INTERCORPOREALIDAD Y MARGINALIDADES: EL DISCURSO POéTICO HISPANOAMERICANO COLONIAL Y CONTEMPORáNEO DE CARA AL NUEVO MILENIO

© Daniel Torres

Ohio University

E-mail - torres@ouvaxa.cats.ohiou.edu

"Literature is the question minus the answer."

- Roland Barthes

EL CUERPO A CUERPO DE LOS CUERPOS

La renegociación de fronteras lingüísticas y estéticas en el ámbito hispanoamericano de la identidad cultural, hacia el futuro y desde su pasado, a las puertas de un nuevo milenio, está marcada por la innegable presencia de las marginalidades. La representación del cuerpo americano desde las cartas de relación y las crónicas de indias ha marcado siempre el territorio de la doble mirada intercambiada entre el europeo y el indígena pasando luego a formar parte del caleidoscopio de miradas de estos con el mestizo (mezcla de europeo e indígena) y, posteriormente, con el africano, el mulato (mezcla de europeo y negro), y el pardo o el zambo (mezcla de negro e indígena).

El primer poema épico de tema americano, La Araucana, y primera manifestación del discurso poético escrito en español en nuestro continente, acusa desde ya la fascinación casi homoerótica del hablante lírico con la idealización a ultranza del cuerpo del delito de la conquista y colonización:

Son de gestos robustos, desbarbados,

bien formados los cuerpos y crecidos,

espaldas grandes, pechos levantados,

recios miembros, de niervos bien fornidos;

ágiles, desenvueltos, alentados,

animosos, valientes, atrevidos,

duros en el trabajo y sufridores

de fríos mortales, hambres y calores. (93)

La descripción de Ercilla de los indios araucanos como: "robustos", "bien formados", de "espaldas grandes", y "pechos levantados"; es totalmente coherente con la declaración del asiento y la también descripción de la provincia de Chile y estado de Arauco. Siguiendo un poco la tradición del locus amoenus, tenemos a un hablante embelesado ante las maravillas de América transfiriendo toda su visión renacentista a su poema épico de la gesta de colonización contra los fieros pueblos araucanos. No cabe duda de que la belleza de los aborígenes les habrá quitado la respiración a más de un soldado español (como bien lo documentara y condenara Sahagún en su Historia general de las cosas de Nueva España); pero aquí el hablante está admirando la fuerza y disposición del conquistado, así como su independencia: "No ha habido rey jamás que sujetase / esta soberbia gente libertada [osada, atrevida]" (94). Y es precisamente el cuerpo del sujeto poetizado lo que se muestra casi como écfrasis en el poema donde el hablante se regodea en la belleza masculina. La crítica ha leído "esta característica física que se apoya fundamentalmente en dos elementos: fuerza y valor, como proyección o encarnación de las características físicas del territorio que los araucanos habitan" (Pastor 470). Isaías Lerner en su edición crítica comenta que este señalamiento de Beatriz Pastor no es del todo convincente y añade: "El texto propone una explicación no necesariamente geográfica, sino más bien astrológica, y por lo tanto determinista" (93). Esta tesis va de la mano con la idealización en la que insiste el hablante respecto a la devoción religiosa intuitiva del indígena:

Gente es sin Dios ni ley, aunque respeta

aquel que fue del cielo derribado,

que como, a poderoso y gran profeta

es siempre en sus cantares celebrado.

Invocan su furor con falsa seta [secta]

y a todos sus negocios es llamado,

teniendo cuanto dice por seguro

del próspero suceso o mal futuro. (91)

Esta multiplicidad de imágenes corporales o intercorporealidad, como dice Gail Weiss en su Body Images: Embodiment as Intercorporeality (1999), "rather than signifying a fragmented or dispersed identity, is, paradoxically, precisely what helps us to develop a coherent sense of self" (167). O como ha dicho anteriormente:

Body images are themselves complex constructions that cannot be traced to a single source, whether that source be physiological, social or cultural, psychical. This means that while our sex, race, gender, social class, age, family, religion, ethnicity, and day-to-day experiences all contribute significantly to the formation of our body images, no one of them alone plays a determinative role in their construction. Indeed, it is the lack of clear boundaries between these different components of our experience that ensures that our body images can never be restricted to any one of them. (167)

Una interpretación hispanoamericanista anterior a estos conceptos la hace Arturo Rico Bovio en Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad (1990):

Es asimismo necesario reasumir nuestra historia. Revisar críticamente, sin prejuicios nacionalistas ni extranjerizantes, nuestros orígenes, reconociendo sus dos fuentes: indígena e hispánica, salvando lo más posible y positivo de ambas... Para conocernos, debemos recuperar e integrar nuestra memoria, rehacer la imagen del cuerpo-que-somos étnica, social, mítica y artísticamente hablando. La inseguridad cultural se supera reconociendo y amando lo propio, no para repudiar lo distinto, sino para aceptarlo precisamente como diferente, aprendiendo en el diálogo a vivir esa diferencia. (153-54)

Partamos de estas nociones preliminares de intercorporealidad y marginalidades, o la manera como la multiplicidad de imágenes de los cuerpos entre sí, de todas las identidades al margen, darán eventualmente como resultado un sentido coherente de ese ser transmigrado sin estar restringido por ninguna idea fija "aprendiendo a vivir esa diferencia". Como puntualizara Homi Bhabha en su momento:

...it is from those who have suffered the sentence of history –subjugation, domination, Diaspora, displacement– that we learn our more enduring lessons for living and thinking. There is even a growing conviction that the affective experience of social marginality –as it

emerges in non-canonical cultural forms– transforms our critical strategies. It forces us to confront the concept of culture outside objets d'art or beyond the canonization of the "idea" of aesthetics, to engage with culture as an uneven, incomplete production of meaning and value, often composed of incommensurable demands and practices, produced in the act of social survival. (172)

El examen de algunas instancias del discurso poético colonial y su relación integral y orgánica con el contemporáneo servirán de apoyo para esta elucidación de las identidades múltiples al margen. A través del cuerpo a cuerpo de los cuerpos el hablante lírico nos muestra, desde la poesía colonial, los conflictos europeizantes del Poema heroico, biografía de San Ignacio de Loyola a caballo entre erótica y mística, que fue escrito por un criollo en el siglo XVII en las inmediaciones de Tunja, Colombia, para escapar del desierto cultural y de la marginalidad de la metrópoli que le tocó vivir. Así mismo examinaremos un magnífico ejemplo de la antipoesía conversacional contemporánea, "El acabose" (1999) de Mario Benedetti, uruguayo, donde se reflexiona sobre los males del entresiglo de cara a un nuevo milenio en el que se entra con los pies descalzos a manera de despojo de todo deshaciéndonos de falsas ideas:

Traje los pies desnudos para entrar en el siglo

Esa comarca en clave/ todavía ilusoria

Vamos a no estrenarla con quimeras exangües

Sino con el dolor de la alegría

La realidad se aviene a su acabose

En cambio la memoria se espabila y se ordena

La frontera está ahí/ pródiga en ceros.

LA ERÓTICA SACRA DE HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO

"En la religión antigua, lo sagrado se confundía
con frecuencia con lo obsceno."
-- Tomás Mann: La montaña mágica

"For me God is not the same as for Saint Theresa or Saint John of the Cross. For them He was a tongue of fire that licked their personal souls and enveloped them in fire, providing

a moment that is both sensual and sexual."
-- Miguel Algarín

La lírica colonial hispanoamericana tiene en el San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús, Poema heroico (1666) de Don Hernando Domínguez Camargo otro de los textos paradigmáticos del Barroco de Indias junto a El sueño (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz, Primavera indiana (1662) de Carlos de Sigüenza y Góngora, y Diente del Parnaso (1689) de Juan del Valle y Caviedes. No sólo en su manejo de la metáfora gongorina que se hace camarguiana sino también en su doble dimensión de ser un poema casi subversivo de denuncia del expolio del oro a América durante la Conquista, como en el alto grado de contenido erótico siendo una supuesta biografía del santo fundador de la Compañía de Jesús (Torres 1993).

En pasajes como la estrofa XVI del "Canto Primero" del "Libro Primero" se lee:

Con blanco alterno pecho le flechaba

Madre amorosa, tanto como bella,

de la una y otra ebúrnea blanda aljaba

de blanco néctar una y otra estrella;

y su labio el pezón solicitaba,

si en blanda nube no, dulce centella,

en aquel Potosí de la hermosura,

venas, de plata no, de ambrosía pura. (43)

Esta imagen de la lactancia del niño santo invoca esa erótica sacra del hablante lírico que hermana las descripciones del cuerpo humano con el arrobamiento religioso. Lo que ya Georges Bataille ha denominado una imperceptible línea entre el arrebato místico y la experiencia erótica como dos caras de una misma moneda (231). O lo que podemos examinar como un proceso de intercorporealidad donde es el mismo cuerpo el locus de tensión entre la fe y el sexo como medio de expresión.

Exploremos las relaciones entre erotismo y religión o una erótica sacra: ese labio que el pezón solicitaba castamente y ese "Potosí de la hermosura, / venas, de plata no, de ambrosía pura" como lo que

experimenta la "Madre amorosa" de San Ignacio de Loyola que "con blanco pecho le flechaba". Examinaremos otros pasajes donde podremos observar, por medio de la descripción de un salero, de una granada, de los pechos de la Virgen y del arrobamiento místico de San Ignacio, los alcances entre lo sacro y lo sexual en el Poema heroico.

El crítico italiano Giovanni Meo Zilio en su edición crítica de las Obras de nuestro poeta ya se había referido a su sensualidad intrínseca:

Debajo del casto disfraz de la esplendorosa maternidad no deja de percibir el lector avisado (por el tipo de imágenes, por la complacida insistencia en las mismas y por el contexto todo) una sensualidad inmanente que va más allá del simple halago sonoro y visual de los sentidos para injertarse de lleno en la savia misma del ser biológico y del existir vital del hombre quien no puede dejar de palpitar bajo la sotana. (xxxii)

En el "Libro primero" del texto se narra: "Su nacimiento, bautismo, infancia y juventud; capitán en Pamplona, la defiende del francés; y gravemente herido, le visita san Pedro y sana de su herida" (37). Y en el "Canto primero" se precisa el "Preludio a la vida de san Ignacio de Loyola; sus padres, su nacimiento en un establo; su bautismo, en que se puso a sí mismo el nombre; aparatos de la pila de bautismo y solemnidades del convite". (39) En ese contexto se da la famosa escena de la lactancia del niño ya citada. Anteriormente en la estrofa XII del mismo canto se han identificado al santo y a su madre como: "a otro Cristo, presente a otra María,/ y un establo ya escucha lacrimante / en el pesebre a Ignacio..." (42). El paralelo es claro entre: el niño Jesús y la Virgen; y San Ignacio y su madre. La libertad con la que el hablante lírico describe el pezón solicitado por el labio del niño y la comparación que raya en el sobrepujamiento del "Potosí de la hermosura" y las "venas, de plata no, de ambrosía pura" (43) delatan la delgada línea entre lo erótico y lo religioso preparada ya por el verso anterior "de la una y otra ebúrnea aljaba/ de blanco néctar una y otra estrella" al referirse a la leche de la madre.

Bataille, citando al Padre Louis Beirnaert, en el "Estudio V: Mística y sensualidad" de su libro El erotismo, declara:

Hay similitudes flagrantes, o incluso equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y mística. Pero estas relaciones sólo pueden aparecer con suficiente claridad a partir del conocimiento experimental de las dos clases de emoción... Las descripciones de los grandes místicos podrían en principio paliar la ignorancia, pero estas descripciones desconciertan en razón de su sencillez misma, no

ofrecen nada que se aproxime a los síntomas de los neurópatas o a los gritos de los místicos"transverberados". No sólo dejan lugar a la interpretación de los psiquiatras, sino que sus imperceptibles signos suelen escapar a la atención de estos. Si queremos determinar el punto en que se ilumina la relación entre el erotismo y la espiritualidad mística, debemos volver a la visión interior, de la que prácticamente sólo parten los religiosos. (231-232)

Finalmente, concluye el Padre Beirnaert citado por Bataille: "La fenomenología de las religiones nos enseña que la sexualidad humana es directamente significativa de lo sagrado". (229) En otras palabras, hay una relación intrínseca entre lo erótico y lo sacro en la medida en que se trata de una "sexualidad benéfica 'querida por Dios'" (236). Domínguez Camargo no falta a la decencia ni al decoro en la mención del pezón solicitado por el labio del infante sino que precisamente al mostrar una escena de intimidad absoluta nos hace partícipes de toda una erótica sacra.

Georgina Sabàt de Rivers en su artículo "Lírica culta de la colonia: Hernando Domínguez Camargo" comenta sobre estos temas lo siguiente:

Así como Góngora utilizó como armazón para su Polifemo un tema pagano, Domínguez Camargo escoge uno religioso en un intento de hacer culteranismo "a lo divino" utilizando el mismo tipo de estrofa. El resultado es una sugestiva y sensual combinación de lo profano con lo religioso en su forma más acicalada. (10)

Más adelante, en las estrofas XXXII y LXVI del mismo "Canto primero" tenemos otra incursión del hablante lírico en la descripción de un salero homoerótico y de una granada heterótica:

el salero:

En seguimiento del mayor lucero,

robusto hermosamente un joven era

Tifeo de un castillo en un salero,

donde el cincel aumentos desespera;

arduo Babel luciente, en que el platero

escollo de oro a escollo así pondera,

que en las almenas, que le ciñe bellas,

su sal pudiera ser polvo de estrellas. (47)

la granada:

Pelicano de frutas la granada,

herida en sus purpúreos corazones,

su leche les propina colorada,

en muchos que el rubí rompió pezones.

Baco que la admiró desabrochada,

apiñados le ofrece los botones

en el racimo que cató respeto

al vino de quien es diez veces nieto. (55)

Domínguez Camargo describe la figura del salero voluptuoso con toda la sensualidad de orgasmos de sal: "su sal pudiera ser polvo de estrellas". Hay algo de intensidad o de in crescendo masturbatorio en la línea: "donde el cincel aumentos desespera" hasta desembocar en el reguero de sal que venía preparándose con el verso: "escollo de oro a escollo así pondera". Extraña o diferente inclusión de lo sexual en la escena del bautismo de San Ignacio de Loyola, del cual el Poema heroico supone ser una biografía poética. En otro lugar me he referido a la posible artimaña del hablante de usar la supuesta oscuridad del lenguaje gongorino para denunciar el expolio del oro de América por parte de Europa (Torres 1995). Tal vez aquí presenciemos otro aclaramiento de la naturaleza homoerótica del texto independientemente de su intención oficial de homenajear a San Ignacio. Ese pasaje de un salero que poco menos que se viene en medio de un bautismo como parte de la solemnidad del convite, es uno de los momentos en que el efebo muestra su inocencia por encima de la lectura del crítico tal vez lascivo que lo observa de reojo (Torres 1997). Podríamos apuntar que la experiencia orgásmica que se acercaría casi a la intensidad de la transverberación de los místicos está marcada aquí por aquella "visión interior" a la que se refería el Padre Louis Beirnaert citado por Bataille. Esto lo discutiremos más ampliamente cuando analicemos la experiencia mística de San Ignacio en el momento en que la Virgen le infunde, en

una aparición, el don de castidad por medio de "un pasmo a Ignacio [que] le ahogó el aliento" (121).

La descripción de la granada, por otro lado, raya en lo casi pornográfico. "Herida" y "desabrochada" "su leche les propina colorada" que en su forma vaginal admirada por Baco, el dios del vino y los excesos "apiñados le ofrece los botones/ en el racimo que cató respeto" (55). La estrofa se toca casi con la "transgresión" que "en los límites del cristianismo se llama el pecado" (Bataille 267). Sin embargo, estas dos estrofas insertas en el contexto de "las solemnidades del convite" acusan el relajamiento de ciertas normas en el espacio de la fiesta como aspecto tolerante de las sociedades católicas. Aparte de que en el verso "en el racimo que cató respeto" se llama al orden debido en estos casos. Domínguez Camargo se balancea magistralmente en una cuerda floja sin asomos de caerse, tentando los límites con un sensualismo propiamente gongorista.

No debemos olvidar el sustrato biográfico del contexto histórico en que se escribe el poema y cómo fue publicado póstumamente. Siendo el autor jesuita expulsado de la Compañía de Jesús por su "...violación continuada (y con escándalo) del voto de castidad, compromiso grave en escándalos de negocios, rebeldía ideológica contra métodos externos o contra la disciplina interna de la Compañía, crisis religiosa..." (Meo Zilio 1986 xii) pese a que "...nuestro aristocrático y despreocupado y rebelde poeta era (al igual que Lope) nada menos que Familiar y Comisario del Santo Oficio ; esto es, ministro de la Inquisición, en la jurisdicción de Tunja" (Meo Zilio 1986 xxi).

Podríamos conjeturar que tal vez esta doble condición de rebelde contra la Compañía de Jesús y ministro del Santo Oficio jugó un papel importante en el silenciamiento de su propia obra en vida debido al alto contenido erótico.

Sobre la descripción de los "pechos" de la Virgen en el retrato del "Canto segundo" del "Libro segundo" se ha detenido ampliamente la crítica. Sabàt de Rivers en su artículo ya citado interviene para reseñar y aclarar lo que han dicho tres estudiosos del Poema heroico como Alicia de Colombí-Monguió, Giovanni Meo Zilio y Diógenes Fajardo. Citemos primero la estrofa XLV en cuestión y luego refirámonos a lo ya dicho sobre el particular:

los pechos de la Virgen:

Acuerda bien, cuando mejor defiende,

túnica augusta, claramente obscura,

los pechos donde lince amor atiende

dos cúpulas del templo de hermosura:

dos pomos, por quien Ida el suyo enmiende;

dos Potosís de la beldad más pura,

donde en sus venas un licor desata,

de quien es piedra el sol, y él es la plata. (120)

Y veamos las tres citas de los críticos:

Alicia de Colombí-Monguió ha defendido este retrato como "apoteosis de la Magna Mater" arquetipo de lo sacro y religioso donde "hay sensorialidad pero no sexualidad". (294) (Sabàt de Rivers 12)

Meo Zilio, sin embargo, cree que la figura de María ha sido dissacrata en esos versos, aunque podría tomarse a modo de vacilación al decirnos que la imagen que nos da el poeta en este retrato ha sido "reconducida a la etapa pagana, anterior al pudor de la humanidad" (en Colombí-Monguió 294). (Sabàt de Rivers 12)

Diógenes Fajardo, por su parte, cree que "este lenguaje sensual contrasta con la pureza misma de la Virgen, que se alaba en todo momento" (52). (Sabàt de Rivers 12)

A estas tres posturas Sabàt de Rivers contesta:

Estoy de acuerdo en que no haya en este retrato sexualidad, pero sí creo que no podemos dejar de notar sensualidad; el poeta menciona los pechos, en distinta forma, en cuatro versos seguidos. "Pechos" era palabra que en los retratos femeninos tradicionales, no precisamente de la Virgen, no era frecuente, probablemente para no provocar impresión carnal en el lector. Domínguez Camargo se tomó esa libertad porque su personalidad sofisticada disfrutaba de lo sensorial, gozaba de lo que recibía –o imaginaba– a través de los sentidos sin que, por ello, en este retrato, faltara a la virtud esencial de la Virgen. (12)

Permítaseme terciar en esta polémica crítica y meramente señalar que acorde con la erótica sacra que me interesa mostrar aquí, el pasaje de los pechos de la Virgen está en total concordancia con el

elemento místico de la visión interna que desarrolla el hablante lírico a lo largo del poema. No debemos perder de vista que el "Canto segundo", donde el santo "Vota a la Virgen Santísima el visitar su casa de Monserrate. Ella le remunera este deseo con su presencia; infúndele en esta visita el don de la castidad" (109) es parte del "Libro segundo" en el que asistimos a su "Su conversión, su penitencia, y singulares favores que le hizo el cielo en este tiempo" (107). La estrofa de los pechos de la Virgen, la XLV, precede al momento en que ésta le infunde el don de castidad. Es el episodio del arrobamiento místico del santo:

Al golpe de la luz y del portento

(el edificio todo coludido),

no cupo en sí de Ignacio el aposento,

y en la voz se quejó de un estallido:

el pasmo a Ignacio le ahogó el aliento,

embargóle a los miembros el sentido;

y el corazón faltando de su lecho,

le busca puertas, por donde huir, al pecho. (121)

La descripción de la aparición de la Virgen provoca estos jadeos, quejidos y pasmos que le embargan los miembros del sentido quejándose en la voz de un estallido y el corazón que falta de su lecho busca puertas por donde huir del pecho. La emoción que embarga al santo se acerca peligrosamente a la descripción de un orgasmo. Sin embargo, es justamente esa infusión de la castidad por parte de la Virgen lo que no permite que el pasaje pueda ser leído en su dimensión estrictamente erótica. De modo que estéticamente es uno de los mejores momentos en los que se manifiesta lo que he dado en llamar la erótica sacra de Hernando Domínguez Camargo. En las descripciones voluptuosas analizadas hasta aquí asistimos a la manifestación de esa visión interior de la experiencia mística donde erótica y religión se dan la mano. Parecería que fe y sexo (o lo sagrado y lo obsceno) son inherentes una a lo otro como experiencias humanas de una tentativa de trascendencia absoluta. Dicho de otro modo: sería la mística inevitablemente lo más parecido a la magia inenarrable de la erótica donde el cuerpo sirve de apoyo para tal experiencia. He aquí el poema heroico de un criollo en la colonia que se distancia de su entorno por medio de la utilización del lenguaje

gongorino para renegociar la frontera entre eros y religión cuestionando los estamentos litúrgicos. La marginalidad del jesuita disidente y criollo que denuncia la condición de la colonia en el lenguaje oscuro del gongorismo se da por medio de este procedimiento de intercorporealidad. Es decir: la sexualidad de San Ignacio presentada justo en el momento de infusión de la castidad construye la imagen corporal del abandono así como los pechos de la Virgen en el momento de la lactancia del niño santo. Pasemos, entonces, a ver cómo estas instancias de intercorporealidad y marginalidades se manifiestan en la total desnudez del discurso poético contemporáneo.

EL ACABOSE

a poem is a momentary stay against confusion.

- Robert Frost

Somos los extranjeros de un siglo que está viejo

Pródigo en obsesiones y ruinas y tapujos

Hábitos y confianzas y utopías

Que hicimos con amor/ deshicimos con saña

Cuando acabe este siglo y nazca el otro

Quizás nos falte el aire envejecido

Al que estábamos tan acostumbrados

Este poema escrito en el entresiglo de 1999 llegó a mi computadora, la Pepa Fuegos (que así se llama), "forwardeado" (si me permiten el espanglish) o redirigido (para los más puristas de la lengua) en emístola o correo electrónico de manos del crítico puertorriqueño Efraín Barradas, a quien a su vez se lo había enviado la profesora Susan Homar, del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico, mi alma mater. Insisto en este dato trivial por carecer de una ficha bibliográfica precisa dado que ni Susan ni Efraín recuerdan a ciencia cierta quién les envió originalmente el poema. Me di a la tarea de buscar esta fuente en las librerías de Puerto Rico y de México, pero la búsqueda resultó infructuosa. De manera que me remito a la posmodernidad de la red o internet para presentar un análisis de "El acabose" de Mario Benedetti, en lo que de intercorporal y marginal tiene este excelente ejemplo de

culminación de todo un modo de escribir cotidiano y prosaico del antipoema conversacional hispanoamericano. Modalidad de estilo que se inicia desde los prosaísmos modernistas de un Darío o de un Martí y que desemboca en el exteriorismo poético de un Cardenal o un Parra (guardando todas las distancias políticas de izquierda y derecha, respectivamente, que apuntara Roberto Fernández Retamar al respecto y que le refutara más tarde Federico Schopf).

"El acabose" parte de una primera persona: "Traje los pies desnudos para entrar en el siglo" refiriéndose al tan mentado nuevo milenio y, finalmente, va incorporando un nosotros virtual en el que dice: "Vamos a no estrenarla con quimeras exangües/ Sino con el dolor de la alegría". Se refiere a estrenar "esa comarca en clave" que será el nuevo siglo. En otras palabras, Benedetti nos pide que abandonemos la utopía inherente al ideologema de América concebido desde los mal llamados descubrimientos del siglo XV y la neocolonia del siglo XX (tal vez con su última versión de la globalización económica que no es otra cosa que una americanización). Estas dos "quimeras exangües" han agotado sus ejes y no representan soluciones viables para nuestra contemporaneidad. Ese enigma del "dolor de la alegría" que se repite a lo largo del poema se aclara en los versos que le siguen:

La realidad se aviene a su acabose

En cambio la memoria se espabila y se ordena

La frontera está ahí/ pródiga en ceros

Con hambre sed condenas acechanzas

Y nacimientos ávidos/ rompientes/

Después de todo creemos en tan pocos milagros

Que no vale la pena enumerarlos.

Nos encontramos en el territorio del quiebre de las utopías heredadas o del desencanto a lo largo de cinco siglos. Benedetti nos increpa en la cresta de la ola del 1999 que ante el derrumbe de la realidad que se aviene a su acabose, o el final de juego cortazariano, nos queda siempre la memoria y la frontera que siguen ahí espabilándose y ordenándose para que aquellas "estirpes condenadas a cien años de soledad" tengan "por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra" (Joset 51), como pedía el Gabo en su discurso de recepción del Premio Nobel 1982. Porque según Benedetti

continuarán el hambre, la sed, las condenas y sobre todo las acechanzas. En el recurso de la literatura neorrealista de fin de siglo, Benedetti parecería apartarse de las fórmulas que permearon la narrativa de poesía, como lo fueron el programa estético de lo real maravilloso de un Carpentier en el prólogo de 1949 a su novela histórica El reino de este mundo o al hito literario que supuso en 1967 la publicación de una novela poética como Cien años de soledad. Benedetti va por otro lado, por el estrictamente político que siempre ha permeado su escritura:

Somos los emigrantes/ los pálidos anónimos

Con la impía y carnal centuria a cuestas

Dónde amontonaremos el legado

De las preguntas y perplejidades

No se trata de ser necesariamente pesimista sino profundamente realista ante el hecho innegable del anonimato de nuestro continente mestizo (como diría el mismo Benedetti en uno de sus libros de ensayos). Nuestras identidades, aún en las puertas del nuevo milenio, siguen siendo las del anonimato de nuestra identidad cultural (que tuviera en su momento la aparente solución de un proceso de transculturación para un Fernando Ortiz). Y el siglo se nos hace "carnal" o manifestación de un cuerpo que al inicio del poema traía los pies desnudos y abandonados a su destino transhumante de emigrados buscando un lugar donde amontonar el legado o la herencia de preguntas y perplejidades. "El acabose" nos propone una solución dinámica al fenómeno de la intercorporealidad como un vértigo de indecisos. Dicho de otro modo: se acepta la condición irresuelta del nuevo milenio y se espera que continúe como hasta ahora habiendo aprendido lecciones del pasado cifradas en la memoria:

En el buzón de tiempo las palabras

Se fraccionan en sílabas y llantos

Otras se juntan como peces

Que huyeron de su orilla

Y alguna más se reconoce

En las navajas del silencio

Tengo los pies desnudos para entrar en el siglo

Y el corazón desnudo y la suerte sin alas

Vamos a no estrenarlo con quimeras exangües

Sino con el dolor de la alegría.

En otras palabras, aceptemos la convención del tiempo donde se divide la literatura misma en sílabas y llantos, como peces o navajas del silencio. Y, finalmente, la desnudez de los pies evoca la imagen del abandono a lo que pase, aceptándolo. Entrando en el nuevo siglo sin aspavientos inútiles del Y2K (o ¿y tú qué?), desprovistos de ideas agotadas y preconcebidas sino con el enigma del dolor de la alegría o un continuum de lo ya aprendido (aquel "aire envejecido al que estábamos acostumbrados" del inicio del poema). Parecerían recontextualizarse aquí aquellas líneas famosas en los años noventa, de la canción en ritmo de salsa del músico panameño Rubén Blades, "Simón, el gran varón": "si del cielo te caen limones, aprende a hacer limonada". Benedetti, como Domínguez Camargo trescientos años antes, va rastreando la consecución de unas identidades múltiples que le permitan al hablante lírico entrar en la comarca en clave del nuevo siglo totalmente dispuesto al acabose que contiene en sí mismo un reinicio donde tal vez nos falte ese "aire envejecido al que estábamos tan acostumbrados". Domínguez Camargo, más de trescientos años antes, había cuestionado la división entre mística y sexualidad ampliando el registro lírico del Barroco de Indias más allá del tabú propio de esos temas. Cada cual en su momento construye una imagen corporal peregrina o rara para su tiempo, pero que se corresponde con el paradigma estético de la intercorporealidad como una posible dirección de análisis marginal de cara al nuevo milenio donde, como pedía originalmente Gail Weiss, se construye, reconstruye y deconstruye a través de una serie infinita de intercambios corporales (165).

Obras citadas

Bataille, Georges. El erotismo. Traducción del francés de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets, 1997.

Benedetti, Mario. "El acabose." 1999.

Bhabha, Homi K. The Location of Culture. Nueva York: Routledge, 1994.

Colombí-Monguió, Alicia de. "Piélagos de voz: sobre la poesía de Domínguez Camargo". Revista de Filología Española 66.3-4 (1986): 273-96.

Domínguez Camargo, Hernando. Obras. Edición de Giovanni Meo Zilio. Caracas: Ayacucho, 1986.

Ercilla, Alonso de. La Araucana. Edición crítica de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 1993.

Fajardo, Diógenes. "El Barroco Americano: Hernando Domínguez Camargo". Verba Hispánica [Eslovenia] 3 (1993)

Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica." Para una teoría de la literatura hispanoamericana. México: Nuestro Tiempo, 1977. 140-158.

Joset, Jacques. "Introducción." Edición crítica de Cien años de soledad. Madrid: Cátedra, 1995. 9-51.

Meo Zilio, Giovanni. Estudios sobre Hernando Domínguez Camargo y su Ignacio de Loyola. Messina-Firenze: G. D'anna, 1967.

Pastor, Beatriz. "Alonso de Ercilla y la emergencia de una conciencia hispanoamericana." Discurso narrativo de la Conquista de América. La Habana: Casa de las Américas, 1983. 451-470.

Rico Bovio, Arturo. Las fronteras del cuerpo: Crítica de la corporeidad .México: Joaquín Mortiz, 1990.

Sabàt de Rivers, Georgina. "Lírica culta de la colonia: Hernando Domínguez Camargo". Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry 3.2 (1997): 5-23.

Schopf, Federico. "Parra: Arqueología del antipoema." Texto crítico 28 (enero-abril de1984):13-33.

Torres, Daniel. El palimpsesto del calco aparente: Una poética del Barroco de Indias. NuevaYork: Peter Lang, 1993.

----. "Imágenes americanistas en el San Ignacio deLoyola, Fundador de la Compañía de Jesús, Poema heroico (1666) de Hernando Domínguez Camargo". Verba Hispánica [Eslovenia] 5(1995): 27-33.

----. "Los efebos en la poesía colonial hispanoamericana". Ponencia leída en la IIIrd Biennial Conference of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry en Rochester, Nueva York (octubre de 1997).

Weiss, Gail. Body Images: Embodiment as Intercorporeality. Nueva York: Routledge, 1999.