseo no deja de crear una memoria de ese futuro que, si bien insituable, genera imágenes de esa satisfacción pospuesta. Se trata de una memoria utópica de los deseos satisfechos que

nos brinda siempre un presentismo que abole toda temporalidad. La utopía es eso: el espacio que surgirá en el *futuro anterior* en que habremos podido abolir la Ananké, la necesidad, gracias a vernos satisfechos. Cuando deseamos, nos trasladamos a esa eternidad utópica, a ese cronotopo que se niega a sí mismo: no-tiempo-no-espacio¹³. En palabras de Baudelaire: “Allá todo será orden y belleza, lujo, calma, voluptuosidad.” (“Invitación al viaje”)¹⁴

Pero el poema de Sotomayor Miletti asume un sesgo *político* al abordar el deseo desde la insatisfacción. Al carearse con lo real, la ausencia de hallazgo rinde vacío, reconocimiento de *la* falta. Nada ha sido obtenido mediante el deseo. Al carecer de documento o monumento, incluso de una ruina que nos invite a descifrarla, la memoria deviene *falsa* pues nada ha sido *hallado* en aquel desierto del que hablaba Wacjman. El deseo opone memoria y hallazgo, y separa estos conceptos que fundamentan la historiografía, texto que permitiría que la memoria fuese transmisible a los otros, narrable, comprensible. El deseo desbarata, pues, toda narración, aborta la causalidad, torna el pasado en algo tan ciego y tan vacío como el futuro pues, por culpa del deseo, no habremos recogido *hoy* —en este presente que pronto será otro de tantos pasados— los hallazgos que generarían en el futuro la memoria de aquel *hoy*.

Sáficas es un tesoro de reflexiones sobre la poética y la teoría del discurso. Ata la poética a los naufragios del deseo, de la pasión pospuesta, de convertir el poema en lugar auto-referencial y que sólo alcanza la satisfacción de haber sido escrito. Hay en los versos de Sotomayor Miletti demasiada materia para obviarla a favor de la abstracción, demasiado cuerpo en flexión y en distensión como para irnos del lado de la retórica pura. Si bien desde una feroz ambigüedad, estos poemas nos alertan contra el letargo de la página y nos instan a vivir también —y sobre todo— fuera de ella.

III. Hablar desde el más allá: Nemir Mator Cintrón

Puede afirmarse que, hasta recientemente, la escritora puertorriqueña ha hablado casi siempre desde el más allá: desde la intimidad doméstica, desde la feminidad negada y acallada por no ser “pertinente” en la esfera pública, desde las zonas subestimadas de la experiencia social, desde el desprestigio que brindan el género y sus espacios, desde cuerpos que históricamente han quedado subordinados a las urgencias de un espacio político cuya temática ha sido manejada desde la masculinidad. Nemir Matos Cintrón (1949) añade a este repertorio de denegaciones el hablar desde el cuerpo lesbiano, inédito en general en Puerto Rico hasta que publicó su poemario —violento, esclarecido, entusiasta— *Las mujeres no hablan así* (1981), en cuyos poemas, para fundar su voz, construyó un espacio primitivo asociado a un pasado mítico cuando las mujeres sí hablaban. La brecha política entre ese lar primitivo y el presente opresivo explica, precisamente, por qué “las mujeres no hablan así”. Voz marginal en tanto voz ancestral que emite enunciados que encauzan una sexualidad prohibida y gozosa, la de Matos Cintrón resultó escandalosa, extraña, extranjera. Y esa misma extranjería, voluntaria y voluntariosa, ha signado desde entonces la voz de esta poeta a la vez escasa y extremosa en dicción e intención.

¹³ “[Utopia] is the image of the ideal society in which time stops and [...] the timeless sets in. [...] The ideal society, in its perfection, is represented as the cessation of becoming, the overcoming of problems, a calm and ongoing resolution. [...] The utopic is fundamentally that which has no future.” (Grosz, “Embodied Utopias: The Time of Architecture” 137-138).

A la extranjería tópica del margen femenino y lesbiano del primer libro, *Aliens in NYC* (2nd ed. 2012) añade otros márgenes, esta vez la raza y la emigración, pero también encuentros en el presente que, en el primer poemario, se habían concentrado en el espacio femenino del *illo tempore* mítico. El nuevo poemario maneja el polimorfismo del espacio megalopolitano, la hibridez de su comunidad, los encuentros y desencuentros, las alocronías que lo surcan, la multivalencia del lenguaje y de los idiomas, la visibilidad/invisibilidad que marca y a la vez afantasma comunidades enteras bajo el sol y la sombra del derecho y la costumbre. Este libro breve es a la vez breviario de extranjeros, zoológico de vidas arrancadas que han devenido, literalmente, radicales libres, es decir, *radicantes*. El término, acuñado recientemente por Nicolas Bourriaud¹⁵ para describir a los artistas inmigrantes en el mercado mundial del arte, sirve bien para describir a los latinoamericanos y caribeños que han optado por replantarse y replantarse en una nueva tierra donde han tenido que refundar fundos y reapalabrar palabras.

Los seis poemas que componen el libro se presentan como reseñas biográficas: mexicanos, dominicanos, haitianos, peruanos, centroamericanos, latinoamericanos todos. Cada poema crea el retrato desfondado del emigrante en la urbe que lo sobrepasa y que lo vuelve extraño gracias a relatos de desencuentro, gracias a la supresión tópica de sus existencias a pesar de vivir en el afuera: sea en las aceras vendiendo las comidas típicas o los ungüentos mágicos de su tierra, sea cortando el césped de las mansiones de Long Island, sea en los callejones de la droga, sea en la publicidad subterránea del *subway*. Sólo en el último poema, la enunciante encuentra su espacio en la intimidad del lecho y de la sexualidad. Diasporizados, estos radicantes acceden a vivir una realidad alterna dentro de la gran urbe, como en “La Vereda Tropical”:

Facing the Hudson river... blaring music...merengazo, oozing
from apartment buildings in the Upper West Side
of another island called Manhattan.
Scoring Mangú con queso, soft mashed plantain
in La Vereda Tropical
not a country trail but a little restaurant
on 168 & Broadway in Quisqueya Heights.
Old photographs hanging from the walls,
a faded tropical landscape behind a couple holding hands,
eyes squinting from the blinding sun of
La República Dominicana,
campesino country music from a Quisqueya left behind bachata melodies
flooding senses with tropical nostalgia
of love forlorn and forgotten by a true vereda tropical,

¹⁵ Nicolas Bourriaud ha llamado *radicante* a un individuo cuyas raíces nacen mientras avanza, y siguen su paso por el mundo. “El adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.” (*Radicante* 57)

“El *radicante* [...] lleva a cuestras su mochila identitaria llena de objetos que le obligan a reevaluar los modos de producción, consumo y uso de la cultura; objetos que, al ser colocados en el espacio, crean un lugar para él, quizás efímero, siempre imaginario en tanto es trazo, hecho sobre la marcha y presto a borrarse con el polvo, a volver a criar maleza y olvido.” (Ramos Collado, “Una casa en el fin del mundo: Territorio e identidad en seis artistas puertorriqueños” 57)

a distant country trail still damp with memories
of love and betrayal
now made songs and old pictures
covered with New York grime and dusty
grease from Queso frito. [...] (12)

La mezcla heteróclita, incoherente, de idiomas y de registros lingüísticos, de comidas, de tiempos y de espacios ostenta una suspensión *entremundana*: ni aquí ni allá, ni ahora ni antes, ni esto ni aquello. La insistencia del “no” y del “ni” es aquí un estado de cosas, una negación constitutiva desde la cual se negocia un ser y un estar, un tener y un haber. Es la magia lo que, en los textos de Matos Cintrón, media una suspensión funcional, terapéutica, que acomoda esta “vida de otro”, cuya subjetividad queda ignorada en el espacio urbano, como es el caso de Ma Tine en “Haitian Market Under the Snow”:

[...]
Ma Tine peddles peanuts, cinnamon, nutmeg
and herbs unknown
to simple eyes
accustomed to buy McCormick Spices
on a shelf in the supermarket...
Who are her real clients?
Jamaican cooks and Puerto Rican doñas
who really know how to cook jerk chicken and *arroz con dulce*?
[...]
Papa Legba, ouvri bayé por nou
sings Ma Tine in rapture
unfolding her blackness under the white snow
forgetting for a moment where she is at
looking at the landscape of her mind..back in Haiti
sitting in the Iron Market...the Mache Fé...
side by side the peanut brittle vendor [...]
Praline...Praline...
Papa Legba, ouvri bayee por nou (16)

Bajo el blanco manto de la nieve en una ciudad regida por blancos, el ritmo espasmódico del poema —que sigue el canto de la vendedora y su salmodia ritual a los dioses y loas haitianos— crea una desgarradura en la cotidianidad urbana por la cual sólo entran otros inmigrantes. Esa desgarradura hospitalaria que parece constituir el nicho de estos seres amputados de su entorno, desgarradura que a la vez les cobija y define como el otro impensable que no puede captarse con la mirada a menos que se mire como el otro que, según Sara Ahmed, se encuentra deshumanizado, descategorizado y del que se rehúye porque, a fin de cuentas, cuestiona los límites de la humanidad de la hegemonía blanca en la fría ciudad nevada (*Strange Encounters* 1). Excluidos de los espacios y de los tiempos, estos otros sostienen la máquina social al ejercer labores de servicio y mantenimiento indispensables y a la vez invisibles. Así, “Marcelino No Wine No Bread” recompone la cancioncilla tradicional de “Marcelino pan y vino”:

[...]
 Manicured lawns of Long Island northern shore,
 a true postcard
 of the American Dream.
 Gold Coast east of New York City
 home to the Morgan's, the Woolworth's and the Pratt's
 the "true Americans";
 a postcard
 now soiled with walking graffiti: pedestrians in Suburbia
 disturbing the symmetry of landscapes
 designed by Italians
 but tendered by Salvadorian, Ecuadorian
 and Nicaraguan domestics
 toiling by day
 hiding under tarps at night.
 Marcelino sin pan ni vino
 Marcelino no bread, no wine
 a man curled up like a baby under the freeway of Glenn Cove.
 [...] (25-25)

Acostado y llorando su desamparo en la base de la autopista que une la gran ciudad con Long Island donde se encuentran las mansiones de los "verdaderos americanos", Marcelino, sin pan y sin vino, se presenta como fundamento sin el cual esa civilización tersa de jardines manicurados no puede funcionar, indicando así la equivocidad de la justicia social y la falsificación de la identidad blanca en una sociedad que no reconoce o que quiere ocultar el origen de su riqueza: tanto la explotación del inmigrante como de las tierras de donde viene el inmigrante que ha escapado de una pobreza para llegar a otra similar. Esa explotación transnacional late igualmente en la transnacionalidad de la explotación en una urbe que encubre su transnacionalidad con el exhibicionismo de su pretendida democracia. Como propone Ian Chambers (*Migración...* 18), hay una violencia en crear estas alteridades que, de ser aceptadas, vulnerarían el sentido de justicia y demostrarían su falsedad. Así, esta poesía que denuncia los males de la alteridad se concentra en sus síntomas que laten en las descripciones descoyuntadas que hablan del descoyuntamiento antisocial de ciudades como Nueva York.

IV. Días de fiesta en el más acá: Yolanda Arroyo Pizarro

Me gusta recordar que mientras Luis Palés Matos publicaba su *Tuntún de pasa y grifería* en 1937 en Puerto Rico, allá en París André Malraux entrevistaba a Pablo Picasso, quien a las preguntas del escritor francés contestaba:

Fue desagradable visitar [en 1907] [el Museo de Etnografía de] Trocadero... Pero... me quedé. Me quedé... completamente solo en ese horrible museo, con las máscaras, las muñecas confeccionadas por los pieles rojas, los maniqués cubiertos de polvo. *Les Desmoiselles*

d'Avignon se me debe haber ocurrido ese mismo día. (*La Tête d'Obsidienne* 67)

Me interesa esta anécdota de Picasso y su coincidencia temporal con Palés por varias razones: Palés se adelanta a Picasso al convertir deliberadamente *Tuntún* en una obra donde el escritor es el Otro del negro —mientras el negro celebra su cultura en total despreocupación y hasta burlándose de la mirada del blanco—. Anne Anlin Cheng, una de las más sobresalientes estudiosas de la raza en la cultura, habló inicialmente de “la melancolía de la raza” en tanto que para vivir con el blanco las otras razas deben internalizar el prejuicio que se cierne contra ellas (*The Melancholy of Race*). Posteriormente Cheng afirma que el encuentro del blanco con las otras razas a principios del siglo XX le obligó a asumir para sí esa melancolía de la raza, que a su vez le permitiría asumir la pintura como puesta en escena de la crisis de la mimesis (*Second skin* 17-21). Así, para Picasso, como para Palés, el encuentro con ese Otro (que no está ahí para reconocerse como tal) y el verse excluido del espacio-de-ese-Otro, fue fundamental para la transformación de su mirada. Es decir, desde el encuentro con el otro, el hegemon ya no fue lo que era. En este contexto, deseo leer algunos textos del poemario *Perseidas* (2da ed. 2011), de Yolanda Arroyo Pizarro (1970).

El título del poemario no es ocioso: “perseidas” es el nombre de una lluvia de meteoros que ocurre cada agosto en el Hemisferio Norte, producto de la descomposición de un meteoro cuya localización en el espacio coincide con la constelación de Perseo —ese dios volador que casó con Andrómeda, la princesa africana *negra de piel blanca* para devolverle la vida a ese continente alegadamente *bárbaro*. De entrada, estamos ante un poemario estival, festivo, que asocia el calor de agosto con el placer y con la lluvia de estrellas fugaces, como si se tratara de los fuegos artificiales que conmemoran nuestros días de fiesta, y que citan un mito fundacional que nos narra la historia de Perseo y Andrómeda. El cuerpo, el mito y los astros se conjugan en un libro que abre con la voz mágica de la “Bruja”:

se busca bruja que erice pieles y muerda el labio de arriba
 que aprenda a amamantar amantes con leche cremosa
 [...]
 se solicita una maga que también muerda los labios de abajo
 que a veces haga brotar la sangre
 y a veces la saliva
 que tenga una hija color de luz
 a quien se le dediquen amaneceres y que sea idea central
 [...]
 se necesita bruja que saque los ojos
 que escupa rostros sin la menor vacilación
 que espete puñales de frente y no de espaldas
 que maldiga a los indecisos
 y realice mal agüeros contra los traidores
 [...]
 se convoca a ser bruja desde el poderío de neuronas
 estrategias que puedan ser acariciadas

que puedan ser mimadas
 ensalivadas como un epitelio de carne
 que aprenda que no se trata solo de serlo
 también hay que sentenciarlo

Soy Bruja (15-16)

Deviniendo la Otra de sí misma, la “autora” convoca a la bruja, para terminar reuniéndose consigo misma en una autoproclamación —“Soy bruja”—que ocurre a son de magia y de hechizo en que se conjugan la valiente, la lesbiana, la justiciera y la creadora. Desde la voz de la bruja se enunciará este poemario que se negará a reconocer el lenguaje ocupado de la *bienséance* (la “bienestancia”) literaria heteronormativa, blanca o blanqueada. Cada uno de los poemas sucesivos se revolcará en su mismidad (la pareja erótica siempre estará presente como *otramisma* invocada como un tú que es una *yomisma*). Esa insistencia en una erótica indistinta, potenciada por la iteración de la sexualidad compartida, debe ser leída como una fiesta perpetua situada en un día mágico bajo una lluvia cósmica de las estrellas fugaces. Cronotopo de la dicha, el lecho de las amadas-entre-sí, iluminado por los astros, quedará suspendido en el *instante suspendido* de los buenos auspicios.

Los hechizos de esta bruja —satisfecha de su piel negra, de su cuerpo y de su talento para la palabra auspiciosa— se dirigirán siempre a la venganza de la injusticia, a la fundación de la justicia y al bienestar de los otros. Así, en “Ingredientes para un hechizo”, la bruja usaría:

el hígado de un conquistador cualquiera
 el páncreas de los asesinos de mujeres en Juárez
 los cráneos abiertos de quienes perpetran crímenes de odio
 los pezones desgajados
 de aquellos responsables por los negros masacrados
 durante el periodo esclavista
 las venas abiertas
 de los que verdaderamente mataron a Lorenzo
 las vísceras salteadas de los bebés de 18 meses
 que fallecen con traumas internos
 una rodilla pulverizada en tortura
 de la madre que parió a seis hijos
 y que luego los ofreció para orgías
 mandarían a hacer gárgaras con el período de la madre
 que malparió a muchos bandidos

pero en vez...
 voy a convocar a seres de otros mundos
 con un sortilegio
 y con una Invocación pediré permiso
 para que ustedes me aprueben leer otro poema... (17)

Del lecho de la bruja sale otro orden que se impondrá sobre el desorden de las clasificaciones que separan el mundo en otros y mismos, en aquí y allá, en norte y sur.

Ese lecho constituye la gestión de la bruja ordenadora: la gestación de un mundo nuevo donde quepan aquellos que hayan surgido de las vísceras mismas de la maldad y la explotación, de la inequidad y de la invisibilización. Paridora de palabras, la bruja lanza el hechizo para fundar el mundo desde el mundo y contra el mundo.

Me parece importante señalar que ese poema-hechizo lleva un lema de Juan Antonio Corretjer, precisamente de un libro —*Alabanza en la Torre de Ciales*— que también reseña una mitología nueva acerca del origen de nuestra isla. En su libro, Corretjer propone al poeta como justiciero fundador de patria, como historiador del procerato criollo y como dador de libertad desde una masculinidad fundada en el mito de Ulises, es decir, desde el mito del rey que regresa a reclamar su trono. El héroe se coloca en la cima patriarcal de la Torre de Ciales para desde allí mirar y desde allí reconquistar. Arroyo Pizarro labora su mitología desde abajo: desde el lecho común del placer y la amistad, desde un lugar de igualdad y fusión de identidades. Arroyo Pizarro deliberadamente abole el tiempo y el espacio, y se afana en una teoría del orden del mundo que de muchas maneras recuerda la filosofía política afectiva de un Charles Fourier, quien planteaba —como luego lo hará Erich Fromm en *El arte de amar*— que la base de las relaciones humanas es el amor.

La propuesta afectivista de Arroyo Pizarro tiene la virtud de reconocer los nuevos desarrollos en la teoría y fenomenología de los afectos que han tenido una acogida notable en los últimos años, con figuras destacadas como Sara Ahmed, Teresa Brennan y Patricia Clough, entre muchas otras. Esta tendencia, evidentemente potenciada por la insistencia reciente en el concepto de solidaridad, es alegorizada en la poesía de Arroyo Pizarro mediante la imagen de la copula intencionalmente fundamentada en los que son política, social y anatómicamente iguales. Aquí la anatomía es esencial pues, entre lesbianas, la cópula como penetración es, literalmente, otra cosa. De hecho, en la poesía de Arroyo Pizarro, la cópula heteronormativa deviene apenas un caso entre todas las cópulas posibles. Así el eros lesbiano se convierte en un instrumento de desestabilización que obliga a replantear usos y costumbres. El cuerpo lesbiano, sus manejos y movimientos, sus fulcros de placer, devienen, en conjunto, el lugar desde donde repensar el mundo.

De ahí la importancia de la “fiesta” erótica en *Perseidas*. Considerada por Mijail Bajtín como ocasión de caos benefactor, la fiesta —el día de fiesta— es esencial para mantener el orden social pues opera como válvula de escape de las tensiones que mantienen la operación comunitaria. La fiesta, al introducir la entropía, produce —si bien por un día— un mundo al revés, provoca la desjerarquización del orden “natural”, al darnos maravillas y milagros, magia y buen auspicio. Este poemario, aunque formulado bajo el instante de luz de una lluvia de estrellas fugaces, se propone como un presente sin término, el presente atemporal de la relación sexual, y como la necesidad de reiterar esta relación para mantener, en términos simbólicos y a la vez físicos, el bien circulando por el mundo.

Si Palés ya había visto, en el pueblo negro del *Tuntún*, ese placer otro que le estaba a él vedado; si Corretjer ya había querido refundar la mitología que nos permitiría dejar de ser los otros sometidos al látigo para convertirnos en los mismos liberados; con *Perseidas*, Arroyo Pizarro nos trae otro mensaje, que no tiene que ver con el intento frustrado de Palés de recuperar el espacio primitivo de la indistinción, ni con el intento de Corretjer de establecer un relato heroico de reconquista de lo propio. Yolanda Arroyo Pizarro habla desde otro lugar, donde el gozo constituye una política para todos que esboza mejores opciones para el mundo que vendrá:

“Niña bonita, papi chulo”

Ven
 ven a esta orilla
 tengo un altar para ti
 aquí estoy
 frente a él
 arrodillada
 ábrete bien
 déjame lamerte
 desde el borde de la cama
 hasta que los mayas inventen otro código
 con una nueva profecía. (81)

Referencias

- Ahmed, Sara. “Happy Objects”, en Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke U Press, 2010. 29-51.
- . *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. Londres: Routledge, 2000.
- Ardín, Aixa. *Batiborrillo*. San Juan: Calzado Ajeno Editoras, 1998.
- . “Mi status en Facebook”, “día del poeta”. *De esto y aquello*. <http://estoyaquello.wordpress.com/>
- . *La mano izquierda*. San Juan: Calzado Ajeno Editoras, 2010.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Perseidas*. Carolina, P.R.: Colección Lecciones Lesbianas, 2011.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Barthes, Roland. “El Haiku”. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 59-66.
- Baudelaire, Charles. “Invitación al viaje”. *Poesía completa de Charles Baudelaire*. Lilliana Ramos-Collado y Maribel Pintado-Espiet, editoras y traductoras. San Juan. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. (en prensa)
- Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. México: FCE, 1995.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Campbell, David E. ed. *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard U Press, 1994.
- Certeau, Michel de. “Tomar la palabra”. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana & ITESO, 1995. 39-52.
- Chambers, Iain. “El mundo fracturado”. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995. 96-125.

- Fourier, Charles. "Second Part: Description of the Various Branches of the Private or Domestic Destinies". *The Theory of the Four Movements*. Cambridge: Cambridge U Press, 1996. 107-179.
- Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. New York: Oxford UP, 2001.
- . *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford: Oxford U Press, 2011.
- Colli, Giorgio. *La sabiduría griega: Diónisos, Apolo, Eleusis, Orfeo, Museo, Hiperbóreos, Enigma*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- Corretjer, Juan Antonio. *Alabanza en la Torre de Ciales*. San Juan: [s.n.], 1980.
- Frank, Robert. "Spatial Form in Modern Literature", en *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers U Press, 1963. 3-62.
- Grosz, Elisabeth. "Embodied Utopias: The Time of Architecture". *Architecture from the Outside*. Cambridge: The MIT Press, 2002. 131-165.
- Hegel, G.W.F. *Estética II*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1988.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins U Press, 1992.
- Malraux, André. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard. 1974.
- Matos Cintrón, Nemir. *Aliens in NYC*. Segunda edición en versión electrónica: Editorial Atabex, www.editorialatabex.com, 2012.
- Mitchell, W.J.T. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago Press, 1995. 151-181.
- Rancière, Jacques. "The Paradoxes of Political Art", en *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Londres: Continuum, 2010. 134-151.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 22da edición (2001) en versión electrónica. <http://www.rae.es/drae/>
- Saussure, Ferdinand de. "Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas", en *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Universidad, 1993. 197-201.
- Schiller, Friedrich. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1963. 57-60.
- Ramos Collado, Lilliana. "Una casa en el fin del mundo: Territorio e identidad en seis artistas puertorriqueños". *Nuestra América*. Oporto: Universidad de Oporto, 2011. 48-62.
- Sotomayor Miletti, Áurea. *Sáficas. La gula de la tinta. Poesía 1973-1993*, Río Piedras: Editorial Postdata, 1994. 127-191.
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones* Buenos Aires: Paidós Argentina, 2009.