

Abniel Marat: Poeta, homosexual y revolucionario

Carlos Vázquez Cruz

“Todo lo logra Marat abarcando una vasta referencialidad que encara el orden social patriarcal y opresivo, mientras discursa sobre proyecciones múltiples que persiguen la liberación del individuo, de la nación, del planeta”.



“Abniel Marat”, Blog de la Editorial del ICP,
Web., <librospr.blogspot.com/2016/05/universo-marat-coloquio-sobre-el-legado.html>

En Puerto Rico, se ejerce –mejor dicho, se ‘ejecuta’– el silenciamiento. Sea por conservadurismo partidista, nepotismo académico u Opus Dei panóptico, sobre nuestra isla gravita la censura con una fresquería avasallante. Se susurran los nombres de sus agentes, se conocen sus recámaras e intrigas palaciegas, y la fuerza con que aprietan la mordaza. Se distingue a leguas cuando viaja la nube de su sombra regando miedo.

La única clase cuya mayoría denuncia el asunto interminables veces, de inagotables formas –con estilo, por supuesto–, es la artística, y no ha quedado exenta de pagar el precio por

abrir la boca. Como quienes custodian el poder amasan el dinero, las negociaciones entre supervivencia y dignidad resultan complejas. La represión aplaca voluntades con miras a que la rebeldía se torne cada vez más errática, aunque –por otro lado– consigue lo contrario en aquellos que abrazan la insurrección. Por ende, al haber tan pocos combatientes, el trípico hegemónico acusado al principio intenta aplastarlos con las cuatro esquinas de la base de su pirámide: 1) omiten mencionarlos, 2) no subvencionan sus trabajos, 3) los exilian de los currículos, o –como premio de consuelo– 4) los someten a la santa inquisición de la *political correctness*.

Como ha enunciado un amplio espectro de teóricos, uno de los elementos empuñados por dicha jerarquía radica en la sexualidad. Al respecto, Lawrence La Fountain-Stokes detalla que

divergent sexualities (notably same-sex attractions and interactions) and alternative sex and gender practices such as cross-dressing and prosthetic, hormonal, and surgical body transformations have historically been and still are sources of contention, mistrust, and provocation in Puerto Rico, censored by the state (i.e., the government), by many churches, by the medical establishment, and by ordinary individuals (xv).

Entre los escritores victimizados por las consabidas instituciones, se halla Abniel Marat. Así lo constata Emmanuel Nelson, al mencionar que “his books of poetry... and his plays... [met] critical resistance in his homeland” (248). Tal expresión coincide con el señalamiento de Carlos Manuel Rivera: “El libro publicado anteriormente [*Poemas* (1984)] y *Poemas de un homosexual revolucionario* (1985) ha sido invisibilizado parcialmente por la crítica puertorriqueña, ya que se ha apuntado sobre el mismo, pero desde una manera somera, descriptiva y carente de un análisis profundo” (16). A ambos se suman las palabras del propio Marat: “Me han negado espacio por homofobia, porque les dio la gana”, luego de lo cual enfatiza: “Podrán escupirte, enajenarte y negarte espacio en la literatura del País pero no quitarte tu dignidad” (“Poesía como reflejo”, 2010).

El factor de que la obra poética de Marat se escribe entre 1983 y 1990 (*Poesía homohumana I-IV*) y la mención que hacen Foster (214) y Nelson (247) sobre el tiempo cuando el es-

critor reside en los Estados Unidos, acentúan su ausencia notable en dos textos trascendentales: *Poesía* (Rodríguez Matos, 1995) y *Queer Ricans* (La Fountain-Stokes, 2009). No obstante, la narrativa de Marat resurge en 2007 al final de la sección de cuentos de *Los otros cuerpos*, gracias a la inclusión de su pieza “Llueve el amor sobre la lujuria” (187-88). Finalmente, tras los respaldos editoriales esporádicos que recibiera Marat —entre los que destacan la publicación de *Dios en el Playgirl de noviembre* por Editorial Edil en 1986, al igual que *Tres lirios cala* y *La madre Tierra*, por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico en 1997—, sus prolíficas poesía y dramaturgia encuentran vía franca para su recopilación y difusión en 2010 bajo la Editorial Tiempo Nuevo.

Poco después de que apareciera *Los otros cuerpos*, Abniel se convierte en colaborador asiduo del Colectivo Literario Homoerótica, al punto en que Carmen Dolores Hernández (2010), al cartografiar su “Nuevo mapa de la literatura puertorriqueña”, lo integra al catálogo onomástico de un artículo, ciñéndolo a la categoría temática del grupo:

Existen, asimismo, muchos grupos cuyos integrantes se apoyan entre sí. Suelen tener un perfil temático o estilístico definido. El Colectivo Literario Homoerótica se ha constituido en torno al tema de la literatura gay. Son narradores como Moisés Agosto Rosario, David Caleb Acevedo, Luis Negrón[,] y poetas como Ángel Antonio Ruiz Laboy, Abniel Marat, Xavier Valcárcel y Aíxa Ardín Pauneto.

Sin embargo, Frances Cardona se resiste a enclaustrar a la persona del escritor dentro de la rigidez de un tema...

Abniel era un humanista de todos los tiempos, estuvo adelantado, hoy en día las puertas se han abierto para muchas cosas y fue un precursor. Era un ser humano de mucha paz pero con mucho carácter. Decir que era un escritor gay es limitarlo porque escribió de todo: Abnier [sic] es mucho Abniel. Ha dejado un legado grandísimo para nosotros y las próximas generaciones y nos toca a nosotros comprometernos para difundir su legado
("Fallece el autor", 2013)

...actitud que comparten reiteradamente los mejores críticos de Marat.

Escritura Maratiana

La poesía de Abniel Marat "ha provisto el espacio idóneo para alabar y denunciar en torno a los temas que no sólo le interesan sino que...lo conforman" ("Poesía como reflejo", 2010). Nelson sintetiza su temática cuando comenta que ésta "directly challenges the patriarchal and oppressive social order of Puerto Rico, while also affirming that only when the marginalized individual is free[,] an authentic national liberation be realized" (247-48). A esta subversión ante el orden opresivo y patriarcal, y a la sentencia de que a la liberación del país se accede sólo mediante aquella del sujeto, Foster (215) añade las preocupaciones del escritor acerca del medio ambiente, el misticismo mental, el SIDA y otros sujetos a través de una temática siempre inclusiva, entonada siempre por la voz del homosexual puertorriqueño. Por otra parte, Dalissa Zeda-Sánchez especifica la dimensión ambiental aludiendo a que Marat trata la ecología y la defensa de los recursos naturales de nuestro planeta ("Editorial Tiempo Nuevo", 2010). También delinea el discurso nacionalista

maratiano cuando se refiere al fin del colonialismo en Puerto Rico y, para rematar, nos refiere a su "defensa de los derechos humanos de los negros, las mujeres y los homosexuales (...) la paz y la no-violencia, [y] el humanismo" ("Editorial Tiempo Nuevo", 2010). Nadie explica los tópicos que convergen en Abniel mejor que sí mismo: "Mi tesis siempre ha sido que el hombre es una red de muchos hilos que se interconectan (...) la red en la Internet de la que hablamos ahora es la mejor metáfora del ser humano" ("Poesía como reflejo", 2010).

De ello emerge, como se espera, una poesía 'homohumana', concepto que evoca y redimensiona los *Poemas humanos* de César Vallejo con un prefijo ("homo-") que puede ser el 'hombre' ontológico, la 'mismidad' y, a la vez, la sexualidad. Si, como comenta González Vigil, al poeta peruano le aplica "la correspondencia entre la denominación *Poemas humanos* y el mensaje centrado en el *hombre* visto con un *humanismo* abierto a la humanidad entera y en su totalidad de cuerpo y de alma" (Vallejo 372), el puertorriqueño admite que se le escudriñe desde una perspectiva similar. "[M]ediante la *Poesía homohumana*, de Abniel Marat[,] se atraviesa por una serie de regiones que destacan el macrocosmos del sujeto poético" (Rivera 26). Rivera argumenta que su multiplicidad de imágenes, figuras retóricas y experimentación enriquece los temas discutidos con el fin de develar "la arbitrariedad del discurso patriarcal sobre la sexualidad humana y el privilegio que le ha dado a la heterosexualidad en la sociedad" (26). Para él, "la poética maratiana [revela] esos imaginarios ocultos de un sujeto revolucionario que disiente [de] la normativa social de la sexualidad mediante una amalgama de discursos que van más allá de las categorías absolutas y esencialistas que definen lo

homosexual o lo no homosexual de la poesía humana” (Rivera 26).

En Abniel Marat, “siempre está la cuestión política, humanista y mística que es como una trenza para todos los libros” de la colección, pero el segundo volumen –*Poesía homohumana II*– “ahonda más en la poesía homoerótica” (“Poesía como reflejo”, 2010). Al final de éste se asienta el poemario que nos ocupa.

Poemas de un homosexual revolucionario

Marcos Reyes Dávila sustenta la declaración de que, en *Poemas de un homosexual revolucionario*, “Abniel Marat defiende los derechos humanos (...) El reclamo coloca al autor en posición de confrontación que incide además, con voz metafórica, ágil, centelleante, sobre las convenciones absurdas y los prejuicios sociales” (14). Yendo a la médula del asunto, Foster establece el perfil del hablante lírico diseñado por el poeta:

This revolutionary homosexual...
is a Puerto Rican nationalist who...
associates the (revolutionary) task of
liberating Puerto Rico from the United
States (and from capitalism, sexism,
classism, racism) with the (equally
revolutionary) task of freeing the ho-
mosexual from a sexist, homophobic
society. The political destiny of the ho-
mosexual and of the island are one and
the same (215).

Sin embargo, la valentía adjudicada por los críticos a Marat la ejemplifica el epígrafe de Neruda que sirve de pórtico al poemario:

Nadie quería decir nada: todos tenían
miedo de comprometerse: de un hom-
bre a otro se agravó la distancia y se
hicieron tan diferentes los idiomas que

terminaron por callarse todos o por
hablarse todos a la vez... (Marat 77)

Nadie quería decir nada: todos tenían
miedo de comprometerse: de un hom-
bre a otro se agravó la distancia y se
hicieron tan diferentes los idiomas que
terminaron por callarse todos o por
hablarse todos a la vez. (AALE 453)

Esta estrofa de “La puerta” –genéticamente ligada a la Torre de Babel–, cual paráfrasis de “Cuando los nazis vinieron por los comunistas”, de Friedrich Martin Niemöller, versa sencillamente sobre el miedo; temor cuyo antídoto yace en la solidaridad que Vallejo propone en “Masa” (632-33). Empero, Marat transcribe a prosa los versos de Neruda en una especie de acogida canónica y ruptura estructural, combinación que permea por el libro entero. Rivera atisba las influencias en Abniel empleando términos como intertextualidad (14), máscara (14), travestismo (14), simulación y simulacro (17) que no sólo reflejan la transmutación de sus lecturas en escritura, sino que permiten asediarla a partir de la ensayística de Severo Sarduy.

Según Rivera, el primer poema –“Nosotros los distintos”– “se manifiesta a través de un yo mayestático que se solidariza con la diferencia sexual[.] [Se] describe[n] el oprobio del sujeto homosexual en la sociedad y la necesidad de construcción de un espacio alternativo, de simulación y simulacro, de relaciones lúdicas y placenteras” (17). Sin embargo, ese Yo encumbrado en su majestad/pluralidad también vulnera. Colectivo al inicio, los verbos de acción –“besamos”, “bailamos”, “habitamos”, “jugamos”–, así como el rescate de modelos históricos de expresión –Verlaine, Rimbaud, Mishima– flotan alrededor de un ente que no

alcanza plenitud (Marat 79). El homosexual se circunscribe a la oscuridad, las plazas, los autos, la orilla, los cuartos prohibidos y los clubes exclusivos, como denuncia de que se le ha vedado oficializar el espacio doméstico; por ello se enamora “en silencio” (Marat 79). Padece un destierro –hasta entonces tácito– que se desvela en la última estrofa. Se le ha “arrojado al limbo del paraíso infernal” en donde sólo le sirve de escudo “el “primer beso / en la boca de otro hombre” (Marat 80).

En “2”, “la voz poética comienza aludiendo a [l Travesti:] ese sujeto posthumano y proteico que construye su propio cuerpo...y desmantela al discurso esencialista sobre el cuerpo y los órganos humanos de los paradigmas éticos y religiosos” (Rivera 17). Mediante él, Abniel traza la r-evolución del “Hijo de Trinidad” que Luis Rafael Sánchez plasmara casi 20 años antes en “¡Jum!” (53-60). Aquella figura marcada por raza y pobreza, que se acicalaba y perfumaba con “Come to me”, y cuya única alternativa estribaba en permanecer en un microcosmos que justificaba el odio ajeno y la muerte propia, ahora abandona sus “pueblos pequeñitos” para fabricarse cuerpo, vestimenta y memoria (Marat 81). El denominador común para ambos sujetos consiste en que su corazón, aún, “es una llaga...una herida... un tajo de carne / por donde sangra el alma ...” (Marat 81-82). Como consecuencia de su transgresión al discurso hegemónico y patriarcal, el travesti se convierte en una subjetividad desamparada y aislada, condenada por los discursos de poder (Rivera 17-18). En este texto llaman la atención también que ese “Travesti” es mayúsculo –el signo gráfico lo entroniza sobre el ambiente que lo reduce–, y que un poema –género literario travesti por excelencia– discursiva y desensambla el travestismo hasta las neuronas en una suerte de invasión corporal.

“Y ahora compañero / descubramos / usted y yo / por qué somos felices” (Marat 83). Así abre el poema 3, el cual, para Rivera, “representa un acto disidente contra el movimiento nacionalista y revolucionario de América Latina y Puerto Rico” (18). Aquí los homosexuales se apoderan del lenguaje de la revolución para revolucionarla. La “y” cierra la distancia entre “usted” y “yo”. Los ‘compañeros’ revitalizan la etimología del término –comparten el mismo pan–: caminan, aman, salen, cosechan. En definitiva... son, a pesar del terror: “Caminamos las calles / a veces con deseos de cogernos las manos / y no podemos...”; “...la gente nos mira maliciosa / porque a veces / usted y yo compañero / expresamos detalles diferentes”; “sigamos juntos / usted y yo / aunque tengamos miedo” (Marat 83-85). La voz lírica desentraña la hipocresía burguesa boricua que promulga una libertad nacional erigida a partir de “un discurso discriminatorio sobre la preferencia sexual diferente” (Rivera 18). Sin embargo, se posibilita la felicidad porque el “silencio [es] fértil para las ilusiones” (Marat 84). Trátese de una habitación o de los dominios del silenciamiento, los camaradas obran por encima del temor (Marat 83-84).

La pieza número “4” plantea un canto a la patria que, en varios sentidos, transgrede las formas líricas del Romanticismo. En vez de la amada idealizada en la nación, Marat versa: “Patria / eres el hombre azul hecho de sol y esporas” (87). De esta manera, la voz reproduce el discurso de los héroes y el idilio que caracterizan este tipo de poesía. Como sustituto de la “isla doncella” cantada por Antonio Cabán Vale (1996), al amor al país se le equipara “el hombre-niño / que comparte conmigo el cuerpo de la entrega” (Marat 86). Rivera alude a tales relaciones: “el discurso de la voz poética se unifica con el metarrelato

teleológico de lo nacional y la formación de la nación. Sin embargo, para la voz poética, la patria es ese hombre que fortalecería su diferencia política y sexual” (18). Por ende, el rebelde profesa dicho sentimiento desde su homosexualidad. Al entregarse al otro, se le brinda a su tierra. Aquí, la siempre mayúscula Patria materializa la poesía, simbiosis fijada en la escritura. Además, refulge el destello de la libertad embrionaria suspendida en una lucha fracasada (86). Sin embargo, en tan idolatrado terruño, el “canto” –melodía o desmembramiento– del homosexual revolucionario termina “incomprendido / odiado y perseguido, marcado... en su estirpe” (Marat 87).

Cíclicamente, “5” recrea la era de los “era”: “Era un jardín... era un caballo... era un mar...”, etcétera (Marat 88). El autor reformula el incipit de los cuentos infantiles para encauzar un relato que –a medias– desarrolla y –jamás– culmina. Posa su dedo anacrónicamente por el ábaco de la historia y desplaza ciertas cuentas que, inevitables, narran instancias de la crueldad humana. Por ahí se filtran la inmolación de los emancipadores; las dictaduras; las Madres de Plaza de Mayo; el Ché Guevara; Martin Luther King, Jr.; la colonización de Borinquen Bella; otra vez miedo y soledad y silencio, e ilusión en “dos hombres desnudos” (Marat 89). Este trabajo sugiere intertextualidades más o menos explícitas. Por ejemplo, los “dictadores... de gelatina” (Marat 88) trazan su abo-lengo hasta el “Duque de la Mermelada” que Luis Palés Matos nombrara en su elegía (37). También, la relación entre hombre y caballo –característica del imaginario mítico del que nos sobrevive el centauro en Sagitario–, una vez coloreada con el azul –“era un caballo azul con un cuerno de carne (...) Yo era el azul, el cuerno y el caballo”–, se conecta directamente

con el “Unicornio” de Silvio Rodríguez (1982). Finalmente, una estela de aquella oración de “El Aleph” en que el protagonista observa el universo, incluido el lector, recorre este poema:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde,
vi las muchedumbres de América, vi
una plateada telaraña... vi un laberinto
roto... vi interminables ojos... vi todos
los espejos del planeta y ninguno me
reflejó... (...) **vi tu cara...**

(Borges 192, 194).

...era un jardín... / era un caballo... /
era una avenida... / era la melodía... /
era un grito... / era una gota... /
era una madre... / era un rosario... /
era un mechón... / era el Ché... / [...] **era un espejo que al mirarte
mostraba tu calavera...**

(Marat 88-89)

La composición lírica más comentada de Ab-niel Marat es “6”, dedicada a figuras antagónicas: Luis Muñoz Marín y Francisco Matos Paoli. Del primero sólo aparece el nombre propio. Al segundo se le añaden dos versos que incriminan al ex gobernador con el encarcelamiento del poeta, y vaticinan su fin. Mediante esta estrategia, Marat urde un poema que cumple la profecía de Matos Paoli, pero le inyecta una maldición que acompañará a aquel primer Primer Ejecutivo electo por el pueblo puertorriqueño hasta los días postrimeros:

el Universo se metió en mi boca
y te escupo con estrellas de rebeldías
vivas
Judas
Perro
Traidor
¡maldito seas!”

(Marat 91).

De acuerdo con Rivera, “el sujeto poético se autorrepresenta como la voz disidente y transgresora contra el patriarcado homofóbico y su discurso antinacionalista, como también contra el arte paternalista que se legitimó mediante una narrativa fundacional criollista (Rivera 19). Esta diatriba contra el populismo muñocista y su gestor, no resulta novel en Marat. Señala Foster en torno a su teatro:

“In Marat’s plays the man who is killed by his homosexual lover for not being loyal to their relationship bears the name of the man considered to be the greater traitor of Puerto Rican nationalism and its leader, Pedro Albizu Campos[:] Luis Muñoz Marín” (Foster 215).

Antes de Marat, tanto René Marqués como Luis Rafael Sánchez arremeten su invectiva contra el ex gobernador en *La muerte no entrará en palacio* y *Sacrificio en el Monte Moriah*, el primero, y en *La pasión según Antígona Pérez*, el segundo (Foster 215). Más de una década después de que Abniel publicara *Poemas de un homosexual revolucionario*, la maldición Marat ‘revuelve’ al teatro cuando Nelson Rivera escribe *El Maestro* valiéndose de monólogos engranados con discursos de Albizu Campos, cuyas palabras sentencian:

Muñoz Marín...si usted ha jurado defender al gobierno de los Estados Unidos pues mantenga ese juramento, mande a matar los nacionalistas y siga persiguiéndolos; siga banqueteeando a todos los agentes secretos de los Estados Unidos en La Fortaleza; sírvale de mozo a todos los Estados Unidos. Ése es el deber de su juramento y cumpla usted con su juramento (...) Usted no vale nada ni para los americanos ni para los puertorriqueños (123).

Recientemente, en el campo de la investigación, ve la luz *War Against All Puerto Ricans*, de Nelson A. Denis, el cual denuncia el chantaje de que es objeto Muñoz Marín cuando el FBI utiliza su adicción al opio y otras sustancias, y le exige colaboración para perseguir, entre otros grupos, a los nacionalistas, e instaurar las carpetas como instrumentos de control político y social (77, 99). Otro elemento que se reitera en cuanto al poema “6”, se enraíza en la afirmación de sí que realiza la voz lírica ante la figura que personifica y mitifica la máxima autoridad del país:

Yo
Abniel Marat
Puertorriqueño
Homosexual
Poeta:
(Marat 91)

Al cimentar al autor sobre la voz lírica, el poeta decanta los ingredientes de su historicidad biológica. Se desnuda del artificio lingüístico o de la máscara del hablante poético para autorizarse, aunque consciente –por supuesto– de que peligra. Cada una de las cuatro variables que lo identifican –cuya ecuación es igual a Yo– ostenta un ‘valor’ que confronta al ‘temor’.

El séptimo canto del poeta figura como una oda a la carne. Ello lo patentan que la voz masculina se declara “encarnado” al principio y al fin. El cuerpo adviene, pues, como accidente carnal acontecido (Marat 92). En el ínterin, diversas imágenes matizan la sexualidad: el cóncavo y convexo “encarnado / en el folículo”, “el tabú de un abismo”, “un ojo colgando de un fusil”, entre verbos cuya simpleza apela a la ordinariedad de vivir sin aspiraciones ulteriores: “soy...nací...miro...vivo...moriré” (Marat 92). El miedo también se deposita en medio

del texto en un verso ambiguo de atmósfera aérea: “miro con miedo al viento” (Marat 92). Sin embargo, la reproducción –tanto pasada como futura– se hace relevante cual esperanza o combate a través de dos comentarios: “nací / cuando una huella digital submarina / fecundó mil cristales” y “moriré / encarnado / en los mil huevecillos de todos nuestros besos” (Marat 92). Dicho de otro modo, la fecundación de los mil cristales provoca el nacimiento del sujeto lírico, quien se raciona entre los besos dejando huevecillos que –al expirar él– se romperán, liberándolo, y lo revivirán. Esta dimensión facilita explorar el discurso de “7” como encarnación-reencarnación, al iniciar desde la prisión corpórea y culminar con el retorno *post mórtem*.

“8” despliega dos instancias poéticas divididas casi equitativamente, como los círculos del número: arriba, la ciudad; abajo, los hombres transeúntes. La perspectiva omnisciente del poeta actúa/obra como punto de intersección entre ambos, logrando que la urbe contenedora y los seres contenidos se intersequen en el punto medio del ocho. Primero, la ciudad se metamorfosea en “araña tejiendo amapolas”, “red de huesos”, “pisada hueca de un zapato viejo”, “cenicero gigante”, “protea deshojada”, “mar de plásticos y tubos” (Marat 93). Tales transformaciones sugieren una amalgama de falsedad (las amapolas no son naturales, sino tejidas), violencia (el fuego ha calcinado los huesos), precariedad (hueca la pisada como viejo el zapato), suciedad (colillas de cigarrillos inundan la escena), oscuridad (los pétalos de la protea colorida caen como tulipanes negros) y abandono (plásticos y tubos comparten el paisaje con paños viejos). Todo concurre al punto en que ciudad y cuerpo se confunden: “esta ciudad se ha perdido en mi sangre [...] me recoge y absorbe / me encierra y me libera”

(Marat 93). Empero, al ser sí mismo y sus interioridades, el entorno citadino se cosifica y personifica, al punto se convierte, allende el Yo poético, en los hombres en quienes la voz regodea la mirada. Se destacan, de modo particular, el hombre rubio que llora por otro “a la sombra de barcos / muelles / y gaviotas”, el viejo pensativo y deseante, el muchacho virgen e indeciso, los temerosos abrazados a la fe como consuelo, las víctimas de la agresión propia o ajena, y el Yo que todo lo contempla (Marat 94-95). Un guiño intertextual asoma en “otros descubren / el olor de la carne al sentir el impacto de una bala” (Marat 95), el cual revela su herencia de las “Nanas de la cebolla”, de Miguel Hernández:

Frontera de los besos
serán mañana
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro (101).

A “9” lo corona una dedicatoria despojada de apellidos: “Para Jonathan” (96), la cual adquiere un efecto teatral dentro de este contexto, si se recuerda que René Marqués, mediante su obra *David y Jonatán*, cuestiona la performatividad masculina y sugiere “un posible deseo homosexual y su desmantelamiento a partir de lo *queer*” (Pol 171, 177). Sea Jonathan la persona real a quien se le ofrendara el poema, mi predilección nominal para justificar un nexo inexistente con Marqués, o el pretexto para un “Tú” lírico, la relación entre los pronombres se impregna de erotismo hasta ofrecer un retrato artístico de la penetración: “el meteoro que surcó el arado de la noche / y no dio frutos nunca / nunca... / nunca...” (96). La pieza se elabora con dos instancias sucesivas en que las estrofas discursan sobre la primera persona, la

segunda y su metáfora: “Yo vi tus alas... / Tú eres la paz... / el meteoro que surcó...”; “Yo sentí el aleteo... / Tú eres veloz... / Rayo de viento...” (96). Después del contacto, se define la vida: “ansia”, “rasgar el corazón”, “tronchar sueños”, la soledad como compañía definitiva (97). En el núcleo del poema, aflora tres veces aquel con las alas encendidas: Ícaro, nombre vinculado al atrevimiento, al ascenso y la caída. La voz lírica ordena: “vuela... / Surca los suelos... / Descubre el aire... el universo... / levanta tus alas... / entiérrate en el viento... / Y resucita...” (97-99), aunque, heredero de su mitología al fin, Ícaro halla su sino en caer: “cae” se repite tanto que convoca el “Canto I” de *Altazor* (Huidobro 62-63). Sin embargo, ese Ícaro –que es el otro– bien puede fungir como desdoblamiento del propio hablante si se lo asocia con dos líneas del poema “10” –“Me regalaron alas amarillas / y las quemé en el viento” (101)– o se relee su pieza “Para mí mismo II” de *Poemas* (1984), en el cual se autoproclama: “Ícaro puertorriqueño / con flores de Maga / petrificadas / en mi piel” (67).

El gusto por lo cíclico en Marat se reitera en el inventario de haberes que empieza y concluye su poema “10”. No se trata solamente en las estrofas encabezadas por: “Hay una arteria (...) Hay la epidermis (...) Hay un fémur (...) Hay un marica” –primero– y “Hay cosas... Hay una arteria” –al terminar– (Marat 100, 102). El énfasis lo aporta la repetición íntegra de la estrofa inicial cuando finaliza la pieza, aunque la cierra con un verso adicional como *punch line*, en el cual “todos los espejos apagados” retoma la muerte que funde cualquier mirada (Marat 102). Como se constata en el principio, arteria, a epidermis, a fémur, se construye anatómicamente la imagen del marica cuya idealización se petrifica en el David marmóreo. Acto seguido, se abre parén-

tesis –literalmente– para referir una suerte de enamoramiento de la voz con la estatua, cuyo trasunto con el mito de Pigmalión no pasa inadvertidos. Una vez el hablante lírico se filtra en la anécdota parentética, se destapa: “Yo me voy... no quiero... me regalaron... las quemé... soy”... (Marat 101), revelando que aquel cuerpo juntado pieza a pieza hasta extrapolarse al consabido “marica eterno”, era el propio (Marat 100). Como cualquier persona, se articula en estos versos un homosexual muriente –“no podré aplaudir / cuando caiga el telón del infinito” (Marat 101)– que critica a la academia embebida en conceptos, teorías, filosofías, absolutamente inútiles para enfrentar la realidad que destruye el mundo. Similar a cuando León Felipe aclara: “Digo tan sólo lo que he visto” (30), Abniel Marat expresa: “Yo canto lo que veo” (102). Por ende, al poeta, homosexual y revolucionario, se suman también las categorías de testigo y narrador.

Ser que protesta y padece. Abniel Marat documenta que su voz poética está a punto de un ataque cardíaco. “Mi corazón estallará un día de estos”, dice en la undécima pieza (Marat 103), después de lo cual detalla pormenores de la precariedad teatral existente que procesionará por los recovecos de su cuerpo. Entonces, “11” abre su corazón: “es un lápiz / o una lata de coca cola aplastada en medio de una calle de manhattan / o el bigote que le pintaron a la Gioconda / o el vejigante suspendido en mi pecho”, todo, menos una “cueva de carne”, repositorio de cadáveres (Marat 103). En los umbrales del fin de este libro, el escritor se cansa: “no quiero que nadie me lea”, y confía en la habilidad de la escritura para hablarles por sí misma a los destinatarios y para anunciarles su explosión en caso de Puerto Rico no alcance su libertad (Marat 103-104).

Como último cartucho, “12” desenmascara algunos preceptos éticos y jurídicos anclados en este sistema que, paradójicamente, se inserta en un mundo en continua transformación (Rivera 19-20). El poema exige que se desmitifiquen la construcción esencialista sobre el Ser, las taxonomías binarias, las catalogaciones comunes a través de símbolos y metáforas desgastadas o estereotipadas, y que se permita vivir sin etiquetas (Rivera 19). Realza Rivera que “la voz poética edifica una distopía contra el discurso moderno del mundo occidental para aclarar... la justicia, la libertad y la igualdad del discurso de los derechos humanos” (Rivera 20). Sin embargo, Abniel emite dos declaraciones axiales. Primero, que los homosexuales están a cargo de su propia liberación: “tenemos que arrancarnos / esta maldita estrella rosa / con que nos han tatuado la frente” (105). Segundo, que luego de ese primer paso, lejos de terminar, se emprende la batalla real con perspectiva de futuro: “llenaremos... viviremos... amaremos... seremos... se estrecharán... haremos... aplastaremos... quemaremos... gritaremos... izaremos... cantaremos” (105). Una vez ondee la bandera de esta lucha, los seres libres vivirán “de veras” (106), signifique ‘veras’, ‘verdad’ u ‘orillas’, aquellas marginalidades a las que se les condenó y por las cuales forzosamente transitaron hasta desencadenarse. Al conquistar su liberación, el homosexual marca hitos en las revoluciones de este planeta que rota y se traslada... que se revoluciona. Tal mirada contemplativa de Marat sobre un mundo posible se debe a que, como sentencia Gil René: “Abniel no era un soñador, Abniel nos hacía soñar” (“Despiden con poesía”, 2013).

Conclusión

En este país de represión anestésica y silenciamiento, la literatura de Abniel Marat esgrime

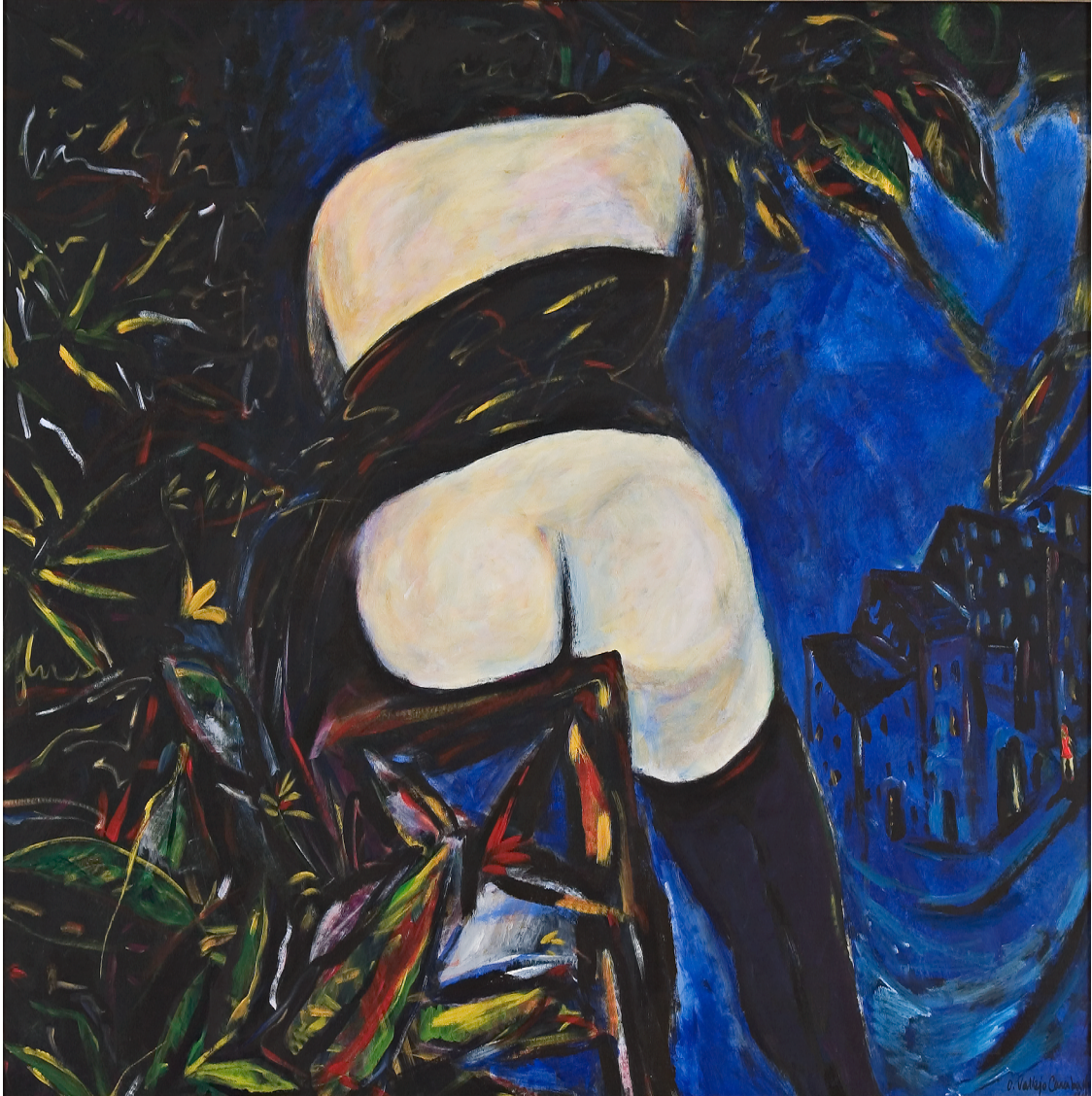
una agenda combativa. *Poemas de un homosexual revolucionario* acopia **personajes** –“Nosotros”, el “Travesti”, el “compañero”, líderes clave en la lucha por la liberación de Puerto Rico, los hombres ciudadanos–, **lugares** –Patria, ciudad–, **circunstancias históricas** –los atropellos o heridas de la humanidad– y **varios recursos vanguardistas**, para registrar la relación fronteriza del autor con el ideal nacional, así como las políticas o prácticas –inoficiosas por prejuiciadas– que minan todo progreso. En doce incisiones, el poeta disecciona problemáticas de la isla y sujetos particulares, mas su afán de confrontación se trunca porque él se siente como “un *escribidor* sencillo y vulgar”, cuya máxima aspiración radica en que los lectores se acerquen sus versos a los oídos para escuchar su corazón “como una bomba / casi por explotar” (101, 104). Todo lo logra Marat abarcando una vasta referencialidad que encara el orden social patriarcal y opresivo, mientras discursa sobre proyecciones múltiples que persiguen la liberación del individuo, de la nación, del planeta. Su búsqueda “visualiza [el] requerimiento de una vida libre de ataduras y construcciones que discriminan contra el espacio social y cultural que ha creado la comunidad gay en el mundo”; consigna que “ser distinto no significa ser un paria de la humanidad” (Rivera 17).

El hablante lírico del poema “10” se prepara para morir. Decide irse “porque no quiero apoderarme / del espacio que heredará mi hermano”, y lamenta: “no podré aplaudir / cuando caiga el telón del infinito” (101). En lo que llega ese momento y te desmiente, Abniel –Ícaro–, vuela. A casi tres años de tú haber cerrado los párpados, hoy tus compañeros subimos el telón, celebrándote. No resuenan tus palmadas por las esquinas del cosmos porque naciste para ser aplaudido.

Bibliografía

- Agosto Rosario, Moisés; Acevedo, David C. y Negrón, Luis. *Los otros cuerpos: Antología de temática gay, lesbica y 'queer' desde Puerto Rico y su diáspora*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2007.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. "La puerta". *Pablo Neruda: Antología general*. España: Alfaguara, 2010: 452-454.
- Borges, Jorge L. "El Aleph". *El Aleph*. Madrid: Alianza, 2000: 175-198.
- Cabán Vale, Antonio. "Verde Luz". *El Topo en Bellas Artes: Concierto*. San Juan: RMM, 1996. CD. Grabado el 5 de junio de 1994.
- Denis, Nelson A. *War Against All Puerto Ricans: Revolution and Terror in America's Colony*. New York: Nation Books, 2015.
- Diccionario de la Lengua Española* (DRAE). Madrid: Real Academia Española, 2016. Web. www.rae.es.
- Felipe, León. "Sé todos los cuentos". *Entre los poetas míos... León Felipe*. España: Biblioteca Virtual Omegalfa, 2012: 30.
- Foster, David W. "Abniel Marat". *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Connecticut: Greenwood, 1994: 214-216.
- Hernández, Carmen D. "Nuevo mapa de la literatura puertorriqueña". *El Nuevo Día*. 19/sept./2010. <http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/nuevomapadelaliteraturapuertorrique-na-780227/>.
- Hernández, Miguel. "Nanas de la cebolla". *Breve antología poética*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2014: 99-101.
- Huidobro, Vicente. "Canto I". *Altazor*. Madrid: Cátedra, 1989: 61-83.
- La Fountain-Stokes, Lawrence. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Marat, Abniel. "Poemas de un homosexual revolucionario (1985)". *Poesía homohumana II*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2010: 75-106.
- Nelson, Emmanuel S. "Gay Literature, Puerto Rican". *Encyclopedia of Contemporary LGBTQ Literature of the United States*. California: Greenwood, 2009: 246-249.
- nd. "Poesía como reflejo de la dignidad". *El Nuevo Día*. 24 jun.2010. Web. <<http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/poesiacomoreflejodeladignidad-729045/>>
- nd. "Fallece el autor Abniel Marat". *El Nuevo Día*. 7 nov.2013. Web. <<http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/falleceelautorabnielmarat-1638460/>>
- nd. "Despiden con poesía a Abniel Marat". *El Nuevo Día*. 9/nov./2013. Web., <<http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/nota/despidenconpoesiaaabnielmarat-1639480/>>
- Pales Matos, Luis. "El Duque de la Mermelada". *Tuntún de pasa y grifería*.

- Mercedes López-Baralt, ed. Río Piedras:
Universidad de Puerto Rico, 2000: 37.
- Pol, Joanne. “Un estudio *queer* de tiempos
históricos: *David y Jonatán*”. *Desde el Sur*.
May-Oct. 2013. Vol. 5, Núm. 2, Lima:
Universidad Científica del Sur. 171-189.
- Reyes Dávila, Marcos y Puebla, Manuel de la.
*Antología de poesía puertorriqueña,
1984-1985*. San Juan: Mairena, 1986: 14.
- Rivera, Carlos M. “Prólogo”.
Poesía homohumana I. San Juan:
Tiempo Nuevo, 2010: 11-28.
- Rivera, Nelson. “El Maestro”. *Sucio difícil*.
San Juan: Isla Negra, 2006: 115-139.
- Rodríguez Matos, Carlos A. (ed.) *Poesía da:
An Anthology of AIDS Poetry from the
United States, Latin America and Spain*.
Nueva York: OLLANTAY, 1995.
- Rodríguez, Silvio. 1982. *Unicornio*. Cuba:
EGREM, Ojalá, Fonomusic. LP.
- Sánchez, Luis R. “¡Jum!”. *En cuerpo de camisa*.
San Juan: Cultural, 1966: 53-60.
- Vallejo, César. *Poesía completa*. Ricardo
González Vigil, ed. Lima: Copé, 2012.
- Zeda-Sánchez, Dalissa. “Editorial Tiempo
Nuevo presenta nueva obra poética”.
80grados. 18/nov./2010.
[http://www.80grados.net/editorial-
tiempo-nuevo-presenta-nueva-obra-
poetica/](http://www.80grados.net/editorial-tiempo-nuevo-presenta-nueva-obra-poetica/).



"Posterioridad sobre fondo azul", 1994
Orlando Vallejo Caraballo (1955)
Acrílico sobre lienzo
57 3/4" x 57 1/2"
Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña