

## MANUEL RAMOS OTERO, POETA DE LA “LÍRICA TERMINAL”

Carolina Sancholuz  
Universidad Nacional de La Plata/CONICET  
Argentina  
carosancholuz@yahoo.com.ar

La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte. Porque no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical aunque se ensayen otras. Y esto es como decir que no se puede no morir.

Tamara Kamenszain, *La lírica terminal*

La poeta y crítica Tamara Kamenszain (2000) hilvana las relaciones profundas entre escritura poética, sujeto y muerte en *La lírica terminal*, ensayo donde propone una lectura minuciosa y delicada a la vez sobre cuatro autores acechados por enfermedades literalmente terminales, -Enrique Lihn, Néstor Perlongher, Héctor Viel Temperley, José Lezama Lima<sup>1</sup>. Todos ellos coinciden en el uso constante de la primera persona en poemas donde el *yo*, siempre al borde de su inminente disolución ante la experiencia límite de la muerte, sin embargo se reafirma en el acto de decir *Yo*. Kamenszain observa entonces que escribir en verso supone la forma del diario, “extremando en cada escansión, en cada suspensión del sentido, en cada parálisis narrativa, lo que se está por terminar” (Kamenszain, 2000: 145) y cuyo ejemplo más elo-

Tamara Kamenszain denomina “lírica terminal” al acto último de escribir la muerte o de escribir contra ella, en un conjunto de poemas en los cuales el *yo* siempre está al borde de su inminente disolución; se trata de textos producidos por poetas literalmente acechados por enfermedades terminales. A partir de la reflexión sobre las relaciones entre escritura poética, sujeto y muerte, proponemos abordar la construcción del sujeto poético en *Invitación al polvo* (1991), libro póstumo de Manuel Ramos Otero (Puerto Rico 1946-1990). En él se advierten tópicos y núcleos semánticos en torno a la muerte y lo terminal, donde se examina la experiencia radical de una situación límite –el *yo* y la confrontación con la muerte–, desde la autorreflexión poética.

Recibido: 29 de marzo de 2011

Aceptado: 28 de julio de 2011

cuenta entre las obras tratadas lo constituye el *Diario de muerte* del poeta chileno Enrique Lihn. Si “morir es autobiográfico” (145) como sugiere Kamenzain, hay en los textos de los poetas reunidos una reivindicación del uso del “material crudo” (Iriarte, 2004: 192), es decir, la incorporación de situaciones explícitamente provenientes de la experiencia autobiográfica de los poetas, en particular las enfermedades (el cáncer en Lihn, el SIDA en Perlongher, el tumor cerebral en Viel Témperey, la pulmonía y el presentimiento del fin en Lezama). Hermanados por diversos padecimientos (tejidos tumefactos, tumores, infecciones, dificultades respiratorias), las dolencias se encarnan en sus cuerpos y en sus textos poéticos como correlatos del cuerpo enfermo.

Este trabajo propone leer *Invitación al polvo* (1991), libro póstumo del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero (Manatí 1948-Río Piedras 1990)<sup>2</sup>, como texto de la lírica terminal donde, con palabras de Tamara Kamenzain, “el poeta queda sujeto (atado como sujeto) a la intimidad de la muerte.” (148). Escrito desde la perspectiva radical de una situación límite, la de un sujeto que se sabe enfermo de SIDA, en un momento en el cual la enfermedad no había sido aún conjurada por los avances científicos de la medicación retroviral, sus poemas anudan subjetividad, erotismo y muerte, en una escritura peculiar que registra y confronta con el lector los avances de su enfermedad.

*Palabras clave:* lírica, terminal, sujeto, muerte, enfermedad

*Manuel Ramos Otero, a  
“Terminal Lyric” Poet*

Tamara Kamenzain called “terminal lyric” the last act of writing death or writing against it in a set of poems in which the self is on the brink of dissolution; “terminal lyric” is thus about texts produced by poets literally burdened by terminal illnesses. Setting out from a reflection on the relationship between poetic writing, subject, and death, we propose to analyze the construction of the poetic subject in *Invitación al polvo* (1991), the posthumous book by Manuel Ramos Otero (Puerto Rico 1946-1990). Topics and semantic kernels around death and terminal illness, where the radical experience of a limit situation is examined (the self in confrontation with death), are discussed from the perspective of a metapoetic reflection.

*Key words:*

Lyric, Terminal, Subject, Death, Illness

## Invitación al polvo, *poesía terminal*

Todo este pasaje podría resumirse así: sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí ante la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que nadie oye o que no emociona a nadie.

Maurice Blanchot, “La muerte posible” (*El espacio literario*)

Una foto en blanco y negro ilustra la tapa de *Invitación al polvo*: sobre el fondo de un cielo difuminado en gris se recortan dos figuras, la de Manuel Ramos Otero, abrazado a la estatua de un ángel, buscando con su mano el lugar imposible del sexo de mármol; más atrás, hay un niño en cuyo gesto equívoco no se alcanza a discernir si cabalga sobre los brazos de una cruz o bien observa como un pequeño *voyeur* el juego erótico del poeta. La imagen se congela en un espacio significativo: se trata de un cementerio, entre cuyas tumbas se ve el pasto crecido, manchas de humedad, cierto abandono y decadencia, lugar donde se conjugan los opuestos de Eros y de Thánatos que atraviesan el libro, insinuados ya desde su título<sup>3</sup>. La fotografía connota también un escenario teatral, como si se tratara de una *performance* en la cual el poeta se sitúa ante el lector como sujeto que establece “relaciones de soberanía con la muerte” mediante el sentido del humor –macabro- y el juego sexual.

El uso de la fotografía no es una novedad en Ramos Otero, ya que en su primer libro de cuentos, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), y en su libro de poesía *El libro de la muerte* (1985) las portadas incluyen fotos del autor, mientras que en *Página en blanco y staccato* se reproduce un óleo que retrata al poeta. Juan Gelpí lee en este gesto sin precedentes en la literatura puertorriqueña de entonces una rebelión frente al canon nacionalista de “una literatura que lucha por construir la nación a la manera de una familia” (Gelpí, 1993: 139). Habría cierta “ilegalidad” en el uso de una primera persona ante una tradición literaria que, como el célebre ensayo *Insularismo* de Antonio S. Pedreira, busca fundar el “nosotros los puertorri-

queños” como rasgo identitario fuerte. Para Gelpí, Ramos Otero se inicia en la literatura desafiando esa tradición, “diciendo ‘yo’ dentro y fuera de sus textos.” (139). Resulta interesante subrayar la continuidad entre el primer libro del poeta y su obra póstuma, donde el escritor apela, tanto en prosa como en lírica, a la constitución de una subjetividad centrada particularmente en la primera persona. Se trata de un yo que en varias ocasiones se exhibe intencionalmente autobiográfico pero que, como lo describe con acierto Rubén Ríos Ávila, constituye más bien una compleja estrategia de individualidad poética, “cuya táctica más efectiva no es necesariamente el confesionalismo, aunque esté ahí, ni el narcisismo, aunque también esté.” (Ríos Ávila, 2002: 234).

Esta particular colocación del sujeto en el texto se vuelve una constante en *Invitación al polvo*. Me resulta interesante pensarla como la construcción de un “espacio autobiográfico”, instancia mediadora definida por Nora Catelli como lugar de la impostura, es decir, “donde un yo, prisionero de sí mismo [...] proclama para poder narrar su historia que él (o ella) fue aquello que hoy escribe” (Catelli, 1991: 11). ¿Qué efecto provoca la impostura en la constitución de la voz poética en *Invitación al polvo*? Por un lado, posibilita situar los elementos autobiográficos presentes en el texto, no tanto desde un punto de vista estrictamente referencial, sino formando parte de una construcción literaria que simula ser la experiencia de un sujeto real. Este sujeto aparece especialmente en los poemas amorios y eróticos que narran líricamente la historia de amor homosexual del yo, anclada significativamente en el pasado si atendemos al uso verbal predominante del pretérito<sup>4</sup>. Pero por otro lado, en los poemas que dan cuenta de la enfermedad y su inscripción progresiva en el cuerpo del poeta, del acecho constante de la muerte y de la tensa espera del final anunciado, el poeta queda “atrapado en un decir autorreferente” (Kamenszain, 2000: 145). La enfermedad altera la relación con el tiempo en estos poemas, escritos en tiempo presente, aunque se trata de un presente suspendido entre el pasado que comienza a ceder y el futuro que se comienza a perder porque en el futuro está la muerte, como leemos en el poema “La rosa”:

El martes que viene voy de viaje.  
No es necesario hablar de mal agüero.  
Regreso al pan, al mar y al aguacero.  
A humedecer con polvos mi homenaje. (Ramos Otero, 1991: 64).

Los versos citados abren y cierran el poema, sugiriendo la circularidad del viaje final, la muerte como regreso al origen, al mar que remite a la isla natal. Sin embargo el yo, “fúnebre ramo deshojado” (64)<sup>5</sup>, se rebela ante la enfermedad del SIDA, metaforizada como “mapa de piel que profetiza la órbita de otra cuarentena” (64), para afirmarse a través de verbos que expresan la voluntad de permanencia (la repetición del verbo “sigo”), el deseo de desorbitar el itinerario funesto del viaje y asimismo el desorbitar(se) del sujeto:

Quiero que sepan que estoy desorbitado,  
como siempre, que sigo enamorado de la orilla,  
que sigo sentado en el balcón del dueño  
tirándole saliva al dios de la pureza; (64).

El título del poema remite al clásico tópico de la rosa asociado al *carpe diem*, que la lírica renacentista y especialmente la barroca resignifican como alusión a la brevedad de la vida. En Ramos Otero se desplaza y suma otra significación: la rosa es la enfermedad misma, como leemos en dos versos fuertemente estructurados a través del paralelismo sintáctico y las repeticiones que afirman: “hoy más que nunca la llaga es una rosa/hoy más que nunca la rosa es un pretexto” (64). Llaga, rosa, pretexto, el cuerpo material, enfermo, llagado del sujeto se vuelve finalmente texto, poema, “libro abierto”, que espera ser leído: “Qué más quieren de mí sino este libro abierto/ que a todos asegura el clímax de sus penas,” (64). En el poema se perciben ecos que llegan desde Sor Juana (sus sonetos a la rosa en este caso) y se encadenan con el modernismo dariano de su gran poema “Lo fatal”, aludido en el “fúnebre ramo deshojado” (64).

En *Invitación al polvo* se observa el uso sostenido de la intertextualidad que le permite al poeta anudar tradiciones poéticas del Siglo de Oro, del Barroco y del Modernismo hispanoamericanos, la lírica homoerótica de Cavafis y de Luis Cernuda y las expresiones de la cultura popular, especialmente provenientes de la tradición bolerística caribeña. La alusión al famoso soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte” se insinúa en el título del poemario y se explicita en su primera y segunda parte –“De polvo enamorado”

y “La víspera del polvo”–, en el epígrafe inicial, como asimismo en el poema 12 que reescribe el verso final quevediano desde la experiencia homoerótica:

Hay polvo enamorado de tu polvo  
y ayer tan solo callejero caminante  
ojos enfrente de otros ojos solitarios  
leche final corriéndonos delante (21).

El epígrafe que abre la segunda parte remite al famoso poema dariano “Lo fatal”, en el cual *eros* y *thánatos* se tensionan mediante el paralelismo de los versos que subraya la combinación sonora de los opuestos: “...y la carne que tiente con sus frescos racimos/ y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”. Se trata del soneto que cierra *Cantos de vida y esperanza* (1905) y que Manuel Ramos Otero rescribe en versión popular, remedando la letra de un bolero, lo que provoca un particular efecto de lectura al trocarse el tono dramático del poema dariano en melodrama en su “Poema 22”:

Dichoso aquél que vive su mentira  
y llora por la vieja vellonera  
aquél que al recordar se desespera  
y la foto estrujada nunca tira (32).

Quevedo, Cernuda, Darío, Sor Juana y San Juan de la Cruz –para nombrar algunas de las referencias líricas explícitas en *Invitación al polvo*–, dialogan a través de los epígrafes con dos importantes poetas de Puerto Rico: Luis Palés Matos y Julia de Burgos. De esta última proviene el título de la tercera parte del libro, “La nada de nuestros nunca cuerpos”, verso del poema “Nada” de su obra *Poema en veinte surcos* (1938), a través del cual se subrayan los sentidos de la desintegración y la muerte que atraviesan todo el libro de Ramos Otero y que alcanzan su máxima expresión en el largo poema final, donde el hablante poético se detiene en los tópicos del tiempo y la finitud del sujeto, del cuerpo –esta vez femenino– devenido en signo de la degradación:

Las mujeres no están hechas de tiempo, son el tiempo:  
Pero de noche conviven como ratas con el polvo del suelo  
Y son el único consuelo de las huellas que dejan los  
Fantasmas y los ángeles, al barrer sus escobas malditas (69).

La muerte como tópico poético por antonomasia preside las obsesiones de su primer libro de poesías, *El libro de la muerte* de 1985. Allí emerge sin embargo como un espectáculo al cual el yo asiste, que por momentos lo seduce pero que atañe a los otros, como se percibe claramente en la segunda sección del libro, llamada significativamente *Epitafios*. Se trata de diez poemas centrados en las figuras de once poetas muertos, que comparten con el escritor que les rinde tributo la homosexualidad, abierta o solapada. Para Efraín Barradas *Epitafios* es un panteón en el doble sentido de la palabra: tumba y templo, donde el poeta recrea su propio canon<sup>6</sup>. En otros poemas del mismo libro la muerte del otro acecha al yo como un espejo que anticipa la propia finitud, presentida pero todavía ausente, insinuada sin embargo en el signo-cuerpo del poema, como leemos en los versos de “En última instancia”:

En última instancia esta heroína funesta es el poema,  
Este sueño, esta radio prendida resucitando a Mozart,  
Estos espejos que tenebrosamente multiplican el cadáver,  
Esta alfombra donde se ensombra el féretro, este rostro  
Desolidadamente inutiliza el humoroso falo de la muerte,  
(Ramos Otero, 1998: 117).

Décticos que recuerdan al gran soneto de Sor Juana “Este que ves engaño colorido”, donde la poeta barroca mexicana propone una definición del arte como vanidad, artificio que no puede evitar el inalterable transcurso del tiempo y el hueco del futuro, la muerte.

En *Invitación al polvo* en cambio, la identidad del sujeto que escribe encarna la paradoja barroca del cadáver viviente, mirando frontalmente la muerte para aferrarse tenazmente a la vida: “Pero el apego a la vida de este mundo ha

hecho a los pacientes de SIDA/ignorantes del contrato” (Ramos Otero, 1991: 63). Son versos del poema que publicó el suplemento cultural del periódico *El Mundo* de San Juan, pocos días después de morir Manuel Ramos Otero, titulado “Nobleza de sangre” –texto de alegato y despedida–, se incluye luego en su libro póstumo<sup>7</sup>. La voz lírica apela a un lenguaje de tono religioso que imita las oraciones de contrición y agradecimiento de los feligreses católicos para, con morbosa ironía, detallar los padecimientos del cuerpo asociados al SIDA, como un gesto provocativo y terminal que descarta nombrar la enfermedad mediante metáforas, reafirmando por su reverso la extrema literalidad del decir:

Gracias, Señor, por habernos enviado el SIDA:  
Todos los recatos y maricones de New York,  
San Francisco, Puerto Rico y Haití te estaremos  
eternamente agradecidos por tu aplomo de Emperador del Todo y  
de la Nada (y si no me equivoco, de Católicos Apostólicos Romanos)  
[...]

(y mira que hemos sido pacientes): esos sudores o escalofríos nocturnos  
(como si para ti la noche existiera), ese cansancio eterno, Señor,  
que no me deja caminar (y mucho menos dejar de escribir poesía),  
esa marginación sin límite, ese asco colectivo al Kaposi Sarcoma  
y la tuberculosis, a la flaqueza y a los hongos epidérmicos.

(Ramos Otero, 1991: 62-63).

El hablante poético oscila entre la construcción de una identidad individual –el yo poeta–, y un nosotros colectivo del cual participa como enfermo portador de SIDA: “Señor, me voy a tomar la poca libertad que me queda, colonizado al fin/ y definir nuestra identidad: ¡Qué nos llamen sidosos de una vez y todas!” (63). El adjetivo humillante y estigmatizador –“sidosos” – se revela contestatario y rebelde, puesto que interpela a la condena social que rotula al portador de HIV, a la vez que denuncia la operación ideológica que homologa colonizado=enfermo=puertorriqueño. Revierte además el prejuicio que convierte la enfermedad en “castigo divino”, como se lee en los versos que increpan a la segunda persona, al “Señor” como destinatario que preside el



poema-oración: “qué te llevó a otorgarles la franquicia/ de la segunda destrucción de Sodoma, a los norteamericanos?” (63)<sup>8</sup>. Como señala Fabián Iriarte respecto de la poesía subjetiva, en este poema Ramos Otero no prescinde de lo patético, en tanto el lector no solamente asiste a los efectos de la degradación (en “Nobleza de sangre” explícitamente la degradación del cuerpo del sujeto), sino también al proceso interno que afecta al yo. En estos ejemplos notamos que el yo “ha dejado de ser un mero pronombre personal despojado de atributos para encarnarse físicamente en un cuerpo que desea ocuparlo, sitiarlo para siempre.” (Iriarte, 2004: 195). El yo remite entonces a un sujeto con una historia, que se cuenta y se canta entre las líneas de los versos, como leemos en “Insomnio”:

Esta mañana llegaron los resultados  
de mi muerte y todavía no abro  
el sobre (el ataúd, debiera decir).  
Los escritores nos morimos lo mismo  
en un féretro de roble forrado  
de moaré, que en un museo de humo  
habitado por dragones de papel  
con rostro de bugarrón caribeño.  
Aquí debiera terminar este poema  
¡pero no! ¿Por qué invitar la muerte  
para que ahora resucite mis recuerdos?  
[...]  
todas las muertes son la misma, aunque,  
como dijo el poeta, lo más increíble  
de la muerte es que la gente desaparezca.  
Él sigue vivo y yo me voy desvaneciendo (46).

Leyendo el *Diario de muerte* del poeta chileno Enrique Lihn, Tamara Kamenszain observa que el registro de ciertas situaciones íntimas o vitales del poeta conforman una familiaridad extrema que provoca un efecto de lectura inverso, el distanciamiento: “Este sentimiento de escribir conectando los dos polos –lo más privado es lo más público– se agudiza cuando el poeta queda su-

jeto (atado como sujeto) a la intimidad de la muerte” (Kamenszain, 2000: 148) Tenemos la impresión de que esto sucede en “Insomnia”, donde se registra una situación como inmediatamente vivida, indicada mediante el déictico temporal “esta mañana”, que evoca una escena privada (la espera de los resultados de los análisis de sangre), que se vuelve pública para el lector. Esta colocación de lo más íntimo “al pie del escenario”, con palabras de Kamenszain, le permite al yo desdoblarse en un él, despersonalizarse en una tercera persona que evoca su rol público como escritor, el “hombre de papel”<sup>9</sup> que puede sobrevivir en la página (“Él sigue vivo”), aunque el yo desaparezca (“y yo me voy desvaneciendo”).

Refiriéndose al complejo lugar de enunciación de la primera persona en la poesía, Jorge Monteleone subraya la problemática y paradójica forma de constituirse el yo lírico:

Hecho de sombras, como una ráfaga de la voz ausente, como un visaje, como un reflejo que no halla su espejo, alguien se levanta en la lírica, elusivo y fantasmal: alguien que todavía dice yo. En ese momento toda poesía lírica descubre una de las paradojas del lenguaje: ¿Quién dice yo cuando se dice ‘yo?’” (Monteleone, 2004: 233).

En *Invitación al polvo* el yo se configura como un déictico paradójico que, por momentos, parece abandonar su lugar de pronombre personal y encarnarse físicamente en un cuerpo enfermo, moribundo, atrapado en la literalidad y en la autorreferencialidad, pero que no prescinde de ese otro visaje “hecho de sombras”, fantasmal, replegado sobre sí mismo, ya que la enfermedad comienza a disolver el vínculo con lo real alterando la duración, el tiempo de la presencia en el mundo, como lo reconoce el hablante lírico en el los versos del poema 3, cuya peculiar construcción gramatical quiebra y disloca la lógica de la construcción temporal:

Vuelvo a cantar dejando atrás la muerte  
sumándome a la horrible ternura del amor

que ahora llega cuando la vida es tarde  
para ser inocente de la guerras futuras (12).

Algunos poemas de *Invitación al polvo* se impregnan de un carácter “testamentario”<sup>10</sup> en el sentido explorado por Monteleone, como una secreta apuesta a una continuidad en el futuro que el sujeto comienza a perder porque el futuro no tiene lugar o, más bien, solo tiene lugar en el lenguaje, capaz de producir un enunciado imposible (“estoy muerto”) como leemos en la interrogación existencial que cierra el poema 7:

Yo también quisiera hijos si no es porque soy poeta  
Y mis hijos son palabras que crecen sobre el papel.  
¿Soy papel o soy poeta?, se ha preguntado mi alma  
en la cruel y eterna noche del mar que jamás se calma.  
[...]

Sólo sé que quiero continuar a la deriva  
Como el barco que enmohece sin sentir frío en la orilla  
Y se vuelve a preguntar, si lo reconoce un puerto,  
¿estoy vivo o estoy muerto, o tan solo es una herida? (16).

En la poesía terminal de *Invitación al polvo* gravita con fuerza la afirmación de la primera persona porque, como sugiere Monteleone, “el poema es como esa carta que envía un moribundo, al modo de un testamento, para ser leída cuando su Yo haya desaparecido, y no obstante el poema esté diciendo Yo” (Monteleone, 2004: 236). Ya sea oscilando entre el acecho de la disolución carnal del yo y su supervivencia en el papel, *Invitación al polvo* enfrenta al lector ante un libro cuya escritura se despliega junto al acto mismo de la muerte, donde los poemas acompañan la expansión textual de la enfermedad, donde cada verso alude a lo otro de la vida, sabiendo que la muerte es su fundamento y que desde esa frontera el poeta es, como insinúa Blanchot, “dueño de sí ante la muerte”. El poema que da título al libro lo enuncia sin ambages, con tono airado pero también liberador:

Me cago en el amor y apenas resucito.  
Me bebo la verdad y caigo enfermo.  
Me avisan que me muero y como polvo.  
Me tuercen los embustes y me amigo.  
Al fin y al cabo no hay tragedia pura. (57).

## Notas

- <sup>1</sup> El ensayo *La lírica terminal* de T. Kamenszain forma parte del libro *La edad de la poesía* (1996). Posteriormente se edita en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, en el año 2000. Las citas incorporadas en el presente trabajo corresponden a esta última edición.
- <sup>2</sup> Manuel Ramos Otero nació en Manatí, Puerto Rico, en 1948 y emigró a la ciudad de Nueva York en 1968, donde residió hasta 1990, año en el cual regresó a su isla natal, donde fallece víctima del SIDA. Su principal producción literaria se escribe en los Estados Unidos, aunque siempre mantuvo un contacto fluido con su país, al cual solía desplazarse con frecuencia, como así también a través del intercambio cultural, especialmente con las escritoras que renovaron la escena literaria de Puerto Rico en los años setenta, como Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Magalí García Ramis, Vanessa Droz, entre otras. Ramos Otero publicó en vida los libros de cuentos *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), *El cuento de la Mujer del Mar* (1979) y *Página en blanco y stacatto* (1987); una novela de corte experimental, influida por la lectura de Julio Cortázar, llamada *La novela-bingo* (1976) y su libro de poesías *El libro de la muerte* (1985). Póstumamente se editaron los poemas de *Invitación al polvo* (1991) y la colección de cuentos que incluye algunos de sus libros anteriores y otros publicados en diversas revistas culturales, con el título de *Cuentos de la buena tinta* (1992). En los últimos años se ha consolidado una importante bibliografía crítica sobre la obra de Manuel Ramos Otero, cuya apertura y desarrollo se debe en gran parte a indispensables ensayos como los de Juan Gelpí, Efraín Barradas, Arnaldo Cruz Malavé, Jossiana Arroyo y Aura Sotomayor.
- <sup>3</sup> José Luis Vega señala dos vertientes del significado de la palabra polvo. Según la tradición cristiana evoca el destino final del cuerpo luego de la muerte; en su acepción popular refiere a la actividad sexual. (Vega, 1991: 16). Asimismo remite a la poesía barroca de Quevedo, como sugiero más adelante.
- <sup>4</sup> Sobre las tensiones autobiográficas y las estrategias de la primera persona en la obra narrativa de Ramos Otero véase el riguroso estudio de Arnaldo Cruz Malavé "Para

virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero” (1992). Arnaldo Cruz-Malavé sostiene que los textos de Ramos Otero cultivaron desde su primer volumen de cuentos “la abierta, franca y descarada indagación del yo, del yo que escribe” (239) y observa que un número importante de los personajes de sus ficciones duplican con frecuencia circunstancias del propio escritor: son exiliados, escritores o ambos. Pero remarca también que, más allá de las tensiones autobiográficas que puedan atravesar sus textos, el uso de la primera persona encarna en una multiplicidad de voces donde “el yo que cuenta se desdobra en protagonista, pasa sin transición de yo a él o, destacando su función de máscara, de simulador, de travesti, se desplaza con mayor frecuencia del yo al ella” (241).

- <sup>5</sup> El verso juega además con el nombre propio del autor, al menos con uno de sus apellidos –Ramos–, reforzando de alguna manera el pacto autobiográfico que se pone en escena en varios poemas de *Invitación al polvo*. Como sostiene Enrique Pezzoni, “por su esencia, la lírica es (auto)biografía: mimetización de una subjetividad que se perfila como tal no a partir de referentes presuntamente reales, sino de su propio discurso” (Pezzoni, 1986: 108).
- <sup>6</sup> Véase Efraín Barradas (1993) “*Epitafios*: el canon y la canonización de Manuel Ramos Otero”.
- <sup>7</sup> Sobre el impacto que produjo la publicación de “Nobleza de sangre”, el crítico Wilfredo Hernández refiere que “Era la primera vez que un poema publicado en Puerto Rico hablaba sin tapujos de los males asociados con el padecimiento del SIDA, la enfermedad de la que había muerto su autor” (Hernández, 2000: 225).
- <sup>8</sup> “El considerar una enfermedad como un castigo es la más vieja idea que se tiene de la causa de una enfermedad, y es una idea que se opone a todo el cuidado que se merece un enfermo, ese cuidado digno del noble nombre de medicina”, observa Susan Sontag en “El sida y sus metáforas” (Sontag, 1996: 129-130). También analiza las famosas metáforas políticas en torno al SIDA en la era Reagan y cita el juicio terrible del predicador Jerry Falwel para quien “el sida es el juicio de Dios a una sociedad que no vive según Sus reglas” (143).
- <sup>9</sup> Véase el trabajo de Daniel Torres “El ‘hombre de papel’ en *Invitación al polvo* de Manuel Ramos Otero”. Si bien para Torres el “hombre de papel”, tal como aparece en el poema 4 del libro, por ejemplo, condensaría las referencias a los amores homosexuales del hablante lírico, los continuos desplazamientos entre el yo y el tú, o la primera y la tercera persona, nos permiten pensar también en una imagen desdoblada de la figura del poeta.
- <sup>10</sup> Jorge Monteleone, en su estudio sobre la poesía de Bernard Noël, alude al carácter “testamentario” de su lírica, como “habla de los muertos”, donde “el sujeto solo

puede ser pronunciado en el poema cuando el yo carnal esté ausente”, lo cual implica asimismo la alusión a “nuestra propia desaparición” (Monteleone, 2004: 236-237).

### Bibliografía

- Arroyo, Jossiana (1994) “Manuel Ramos Otero: Las narrativas del cuerpo más allá de Insularismo”. *Revista de Estudios Hispánicos*, Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico XXI: 303-324.
- \_\_\_\_\_ (2001) “Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero”. *Revista Iberoamericana* 194-195: 31-54.
- \_\_\_\_\_ (2005) “Itinerarios de viaje: la otras islas de Manuel Ramos Otero”. *Revista Iberoamericana* 212: 865-885.
- Barradas, Efraín (1993) “‘Epitafios’: el canon y la canonización de Manuel Ramos Otero”. *La Torre* (Nueva época) 7.27-28: 319-338.
- Cañas, Dionisio (1994) “La mirada marginal de Manuel Ramos Otero” en *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispánicos*. Madrid, Cátedra: 114-142.
- Costa, Marithelma (1991) “Entrevista”. *Hispanamérica* 59: 59-67.
- Cruz- Malavé, Arnaldo (1993) “Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”. *Revista Iberoamericana* 163-164: 239-263.
- \_\_\_\_\_ (1998) “*What a Tangled Web!* Masculinidad, abyección y la fundación de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos”, en Daniel Balderston y Donna Guy (comps.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 335-355.
- Gelpí, Juan (1993) “La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero” en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 137-153.
- \_\_\_\_\_ (2000) “Conversación con Manuel Ramos Otero (Nueva York, 3 de mayo de 1980)”, *Revista de Estudios Hispánicos* vol. XXVII: núm. 2: 401-410.
- Hernández, Wilfredo (2000) “Homosexualidad, rebelión sexual y tradición literaria en la poesía de Manuel Ramos Otero” en Balderston, Daniel (editor) *Sexualidad y nación*. Pittsburgh: Instituto de Literatura Iberoamericana, pp. 225-241.
- Iriarte, Fabián (2004) “Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos”. *Cuadernos del Sur* 34: 187-213.
- Kamenzain, Tamara (2000) “La lírica terminal” en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 143-168.

- Monteleone, Jorge (2004) "¿Quién dice Yo? Nota sobre la poesía de Bernard Noël". *Cuadernos del Sur* 34: 233-238.
- \_\_\_\_\_ (1995) "El fantasma de un nombre. (Sobre *Diario de muerte* de Enrique Lihn) en Noé Jitrik (comp.) *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 221-228.
- Ramos Collado, Liliana (1998) "Verso y prosa de Manuel Ramos Otero" en Ramos Otero, Manuel *Tálamos y tumbas*. Guadalajara, edición conmemorativa de la Universidad de Guadalajara: 11-33.
- Ramos Otero, Manuel (1971) *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*. San Juan: Editorial Cultural.
- \_\_\_\_\_ (1979) *El cuento de la mujer del mar*. Río Piedras: Huracán.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Página en blanco y staccato*. Madrid: Playor.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Cuentos de buena tinta*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- \_\_\_\_\_ (1976) *La novelabingo*. Nueva York: Libro Viaje.
- \_\_\_\_\_ (1985) *El libro de la muerte*. Río Piedras/New Jersey: Cultural/Waterfront Press.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Invitación al polvo*. Madrid-Río Piedras: Plaza Mayor.
- Pezzoni, Enrique (1986) *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Ríos Ávila, Rubén (2002) "Dislocaciones caribeñas: Arenas y Ramos Otero en Nueva York" en *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Callejón: 223-235.
- Sontag, Susan (1996) *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus.
- Sotomayor, Áurea María (2004) "Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero" en *Femina Faber. Letras, música, ley*. San Juan, Ediciones Callejón: 279-306.
- Torres, Daniel (2000) "El 'Hombre de papel' en *Invitación al polvo* de Manuel Ramos Otero". *Chasqui*, Revista de Literatura Latinoamericana 29: 33-49.
- Vega, José Luis (1991) "La poesía de Manuel Ramos Otero". *El nuevo día* (6 de octubre): 16-18.