**IMPERIOSA Y ANTI-IMPERIAL:
GIANNINA BRASCHI O LA POÉTICA
DEL IMPERIOSO DESACUERDO NOMÁDICO¹**

Asunción Horno-Delgado
University of Colorado at Boulder

The woman intellectual cannot claim unproblematically to represent women and their voice, but she can broaden the terms of political debate by redefining sovereignty and by using privilege to destroy privilege. I have myself shamelessly privileged a few texts that unsettle the idea that women now occupy unproblematically “their” space, for this is one way of striking a path through the forest of pluralism.

Jean Franco, “Going Public:
Reinhabiting the Private” en *On Edge:
The Crisis of Contemporary Latin
American Culture*

“No me reconocen. No saben quién soy yo. Yo fui una lombriz y un pequeño enanito. Me partieron el cascarón en dos mitades. Nació mi yema. Soy la yema del sol. Soy bellota de oro. Soy trigo. Soy grano de anís. Soy el huevo. Soy la yema. Soy la nube blanca del huevo. Soy el alimento. Soy el desperdicio. Soy yo. Cuidado con tirarme al cesto. Soy capaz de hacerme huevo, de nuevo, y alumbrar.” (87) “Yo soy Giannina. Yo amo los chismes. Pero odio los recuerdos y las lamentaciones. Me gustan las malas películas. Y las malas novelas. Me gusta la cursilería y el chisme. Y me gusta sobre todo olvidarlo todo. Todo lo que odio y todo lo que amo es afirmar.” (134) “Amo los hipos y amo los estornudos y amo los pestaños, y amo los eructos y amo a los glotones. Soy sexo. Y soy hipo. Y soy estornudo. Y soy tos. Soy pura como la

¹Una versión inicial de este trabajo fue presentada como ponencia en dos conferencias: “Poetic Discourses at Play” en la Universidad de California-Irvine (13 abril, 2000), y la 50 Conferencia Internacional de Americanistas celebrada en la Universidad de Varsovia, Polonia (16 de julio, 2000).

teta o la leche. Soy agua, mar o pez o renacuajo. Soy redonda.” (123) “Yo acabo de regresar a Nueva York. Lo más hermoso que hay en la tierra. Y me he quedado bobo. He visto con mis ojos los ojos de mi ciudad.” (125) “También los pastores en Nueva York se tiran pedos. Y hacen competencias a ver quién se tira el pedo más alto. Y las vacas cagan. Todo es asqueroso. Todo está lleno de caca. Caca de vaca.” (124) “Me evaporé, casi me convertí en el viento.” (73) “La castaña es una canasta llena de naranjas.” (85) “Que yo lo quiero todo. Que se cumplan todos tus deseos. Que tus esperanzas no dejen de esperarte. Que te esperen tus deseos. Que te amen. Que te quieran todos. Que te llenes de todos. Que todos te colmen de inocentes bagatelas.” (116) “Tú eres Giannina. Tu no eres Giannina.” (112) “Yo el corazón redondo de la pelota del mundo. Y estoy hastiada de que me tiren. Tengo todo. Lo tengo todo. Y lo digo para que me crean. Estoy dispuesta a acapararlo todo. Me pondré como una fiera. Me preñaré. Amo la barriga.” (94) “Yo hablo del mundo. (84) Hablo y hablaré del mundo. De las sartenes. De la lepra y el cáncer. Y de la muerte y de la vida.” (85) “Yo quiero que esté todo en mi libro. Que no se quede nada sin decir.” (79) “Escúchenlo. Cabrones. No crean que por nada ni por nadie que habrán de matarme.” (68)

La voz poética de Braschi parece chillarnos al oído. Evoca lo antipoético como aquello donde el discurso carnavaliza el status quo, donde la disidencia toma la palabra y logra una libertad textual desde donde lo poético ejerce como presencia imperiosa erradicada de convencionalismos. Ante los funerales de la realidad, la resurrección corporal de la palabra.

Iumna M. Simon y Vinicius Dantas en un artículo titulado “Bad Poetry, Worse Society”² en torno a la más reciente poesía brasileña señalan:

[T]hese desacralized poems offer a chaotic and banal picture of everyday life that reflects the total desacralization of an equally chaotic and absurd world. Given this no-holds-barred sensibility, it is difficult to detect whether the poems are any less banal than the reality that inspired them. The fact that it is stylized invalidates the hypothesis that attributes the antiliterary to

²Artículo perteneciente al libro *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. George Yudice et AL. editors. University of Minnesota Press, 1992. 141-59.

HPR/39

the lack of culture among our new literary elite, to mass education, and to the loss of a historical referent in the absence of critical thought (although it may be connected to many of these factors). [...] Devaluation is not simply risky; it amounts to a threat, as the poem tends to accommodate aberrant aspects of reality, naturalizing and playfully accepting the techniques of modern poetry – shock, estrangement, and discontinuity. The banality of reality coincides with the banality of poetic technique, although this is not only confronted in a natural and straight forward way, but is also comfortably enjoyed. Anomie attracts and eventually invades this poetry, whose very language dispenses with poetic technique as a way of validating and reflecting on experience. Thus the poet expresses affirmatively the collective bias of his or her feeling, rather than denouncing and exposing what he or she has personally suffered and how his or her sensibility has been touched. Thus, poetic revelation, however whimsical and strange, however natural, cannot be critical, much less unsettling.” (153-54)

La poesía que nos ocupa reivindica un extrañamiento y una posición lúdica casi grotesca contra lo banal, incursionándose desde ese mismo discurso. Giannina Braschi, poeta neorriqueña que publica sus obras entre mediados de los ochenta y finales de los noventa produce un discurso donde la voz poética transgrede toda identidad que suponga una fijación de esencia y existencia. Desenmarcada de la antigua noción de género, esta voz poética practica una hibridez que se multiplica en torno a diversas máscaras que proponen un descentramiento del margen como único centro posible. En *El imperio de los sueños* (1988) -su última entrega poética reeditada en el 2000 por la Universidad de Puerto Rico- género y expresión se entremezclan elaborando un poema en prosa donde lo dramático se hace caleidoscopio con aquellas facetas líricas y sarcásticas para pulverizar discursos periclitados, y sonreír ante propuestas creadoras que a veces se acercan a lo carnavalesco bajtiniano, e incluso nos recuerdan por momentos el lenguaje coprológico de Quevedo. Señala la voz poética: “Este libro no es un libro. Yo no lo leí. Yo lo viví. En el camino me encontré con la Adivina. Y me encontré con mi alma. Y me encontré con mis orejas. Con mi persona. Con mi poeta. Con mis

HPR/40

estrellas. Con mi cometa. Y escribí. Y amé. Amé sobre todas las cosas a los batanes de Cervantes. Y amé a Cesar Vallejo. Y viví en París, en Roma y en Madrid. Y me encerré en un cuarto a escribir. Y también comí. Y pasé hambre y frío. Y me enamoré. Y olvidé. Y estoy dispuesta a embarcarme de nuevo.” (108) Parodia, gesto lúdico y sarcasmo presencial interactúan a lo largo de sus afirmaciones diseminadoras y de seminal energía productiva. Braschi lleva a cabo una catacresis del discurso del poder, y una constante descentralización tanto de su propia identidad como de los diferentes discursos genéricos carnavalizados.

Juega con las palabras para crear un poema único, un poema en prosa donde la poeticidad reverbera al rezumar de continuo desde el contraste, desde el guiño acuoso de una voz poética bufa, payasa, flaneur. Dice un poema: “Queremos saber la diferencia que existe entre llamarse Giannina y llamarse payaso.” (137) En un intento de descentralizar el poder, el yo lírico huye de referentes explícitos aunque saluda de manera continua a los grandes maestros del Siglo de Oro español. ¿Cómo entonces analizar su poesía? La voz poética señala: “Sí es cierto. Las preguntas no cambian la verdad. Pero le dan movimiento. Hacen que se enfoque mi verdad desde otro ángulo.”(23). Este ángulo se concretiza en generar unos poemas en movimiento y caos constante. La confusión es intencional provocando así una búsqueda activa de significado. Nos encontramos ante una distorsión de la realidad, una distorsión incluso dentro de las mismas palabras definidas dentro del poema. Así por ejemplo en su poema “Vida y obra de Berta Singerman” perteneciente a la última parte titulada “Diario íntimo de la soledad” señala: “Cumplí mis 23 años. En realidad ayer aterricé en Moscú y hoy tengo 50 años. ¿No era esto lo que el narrador quisiera que yo dijera? Lamentablemente, tengo sólo 30 años, aunque tú me presentes como una mujer de 50.” (199) A lo largo del poemario nunca sabemos cuál es la realidad, por lo tanto la fiabilidad de las distintas voces poéticas es inexistente: tal concepto no es operativo en la poética de Braschi. Lo único fiable por generativo es el caos, el movimiento continuo. Su anti-convencionalismo remite a la expresión de distintas emociones evocadas dentro del poemario. Braschi evita la dicción poética esperada, es “antipoeta y maga” - cual si guiñara su ojo imaginario alternativamente a Vicente Huidobro y a Nicanor Parra- en su función de arrancar al lector de

HPR/41

la falsa realidad en la que está atrapado. Poesía despertador, poesía mazo, poesía con capacidad desubicante, esta voz poética señala con respecto al poema: “ Yo lo parí porque tenía que vomitarlo todo y tenía deseos de orinar. Yo lo parí en la tierra, en el fango, con las uñas llenas de mugre. Yo sentí el dolor de la orina, y sentí que el fango y la mugre estaban dentro del ombligo.” (181) Braschi logra que el lector cuestione la dialéctica de la apariencia, le hace revisar las coordenadas impuestas desde una dinámica de poder, y dinamita los conceptos de centro y margen, porque como ella misma ha señalado: “el único centro es el del propio interior, tal y como Segismundo lo tenía al permanecer absurdamente en el margen.” (4/3/2000, Mayagüez, Puerto Rico.)

Curiosamente, en esta poesía, confrontamos la nitidez de lo confuso. Ello se logra a través de recursos varios: entre ellos, la creación de una polifonía de voces con géneros cambiantes. La voz poética es dos o tres personajes a la vez, es hombre y mujer, es híbrido constante para incidir en el sinsentido de toda definición estática. Ello dificulta la delimitación del significante, sus fronteras. En esta poesía la identidad es nómada y lo que cuenta es la configuración del discurso del desacuerdo. El “melting pot” estadounidense se ironiza al potenciar al máximo esas posibilidades sólo intuídas y ampliamente prevenidas o reprimidas por el discurso del poder. Poder que no busca la mezcla sino la numeración de lo diferente, la acumulación que hace inhabitable todo dinamismo. Braschi entonces se erige en pirotécnica y directora de una orquesta cuyos concertantes desafinan, y revelan la contracara tragicómica del instrumento. Pero no se trata de tragedias, al contrario: la risa es esencial en la producción braschiana, representa su goce de ser gestora de presentes iluminaciones rimbaudianas. No obstante, los lectores se ven privados de toda comodidad burguesa, la seguridad de saber dónde estamos, de qué hablamos y a dónde vamos como lectores no tiene lugar en los contextos braschianos. A través de esta desubicación Braschi logra hacer que los que pertenecen a una sociedad se sientan marginados y que comprendan mejor la situación del otro en la periferia.

Dominique Lacapra, al revisar el concepto de carnavalización en la obra de Bakhtin, señala: “It is an attitude toward the world close to man and man close to his fellow man (all is drawn into the zone of liberated familiar contact) and, with its joy of change and its jolly relativity, counteracts the gloomy, one-

sided official seriousness which is born of fear.” (298)³ Así la liberación del miedo y la dicha experimentados en esta poesía, como consecuencia de un cambio, se hacen presentes en la dinámica poética del texto braschiano. El carnaval elimina la univocidad, rompe con el discurso monológico y al inaugurar un discurso plurifónico desenmarca, desenmascara y desterritorializa los efectos de la oficialidad ramplona e imperante. El goce textual nace de la desinstalación de la escolaridad obligatoria, del academicismo alúdico que le permite a Braschi comentar que “Me he ido de todas las aulas. It’s not a matter of liking. I use all my muscles in poetry. Hay que arrancarle la voz a la poesía” (4/3/2000 Mayagüez). Esta actitud anárquica y carnalesca se hace explícita en “El libro de payasos y bufones” donde la voz poética nos introduce al ambiente de fiesta: “El circo tenía un elefante blanco y una tortuga roja. Todos mis enemigos son borrachos y son también amigos de mi cuerpo. Ellos sólo le abren las puertas a mis ojos, y sorben, sorben, diez kilos de amor, y tragan, tragan catorce kilos de quimeras. Las estrellas me adivinan diez años y me profetizan otros veinte. Y el buho está sentado en mi brazo más pequeño. Y el loco lo intimida. Y los borrachos piden sombra. Brindemos en nombre de los trucos. Y el mago que salió alzó su sombra y destruyó todos los circos.” (58) El cambio y la alegría que acompañan la fiesta resultan del paso de la univocidad de la voz poética a la polifonía establecida por el diálogo entre las estrellas, el loco, los borrachos y el mago.

Braschi inaugura su voz poética como protagonista de un misterio. Tal interrogación irá elaborando la poeticidad de su discurso. Aunque Braschi continúa la trayectoria que grandes escritores como Huidobro, Cortázar, Lorca y Pizarnik pusieron en marcha, nadie pondría en duda la innovación que la neorriqueña está llevando a cabo: al entrar en su universo fragmentado y humorístico escuchamos todos los ecos anteriores. Así ecos pizarnikianos aparecen cuando la voz poética nos dice: “Quiero salirme de este muerto que me asesina el alma. Tengo otras cosas que decir. Yo no tengo comedias. Mátame si quieres. Pero hazme lo negro, hazme lo blanco, hazme lo vacío. Claro está, que con la muerte no se juega.” (61) Desde la primera página el lector está bombardeado con una atmósfera lúdica poblada de payasos,

³ Dominique Lacapra. “Bakhtin, marxism, and the Carnavalesque.” *Rethinking Intellectual History, Texts, Contexts, Language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.

HPR/43

acróbatas, y una cacofonía de borrachos insensatos. Parece un chiste, y el lector termina hojeando las páginas para averiguar cuando lo ridículo acaba y la poesía sería empieza. Pero Braschi goza con nuestra confusión pues el desequilibrio deliberado al que somete al lector es parte de su estrategia o efecto. Deseosamente provocativa, esta poesía rompe el orden y programa en que la poesía hispánica anterior residía. En vano el lector busca algo familiar dónde ampararse. Por el contrario, se ve confrontado con una voz poética con una identidad compartida, fragmentada como caleidoscopio de personajes: Giannina Braschi, Uriberto Eisenberg, Mariquita Samper... etc. Al manipular todos estos personajes, se alcanza el efecto dramático, se erige en teatro de marionetas y la autora manifiesta su control total de autoría, el cual se ejerce en las determinadas reglas a seguir por el lector para participar en el juego de descubrimiento. Así Braschi hace un guiño cómplice a cualquier producción cortazariana. Según ha señalado Siri Reskniš: “Aunque su poesía a primera vista parece un cuadro caótico de Jackson Pollock, en realidad ella es rígida en su disciplina y sabe muy bien el mensaje que quiere sembrar. Por ello escribe con una convicción feroz: “Yo no soy un recuerdo. Yo no soy un arsenal de epítetos ni de metáforas. Yo soy la estrella y la estrella alumbra. Soy afirmación. Y no quiero conceptos. No quiero abstracciones... Quiero acabarlo todo de una vez. Sin arrepentimientos.” (131) (Reskniš 12/15/99) La misión de Braschi es disolver la unicidad de la cultura occidental: aquello aceptado ciegamente, aquello a lo que conferimos una sacralización aureática es diana segura del dardo crítico braschiano. Ejemplo de ello es el concepto de identidad, el cual Braschi en éxtasis jubilante hace explotar como vidrio. Casi escuchamos su risa mientras las astillas cristalinas se hienden en nuestras adormiladas cabezas en un intento de regeneración:

Me llamo en realidad Uriberto Singerman y represento el papel de Uriberto Eisenweig. Mariquita es quien se llama ahora Berta Eisenweig, usurpando mi nombre, o podría también llamarse Mariquita Singerman, o Berta Samper. Da igual, este asunto de nombres. Al fin y al cabo cada nombre es una usurpación de un fragmento de mi vida y de mi obra. (198)

El lector se pregunta de nuevo por qué hemos de llamar a

esto poesía. Braschi no se define, no define los géneros ni sexuales ni literarios: los usa, los mezcla, los alienta; y parece decirnos que el destello es el que crea el margen del poema donde su voz reside. Una poesía de ribete, de botón decorado en el disfraz de un duende: ese que surge de pronto de su cabal desvarío. Braschi está anclada en la posmodernidad a través de la distorsión repetitiva e innovadora. Al ejercer una torsión sobre lo actual, Braschi hace que el lector olvide su propia realidad y se traslade a este mundo anárquico donde el punto de visión lleva la marca inevitable de GB. La voz poética admite la utilización premeditada de la repetición: “Estoy mareado de lo mismo. Y lo repito.” (177) “Estoy sentada en esta página, entre una línea y otra, entre un bufón y otro payaso...” (62) La distorsión surge del amontonamiento de imágenes divergentes que van constituyendo una hipérbole cósmica que constituye lo irracional del poemario. Y en medio de la dramaticidad, el espacio para lo metapoético. La voz poética expresa: “Como que la poesía se acaba. Como que tiene que acabarse. Como que el poeta no existe. No existe. Por eso es mejor que se calle.”(142) O “Aquí están las metáforas de todas la teorías. Aquí está una nueva doctrina de cómo comenzar.” (147) O cuando el bufón grita: “Victoria. Victoria. He quemado a los espectadores” (60) O cuando señala: “La poesía es esa loca que grita. Todo parece poesía. Las quemaduras del cuerpo son poesía. Arráncale la voz a la poesía. No dejes que te descubra, escóndete. Sácale el poema del vientre. Duérmete a su lado. Pero no la dejes de mirar. Escucha lo que en sueños te dice. Desciende con ella al infierno, sube por sus calles, arde dentro de su historia.” (53) La escritura de Braschi se manifiesta como multitud, como imán, como tijera y destello, como nana y escozor, como desgarró y linterna. Así manifiesta una dispersión, el absurdo de confiar en algo: “Nada. Que todo me parece Nada. Que todo es pálido. Blanco. Nada. Que todo está podrido. Que todo es un absurdo. (142). Su voz poética parece a veces adolescente en su ansiedad: “No no me podré quedar sentado y al cabo sentirme lleno o colmado cuando la misma mierda de siempre se repite.” (68)

Este lector quiere pasar a otra página pero Braschi requiere un lector cómplice que esté dispuesto a ayudarla en su misión anárquicamente regeneradora e iconoclasta a un tiempo. Braschi observa y narra su entorno poético desde múltiples perspectivas y voces que chocan con nuestro horizonte de expectativas por los cambios abruptos de perspectiva. Su estilo es

HPR/45

directo y staccato, lo cual al igual de los abruptos cambios de focalización no precipitados, fomenta un sentido de ruptura de significado/ significante ya que el lector no sabe precisamente a qué o a quién la poeta se refiere en muchos momentos. Estos cambios de perspectiva y polifonía dentro de un conjunto compacto como lo son sus poemas, señalan la distorsión del ser posmoderno y su identidad dependiente de la palabra. La voz poética afirma: “Hablo. Háblame. Te escucho. Tengo prisa. Necesito que nos hagamos el amor. De otra manera menos cerrada. Abre los brazos, si ves que te corrijo un verbo, ponme un acento y mándame callar... Avísale a tu palabra que no podré habitarla hoy. Será mañana. Escucha. Hay que obedecer el sentido de la frase. “Y qué es hablar”... Le tengo que pedir permiso a los acentos.” (19). Lector, autor y voz poética andan por tanto en un vagar entre palabras, en una divagación de significantes cuya dilación convoca un contraste dramático, un onírico sentir nomádico. Braschi al vagabundear de forma insistente por su identidad valiéndose de la dramaticidad aplicada a su poema en prosa rechaza todo discurso que impone una fijación a su ontología. Ontología cuyo ser es eminentemente maleable, versátil y cuya existencia se adecúa a la continua puesta en crisis de un imperio destronable. Imperio que converge en una ontología periclitada, en un academicismo convencional y fracasado. Fuerte e imperiosa, crítica y anti-imperial, la palabra de Braschi cuestiona lo asumido y convencional dentro del individuo recurriendo a una nueva formulación de la poesía dramática dentro de El imperio de los sueños. Así esta palabra emerge vital, lúdica e inteligente a manera de propuesta y cuestionamiento en los albores de un nuevo milenio.