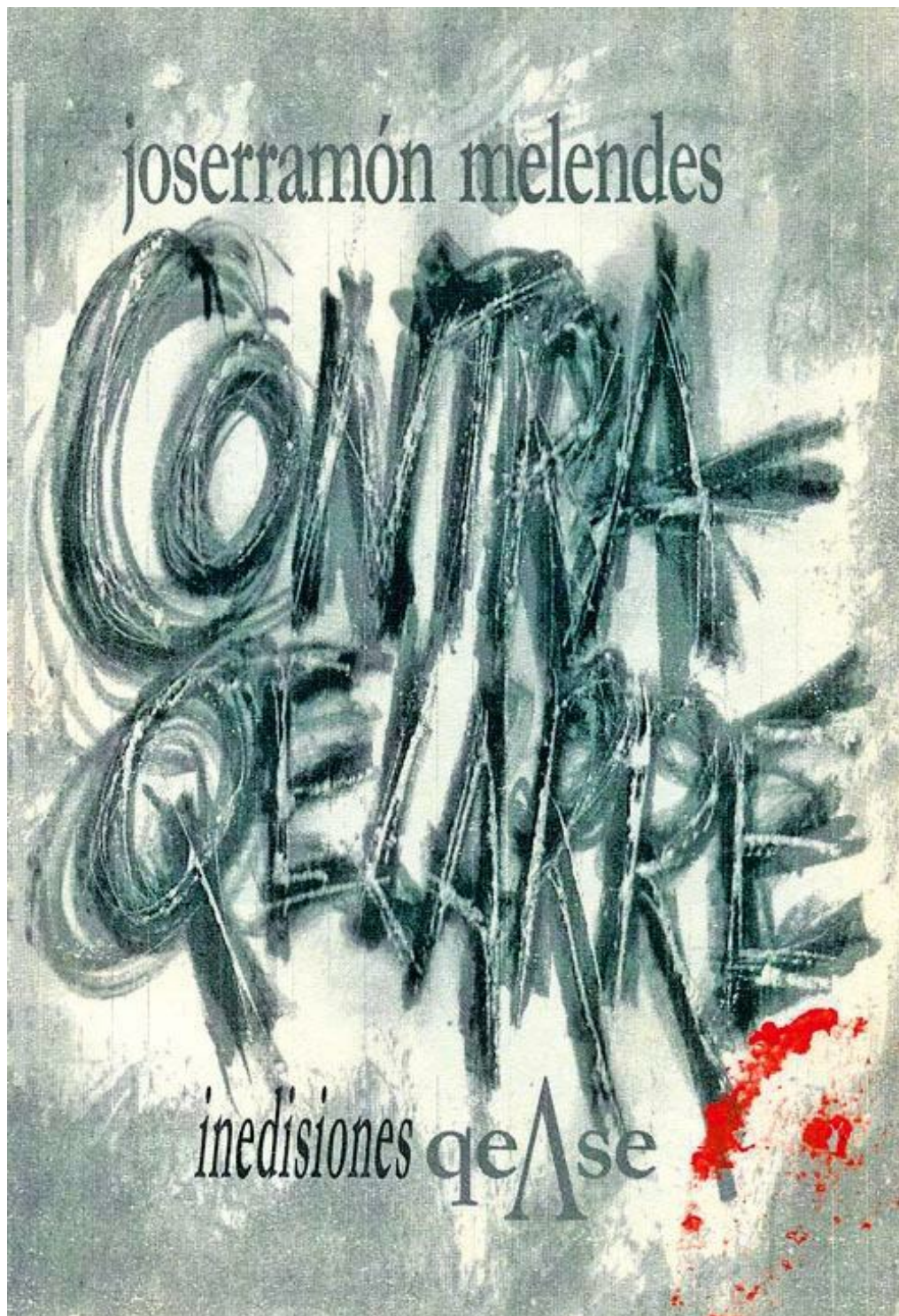


El doble del bárbaro

La mayor ansiedad de Sócrates es el bárbaro que imita, que crea una copia de la cosa y la nombra, una copia con una forma que no es la misma: un doble del bárbaro.

—Sean Gaston



La acción literaria del puertorriqueño Joserramón Melendes se ha labrado un fuera-de-lugar muy consecuente con respecto al campo literario de su nación y de la lengua hispanoamericana. Melendes mantiene una huelga permanente contra la presunta “conectividad” de la sociedad de redes posmoderna: no usa Internet, no usa teléfono, no publica con editoriales. Tampoco trabaja en la academia ni ejerce ninguna profesión liberal o asalariada. Aparte de leer y escribir sin pausa y sin prisa, conduce de vez en cuando talleres literarios y produce artesanalmente sus propios libros de poesía y prosa, y los otros títulos de su proyecto editorial Qease. Si se quiere comprar un libro de Melendes hay que pedírselo a él personalmente en los lugares de la ciudad que frecuenta o dejarle recado con algún conocido. Rara vez se consiguen sus libros en librerías. Además, él no le vende sus libros a cualquiera que se los pida, y los librereros y distribuidores no suelen ser sus clientes favoritos.

Como si esta “desconectividad” fuera poco, Joserramón Melendes ha asumido una estrategia de escritura que para

algunos equivale a un suicidio literario e intelectual. Ha optado por marginarse con respecto al territorio feudal del español letrado al practicar, con una obstinación estremecedora, una ortografía alternativa de base fonética, a la que él denomina *oxigrafía*. Una cosa es optar por la oralidad como género de expresión alterno a la escritura, como han hecho algunos artistas del lenguaje. Otra es incursionar en el territorio ignoto de un sistema ortográfico no compartido por nadie más. Se trata de una fuga, de una deriva singular con pronóstico reservado.

Indagaré, a partir del texto reciente de Melendes titulado *Contraqelarre*, cómo el desplazamiento *euroexéntrico* del legado literario modernista, la *oxigrafía* y la reincorporación de la madre se empotran en cierta lógica de la acción anticolonial que asume los modos de “la espera y la huída”, en el sentido que el poeta cubano José Lezama Lima le diera a esas palabras:

Contraqelarre contra qué

Contraqelarre contiene más de 365 fragmentos apócrifos adscritos a intelectuales de un largo siglo veinte (que incluye parte del diecinueve y el veintiuno), a quienes reúne el hecho de haber figurado como exponentes, héroes o modelos de la modernidad artística y literaria desde un punto de vista más o menos revolucionario, es decir, modernista, en el sentido estético-cultural amplio de esta categoría. Francisco Font Acevedo ha descrito esta extrañeza de libro como un aparato poliédrico que modula el diario, la memoria, la autobiografía, el teatro y hasta la novela. Cabe incluir también el ensayo, la poesía lírica, el cuento, la biografía, el calendario, el testamento y el epitafio entre los géneros modulados en el libro. Las citas apócrifas de héroes de la intelectualidad sigloveintista presumen en ciertos pasajes que las palabras son “brujas” y sugieren que la literatura es un vasto aquelarre en el cual las palabras ofician sus impostaciones del sentido y de la realidad.

Nada me ata, no ai ombligo. Las palabras me acogen. Se compadesen como furias, como ienas, como adas. Brujas machorras, me roban para su aquelarre. Todo ese sumbido de sus escobas boladoras. Las palabras me asaltan, me secuestran la sangre. Madre, aquí estoy.

¿Contra qué va el prefijo “contra”? No me parece que este libro asuma y repudie como tal el presunto cuerpo abyecto de la madre fabricado por el antiterrorismo inquisitorial. No necesariamente se asume aquí una palabra misógina. Si el llamado aquelarre de brujas fue fabricado como escenario delictivo, en cuanto supuesta impostación bárbara (i.e., femenina) de mediaciones supernaturales que se pretendía mantener bajo el dominio exclusivo del sujeto patriarcal, entonces este libro se coloca del lado de la impostura y del aquelarre, es decir, dada la ecuación arte = aquelarre, esta enunciación se ubica del lado de una concepción no representacional del arte, tal cual la exponen los fragmentos que se “citan” para conjurar a los campeones muertos de la estética modernista (en el sentido amplio, trasatlántico, del adjetivo) y lo hace desde una posición marginal, excéntrica, homóloga a la de las presuntas brujas. El “contra-aquelarre” de Melendes se arma más bien como una brujería contra otra brujería, que no es la adscrita a las mujeres detentadoras de saberes ingobernables perseguidas por la Inquisición, sino la brujería *falogocéntrica* (es decir, dominada por el falo y la razón patriarcales) a que a fin de cuentas obedecen los propios cazadores de brujas. A esa brujería falogocéntrica obedecería también, según *Contraqelarre*, una práctica del arte confinada al artificio de la representación, es decir, un arte que no se permite ir más allá del arte, clausurado dentro de la institución del arte, circunscrito, entre otras cosas, a lo que Baudelaire llamó la “utopía pueril” del arte por el arte, o también un arte que no corta los hilos de las marionetas a las que ha animado, que no las deja ir.

Las voces del legado modernista conjuradas en el texto no pueden evitar moverse en gran medida, aunque no del todo, dentro del artificio falogocéntrico referido, que se convierte no pocas veces en trampa ideológica del arte, asumiendo una inflexión colonialista de la cual sólo una relectura-reescritura anticolonial las puede desprender. En esa relectura y reescritura consiste el contra-aquelarre de Melendes.

Euroexentricidad

Se puede proponer la hipótesis de que *Contraqelarre* oficia sus imposturas a contracorriente del aquelarre de la poesía moderna, la cual, a pesar de sus reconocidas y estelares fugas del falogocentrismo, no deja de articularse como proyecto eurocéntrico en el contexto de la colonialidad. Ante esa insuficiencia de un paradigma poético que no

puede cortar los hilos de las marionetas que ha animado, que no puede por sí mismo, pese a sus brillantes promesas, dar espacio irrestricto a inflexiones descolonizadoras, Melendes replantea una modernidad poética *euroexéntrica*. Francisco Font explica así la palabra/concepto acuñada por el poeta:

En este asunto, Melendes elude la dicotomía entre centro y periferia, entre eurocentrismo vs. americanismo, como lo no-eurocéntrico, para proponer un tercer paradigma: lo euroexéntrico. Con este concepto la negatividad de lo americano (como lo no europeo, como carencia o atraso), se resemantiza como referencialidad positiva (lo euroexéntrico como las carencias no americanas en Europa). En ello lo “ecológico” gana una dimensión cultural y política. Supone la quiebra de la violencia simbólica de Occidente y la pluralidad, no exenta de tensiones, de varios modelos culturales.

Si este replanteo se limitara a postular una versión más de lo que Ángel Rama llamó “cultura modernizada nacionalista”, que se extiende, según él desde 1910 “hasta nuestros días” (escribe en 1986), y que todavía postulan, con nuevos giros, críticos tan importantes como Walter Mignolo, esta propuesta de Melendes sería llover sobre mojado. Pero la inflexión de Melendes se emparenta a gestos más paradójicos, que Rama de por sí considera más interesantes que la cultura modernizada nacionalista, y que anteceden a la misma. Se trata de gestos atribuibles al modernismo, en el sentido estricto, hispanoamericano del término, cuya característica interesante y más vigente es asumir la pluralidad y multiplicidad no jerarquizada de las formas, de tal manera que, paradójicamente, cual postulaba Rubén Darío, abrirse sin reticencias a la heterogeneidad de las propuestas artísticas en un contexto mundializado era la vía óptima de llegar a ser uno mismo. La andadura de alguien como Melendes en pleno comienzo del milenio es por supuesto distinta a la de alguien como Darío, en la medida en que el puertorriqueño incorpora, entre otras cosas, el ideario anticolonial de la segunda mitad del siglo veinte. Pero la impulsa una apertura similar a la democracia de lo sensible que caracterizó tanto al modernismo en su acepción hispanoamericana como al modernismo trasatlántico sigloveintista ahora interpelado por Melendes. Esa apertura a la democracia de lo sensible es la base programática de la poética modernista que Melendes hace suya y además amplía.

No es que Melendes necesariamente asuma un performance canibalístico, de apropiación del otro, del tipo postulado por el brasileño Oswald de Andrade en su época. Cuando se parte de una ubicación más planetaria, como la formulada por el pensamiento “ecológico” de Melendes, que en muchos sentidos anticipa la perspectiva que Spivak también llama planetaria, lo que se pretende no es una canibalización ni una apropiación, sino una coexistencia en la diferencia y la pluralidad, como lo explica Font muy sencillamente en su fina lectura de *Contraqelarre*:

En suma, lo “ecológico” implica de forma más o menos concatenada, el humano como naturaleza, la recuperación del cuerpo, el cuestionamiento del logos, la deconstrucción de los modelos culturales totalizantes y la posibilidad de la coexistencia con otros [...] sin el ejercicio de la violencia colonizadora ni la pérdida de la identidad propia.

En concierto con esta propuesta euroexéntrica, *Contraqelarre* intenta desplazar a la poesía moderna occidental de su enquistamiento, pese a sus innegables resistencias, en el logos descorporizado occidental, el cual, “ha devenido, no oral, no dialógico, no poético, no contextual y no afectivo”, como bien dice Terry Eagleton refiriéndose a una Ilustración que no ha sido quebrada todavía, pese a lo que él supone, ni por el romanticismo ni el modernismo, precisamente a causa de la colonialidad que esos avatares modernistas continúan reproduciendo aún después de tantas críticas y resistencias. Ese logos (al que se refirió el verso de la “Fuga de muerte”, de Paul Celan: “la muerte es un profesor en Alemania”) imposta una voz nombradora, que habla en el nombre del padre, es decir, de una presencia espectral, metafísica, infinita, que ni vive ni muere ni deja vivir ni morir, que avasalla la diferencia y escamotea la corporalidad y la materia en cuanto multiplicidades, que excluye al otro de su patriarcalidad: la mujer, el sujeto colonial, el simpoder.

Doble del bárbaro

La poética modernista trasatlántica tan admirada y criticada por Melendes, ofrece una creatividad que tiende a librarla del eje logocéntrico, y de ello deriva la atracción que innegablemente ha ejercido sobre mentes revolucionarias y visionarias como José Mariátegui, César Vallejo y Roque Dalton, de por sí objetos del amor incondicional del poeta

puertorriqueño. Pero de todas maneras esa poética se queda corta. Necesita un trabajo mayor, otra cosa que mero vanguardismo o experimentalismo, que releve la labor magistral, esencialmente posvanguardista de gente como Vallejo y Dalton. Melendes opta por un trabajo de brujería, por la creación del doble bárbaro tan temido, o lo que él mismo llama el “muñeco de budú”. Contra la impostura que es en sí misma la voz del padre falocéntrico, se levanta la impostura de la impostura, animada por este muñeco de vudú que es una hidra de cien cabezas, o como dice Francisco Font, un poliedro de cien facetas, dado que imposta las voces de un repertorio de poetas (y así como de algunos héroes político-culturales de estos poetas, en los que se incluye, por ejemplo, a Fidel Castro) mayormente europeos, norteamericanos y latinoamericanos alusivos, como hemos dicho, al modernismo trasatlántico. Un fragmento de *Contraquelarre* define así la táctica de la impostura del modelo:

En la IMPOSTURA, se saquea el bioema secuestrado de su caldo de realidad; para minar la espesie, en un campo simbólico alambrado como una estación de mesones secos. Que su rasimo de detritus oriñe otra estreya, una alga, u otra ensima. —*Sabotear lo fatal*.

La impostura de la impostura, como táctica anticolonial paradójica recuperaría ese “rasimo de detritus” a partir del cual se originaría “otra estreya”. Se la puede definir como una contra-impostura, cuyo escenario es el contra-aquelarre donde se despliega la potencia de esta poesía de Melendes, impostada como prosa proteica que se desdobra en múltiples géneros de la escritura.

Pero debemos advertir que la ambigüedad ronda por estas tácticas de impostación, que el resultado nunca se garantiza. Persiste una indecidibilidad, una negatividad, una nihilidad, que constituye el fundamento mismo de la libertad, de la democracia de lo sensible asumida por este admirador del modernismo estético. Ello es efecto de la nada, la ausencia, la cesura, el intervalo vacío, el corte, en fin de la muerte que posibilita el espacio vacío nunca suturable en la experiencia creativa, espacio “cero” que le permite a la cruda percepción desgajarse del torrente de lo sensible para darle síntesis y forma. Melendes es un autor que trabaja estas complicaciones y paradojas de la gramática de la creación. No otra cosa hace cuando compone un libro de fragmentos apócrifos atribuidos a autores de distintas latitudes, épocas y lenguas, que si bien comparten (muy más o menos) un amplio proyecto modernista, también manejan tradiciones poéticas muy diversas. No otra cosa hace cuando organiza este libro según un calendario con días y meses, pero sin fechas reales, puesto que al no registrar los años flota en un limbo cíclico, en un *tiempo fuera del tiempo* similar al de las voces de Comala, en *Pedro Páramo*. No hace otra cosa cuando atribuye a los autores “citados” palabras que no sólo son ficticias, sino que con frecuencia van a contrapelo de las concepciones manifiestamente conocidas de estos autores, como cuando “cita” a diestra y siniestra expresiones indigenistas de Jorge Luis Borges o reconocimientos del fracaso relativo de las estéticas eurocéntricas en otros autores, como Rilke y Paul Valéry. Lo mismo hace cuando sitúa a algunos de estos autores en parajes improbables de la geografía americana o del tercer mundo. Sólo el corte, la cesura, la ausencia de realidad temporal y espacial, la nihilidad del origen de las palabras, del yo y de la personalidad, y la muerte en fin —pues de hacer hablar a los muertos se trata— permiten esta teatralización delirante de una experiencia de relectura-reescritura libre, desviada y creativamente infiel, es decir, anticolonial.

El primer fragmento auto-atribuido, es decir, encabezado por las siglas “Ch”, repasa la laberíntica dialéctica de una “sinceridad” entrecomillada (*pace* José Martí) que conduce al juego de las falsificaciones e ilusiones (la impostura de la impostura) como praxis que expone los simulacros del poder, es decir, la verdad.

Uciera sido un dandi dando clases, con grados, i siyones de academias; i me metí a este lastre de ‘sinsero’. No saben, claro, los qe son simulacros, de qé trata esto. Se los estoi disiendo: asta asiendo imposturas, el postor se retrata. Pero, al rebés de lo qe concluyen los indibiduos atómicos: *es porque eres los otros*. Como un tecato [drogadicto] me mudé a una adixión qe me tapara esa ‘realidá’ qe rechasaba, uyendo —si qieren asotarme el berbo— de ser una respuesta programada para la desrealización. I resultó qe La Poesía era una droga eroica berdadera. Caí en mí, enajenado en eya. ¿Pues qe uía de la falsificación? Pero pude aberme escocotado en cualquier presipisio de salida, no en la ‘nada de algo’ —en la berdá qe aquella falsificación abía ocultado. ¿I porqué, entonses, la poesía? Porque la poesía es la potencia— el no poder...

Melendes advierte la “nada de algo”, podríamos decir la nada de la finitud, materialista, concreta, exenta de tributar infinitamente a una trascendencia impagable. Tal “nada de algo” subvertiría la nada espectral, infinita, desde la cual el padre falogocéntrico pretende nombrarlo todo y legitimar sus exacciones.

Esta teatralización barroca de la sociedad de los poetas muertos y modernistas del siglo y la potencia arrancada a la nada de la finitud y la muerte proponen una poético-política profunda que no necesariamente se advierte en la faz temática del texto. Es por ello que interpongo aquí un paréntesis sobre la tematización de la política del siglo veinte presentada por Melendes. Se puede concordar con Francisco Font cuando dice que “la línea pedagógica de algunos de sus textos más políticos [le] parece residual y, en sus peores momentos, extemporánea”, y es cierto que los iconos políticos de *Contraqelarre* parecen congelados en la década del setenta, indemnes ante los problemáticos desenlaces de las izquierdas anticoloniales y marxistas-leninistas a finales de siglo. Pero igual este asunto amerita una lectura en clave poética. Se trata aquí de una ficción, de un teatro de muertos suspendido en un calendario giratorio que intersecta la cronología pero no la incorpora como progresión, sino que más bien instaaura el evento estético-político en ese *fuera de lugar* que desgaja al acontecimiento de la historia, que le permite actuar contra la historia, a contrapelo de sus causalidades ordinarias, rutinarias para transformarla. En ese sentido todo verdadero acontecimiento es extemporáneo por definición. Un hecho que se reduce a confirmar los factores, las pautas y coordenadas de la contemporaneidad no es acontecimiento, sino rutina. Sólo acontece lo que se presenta desde afuera del programa previsible. Este *fuera de lugar* permite que la militancia poética con respecto a la cual se constituye el sujeto de esta obra, aflore, de hecho, por ser extemporánea y hasta anacrónica, como acontecimiento histórico sustentado y legado por prácticas simbólicas y culturales tales como la propia producción de un libro cual *Contraqelarre*. Indudablemente este libro de Melendes constituye un gran tributo de fidelidad al acontecimiento de la militancia estético-política modernista de tendencia más doctrinaria que lo constituyó a él (y a muchos otros intelectuales) como sujeto. Si bien se echa de menos una reflexión más aguda e iconoclasta, menos doctrinaria, vemos que la fidelidad de Melendes no excluye del todo la crítica del acontecimiento. Así se percibe en los fragmentos atribuidos al poeta vanguardista ruso Maiakovski, a Yevtushenko y otros, como el que “cita” un encuentro de Vallejo con Maiakovski. Pero a fin de cuentas el texto tiende a cortocircuitar la crítica y sustituirla por especulaciones que subliman el marxismo-leninismo en pos de una agenda planetaria de larga duración donde los mayúsculos fracasos de la izquierda doctrinaria del siglo veinte lucirían cual pequeños accidentes biológicos en un vasto panorama casi astral e intergaláctico de la lucha revolucionaria que superaría todo análisis crítico. Esta debilidad de *Contraqelarre*, de hecho, le resta fidelidad al espíritu hipercrítico y reflexivo modernista que permite reunir en un mismo escenario, bajo un impulso ético compartido, a figuras como Mariátegui, Vallejo, Dalton, Borges, Pasolini, Lezama y Pessoa. En ese aspecto el texto asume una actitud *acrítica* consuetudinaria de nuestra época, compartida por lo que hemos llamado “la izquierda jurásica”. Es decir, la palabra política de *Contraqelarre* no *acontece* del todo en su faz política más obvia y temática.

La oxigrafía

Es en planos menos perceptibles donde el antes mencionado careo con la nada de la finitud (“la nada de algo”) sostiene la impronta político-poética más profunda de *Contraqelarre*. Un “testamento” enigmático atribuido a Pedro Albizu Campos, el padre del nacionalismo puertorriqueño del siglo veinte, va en esa dirección cuando se sitúa en “El día que no tiene ningún lugar” para lanzar una “Proclama para la Patria de la Nada” desde el “sentro” de este libro de los muertos. Pero más allá de temas icónicos como el citado, el excursus de Melendes por la nada lo conduce preferiblemente por “esa otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera secreta” a la que se refirió José Lezama Lima hace varias décadas.

Melendes trabaja directamente, entonces, con la brecha insalvable que se abre entre el signo y la presencia. Es experiencia común que el signo remite a lo que por definición no está presente. Bajo el dominio falogocéntrico la escritura trabaja para retar la impostación espectral infinita del padre como voz originaria nombradora a la cual se hipoteca indefinidamente todo sentido y representación. Esto es así porque la práctica de la escritura, como marca que remite a lo no presente y lo sustituye como tal, disemina el poder, socava la autoridad encarnada por esa ficción de la presencia originaria que ocupa la posición del padre en la historia del patriarcalismo y que se figura como tal en

cuanto detentador del falo simbólico que sustenta toda significación. Se dice que escribir supone el primer corte en el pensamiento occidental, que la brecha abierta en ese primer corte es: *no hay padre*; pues al escribir uno siempre ha perdido al padre. Y es a esta brecha, a la ausencia consustancial a la práctica escritural adonde va una acción poética como *Contraqelarre*. Ahora bien, la mera actividad de escribir (la escribiduría) no alcanza a ser práctica escritural si se limita a sustentar la armazón falogocéntrica y si no se beneficia de una relectura-reescritura destructora de la misma. Melendes ataca la colonialidad que sustenta ese armazón en el contexto hispanoamericano y puertorriqueño. Lo hace creando la oxigrafía, es decir un “muñeco de budú” escribiente, que es también un autómata escribiente, una marioneta que ha cortado los hilos del padre colonial, en fin Melendes “*crea una copia de la cosa y la nombra, una copia con una forma que no es la misma: un doble del bárbaro*”. La oxigrafía es la escritura del muñeco y es también el muñeco. Lo uno no existe sin lo otro. No hay escritura ni texto ni literatura de Joserramón Melendes sin la oxigrafía.

Ahora bien, es la brecha de la ausencia en que se funda la letra la que le permite al muñeco copiar la cosa, copiar la escribiduría del orden letrado colonial y nombrarla con una forma que *no* es la misma. La ortografía alterna de Melendes se llama *oxigrafía* porque su avatar de doble bárbaro re-nombra la letra colonial en cuanto letra muerta. Es el caso que al proponer el término/concepto *oxigrafía* Melendes acude a una etimología que le permite oponer “oxi” – prefijo que designa la muerte— a “orto”, que él relaciona con el nacimiento u origen mítico autorizado por los colonizadores. Este neologismo designa una práctica que aplica literalmente la definición provista. Vayamos por pasos. Melendes no se contenta con certificar el hecho de que los nombres de los autores señalan la ausencia y muerte de éstos (en cuanto sus nombres los sustituyen cuando no están) como punto de partida para invocarlos-conjurarlos mediante su reescritura. Él también certifica la muerte de los nombres mismos, copiándolos gracias al aparato de referencias que llama “Gólem” (i.e., muñeco, autómata) de otra forma, como siglas, por lo que estas siglas, al aparecer en lugar de los nombres, sustituyen a nombres que están tan muertos como los autores nombrados. Son muertos los poetas y también están muertos sus nombres propios. Esa onomástica del nombre muerto que es la sigla responde a una duplicación o doblura/diablura análoga a la oxigrafía de la letra muerta de occidente operada por nuestro manejador del muñeco, en la cual cada letra de la ortografía prescrita por la civilización colonizadora se dobla y nombra de otra manera una vez se reemplaza la prevalencia etimológica residual en el español por una prevalencia fonética. Dado que cada letra actúa dentro de un sistema de relaciones internas con puro valor diferencial, en verdad todo el repertorio alfabético se afecta y redistribuye, no sólo las letras individuales sin base fonética. La oxigrafía es entonces el muñeco con vida artificial, el gólem o autómata que imposta al muñeco de la disciplina ortográfica impuesta colonialmente como natural expresión de la presencia del padre, que tampoco es menos artificial. Pero esta escritura opera desde una brecha: *no hay padre*, sino muerte del padre. Es decir, la letra siempre es la muerte del sonido, del aliento del ser, pues su sistema de abstracciones se sostiene gracias a la ausencia de la articulación fonética que reemplaza. Esa es la brecha fundante de la letra.

Esta *heterografía* de Melendes consigue afiliar su práctica escritural a la materialidad sonora de la voz, que no a la impostación de la voz como presencia del logos cual ciertas propuestas de oralidad. La voz rige aquí como para-escritura, como materialidad sonora que acompaña la letra, cual doble asimétrico que con sus trazos de aire quebrado da sombra y luz a la letra sin converger con ella jamás. Pero esa escritura de aire quebrado marca también una ausencia y se funda en ella. Se apunta así a una nueva no-relación emplazada en la no-localidad del sentido, en su tránsito por un silencio que no se alberga ni en la letra ni en la voz pero que posibilita la danza de ambas a condición de que, por supuesto, nunca se toquen.

La madre mortal

Tal silencio es la brecha: no hay padre colonial. Entonces *lo que hay es madre*. Ésta es la respuesta de Melendes. Si la oxigrafía rescata la voz que es escritura de aire quebrado, también como parte del mismo artificio su advocación de “muñeco de budú” recupera la madre muerta que es recordada, que es memoria de madre deseante, corporizada, finita, y no la impostación mítica que sería la madre celeste o telúrica nombrada por el padre-logos, condenada a bascular entre el ideal descorporizado y la abyección. Las claves de esta novela del doble del bárbaro, con su impostación del aquelarre, su muñeco, sus garabatos y su huída anticolonial están quizá en el fragmento atribuido al

autor, Joserramón *Che* Melendes, que nos presenta un poema a la madre muerta, aparente objeto de un trabajo de duelo asumido en la finitud de la escritura.

Un pasaje clave del fragmento “Ch –mayo 12, Saint Thomas” reza: “Madre: me falta mucho por sufrir para parirte. E sido este fantasma de persona, e abitado tu muerta, oteando tus pesones, me e buuelto el aire qe no respiraste. Soi tu fracaso de bida, como un qiste en el mundo qe te mató...” La praxis escritural del hablante es aquí parir la madre en reciprocidad por la vida que ella perdió cuando lo parió a él. Cuando se refiere a sí mismo como el “qiste [...] qe te mató” da a imaginar que la madre ha muerto a muy poco tiempo de haberle dado nacimiento al hablante-escribiente o quizá en el parto mismo. El escribiente pare una memoria, un trazo memorial de la madre elaborado a partir de la finitud del cuerpo mortal de ella (“e abitado tu muerta, oteando tus pesones”) que le ha dado vida, también mortal, a él. El “fantasma de persona” se refiere, conociendo la poética de este autor, a la legión de larvas (i.e., fantasmas) del yo, de máscaras desplegadas en la invención literaria (“es qe eres lo otros”). Se invoca el cuerpo de la madre mortal, no otra cosa, no su alma ni su metáfora ni su mito (sea telúrico, celestial, etc.). Le sigue a este pasaje una significativa secuencia biográfica de la madre que inscribe la maternidad en su registro material y corporal y la interpela desde ahí:

Una mujer enferma, deseredada, casada a la miseria, insistiendo en dejar una projenie de salú selebrante. Tres beses ejersiste la agresión a tu agresión, la defensa contra las sersenadas de los manes qe acometían contra tu paso. Nasida para qué, maduros para qué los otros óbulos fecundos de tus ermanas; otro trío para la gerra. Depositaron todas tus menstruaciones en un lago de muerte, a fermentar la bida. I así nasimos como sortilejos, como brujos, criados entre los dientes de la muerte; en pagto con el diablo debió ser. Yo el más peqeño, el último. Mi renacuajo se arrastró con el cuidado de los sobrebibidos, todos machos; ¿cómo no iba a entender qe somos la yenura de otra cosa? ¿Cómo no podía mi enséfalo no desarrollar un cánser qe le creara un reflejo de saberse vasío, sin el basío de orma qe le dejó yenarse?

Salud y enfermedad, agresión y defensa, muerte y vida, plenitud y vacío, forma (horma –“orma”) y contenido se re-vertien lo uno en lo otro sin medida en esta elegía de la maternidad y la filiación. La práctica viral, replicante, artificiosa, extraña, foránea, de la escritura (“cánser”) le proporciona al hijo el devenir hijo como “reflejo de saberse”, es decir, como una conciencia refleja de autómata creatural, doble o muñeco, abocado al vacío de no poseer el vacío de la forma-horma que solicita llenar-se —esto es, abocado a una gnosis o epistemología alterna que ha de vivir el conocimiento en su relación íntimamente re-vertible con el desconocimiento.

Cabe advertir además, con José Manuel Costa Abad, que la figuración del autómata en la poesía y el arte modernistas es “la salida de lo humano en dirección a lo humano”, un “encaminarse a lo humano desde fuera de lo humano”. En este sentido, parir a la madre, cual dice el pasaje anteriormente citado involucra el trabajo creativo de llegar a ser hijo de su madre, de devenir hijo mediante un devenir mujer. Pero ello comporta un desvío, un artificio que es la poesía, el arte. Comporta reconstruirse como doble, como autómata, muñeco, artificio para ir al encuentro con la madre material mortal recordada, también reelaborada como ausencia, artificio, en la escritura, gracias a lo cual se da el encuentro imposible entre el hijo natural y la madre natural: “Un encuentro imposible de lo natural con lo natural por medio del arte. Pues sólo lo artificial —la estatua, la marioneta, el autómata...— pueden ser como lo natural, sólo la naturaleza que se olvida de ser tal puede ser como lo natural...”.

En mitad de la interpelación de la madre, sin transición alguna, el poema pasa a interpelar a “Ánjela, bida mía”, que por el contexto sabemos que se refiere a Ángela María Dávila, poeta puertorriqueña contemporánea y amiga de Melendes, muerta en 2003, la única mujer poeta incluida en el libro (aparte de la breve referencia a una “hija” vietnamita). Y ni siquiera se puede decir que se incluye a Ángela María Dávila puesto que ella interviene en este contra-aquelarre de machos-muertos como “embra” que no ha sido invitada. De acuerdo con las fichas que encabezan sus alocuciones, el patriarca mítico de la nación, Pedro Albizu Campos, habla desde “todos los sitios”, cónsono con la impostura falogocéntrica de la omnipresencia, por lo que, consecuentemente, su objeto es “la Patria de la Nada”. Pero la *poeta* de la nación, que no la matriarca mítica, habla desde “la nada”, que correspondería a la materialidad mortal, corporal y escritural de la madre también, en este caso la poeta-madre; y su objeto es: la crítica del patriarcalismo residual de Joserramón Melendes, a quien llama “muñeco de testosterona” y le desea suerte en su

“sancocho espiritista”: “Que te quede bonita la impostura, que como no puedes ser gayina...”

La denuncia respecto a la exclusión de las mujeres, hecha por la única mujer que comparece, y sin ser invitada, al *Contraqelarre*, merece un paréntesis. Esta exclusión descomunal es quizá indecible para el lector. Francisco Font la atribuye al ideario presuntamente misógino de Melendes. Mi intervención aquí conduce en gran medida a demostrar que no vemos a la mujer porque está inscrita en toda la factura artificial del texto, que se aproxima a la nada de la mortalidad mediante la cual debe parir a la madre para reencontrarse con ella, mientras, a su vez, ese texto, se distancia de la todo-presencia del padre falococéntrico, cuyo lugar ocupa el dominio civilizatorio colonial materializado en la autoridad de la letra. Así lo entendemos al leer el final del poema antes citado:

Aristóteles, biólogo antes que poeta, pero poeta más acá de las palabras, supo que sólo el poema era animal perfecto: Pues lo perfecto es artificial. Gyné, embra, i poema, creación —se pelean la nada: La mujer la derrota, la Poesía la tapa. Debolberé este parto [se refiere a responder con su parto, como antes vimos, al parto en que la madre ha muerto al darle nacimiento] con mi torpe muñeco de bodú; tejido aora a mansalva de la vida, como eya de la muerte. Moriré de la vida bibiendo en la poesía, para que te levantes de tu muerte como un símbolo. I talbés —sólo talbés, pero es bastante— besaremos un ímen de silencio, i secreto.

Vemos, en fin, que la acción literaria de Melendes se afana en un devenir mujer que se sabe y se asume artificioso y por eso gana autenticidad. Propone que la mujer concebida como cuerpo mortal derrota la nada, pues es la nada de *algo*, y que la poesía al menos tapa la nada gracias al trabajo de la escritura con la nada, es decir, trabajando una materialidad del trazo (letra, signo) fundada en la brecha del corte, de la cesura del torrente de la percepción sensible que pide forma, cesura que por definición incluye la muerte. La entrega a esta brecha resulta en que *no hay padre*, esto es, que no hay validación ni autorización trascendente del sentido ni tampoco presencia originaria de la voz tal cual esa metafísica se figura en la posición del padre ocupada por el poder en las sociedades patriarcales. *Exit* a la trascendencia espectral que ni vive ni muere ni deja vivir ni morir. Entonces hay madre mortal, hay nacimiento y muerte, y en consecuencia finitud. Esa finitud concreta, material, es el *algo* de la nada en la visión poética que examinamos.

La huida hacia el *fuera de lugar* del acontecimiento

Esta es la política profunda que sustenta la acción literaria de Melendes como acción anticolonial. La poesía lírica modernista, con su característica hiper-reflexividad, las estrategias cónsonas con esa tradición, como el desplazamiento eurocéntrico, el doble bárbaro o “muñeco de budú”, la impostura, la oxigrafía y el trabajo de duelo de la madre, constituyen huidas anticoloniales de este poeta puertorriqueño. La acción de huir no es política en la gramática vanguardista del siglo veinte, que pone la acción al frente de una marcha lineal, según esa metáfora militarista del tiempo y el espacio que es la palabra “vanguardia”. Pero, como enseña el maestro de “la espera y la huida”, José Lezama Lima, la huida es la política secreta del héroe en la imagen, es decir, del poeta. Che Melendes huye, según describe el pasaje autobiográfico antes citado, “rechasaba, uyendo —si quieren asotarme el verbo— de ser una respuesta programada para la desrealización”, y es importante que diga que huye, pese a la connotación impolítica que “azota el verbo”. Esta huida por el corredor laberíntico de la poesía se condice con lo que he llamado una práctica cultural y literaria de retaguardia (ver “Manifiesto de retaguardia”), en la cual se asume la necesidad de construir un *fuera de lugar* dentro de una sociedad y una época posmoderna que no admite el afuera. El fuera de lugar es imprescindible para desatar una lógica de la acción transformadora, propia del acontecimiento que hace saltar las rutinas de los factores dados en cualquier situación histórica. Como demuestra Alain Badiou, el acontecimiento no es posible a partir del conjunto cerrado de lo dado. Lo ya dado sólo repite lo ya dado. Sólo lo fuera de lugar apunta al acontecer. Hay instancias en que la mejor manera de confeccionar un fuera de lugar es fabricar el doble bárbaro que crea *una copia* del programa civilizatorio dominante, *con una forma que no es la misma*, cual la escritura y estética eurocéntricas y oxigráficas de Melendes, quien también descubre lo mucho que se aprende sobre corporalidad, finitud, materialidad y creación en la aproximación a las prácticas y saberes de la mujer real no sublimada dentro de la espectralidad patriarcal. Las prácticas del *cuidado de sí* atinentes al desempeño cotidiano de Joserramón Che Melendes en el campo literario, referidas al comienzo de esta intervención, cuando comentamos su desconexión deliberada de la sociedad de redes, se empotrarían en esta búsqueda profunda relacionada con la

euroexentricidad, el doble bárbaro, la oxigrafía y el duelo por la madre mortal, que convergen en una estrategia anticolonial de retaguardia signada por la huida como lógica anticolonial de la acción.