



# Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez

Por Erika Martínez

## 1. INTRODUCCIÓN: OCUPAR LA PALABRA O UN NUEVO ESCENARIO PARA LA POESÍA

Una de las particularidades del llamado *spoken word*, las *jams* de poesía o los *slams*, es su capacidad para convocar a una multitud de la que se espera una reacción a veces impredecible. Al micrófono, se improvisa un torbellino de monólogos teatrales, canciones, recitados propios y ajenos, cuyo efecto transitorio es propio –en los mejores casos– de su función crítica. No en vano, estos escenarios suelen presentarse como alternativas informales a la supuesta solemnidad de la poesía tradicional. Como ha señalado Martín Rodríguez-Gaona en *La lira de las masas* (2019), su convocatoria se dirige casi siempre a los nativos digitales, que siguen un paradigma oral y componen desde la autonomía y la inmediatez, contraponiéndose al paradigma ilustrado de la poesía impresa. Y sin embargo ambos paradigmas fluyen a veces entre sí. Quizás por ello es posible que un animal de escenario como Frank Báez ganara en 2009 el Premio Nacional de Poesía de la República Dominicana con su libro *Postales*, y que éste se haya publicado en edición impresa en multitud de países. Estén o no comunicados ambos paradigmas, está claro que en el aire flota la idea apocalíptica del ocaso de la poesía impresa, narrada a veces en tono elegíaco. En *Postales*, leemos:

[...] *el bosque es la metáfora de la muerte  
a la que nos dirigimos como Hansel y Gretel  
dejando migas de pan para volver a casa  
así los poetas dejan sus poemas  
aunque los pájaros  
se coman las migas de pan  
y los editores ya no publiquen poetas* (38).

Recurriendo a las últimas reflexiones sobre la asamblea de Judith Butler (2015), podríamos decir que el carácter performático del *spoken word* no sólo tiene lugar frente al micrófono, por muy abierto que éste sea. Más allá del escenario, incluso más allá de la palabra, la reunión de los cuerpos que actúan implica ya una performatividad plural, estando lo lingüístico y lo corporal relacionados en forma de quiasmo (16). Frank Báez fundó en 2007, junto con Homero Pumarol, el colectivo multidisciplinar El Hombrecito. Uno de los músicos del colectivo afirmaba en una entrevista reciente:

*Nosotros nunca hemos visto los venues como tales, sino como espacios. De alguna manera tratamos de que, allá donde tocamos,*

*el espacio sea el que dialogue con lo que estamos haciendo. Tal vez una tarima es un espacio muy genérico, mientras un colmado o la calle sea un espacio vivo, donde hay gente que cuenta historias [...]. No queremos limitarnos solamente en tocar en venues, sino también a descubrir lugares y hacer que sean parte de la historia (Betances y Drlacxos Cueto, 2018).*

Quizás la ocupación poética de espacios públicos adquiera resonancias en el siglo XXI con el resto de movimientos de ocupación. No puede olvidarse, sin embargo, que estos nuevos escenarios sirven también en algunos casos para popularizar la comida rápida de la poesía. En todas sus variantes, el *spoken word* se dirige a la masa y se produce desde la masa. Esa es su fuerza y su conflicto.

En los poemas de Báez, lo escenográfico irrumpe en forma de vestigio. Así, en su libro *Postales*, nos encontramos a menudo con interpelaciones del tipo: «(Abro un paréntesis aquí para advertir / que tienen que hacerse el examen del sida. / Yo me lo hago anual. / A más tardar se lo dan en una semana)» (33).<sup>1</sup> En otro orden retórico, muchas de estas postales cierran con un guiño de carácter teatral, una salida abrupta, una irreverencia o un gesto nimio que deja en el aire cierto misterio:

*Y entré en la iglesia y recé un padrenuestro  
por los poetas y por los poetas sin talento  
convencido de que Whitman se levantó  
y le estrechó la mano a Roberto Bolaño  
cuando Caronte lo depositó en la orilla  
y lo dejó en el infierno extenso  
y ardiente como un caldero y éste  
asombrado se rascó la cabeza y avanzó (63).<sup>2</sup>*

Esta poética del gesto es también, por supuesto, la de Nicanor Parra. ¿Cómo no recordar aquí que los *Artefactos* terminaron publicándose como una caja de tarjetas postales? En ellas había ya una voluntad de recuperar la conexión perdida con el lector, un cuestionamiento del libro como institución, un diálogo con otras artes dudosas, con discursos no literarios o incluso no estrictamente verbales. Si Nicanor Parra creó los *Artefactos* porque deseaba que sus poemas se vieran,<sup>3</sup> Frank Báez los arrastra al escenario para que se escuchen. Ambos buscan una comunicación diferente a la del verso tradicional. Agarran al lector por la solapa y esperan una reacción. Aunque esa reacción quede en suspenso, como queda la respuesta de una postal. ¿Pero quién escribe esas postales sin respuesta?

## 2. SER A QUIEN LE FALTA: EL POETA COMO SUJETO PRECARIO

Las *Postales*, de Frank Báez, se abren con un poema titulado «Autorretrato». Ante él, cabría preguntarse cómo retratar a un sujeto cuyas certidumbres fueron disolviéndose a lo largo del siglo xx, hasta llegar a disolverse él mismo. ¿Qué queda de esa criatura renqueante que ha visto erosionada su experiencia del logos, la familia, el hogar o la patria? Queda –podríamos decir leyendo este libro– su incertidumbre, su vulnerabilidad y una incansable autoparodia. De las muchas opciones posibles para ponerlo en movimiento, Báez apuesta por una energía deambulante y centrífuga, pero también por un carácter mundano y refractario a lo metafísico. Quizás por ello sus versos van siempre con el cuerpo por delante. No son portadores de una conciencia –como pretendía la *poesía comprometida*–, sino más bien de una presencia. Y sin embargo, paradójicamente, el poeta insiste en definirse en negativo, por todo aquello que no es, lo que le falta: «Me piden cigarras y poesía / pero no tengo nada de eso» (41).

En el poema «Metaldom», la voz enunciativa compara las frustraciones de una fábrica metalúrgica de Santo Domingo con las suyas propias como poeta, prefigurando el deterioro progresivo del mundo que comparten. Lo hace dirigiéndose con sarcasmo a la fábrica, cuyo nombre podría ser el de una catedral imaginaria del rock metálico. Un siglo antes, en el poema «Ecce Homo», Rubén Darío se había dirigido a la selva con un coloquialismo imprecador, diciéndole: «¡Oh selva! Estás horrible: / perezosos tus árboles se mecen; / parece un imposible, / ya tus crenchas de robles se emblanquecen [...]. Oye lo que te digo en el oído: / échate a descansar, ya estás muy vieja» (68). Darío impugnaba así a la naturaleza como símbolo de la identidad americana, en una primera fase del modernismo todavía caracterizada por cierta aspiración civilizatoria de carácter positivista.<sup>4</sup> Un siglo después, Frank Báez parece impugnar la fantasía de progreso encarnada en la fábrica metalúrgica, pero sin refugiarse en ninguna variante de la metafísica. El poema «Maharishi» (llamado así por un sistema educativo basado en la meditación trascendental) podría leerse como una historia satírica del fracaso de los espiritualismos *New Age*. De hecho, los últimos cuatro versos del poema incluyen una alusión a la victoria de la fábrica sobre el colegio y a la muerte de George Harrison en 2001. Acaso el siglo xxi comenzó enterrando para siempre la mística *hippie*. Antes de eso, en los versos de «Me-

taldom», el poeta le baja los humos a la fábrica, igual que se los baja a sí mismo, y afirma: «Pongámoslo claro, tú nunca serás / la General Motors / y yo nunca seré García Lorca» (60).

Más allá de esta comparativa posthumanista (no entre el poeta y el obrero, sino entre el poeta y la fábrica), decía que el libro *Postales* comienza con un autorretrato. Un autorretrato en mitad de una caída. La génesis del sujeto lírico apunta así a una mitología platónica y cristiana, que reformuló *Altazor* para la poesía moderna e invoca humorísticamente el dominicano. Una mitología, se diría, desmitificada. Frente a la trascendencia existencial que fue cobrando el manuscrito de *Altazor*, este poema de Báez enumera la sucesión hilarante de humillaciones, ataques y fantasías violentas que habría generado su existencia en el prójimo a partir de una caída iniciática por las escaleras durante su infancia. El accidente se convierte así en acto fundacional del sujeto, que deja de definirse como *todo lo que queda cuando apártas las circunstancias*, para pasar a comprenderse directamente por sus contingencias. Esta falta de esencia apuntaría también, por supuesto, al carácter performático del sujeto:

*Rodé al año y medio por las escaleras  
hasta el segundo piso.  
A los seis casi me ahogo en la piscina.  
A los siete me arrastró la corriente de un río.  
Me golpearon con un palo, con la culata de un fusil,  
con una tabla [...].  
Luego publiqué un libro de poesía y una vecina lo leyó  
y escéptica dijo que era capaz de escribir  
mejores poemas en media hora, y lo hizo. [...].  
Los vecinos sueñan conmigo baleado.  
Los poetas con dedicarme elegías.  
Otros con rociarme gasolina en la cabeza  
y arrojar un fósforo y ver mis rizos en llamas (11-12).<sup>5</sup>*

Resulta imposible no leer en estos versos un intertexto de aquellos tan conocidos de Vallejo: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro // también con una soga» (339). Y quizás también un guiño más reciente a *La vida nueva* (1994, 2018) de Raúl Zurita: «los muchachos sacaron banderas blancas en el campamento / pero igual nos golpearon. / ¿Estás tú entre los golpeados, los llorosos, los muertos?» (2018, inscripción 255).

Al margen del carácter de epitafio que Vallejo haya podido imprimir en Báez, ¿por qué recuperar esta figura del poeta como mártir y qué puede implicar en pleno siglo XXI? Del poeta se espera, al menos desde el Romanticismo, que asuma un riesgo parresiástico. Esto explicaría la especial insistencia desde entonces en dos tópicos que aún perviven: el de *jugarse la vida* en un poema y el casi obsoleto de la *poesía comprometida*. Dentro del imaginario colectivo, la *poesía comprometida* no sólo porque se espere un activismo concreto del poeta, sino porque se espera que su verdad lo ponga en peligro. El propio arrojamiento del poeta, su heroicidad, pueden ser considerados, de hecho, como un *topos* mitológico. Para Walter Benjamin, pero también para Heidegger, la *poesía* es un *decir verdad*. Es incluso una mártir de la verdad, que existe sola y exclusivamente porque da testimonio de la vida (Lacoue-Labarthe, 117-155). Recogiendo ese testigo, Frank Báez inviste a su poeta con el aura del héroe mártir, pero lo hace en una versión a todas luces paródica.<sup>6</sup> Al final del «Autorretrato», el único individuo que le reconoce al poeta su talento es un policía que se despide con una reverencia teatral. No logran estos chistes, como diría Parra, ni desorientar a la policía *poesía*.

Si «Autorretrato» podría definirse como un relato de la exposición a la amenaza y la supervivencia, el poema «Treinta años» añade la visión de la decrepitud, la *cancelación* del sujeto que acontecería tras una edad de la que habló así Nicanor Parra: «a los treinta años un hombre deja de ser poeta o lo es ya para siempre» (cfr. Guerrero, 2010). No es extraño, por ello, que Báez escriba en otra de sus postales que los surfistas se retiran a los treinta, igual que los poetas románticos (71). En la primera parte de su libro, las visitas a Chicago o Praga dan paso a un regreso a Santo Domingo, ciudad que las luces nocturnas convierten en barco a la deriva.<sup>7</sup> O quizás sea Santo Domingo no ya un barco sino el mar mismo. En consonancia con esa deriva, se anuncia que la década de los treinta se atravesará sobre una tabla de naufragio. Difícil olvidar que, entre otras muchas cosas, ese mismo poeta fue golpeado con una tabla en los primeros versos del libro y que la tabla es la herramienta de su *alter ego*, el surfista.<sup>8</sup> «Los beach poets» escriben en el mar tan sólo con esa herramienta y con su oído para el océano. No necesitan títulos sino una disciplina espartana, vocación de domar lo salvaje y riesgo. Reproducen así el mito heroico antes señalado: «Algunos mueren ahogados. / Otros son atacados por tiburones y pierden / sus piernas o sus brazos». Y todo esto sin olvidarnos del exabrupto paródico: «Otros se hacen

abogados». Con un final que, sin embargo, no es sólo un canto sincero a la poesía, sino muy especialmente al arte contradictorio de lo efímero: «Pero créase o no sus obras perduran. / Y noche y día, si uno se acerca lo suficiente al mar / puede escuchar como éste ola tras ola las recita» (71).

Si el poema «Autorretrato» es un relato de supervivencia y «Treinta años» un relato premonitorio de la decrepitud, el titulado «Un t-shirt de Iron Maiden» completa el tríptico recurriendo a la forma gramatical del futuro histórico, o sea, tratando ya la propia vida como si fuera leyenda (68 y 69). En estos tres relatos, el poeta padece una persecución grotesca ejercida a todos los niveles: por policías y delincuentes, por amantes y enemigos, por personas, animales y cosas. El mundo ejerce sobre él un acoso democrático. Más allá del martirio cómico de la palabra, podríamos entender dicha persecución como una exigencia desquiciada, como una forma de requerimiento a través de la violencia. La obligación del poema con el mundo se asemejaría en este punto a la obligación de un sujeto con otro. Una obligación que –siguiendo a Lévinas– debe permanecer firme más allá de la amenaza y que no es producto de un pacto voluntario, porque las personas estamos expuestas unas a otras de forma impredecible. En el caso de Báez, de forma jocosa.

Más allá del héroe mártir, el poeta es retratado en este libro como artesano. No hace falta dar cuenta aquí de la genealogía latinoamericana de la poesía como oficio y sus derivaciones desde que Pablo Neruda comparase la utilidad de un poema con la del acero y el ladrillo. En una entrevista, Frank Báez llega afirmar literalmente que el poeta es «un mecánico del lenguaje».<sup>9</sup> A lo que podrían añadirse estos versos de la postal titulada «En Damen»: «El poeta sólo escribe, / utiliza las palabras, las sube aquí, allá, / las baja, las roza, / al igual que un albañil levanta ladrillos y empañeta, / ya que el poeta con las palabras construye casas» (14).<sup>10</sup> Hasta este verso, se diría que el poema fluye sin desviarse por el cauce de la tradición artesanal, pero un elemento viene a perturbarla. Concretamente, la tradición romántica y simbolista del poeta como médium de algún tipo de verdad trascendente, natural o política. «El poeta –dice Báez– es a la poesía lo que las tuberías son al agua» (14). Puede que, en su prosaísmo, las tuberías repudien lo trascendente, pero algo tienen –o a mí me parece– de transmisoras simbólicas de la verdad subterránea de la poesía.<sup>11</sup>

Y aquí cabría preguntarse, ¿no es acaso contradictoria la visión del poeta como médium y como constructor? ¿Puede una

realidad oculta que el poeta percibe y transmite ser al mismo tiempo construida por éste? Creo que, lejos de presentar ambas opciones como antagonistas, el poema de Báez las articula. Lo hace, en primer lugar, evidenciando las contradicciones burguesas del artesano, con un guiño a Baudelaire: «ya que el poeta con las palabras construye casas / para los lectores, esos que son unos hipócritas y se van sin pagar» (14). En segundo lugar, Báez persigue una veta desacralizadora en el interior Romanticismo y afirma: «John Keats escribió que no hay nada menos poético que un poeta» (14). La referencia a Keats (basada, sin duda, en la poética del vaciamiento del inglés) esconde en realidad una alusión al famoso artefacto de Nicanor Parra «TODO / ES POESÍA / menos la poesía» (168-169) y podría leerse como un intento de construirle apócrifamente al chileno una genealogía romántica. De otro Romanticismo posible, se entiende.

Lo que interesa aquí no es tanto la poética real de John Keats como la lectura de ella que ofrecen las *Postales*. Porque, para Báez, el poeta no sólo tiene algo de mártir paródico y de artesano, sino también de transformista: es quien puede convertirse en cualquier cosa: «Soy el tipo que se echa a correr y le / rompe con un hierro la pierna a la viejita / y se lleva su cartera. / Y al mismo tiempo soy la viejita. / Y por supuesto, también la cartera» (59). Quien escribe es un camaleón, un Zelig.<sup>12</sup> O más emblemáticamente una mujer trans, como la del poema «La Marilyn Monroe de Santo Domingo», que recita para sacar dinero, emigrar, operarse, y a quien persigue una turba con piedras. Todo poeta, se diría, es una trans.<sup>13</sup>

Nunca se sabe lo que es. Así sucede en los versos de «Anoche soñé que era un DJ», donde el poeta vaga en busca de la confirmación ajena de su propia identidad, preguntando a quienes se cruzan en su camino, como preguntaba san Juan de la Cruz a *todos cuantos vagan*. Sólo que el mundo ya no le *refiere* al poeta una identidad sagrada y unitaria como la del Dios de san Juan, sino ambivalente. En la fábula que cierra los versos de Báez, el poeta y el DJ se caen dentro de un pozo. Un hombre que los escucha gritar les echa una cuerda pero, cuando el DJ logra salir, el poeta pide que la suban y lo dejen allí dentro.

En una entrevista, Báez da una versión complementaria de esta fábula: «el poeta es quien invita a la fiesta, prepara la casa, destapa las botellas y prepara la picadera, pero que tan pronto la fiesta comienza y los invitados llegan, salta por la ventana» (Hungría, 2011).<sup>14</sup> En los poemas de *Postales*, quien escribe existe a la

intemperie. Expuesto al frío de la noche, como los columpios que mueve el aire, en el fondo aislado del pozo o en los tejados contrapuestos. Siempre termina fuera: del continente, de la ciudadanía, de la casa, de todo aquello que ayuda a levantar pero a lo que, por su naturaleza, no puede pertenecer.

Se despliega aquí una *idea del poeta* y, al mismo tiempo, una subjetividad refractaria a la fantasía del yo libre cuya fortaleza viene construyendo el discurso lírico desde el siglo xvi. Frente a esa fortaleza y frente a la lógica de la acumulación capitalista, el sujeto es en las *Postales* el lugar de lo precario, de lo vulnerable. Lo cual implica, como diría Butler, una performatividad transgresora. Los poemas parecen decir: somos quienes fueron privados de lo necesario para una *vida vivible*; somos a quienes les falta. Y de ahí la hermandad del poeta con los que fueron expulsados y habitan como él en un afuera: «A los que buscan y sufren y a los desahuciados / el poeta les da cobijo en sus poemas» (14).

Lo vulnerable y precario de estas *Postales* tiene dos genealogías ineludibles, de nuevo Vallejo y también Gelman. Con el sujeto de *Poemas humanos*, Báez comparte la disolución en una masa que conserva de la multitud su conato inestable, su rechazo de las identificaciones fijas, apostando por una palabra de lo anecdótico, lo matérico. Por una palabra de los necesitados o, más bien, de la necesidad. El idioma de esa comunidad que Vallejo denomina *mi chusma de aprietos* (338). Con el peruano, comparten también estas *Postales* un doble movimiento de despersonalización e introyección. El poeta es nada, decía Báez (acaso como lo era el pobre diablo del poema de Carlos Pezoa Véliz).<sup>15</sup> Necesita de los otros para ser, dejándose habitar en el sentido deleuziano para exponerse a las singularidades, volviéndose más diferenciado, compuesto, conectado, como una vía incansable de hacer y deshacer la humanidad.

En relación a Gelman, se diría que la subjetividad de las *Postales* conserva cierta inscripción problemática en la tradición conversacional y el intento de construir eso que Miguel Dalmaroni ha llamado «una voz del no-saber» (2001). Si en la poesía del argentino había espacio para el lenguaje dislocado del niño, del extranjero, del judío, del místico o del perturbado, en la poesía de Báez lo hay para quienes buscan y sufren, los desahuciados, las putas y los locos, para esa muchedumbre radicalmente expuesta a la incertidumbre que conforma la última parte del poemario. Su conversacionalismo es también heredero de todo un legado que pasa por Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Enrique Lihn o José

Emilio Pacheco. Además, la subjetividad poética de Frank Báez parece una máquina de generar recelo. Su voz expone con aparente franqueza un sentimiento o un punto de vista para a continuación traicionarlo. No niega ni confirma la relación entre autor y sujeto poético, sino que se abre y se cierra entre ellos como un acordeón. De ese nuevo lenguaje que anunciara la parriana «Advertencia al lector», conserva Báez el cuestionamiento de lo que sea la poesía,<sup>16</sup> el lenguaje coloquial, el tono humorístico, la realidad cotidiana y un sujeto que sabe mucho de sus limitaciones. Pero conserva, sobre todo, su compromiso innegociable con la falta de seriedad y la impertinencia. Incluso para burlarse, con ademán antiintelectualista, de los excesos de la tradición *beat*, tan vinculada al propio Parra y revitalizadora por otro lado de la tradición del *spoken word*.<sup>17</sup> Así, el poema «Maullido», de *Postales*, dice: «No he visto las mejores mentes / de mi generación y ni me interesa» (15).

Si el relato biográfico de *Postales* comienza con una caída, la genealogía de su iniciación poética remite a un fracaso: el de su carrera como jugador de baloncesto.<sup>18</sup> De ello dan testimonio varias entrevistas y el poema titulado «La pelota que lancé cuando jugaba en el parque aún no ha tocado el suelo» (55), cuyo título son los dos versos finales del poema «Si los faroles brillaran», de Dylan Thomas.<sup>19</sup>

Cioran dijo que somos quienes somos por la suma de nuestros fracasos (38). También lo somos por la suma de los fracasos ajenos, que inevitablemente nos constituyen.

### 3. LAS POSTALES COMO ESPACIOS DE APARICIÓN

Hay poemas que se inscriben en la retórica epistolar desde el primer verso. Es el caso del titulado «Uno para Alexei Kolesov», que comienza diciendo «Escribo desde el techo de nuestro edificio», para injertar más adelante guiños del tipo «la señora del White Hen / te manda saludos» o «Yolanda no te olvida» (16-17). Conforme avanza el poema, sin embargo, el discurso va perdiendo su carácter narrativo, despojándose hasta quedar reducido en su cierre a la pura deixis: «Ese de allá es el edificio John Hancock. / Esas las Sears Towers. / Aquí yo sentado» (17). Atendiendo a las filias de Báez, estos versos pueden leerse como un diálogo con el escritor rumano Lucian Blaga, cuyo poema «A los lectores» sintetiza algunas claves del dominicano.<sup>20</sup> ¿Acaso no podría haberse titulado así mismo el libro *Postales*? Dice el poema de Blaga: «Ésta es mi casa. Allá el sol, el jardín y las colmenas. / Pasáis por el

camino, miráis por las rejas del portón / y esperáis mis palabras. ¿Cómo empezar?» (trad. de Omar Lara, 2006). No es extraño que la última estrofa del poema de Báez se pregunte de forma semejante «¿Qué más digo?» (17), muletilla que delata no tanto el agotamiento de la palabra, como la evidencia de que a todo lo que pueda decirse o no decirse se impone la necesidad de dirigirle al prójimo la palabra. «Acá yo sentado» es también una manera de conjugar la afirmación de los espacios y los cuerpos con la realidad virtual. De hecho, en el poema puede percibirse no sólo la retórica epistolar, sino también la estructura comunicativa de las aplicaciones de mensajería o las videollamadas, en las que el mostrar y el decir van siempre de la mano.

Quizás por ello y a pesar de su declarado carácter escritural, el discurso de estas postales recurre a un coloquialismo despojado en el que irrumpen giros conversacionales, anacolutos o gestos de imprecisión enunciativa que le dan un espesor muy oral. Con una técnica de *collage* post-vanguardista, Báez va superponiendo los fragmentos de diferentes monólogos líricos, diálogos figurados, enumeraciones de carácter periodístico o informes médicos.<sup>21</sup> Así sucede, por ejemplo, en mitad del poema «Autorretrato», donde la narración de hecatombes se torna telegráfica en un momento dado: «Accidente con un burro en la carretera. / Intento de suicidio en Cabarete. / Taquicardia. Hepatitis. Hígado jodido» (11). El reconocimiento del fracaso como condición compartida sería, en mi opinión, el pegamento de estos fragmentos y también de lo colectivo. Entendiendo dicha colectividad como un vínculo que excede a la idea de nación, país o incluso pueblo, porque todas ellas se fundan por antonomasia sobre algún tipo exclusión. Al no ser parroquial ni excluyente, al sujeto colectivo de *Postales* le atañe tanto lo que sucede *aquí* como lo que sucede *allí*.

La proximidad no es, de hecho, exigencia alguna de este poemario, cuyo título alude más bien a la distancia que se presupone entre remitente y destinatario. De una postal se espera que sea breve, más anecdótica y ligera que una carta, que dé testimonio del lugar desde el que se escribe y del viaje de quien la envía, que implique una evidencia gráfica aliada con la palabra y, en general, un tono desenfadado. Toda postal dice básicamente *Hola, estoy aquí*, trazando un vínculo entre dos espacios. Volviendo reversibles lo próximo y lo distante.

De lo uno a lo otro hay un constante deambular. Una búsqueda de cobijo que nunca puede concretarse. Como si el poeta fuera una criatura migratoria, condenada al movimiento y a la vez

movilizadora. De hecho, puede que el espacio de la poesía surja durante la propia acción de la palabra, o sea, por una vía performativa. Y retomo aquí la dedicación de Báez al *spoken word*. Toda *performance* hace surgir su propio escenario y lo disuelve cuando termina. De otra manera, podría decirse que un poema es siempre el lugar de las apariciones. Y que estas postales no sólo apuntan a los lugares por donde da tumbos quien las envía, sino que sobre todo *hacen sitio*.

Tiempo atrás, declaraba el autor en una entrevista: «Me estoy afanando en una búsqueda no sólo de mi rostro, sino también del rostro de mis semejantes» (Hungría, 2011). Desde esa búsqueda se justifica, entre otras razones, la estructura invocadora del poemario, su constante exhortación al otro materializada no sólo en el título, sino también en la retórica de la dedicatoria, el discurso epistolar, el apóstrofe al lector o al público. O sea, en una apelación al semejante donde no deja de resonar irónicamente el hipócrita lector baudelairiano.

¿Pero quiénes son, más allá de Baudelaire, los semejantes de este poemario? ¿Quién es su *nosotros*? Yo diría que nosotros es aquí la comunidad de los irreconocibles, de los que no pueden ser leídos en el reparto del mundo. Aquellos a quienes nunca se escoge, o sea, el pueblo no elegido. Vidas expuestas de forma prematura a su propia condición efímera. Vidas que, dentro del reparto biopolítico del mundo, no merecen ser lloradas. Quizás por ello, la tercera sección constituya una larga lista de dedicatorias, pero también en cierto sentido una colección de epitafios.<sup>22</sup> Sin olvidar que dan cuenta de una muerte no siempre física. Algunos de estos textos telegráficos están dedicados a difuntos. Otros narran la historia de gente rota por su propia vulnerabilidad, por su ridículo o su fracaso. Muy rara vez la hazaña de alguien que logró escapar a todo. Así, por ejemplo:

1. *A mi tía Milagros, que la enterraron en una tumba ajena en el cementerio Cristo Redentor y que al día siguiente la desenterraron para sepultarla en el nicho que le correspondía.*

6. *A Henry, al que le dispararon a quemarropa en un callejón de Boston bajo la nieve que caía.*

8. *A Clara, que fue Miss Barahona y que deambula sin corona por Patterson entre mendigos, craqueros y tanques de basura en llamas.*

57. *Al carterista con bigotes que se montó en una guagua que nos llevaba a San Cristóbal y que se apeó después de tratar de robarle las carteras a cuatro personas sin éxito alguno.*

47. *A Wilfredo que, borracho en la oscuridad, encendía un fosforo y veía frente a frente a su madre muerta (el fósforo se apagaba y, cuando encendía otro, la volvía a ver).*

Igual que la *Antología de Spoon River*, el final del libro constituye la crónica en verso de un lugar que existe pero flota con un aire de leyenda. Una crónica diseminada, como sus ciudadanos por el mundo. Que apela a ellos con un ademán tragicómico y los nombra. Que hace sus vidas legibles. «A medida que escribo –dice Báez–, este poema se va llenando de gente que no conozco, [...] es como un bar donde la gente fuma y grita y la única persona que no pertenece ahí soy yo» (13).

NOTAS

- <sup>1</sup> O como estas: «Ahora aprovecho para contarles la leyenda / de los beach poets» (71); «Y así, hijos míos, fue que se inventó / el bachata metal» (36).
- <sup>2</sup> En las crónicas de *La trilogía de los festivales* (2016), de Báez, leemos: «Pero él mira como si fuera un loco, se rasca la cabeza y se aleja» (68).
- <sup>3</sup> Afirmaba Parra: «Ahora, cuando tengo que mostrar un poema a alguien, doy el texto; ahora quiero que se vean los poemas. Incluso los artefactos se van a organizar ópticamente. Cada artefacto va a ocupar una página, y los tipos se van a elegir con un criterio plástico, a partir esencialmente del *Art Nouveau*, de manera que el libro va a ser simultáneamente un documento literario y a la vez visual» (cfr. Morales, 219).
- <sup>4</sup> Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador (1987) llamaron «camino de ida» a esta primera fase del Modernismo caracterizada por una voluntad ilustrada de hundir las raíces en el progreso, fase a la que habría seguido un «camino de vuelta», entendido como una toma de conciencia de las violencias padecidas en nombre del progreso y un refugio reactivo en diferentes formas de espiritualismo (196-247). Con esa lógica podría relacionarse, además, el giro *pastoral* y *contrapastoral* que Marshall Berman (1982) atribuyera al desarrollo de la poesía moderna partiendo de Baudelaire.
- <sup>5</sup> En diálogo con este poema está el siguiente episodio de *La trilogía de los festivales*: «He recibido trompadas, patadas, batazos. Me han amenazado con cuchillos, palos, armas. pero nunca me habían puesto a hacer fila para robarme» (66). En el libro *Jarrón y otros poemas*, leemos asimismo: «Colgado de un pie / como una piñata / mientras los niños / me golpean con un palo» (44).
- <sup>6</sup> Esto ya sucedía, por cierto, en el libro *Jarrón y otros poemas*, donde leemos: «y cada tarde los leones se comían a los poetas / en el coliseo / cuando los poemas eran mediocres» (20).
- <sup>7</sup> *Jarrón y otros poemas* se cierra curiosamente con una versión temprana de esta imagen: «[...] olas que cada vez son más altas / como si las soñara algún surfista / y poco a poco las olas saltan los arrecifes / hasta tragarse el malecón [...] / y los edificios al igual que en el Titanic

/ se sumergen en las aguas / con todas sus luces encendidas» (50).

- <sup>8</sup> En el poema «Chicago», en la cadena de transformaciones que experimenta la voz enunciadora arrastrada por la inercia, se llega a afirmar: «eres un madero flotando en el lago» (24), culminando en este momento la encarnación del poeta en su propio instrumento.
- <sup>9</sup> En esa misma entrevista, asegura que «la biografía de un poeta está en sus poemas y la de un ciudadano en sus actos civiles. En un poeta, por supuesto, ambas se confunden» (Hungria, 2011).
- <sup>10</sup> La pesadilla de una figura como esta no podía ser otra que la de dañarse las manos. De ahí que su daño o incluso pérdida reaparezca de forma intermitente como una fantasía de castración poética, si es que esta lectura algo ramplona es compatible con la guerra declarada por Báez al psicoanálisis. En diferentes versos de *Postales* puede seguirse, por ejemplo, con cierta resonancia lorquiana: «¿dónde estás?, / preguntaba cortándome las manos / y dejándolas caer desde el puente de Chicago» (21). O «las manos que sostienen este lapicero / cada vez son más viejas». O «cantas solo, se te congelan las manos» (24). O «esto es una mano o no es una mano» (25). Un imaginario parecido puede encontrarse en el poema «Ejemplo» (18) o en «Nocturno, 4» (36), del libro *Jarrón y otros poemas*.
- <sup>11</sup> En la idea del poeta como transmisor redundaba también su definición como «cartero», utilizada por el propio Báez para definir al poeta en una entrevista publicada en el blog *Buena Lectura* (Hungria, 2011).
- <sup>12</sup> *Ibidem*.
- <sup>13</sup> Una trans que, en este caso, se encarna en un mito femenino sometido a una trágica hipernormatividad de género (como representa la de Marilyn Monroe), aunque dicho exceso –en palabras de Butler– también pueda «ser una forma de crear modalidades nuevas de vidas transgénero» (46). Con la lógica del poeta como ser fuera de la normalidad también podría relacionarse su realidad *queer*, partiendo con Butler de que «el término *queer* no alude a la identidad de una persona, sino a su alianza, y que, por su propia significación como algo anómalo, peculiar, es una palabra que po-

- demos aplicar cuando establecemos alianzas incómodas o impredecibles en la lucha por la justicia social, política y económica» (75).
- <sup>14</sup> También en el poema «En Damen» leemos: «Tan pronto como el poeta acaba su casa / ya ésta no le pertenece / y se marcha a levantar más casas a otro lado. // Ahora en Damen anochece. / Afuera el viento el viento juega empujando / los columpios del parque. / Las luces tras las ventanas se encienden» (14).
- <sup>15</sup> «Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía; / joven rubio y flaco, sucio y mal vestido, / siempre cabizbajo... ¡Tal vez un perdido! / Un día de invierno lo encontramos muerto / dentro de un arroyo próximo a mi huerto, / varios cazadores que con sus lebreles / cantando marchaban... Entre sus papeles / no encontraron nada... los jueces de turno / hicieron preguntas al guardián nocturno: / éste no sabía nada del extinto: / ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto. / Una chica dijo que sería un loco / o algún vagabundo que comía poco, / y un chusco que oía las conversaciones / se tentó de risa... ¡Vaya unos simplices! // Una paletada le echó el panteonero; / luego lió un cigarro; se caló el sombrero / y emprendió la vuelta... Tras la paletada, / nadie dijo nada, nadie dijo nada» (Pezoa Véliz, 32).
- <sup>16</sup> Los poemas explicitan este punto, por ejemplo, cuando se dirigen a la niña que un día los leerá y le dicen: «Por cierto, no les hagas caso a los críticos / ni a las profesoras de literatura que te dirán / que esto no es poesía» (67).
- <sup>17</sup> Como es bien sabido, el *spoken word* nació en las primeras décadas del siglo xx, vinculado al Harlem Renaissance y fue revitalizado por Burroughs, Ginsberg y Giorno en los años sesenta.
- <sup>18</sup> Confirmando este retrato, Báez declara en una entrevista: «Cuando fracasé como *basketbolista*, empecé a escribir canciones y versos» (Hungria).
- <sup>19</sup> «The ball I threw while playing in the park / has not yet reached the ground» («Should Lanterns Shine»). Traducidos por Elizabeth Azcona Cranwell como: «La pelota que arrojé cuando jugaba en el parque / aún no ha tocado el suelo» (80).
- <sup>20</sup> Nombrado en el poema «Variaciones acerca de un poema de amor» (20), Lucian Blaga (Rumania, 1895-1961) fue un poeta, dramaturgo, ensayista, filósofo y traductor que publicó, entre otros, los libros de poesía: *Poemas de la luz*, *Los pasos del profeta*, *En el gran tránsito*, *Alabanza del sueño*, *En la divisoria de las aguas* o *En los dominios de la añoranza*. El poeta aparece citado no sólo en el libro *Postales*, sino también por ejemplo en *La trilogía de los festivales* (180).
- <sup>21</sup> En el poema «Al morir no tendré tiempo de cerrar los ojos», perteneciente al libro *Jarrón y otros poemas*, leemos: «el micrófono esparce el lenguaje / en millones de pedazos» (27).
- <sup>22</sup> Donde Keats escribió su propio epitafio («Here lies one whose name was writ in water»), Báez escribe los epitafios de toda una comunidad que permanece y no permanece, como los versos marítimos de los *beach poets*.
- Casa de Poesía, Editorial Universidad de Costa Rica, 2008.
- *La trilogía de los festivales*. Santo Domingo: Ping Pong Ediciones, 2016.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988. Primera edición, 1982.
- Betances, Manuel y Max Driacxos Cueto. «El Hombrecito habla de su proceso creativo, su futura producción y de campaña política» (entrevista), en *Discolai*, 24 de julio de 2018, <<https://discolai.com/2018/07/24/el-hombrecito-habla-de-su-proceso-creativo-su-futura-produccion-y-de-campana-politica>>
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2017. Traducción de Marla José Viejo. Primera edición, 2015.
- Cioran, E. M. *Breviario de podredumbre*. Traducción y prólogo de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972. Primera edición, 1949.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983.
- Dalmaroni, Miguel. «Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado» (Juan Gelman: from the poet-legislator to a stateless language). *Orbis Tertius*, vol. 4, núm. 8, 2001, pp. 117-136.
- Guerrero, Gustavo (antología y prólogo). *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Hungria, Jimmy. «Entrevista a Frank Báez». Originalmente publicada en la revista *Global*, núm. 30, septiembre-octubre de 2009. Disponible en el blog *Buena Lectura*, 31 de enero de 2011. URL [consulta 15 de noviembre de 2018]: <<https://buenalectura.wordpress.com/2011/01/31/entrevista-a-frank-bez-2/>>
- Lara, Omar. «Lucian Blaga». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, revista digital de la Universidad Austral de Chile, núm. 29, 2006. URL [consulta 15 de noviembre de 2018]: <[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=1269](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1269)>.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger. La política del poema*. Madrid: Trotta, 2007. Primera edición, 2002.
- Morales, Leónidas. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1972.
- Pezoa Véliz, Carlos. *El pintor Perezza*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador. «Modernismo y positivismo. El esteticismo moral» y «Rubén Darío», en *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1994, pp. 196-247. Primera edición, 1987.
- Rodríguez-Gaona, Martín. *La lira de las masas. Internet y la ciudad letrada: una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.
- Thomas, Dylan. *Poemas completos*. Trad. Elizabeth Azcona Cranwell. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Colección Archivos ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, vol. 4, 1996.
- Zurita, Raúl. *La vida nueva: versión final*. Barcelona: Lumen, 2018.

## BIBLIOGRAFÍA

- Báez, Frank. *Jarrón y otros poemas*. Santo Domingo: Ediciones Cielo Naranja, 2013. Primera edición en Madrid: Betania, 2004.
- *Postales*. Santo Domingo: Ediciones De a Poco, 2011. Primera edición en Costa Rica: Colección

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915838401

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

**María del Carmen Fernández Poyato**

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Solana e Hijos, A. G., S. A. U.**

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación  
**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Josep Borrell Fontelles**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo**

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

**Ana María Calvo Sastre**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Miguel Albero Suárez**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Pablo Platas Casteleiro**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido  
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José  
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic  
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo  
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### CINE Y POLÍTICA EN ESPAÑA

- 4 *Jordi Costa* – El diablo de la Transición. Eloy de la Iglesia y la poética del desclasamiento
- 14 *Santiago de Pablo y Virginia López de Maturana* – La mira cambiante. El terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe
- 29 *Manuel Nicolás Meseguer* – Los cineastas de la caja: movilizados por la reelección de Zapatero
- 42 *Luis Deltell* – Donde hay poder, hay resistencia. Pablo Iglesias ensayando sobre cine
- 57 *Emeterio Díez Puertas* – Relato de integridad y corrupción
- 72 *Asunción Bernárdez-Rodal* – Discursos sobre política y desigualdad: nuevas directoras en tiempos de crisis



## ENTREVISTA

- 84 *Carmen de Eusebio* – Juan Carlos Chirinos: «Cada escritor es libre de escribir sobre lo que le apetezca»



## MESA REVUELTA

- 94 *Francisco Fuster* – La tesis y la antítesis: Baroja contra Valle-Inclán
- 112 *Erika Martínez* – Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez
- 126 *Santos Sanz Villanueva* – Ricardo Piglia, «historiador de sí mismo»



## BIBLIOTECA

- 136 *Juan Ángel Juristo* – Crónica de la tierra baldía
- 140 *Andreu Navarra* – Unamuno y el exilio de 1939
- 146 *José María Herrera* – Un proyecto de reconstrucción
- 150 *Julio Serrano* – Estado latente: lentitud que avanza
- 154 *Cristian Crusat* – Levantad, carpinteros, las vigas de la imaginación
- 159 *Michelle Roche Rodríguez* – La fruta de la violencia
- 163 *Isabel de Armas* – Cuando las piedras hablan