

Política y adicción en *El juicio* y *La movida* de Víctor Campolo de Luis Antonio Rosario Quiles

Mara Pastor
Pontificia Universidad Católica
Puerto Rico
mara.pastor@gmail.com

Resumen:

En este artículo, se analiza cómo los textos *El juicio* y *La movida* de Víctor Campolo de Luis Antonio Rosario Quiles intervienen en aspectos naturalizados del imaginario cultural puertorriqueño de la década del setenta y encuentran en el poema gráfico un lenguaje crítico de los supuestos que conforman las narrativas históricas y los binarismos ideológicos. Esta obra ayuda a pensar los conflictos que el consumo y la distribución de sustancias suscitaron en los procesos formativos de la modernidad estadolibrista. Argumento que el paso de la Guerra Fría a la Guerra contra las Drogas ha producido un cierto tipo de subjetividad política. Por lo tanto, en este texto operan tensiones entre espacios legibles e ilegibles a través del tratamiento que hace la obra de la farmacopea legal e ilegal, de la sedación del padre veterano con esquizofrenia post-guerra a la sedación del hijo heroinómano.

Palabras clave: política – adicción – Campolo - Puerto Rico – poesía

Politics and addiction in Luis Antonio Rosario Quiles' *El Juicio* and *La movida* de Víctor Campolo

Abstract:

This article analyzes how Luis Antonio Rosario Quiles *El juicio* and *La movida* de Víctor Campolo intervene in naturalized aspects of the Puerto Rican cultural imaginary of the 1970s and find in the graphic poem a critical language of the assumptions that make up the historical narratives and ideological binaries. This work helps to think about the conflicts that the consumption and distribution of substances provoked in the formative processes of the Commonwealth of Puerto Rico. I argue that the passage from the Cold War to the War on Drugs has produced a certain type of political subjectivity. Therefore, the tensions between legible and illegible spaces operate in the text through the treatment of the legal and illegal pharmacopoeia, of the sedation of the veteran father with post-war schizophrenia to the sedation of the son addicted to heroin.

Keywords: Politics - addiction – Campolo - Puerto Rico- Poetry

Fecha de recepción: 25-10-2019

Fecha de evaluación: 14-11-2019

Más que un hombre, era peso, algún espacio, cavilación interrumpida
Luis Antonio Rosario Quiles, *La movida de Víctor Campolo*

Víctor Campolo, un muchacho nacido en el campo a principios de los cincuenta y criado en un residencial público en la zona metropolitana de Puerto Rico, hijo de un veterano de la Segunda Guerra Mundial, presuntamente ha atentado contra el orden social que lo rodea. Se le acusa de tantos delitos que su arresto hace noticia en los periódicos. Sin embargo, el personaje declara ser culpable solo de haber fumado marihuana y de no haberse detenido en una señal de “Pare” mientras conducía. Su testimonio se intercala con el de otro personaje, el Predicador, quien narra la historia de Campolo a través de escenarios que reproducen dinámicas de captor y cautivo, amigo y enemigo, colega y traidor. La narrativa se vale de distintas formas de lenguaje –coloquial urbano, judicial y poético–, elementos musicales y visuales, como fragmentos de memorabilia, páginas de periódico, imágenes de diversa procedencia y montajes fotográficos, entre otros. El libro, que se autodefine como “poema biográfico” asombra por el alto grado de registros que utiliza para articular la estructura del poema. Si los registros discursivos de la obra cambian, Campolo también. Durante la historia, este “héroe de nuestro tiempo” (Rosario Quiles 9) será un usuario de drogas, un sujeto escurridizo, un seductor, un militante político, un convicto acusado injustamente, un líder carcelario, un anarquista. Más aún, la obra desplaza la ortodoxia de la gráfica y la poesía para combinarlas y generar sus propias reglas. Por momentos parece ser una obra teatral, un folleto, un cómic, un cancionero: unas veces oral y prosaico, otras musical y lírico.



La historia de Víctor Campolo revisita y, simultáneamente, duplica, escamotea y mitifica la figura del líder nacionalista Pedro Albizu Campos. Al hacer esto, la historia reterritorializa los tropos y símbolos del nacionalismo cultural –los componentes materiales y las referencias de la cultura institucionalizada– intercalándolos a elementos de la contracultura política, musical y material. Simultáneamente, la figura del Predicador tendrá características del primer gobernador electo de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín (1949 al 1964). Este mecanismo pone en práctica un régimen de representación que funciona de manera similar a lo que Jean Baudrillard define como una ventriloquia maléfica –“ventriloquous evil” (57)–. El mecanismo ventrílocuo, asociado históricamente a discursos paganos y nigrománticos, genera un fenómeno siniestro a través de un contenido familiar. Si la nación muñocista se constituyó en “el campo controlado de la cultura institucionalizada, en las ficciones que creaba y recreaban los escritores, en la imagen y en la letra” (Marsh 19), la ventriloquía provee un régimen representativo desde el que las obras de Rosario Quiles reterritorializan la narrativa nacional. Al hacer esto, cuestiona la linealidad y el sentido narrativo que propone el personaje llamado Predicador, quien intenta encarrilar la historia de Víctor Campolo en los márgenes de lo “legible”.

A través de estos elementos, *El juicio* y *La movida de Víctor Campolo* (1970) muestra de manera novedosa las tensiones entre los espacios legibles e ilegibles de este periodo histórico, en el que se formó y desarrolló el Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Aquello que llamo ilegible y que emerge de la trama son los conflictos que el consumo y la distribución de sustancias suscitaron en los procesos formativos de la modernidad estadolibrista y cómo el paso de la Guerra Fría a la Guerra contra las Drogas produjo cierto tipo de subjetividad política. La lógica farmacológica de la modernidad, trabajada en la obra a través de la imagen de un “ordenado archivo”, será intervenida de distintas maneras (24), a través del tratamiento que hace la obra de la farmacopea legal e ilegal, más concretamente, de la sedación del padre esquizofrénico a la sedación del hijo heroínmano.

Los aspectos vinculados al consumo de drogas se presentan en diálogo con la cultura material de la época. Una de las maneras en que *El juicio* hace esto es apropiándose de la estética de otras formas de publicación y de consumo como el *Cancionero Picot*, mencionado temprano en la obra. Este cancionero, que apareció por primera vez en 1928, se convirtió en uno de los medios más eficaces de propaganda en Latinoamérica y parte del Caribe hasta bien entrados los setentas. Una de sus características principales es la



narración de las aventuras de Chema y Juana, dos personajes que, siempre en forma de verso, anuncian las bondades de la sal de uva marca Picot, así como de otras compañías en crecimiento en la época como Bayer, Colgate y Palmolive. Se trata de un texto que promovía el consumo de la farmacología moderna ligada a la narrativa de higienización que cobraba auge en esos años. Actualmente, se le considera uno de los mejores ejemplos de la mercadotecnia de las primeras décadas del siglo XX

La estética del *Cancionero Picot* guarda relación con la de *El juicio* en el hecho de que se trata de publicaciones que narran la vida de personajes ficticios, valiéndose de recursos visuales y musicales. Simultáneamente, el cancionero recopila boleros de toda Latinoamérica así como información sobre los compositores, entre ellos Pedro Flores, quien compuso la canción “Despedida”, melodía que repetía el padre de Campolo, y Daniel Santos, quien la popularizó con su voz y a quien Campolo recuerda cantándola. El bolero surgió a finales del siglo XIX en el Caribe y se esparció rápidamente por toda Latinoamérica. Han sido muchos los críticos que han trazado la recepción histórica y geopolítica del bolero en relación con los imaginarios populares exportados fuera de la Isla. Si bien las letras de los boleros son consideradas en su mayoría seductoras y románticas, su recepción permite hacer una lectura de cómo su popularidad ayudó al establecimiento de las corporaciones farmacéuticas que se promovían en el cancionero. Si bien el objetivo principal del *Cancionero Picot* era hacerle publicidad a la sal de uva marca Picot y a otras marcas estadounidenses, Luis Rafael Sánchez lo propone como un proyecto vinculatorio e integrador de la “América descalza, la América amarga, la América en español” y un proyecto “pionero de integración, elemental y entretenido” (103). Mi lectura toma en consideración el fin mercantil del cancionero que imagina a una América higienizada y consumista cuyas vidas soñaban ser optimizadas por el acceso a los nuevos productos.





La “América” de *El juicio* no evoca un proyecto vinculador como el que señala Sánchez sino que retrata la conciencia moderna de la América imperial en la cual el acceso a las drogas lícitas e ilícitas generan otro tipo de subjetividad como la descrita por Allen Ginsberg en el poema “America” en *Howl* (1956): “My national resources consist of two joints of marijuana millions of genitals/an unpublishable private literature that goes 1400 miles and hour/ and twentyfivethousand mental institutions”(32). Es una América adicta y diagnosticada, consciente del modo en que la tecnología ha transformado la percepción: “America this is the impression I get from looking in the television set” (34). El mismo autor de estas sagas comentó en una entrevista en el 2012 que presenciar a Allen Ginsberg recitando poemas de *Howl* en Nueva York influyó en las obras sobre Campolo. Rosario Quiles estuvo en el East Village, en donde asistió con regularidad a los recitales poéticos del movimiento Beat Generation. Esto sintonizó su proceso poético con la experiencia directa de los movimientos civiles en consonancia con las contrapoéticas norteamericanas. Los movimientos sociales de raza y género, las causas y luchas de las minorías y migrantes, el lenguaje del rock y del movimiento hippie que distingue a los Beat son preocupaciones que también nutren la obra del autor de la saga de Campolo. Este libro es producto de esa poesía experimental y de las nuevas poéticas puertorriqueñas.

La estética de *El juicio* traza un hilo que comienza en los años de la postguerra, cuando la mercadotecnia empezó a configurarse en los modos que conocemos hoy en día.

En el texto se mencionan recurrentemente tecnologías que forman parte de la espacialidad urbana (la televisión, las máquinas de apuestas, las velloneras¹) configurando también las dinámicas de Víctor con los demás personajes en instancias enunciativas en poemas como “La Familia” (50) o “La máquina de Flipper” (52). La cultura material junto a la que aparece mencionado el *Cancionero Picot* habla de otros objetos de consumo: los cigarrillos Spur y los carros Packard (ver Imágenes 6-8). Los carros Packard eran usados por la policía en Puerto Rico durante las primeras décadas del siglo. En la presentación de estos objetos se va imaginando una época en la que el consumo comenzó a modelar las prácticas culturales, pero también como sugiere el carro Packard, la época en la cual el Estado comienza a perseguir y a criminalizar a los adictos.

El modo en que se conceptualiza la toxicidad en el texto de Rosario Quiles ayuda a entender el panorama actual en que la Isla está sumida en una deuda impagable, con un problema de salud pública de décadas de mal manejo de las adicciones y de una política de “mano dura” ineficaz. Como señala Avital Ronell en *Crack Wars* “la adicción genera deudas” (78). En *El juicio* los sentimientos de culpa de Campolo reflejan la interiorización de la violencia neocolonial. Campolo le agradece a los policías que lo arrestan y lo golpean porque de no hacerlo ellos, lo haría él: “Yo apenas me domino, ni soy mío/ lo que explica mi voluntad de herirme con la aguja,/ Sargento, ya me dieron una golpiza/ y no los culpo, por lo contrario/ agradezco las lesiones que me hicieron” (98). La interiorización de la violencia y de la culpa que genera la adicción lo llevan a pensar que merece recibir la paliza de la policía como señala este fragmento de “Confesión a un Sargento de la policía”. Campolo no disfruta su síntoma. Es como si la adicción “segregara” un trauma cuyo efecto será constantemente antagónico.



¹ Rocola, jukebox.

Como dice un fragmento del cuento “En la colonia penitenciaria” de Franz Kafka que “Al condenado se le escribirá en el cuerpo con el ‘rastrillo’ el precepto que ha infligido”. A raíz de la experiencia narcótica de Víctor Campolo, *El juicio* arma la narrativa de un caso fabricado y la homologa en una especie de espejo oblicuo en la narrativa del nacionalismo albizuista. Víctor es arrestado en medio de una alucinación. En un momento en el que el personaje ha consumido marihuana y atraviesa un episodio de paranoia y simultáneamente de revelación mística se percata de que hay alguien contemplándolo de espaldas y dice: “Será agente de la Policía de narcóticos?”. Acto seguido el personaje aparece en el Viejo San Juan en un autobús en donde se sigue sintiendo perseguido hasta que llega a un bar, el “New World Bar”, en donde tocan “Lucy in the Sky with Diamonds” de los Beatles. Esta canción interfiere con su estado sedativo. El fragmento de la canción incluido en el texto funciona como prefiguración de los acontecimientos que se avecinan: “Newspaper taxi appears on the shore, waiting to take you away. Climb in the back with your head in the clouds and you’re gone: Lucy in the Sky with diamonds”. Víctor comienza a imaginar que una mujer (¿Lucy?) se le acerca y le extiende la mano en la que Víctor ve reflejada su muerte. Es después de este episodio que vuelve a intervenir el Predicador para dar varias versiones del arresto e inculparlo: “¡Basta Víctor Campolo! Que tus cosas han hecho escándalo”. La sección funciona enlistando los modos de producción de culpa e incriminación social en el personaje, haciendo que aquello que no se ve –el arresto– circule por todas partes pues nunca se muestra. Al no mostrarse ni decirse lleva la herida abierta del secretismo a otro lugar de constante flujo.

Se insinúa la fabricación del caso. Víctor alega ser un adicto y maldice a los mercaderes “de la química y el alivio”. Campolo es acusado por una serie de delitos que van desde conspiración hasta delitos sexuales, resistencia al arresto, portación de armas, etc. “Nunca un hombre fue acusado por tantos delitos”, dice el texto. Sin embargo, Víctor desestima estas acusaciones:

Yo, Víctor Campolo, soy el Agraviado
que fuma la yerba y por eso no la lleva encima
que es culpable de no tener Licencia de Conducir
y no haberse detenido ante señal de Pare
cuando era perseguido.

Aunque admite fumar marihuana al no tenerla encima no hay evidencia para acusarlo. Sin embargo, tras este pasaje, Campolo aparece preso. La historia sugiere que hubo un intento de fuga de la prisión de la que el personaje participó pero fue capturado y enviado al calabozo, tras lo cual se incluye un pasaje con una carta de su amigo Luis (¿el Predicador,

el sargento, el gobernador?). El fragmento tiene el efecto de sugerir que Víctor ha intentado suicidarse. Luis lo consuela y le pide que se conforme con su destino y no sueñe con la libertad: “Cuando por las tardes te lleven a la playa a recoger arena para la reconstrucción de la Penitenciaría no mires al mar” (109). Campolo, el convicto, pasa a formar parte de la estructura que sostiene la misma maquinaria del Estado que lo criminaliza. Ha entrado en el circuito en el que se premia su sumisión, en el que la mirada al mar se equipara con una trasgresión del deseo.²



126



127

Es desde esta inminente pasividad forzada que le sugiere Luis y en la que entra Campolo al ser internado en prisión que la narrativa del libro regresa a la reflexión sobre el ELA. “¿En que quedó la Revolución Tranquila?” se pregunta el texto junto a la imagen de las moscas que sale a comienzo del libro. El siguiente pasaje ficcionaliza la voz de Luis Muñoz Marín en comunicación con su esposa, Inés. En este pasaje de confesión teatral, el personaje le cuenta a Inés que hablando con el Tío Sam este le ha ofrecido “sus riquezas y sus manías”:

Mucho podemos dar a tu gente, me dijo,
sólo quédate callado y cédeme tu casa
y mediante un contrato formal
te llamarás *Commonwealth*.

² En un trabajo inédito titulado “La tonada última: estilo tardío de Julia de Burgos”, Lena Burgos-Lafuente propone un pensamiento caribeño que se posiciona frente al mar y que cuenta entre sus pensadores a escritores tales como Julia de Burgos, Derek Walcott, Aimé Césaire, entre otros. Este pasaje de *El juicio* invita a pensar en las implicaciones políticas de que el Estado cancele esa mirada al mar en el paisaje del sujeto caribeño.

Se trata de un reclamo histórico a la traición muñocista y al cambio ideológico de quien en su juventud fuera predicador de la independencia política. El espacio de la corte se transforma en el de la casa colonial. Campolo hace acto de presencia en esta secuencia en la que se inserta también una página de periódico en la que Luis Muñoz Marín dice que lo mejor para Puerto Rico es la independencia (112-113). Campolo, dentro de este relato ficcional en el que conversan Inés y Luis, es un aparecido ubicado apropiadamente dentro de la estructura del paréntesis. Luis le cuenta a Inés el acuerdo al que llegó con el Tío Sam y entonces opina Campolo:

Aunque tendríamos que pelear sus guerras,
tendríamos, dijo el Tío Sam, la ventaja de la ciudadanía.
(Jamás nadie conoció mejor anzuelo, comentó Víctor Campolo).

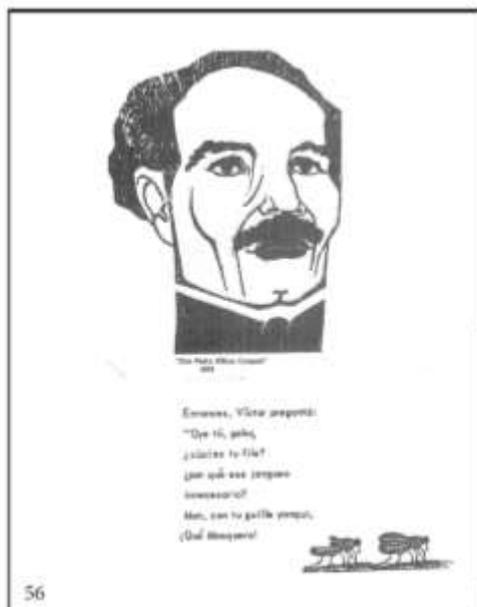
Esta aparición performativa de la voz de Campolo muestra lo que no tiene parte dentro de la ficción del momento narrativo. Es una instancia en que Campolo, desde su confinamiento en el espacio metafórico del texto, interviene y opina. La falta de certeza y de definición bien puede pensarse con la incertidumbre política que retrata el texto en relación con lo que significó el paso de ser territorio anexado a Estado Libre Asociado. Reaparece la figura de Albizu en este pasaje en medio de una oración en la que Campolo le dice a un interlocutor que la “Rebelión necesaria” fue “la que Albizu llevó a la calle”.

Tanto Albizu Campos como Campolo fueron acusados y arrestados en circunstancias de abuso de poder.³ A través de los paralelismos en ambos procesos y las conexiones narrativas de la criminalización de Albizu y Campolo, *El juicio* sugiere que hay un relevo de tipo biopolítico en los modos en que el Estado controla la insurrección de los cuerpos.⁴ El cuerpo de Albizu Campos desde finales de la Segunda Guerra Mundial hasta la Guerra Fría es como el cuerpo de Víctor Campolo durante la Guerra de Vietnam, un cuerpo marcado por la marginalidad pero exhibido como en un espectáculo teatral. Albizu, al igual que Campolo, aparece en la esfera pública de manera ineludible, en tanto símbolo hipermediatizado, signado por el mito y la estigmatización. Víctor Campolo hereda la traducción de estos signos, así como se traduce o recrea la maquinaria de poder contra la que luchó Albizu. Si a Campolo lo persigue la ley, también lo persigue el Predicador, que

³ Albizu Campos fue arrestado por primera vez después del asesinato de dos jóvenes nacionalistas por parte de la policía y fue acusado, junto a otros nacionalistas, de querer “derrocar el gobierno de los Estados Unidos”. Un jurado lo encontró inocente. Sin embargo, se desestimó este juicio y lo volvieron a enjuiciar con un jurado de mayoría estadounidense que lo encontró culpable y le adjudicó una sentencia de siete años. Más tarde Albizu fue arrestado bajo la Ley de la Mordaza, tras lo cual fue sometido a experimentos ilegales con radiación como otros prisioneros de la época.

⁴ Para un análisis del concepto de biopolítica, desarrollado por Foucault, desde la perspectiva de la sociedad puertorriqueña ver “Mutaciones del ciudadano insano: construcción biopolítica del miedo en los procesos de comunicación urbana” de Juan Carlos Rodríguez en *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y el Caribe* (2009: 395-419).

sin embargo se hace pasar por su amigo y confidente. Se establece un juego de sinécdoques e intersecciones entre las décadas previas al ELA y el presente del setenta.



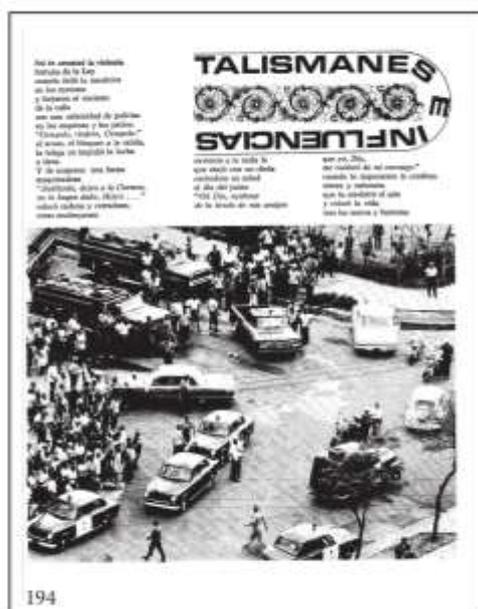
Rosario Quiles imagina una maquinaria discursiva en la que el “mediador” evidencia su incapacidad de tener control narrativo del sujeto marginado. Ante esta incapacidad, Campolo es encarcelado en un territorio desde el cual el Estado puede tener el control del sujeto. Se trata de un desplazamiento de espacios adictivos, una mutación de formas que corresponde a una maquinaria económica: de la guerra a la farmacia, al punto de drogas. A través de la saga tóxica, conocemos la biografía ventrílocua de Víctor Campolo y la reterritorialización apócrifa albizuista. Se trata de la configuración de una subjetividad que narra un cierto tipo de experiencia estética y política. En el comienzo de la era global, desde la isla que ha sido utilizada como experimento científico y militar, el poema emerge de la conciencia del adicto, como en un campo de batalla.

Por otro lado, *La movida de Víctor Campolo*, publicada en 1972, dos años después que la primera parte de la saga, propondrá otra relación con el cuerpo y las experiencias sedativas. El texto es la continuación de la vida de Campolo dentro de la prisión. Si bien comparte muchas de las características del primer libro –como por ejemplo la conciencia performativa, el uso de texto y collage, las referencias culturales y mediáticas y el interés histórico del Puerto Rico del siglo XX– éste se caracteriza por tener un formato mucho más grande que el de *El juicio* (10 x 12), omitir la paginación e incluir varias secuencias de fotoensayos. En cuanto a las referencias culturales, la salsa ocupa un lugar importante en la

narrativa de esta parte con muchísimos ejemplos de versos y fragmentos de canciones de la época. La salsa será la musicalidad que acompañará la experiencia narrando el despertar político de Campolo con fragmentos de canciones. No se trata de intertextualidad únicamente sino de que los fragmentos forman parte de la experiencia auditiva del personaje.

Otro cambio importante en esta sección es que el Predicador ha desaparecido. La voz narrativa cuenta la historia en segunda persona. Se introducen nuevos personajes que tienen grandes monólogos recitados ante una audiencia o en conversación con Campolo. Campolo no aparecerá hasta pasadas las primeras diez páginas del texto, en donde se descubre que está en la prisión de Oso Blanco (clausurada en el 2004), símbolo emblemático de la colonia penal. Lo que antecede la presencia de Campolo es la ciudad y su estructura. Las imágenes muestran estacionamientos, edificios de medios de información, números, escenas de Disney y televisión, carteles de tráfico, imágenes panorámicas de la zona metropolitana, objetos que modelan la urbe y signan formas de hacer y actuar (ver imagen 12). Diez páginas después aparece Campolo en la cárcel.

Los números y el dólar ocupan un lugar importante en esta sección. Estas ecuaciones combinan cierta idea de matemática con la de experiencia. La primera $1+1+1=3$, es en referencia al dicho popular “3 cosas tiene la vida, salud, dinero y amor”. Se trata de una matemática en muchos casos esotérica, libre y paródica que ilustra ya no la matemática del “ordenado archivo” sino la del caos azaroso de la astrología, la magia y el ritual. Hay presente un exceso rítmico, pues estas ecuaciones en ocasiones tienen que ver también con canciones, pentagramas, dosis de drogas, números de cartas de la baraja española. Por otro lado, su número de confinado también ayuda a entender la propuesta numérica pues corresponde al de la fecha de la revolución Nacionalista de 1950: 30-10-50 (ver imágenes 13-14).



La narrativa del texto describe el adentro de la prisión como una alegoría del afuera en el que los confinados eran expuestos a las mismas campañas de aculturamiento promovidas por la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO). Estas campañas combinaban materiales literarios y audiovisuales con el fin de promover el compromiso cívico entre las comunidades rurales de bajos recursos. Sin embargo, vemos que mientras el resto de los confinados acuden a estas proyecciones, Campolo se involucra en ritos de santería que dan la espalda a la agenda de homogeneización de la prisión. Campolo proyecta un control nuevo en sus espacios al decidir reconocerse como afrodescendiente.

Esto coincide con un cambio en la economía tóxica, pues Campolo deja de consumir heroína en la cárcel. La performance discursiva de esta parte implica también el abandono de un lenguaje previo estructurado por los actos del toxicómano. Pienso este cambio junto con la idea de “anamorfosis deseante” para referirme al movimiento que ocurre de un texto al otro y da cuenta de la emergencia de la subjetividad en Campolo, de la trama en *El juicio* a la de *La movida*. Se trata de un gesto que intenta desarmar el imaginario corporal y deseante que precede el libro y que involucra la afectividad negativa hacia los componentes familiares y las representaciones de género. Tanto por la lectura visual como por el sesgo metafórico del contenido histórico en la emergencia de la subjetividad de Campolo el texto propone una mirada anamórfica de un imaginario usualmente pensado desde la frontalidad. La anamorfosis, término que en griego significa transformación, es una imagen que debe ser mirada desde el sesgo para ser legible, porque está construida sobre un espejo curvo o en base a un efecto óptico.

A través de la mirada anamórfica el texto consigue incluir la “ilegibilidad” oculta anteriormente detrás de la dinámica del ventrilocuo e incorporarla a través de una nueva metáfora en la expresividad de *La movida* vinculada a lo animal. Parafraseando a Mara Negrón en *De la animalidad no hay salida*, se activa un doblez, un pliegue en el lenguaje, en el que la metáfora es lo animal. Lo animal es la fisura que inventa un espacio liminar, un umbral mediante el cual Campolo puede reinventar su trayectoria y transformarse. Se abre la relación con el deseo y esto posibilita que se transforme el lenguaje del texto a uno que transgrede e interpela la pasividad a la que se ven sometidos los cuerpos encerrados.

Este gesto implica la entrada de un lenguaje fronterizo reterritorializado en la narrativa central de la obra. Al ser reterritorializado es posible pensar cómo cambia la geometría política así como también la representacional. En las décadas del sesenta y el setenta la lucha por la igualdad racial fue influenciada por los movimientos civiles estadounidenses y en el caso de la comunidad puertorriqueña fue la década de la fundación de movimientos que veían en el nacionalismo uno de los pilares de su genealogía antihegemónica, como fue el caso de los Young Lords.

Aunque está la interpelación del pensamiento nacionalista, se propone un tipo distinto de relación política con esa misma forma. Hay una desideologización a través del baile y de la música que libera el deseo. Además en los ritos existe una participación de audiencias accidentales y testigos que están en el ambiente y que intervienen con el goce propio. La presencia de los elementos de afirmación afrocaribeña-americana en la trama de *La movida* habla de una vuelta de tuerca a los estereotipos de conducta impropia e inaceptable con los que peyorativamente se caracterizaba a los practicantes de ritos que no formaban parte del discurso nacional oficial.

Cuando aparece la figura de Campolo en *La movida* ya ha habido una aproximación a otro tipo de lenguaje que tiene que ver precisamente con la acción física. El lenguaje previo de *El juicio* que había sido estructurado por el toxicómano es suplantado por la acción. Hay un cambio de la inacción de “el juicio” a “la movida”. El texto compila formas diferentes de interacción activa y reactiva con una audiencia. Nos recibe en el “escenario” una mujer negra campesina que camina aparentemente por el campo y anuncia que “Campolo se levantó”, como si hablara de un resucitado, y que “Todo momento tiene su aire y su propia respiración”. Tras afirmar que la respiración está ligada al movimiento nos dice también que “todo amor tiene su agite”. Se trata de mover, de agitar, de respirar y levantarse.

Esto contrasta con la imagen del cuerpo de Campolo en la obra anterior, el cuerpo del adicto era un cuerpo marcado y sedado que el final de *El juicio* está sumido en



automatismo y deseos suicidas. Decía el Predicador en la primera parte: “Otra vez la desesperación hace colonia/ en tu espíritu, Víctor Campolo/ Tus movimientos no se sintonizan,/ estas desposeído, es la deserción”. En cambio, *La movida* revitaliza al protagonista y lo provee de un nuevo lenguaje.

Si en *El juicio* el Predicador es el guía, delatador (chota) y maestro de ceremonia traicionero que lo acusa de desposesión, en *La movida* será a partir de Juan Pecho, amigo de Campolo, y de Pello Animala, sacerdote santero que lo invita en un rito de limpieza y despojo santero, que Campolo comienza a reposarse. Juan Pecho y Pello Animala serán los nuevos interlocutores de la historia. En el momento en que Campolo accede al baile espontáneo que va acompañado de una secuencia fotográfica, emerge una conciencia corporal que potencia una forma de pensamiento radical. Hay una aceptación a jugar con la desorientación y reorientarse hacia un proceso de constante devenir. Ya no está la presencia discursiva del Predicador que inculpaba constantemente a Campolo en la primera parte, y aunque Campolo comienza la historia atravesando un proceso de depresión y abandono, las presencias de estos dos nuevos personajes interrumpen su



ensimismamiento.

Juan Pecho, cuyo nombre viene de una herida que ganó en el pecho a causa de una pelea, es un sujeto de la calle como Campolo y amigo de este desde antes del presidio. En voz de este personaje está uno de los pasajes mejor logrados de ambos libros. Se trata de un

poema en el que Juan Pecho confiesa, con el estilo de una confesión a un sacerdote, no entender la idea de pecado:

Padre, Tú sa'e
Vaya, le puedo decir Tú,
sí, sí el pecao,
pues yo no le sabría decir qué es eso,
a mí que el pecao se me ha quedao pegao
a la manga de la camisa,
y yo le digo, Tú sa'e
"-pecao-quédate tranquilo y no me jodas"
pero pecao no me abandona ni un instante,
"pecao, salte
te digo que no jodas"
pero pecao me sigue haciendo llamadas
lo más campante.

El pecado es reducido a 'pecao' por la variante poética del español fonético puertorriqueño. El 'pecao' es personificado, lo que produce un efecto jocoso y ambiguo en el monólogo, pues 'pecao' también puede venir por la abreviación de "pesca'o" o "pescado". También la voz de Juan Pecho varía al dirigirse al Padre entre la segunda persona singular formal e informal, de usted a tú, a pesar de que le pide permiso para tutearlo.

El 'pecao' es un sentimiento materializado, una carga, como señalara Herlinghaus al definir la marginalidad afectiva, que habla de la interiorización de una culpa (XXX). Juan Pecho no sabe qué es el 'pecao' pero lo siente pegado "a la manga de su camisa" desde el nacimiento. El 'pecao' vino con la vestimenta, con la primera capa que cubre la desnudez del recién nacido y que tapa el cuerpo. 'Pecao' actúa también como la voz compulsiva de un súper ego desatado. Lo que reprime el pecao es la voluntad, el deseo, el instinto, la libido desatada:

Padre, yo creo
que me hicieron un trabajo
porque no sabe cómo
pecao me agita
hasta cuando duermo
y amanezco con una bellaquera
que, Tú, sa'e, se me quiere caer,
vaya, Usted, es un Padre
buena gentain...

El personaje piensa que no puede reprimir el deseo debido a un trabajo de brujería. El 'pecao' agita a Juan Pecho en una narrativa en la que el "agite" cobra un papel signado por el movimiento del cuerpo y del amor, "Toda relación de amor tiene su agite", dice la primera página. Digamos aquí "agite" como movimiento pero también como

imprevisibilidad. Y esto precisamente el cambio que podemos ver que propone hacia el “ethos” que se debe cultivar en el consumo de cualquier sustancia, química u orgánica, con la que se experimente.

Juan Pecho además es un bailarín de salsa que le insiste a Campolo para que salga de su inercia (ver imagen 15). En la representación de Juan Pecho se intersecan también discursos raciales y de género. Juan Pecho es negro y lleva el pelo en afro y canta la canción “Pan de negro” de Bobby Valentín y su orquesta: “Pan de negro/ siempre dura agonía/ con el machete en la mano en el cañaveral/ el día llegará/ que el mulato tendrá su alegría”. Esta canción habla sobre la explotación de los esclavos africanos en las siembras de caña durante los siglos XVIII y XIX. Juan Pecho encarna al esclavo redimido de la canción a la vez que muestra su sexualidad maleable y *queer* dentro de la estructura de la cárcel en donde defiende a transexuales y otros confinados abusados.⁵ Todos se mezclan e interactúan en el espacio de la pista de baile. Si la culpa que produce el ‘pecao’ se refleja como inacción, esta se cancela al reconocer y explorar una ética del intercambio corporal y la relación colaborativa como inherentemente generativa.

El personaje de Juan Pecho intercede ante Pello Animala, un ‘babalao’ –de la religión santera– quien también es confinado en la prisión, para que este le haga un rito a Víctor Campolo que lo “cure” pues dice que tiene “una enfermedad en el casco que se le ha resbalao de la mano a los doctores”. Juan Pecho comienza por explicarle al personaje el estado de desánimo y depresión de Campolo, en una instancia enunciativa en la que sólo se escucha la voz de Juan Pecho, acompañada de una imagen de dos hombres conversando. Juan Pecho lo amenaza y le dice que si no ‘brega’ con Campolo este va a tomar cartas en su contra. Ante la amenaza, Pello Animala prepara un rito para Víctor Campolo. La producción de deseo que su aparición genera en Campolo cambia la subjetividad del personaje. Esta serie de eventos se desatan a raíz de una melodía de Daniel Santos que Pello Animala pone en la radio. Los versos de la canción “En el juego de la vida” crean un efecto regresivo en Campolo, un regreso a la infancia en la que su mamá le cantaba la melodía: “En el juego de la vida/ 4 puertas hay abiertas/ al que no tiene

⁵ Para acercamientos más recientes sobre lo queer en la cultura puertorriqueña, recomiendo el ensayo “Queer Nation”, en el que Rubén Ríos Ávila examina la acepción de lo queer como “aquello que atenta precisamente contra la paz de las identidades unitarias, consolidadas, sin quiebras ni fisuras” (1131), de ahí que Ríos proponga que lo queer parte de la “composición misma del oxímoron que es un sujeto” y que en el fondo toda nación es un “queer nation” por lo tanto Puerto Rico sería más bien un ejemplo de la distorsión que subyace, en el fondo, todas las naciones: “Nosotros que nunca llegamos al estado nación, somos la paleo-nación, el fondo oscuro e inconfesado de todas las naciones, la nación en perpetuo estado de gestación y derrumbamiento” (1133). Desde ahí sería interesante pensar la intervención de Juan Pecho y la secuencia de eventos finales del libro como el reconocimiento de una distorsión.

dinero:/ el hospital y la cárcel/ la iglesia y el cementerio”. Es la primera vez que la figura de la madre interviene en esta parte de la historia.

Resulta clave recordar que durante *El juicio* también hay una melodía de Daniel Santos que resuena en la historia pero se trata de la canción “Despedida” que repite compulsivamente el padre. La letra de la canción “Despedida” también presenta el escenario de una relación materno-filial. Sin embargo, la canción que obsesiona al padre refleja la culpa por haber tenido que abandonar a la madre en contra de su voluntad. A efectos de la historia es la primera vez que el recuerdo de la madre produce una afectividad positiva en Campolo. La letra ironiza las alternativas que proveen las instituciones a los pobres. Dice el texto: “Hasta ahora no te acordabas de tu madre: una mujer gastada sobre un balde lavando ropa sucia y desconocida mientras cantaba...”.

Este episodio despierta un imaginario afectivo que no solo cambia los recuerdos familiares de Campolo sino la relación con los números. Durante todo el libro el número había sido asociado con los códigos ordenadores, el fetiche del progreso, del afán del “ordenado archivo”, el dinero, las encuestas, las medicinas, los empresarios. De aquí en adelante se configurará una relación de simpatía diferente en la que “el número” se transforma en el número del azar, la magia, la cábala, la tirada de cartas y un rechazo al orden del mundo:

Luego de los años se te ocurre
que no hay justificación para que la vida
sólo tenga 3 cosas/
Cierto que la salud es necesaria y el amor preciso
pero no está escrito que ambas dependan del dinero.
Hoy comprendes que los billetes
nunca han estado bien repartidos.
Por ello un coraje se levanta desde los cojones
hasta la cabeza que dice que no
como embestida contra el orden del mundo.

Esta anagnórisis genera un cambio radical en los eventos del resto de la historia. Por un lado se trata de una inversión que genera conocimiento de un modo inverso al que domina la razón instrumental. El coraje de Campolo va “de los cojones” a la “cabeza”. Su reacción será una embestida contra “el orden del mundo”. El surgimiento del deseo a partir de aquí cambia la velocidad y la musicalidad de la trama.



La canción de Daniel Santos genera una fisura en el deseo por la cual Campolo puede acceder a otro tipo de relación con el cuerpo. Se trata de una fisura que inventa un espacio liminar, un umbral mediante el cual Campolo puede reinventar su trayectoria y transformarse. Esta “movida” viene acompañada de un nuevo lenguaje visual y textual: una imagen de una criatura marina acompaña esta transformación. La imagen presenta los ojos de una criatura oculta entre peces y tentáculos. El texto da cuenta de un despertar sensorial vinculado a la percepción musical y a la conciencia física. El rito santero sucede en un momento en el que el resto de los confinados ven una película que les habla del progreso del país. Así, esta narrativa se sitúa a espaldas del discurso institucional. Pello Animala transforma una capilla con flores y paños. Disfrazar el espacio tradicional del rito católico es sólo una de las inversiones que se van fraguando de aquí en adelante. La plegaria y las oraciones de Pello Animala acompañadas de la rumba y de la música santera seducen a Campolo. En un momento de trance, se indica que la deidad Obatalá a la que se le dedica el rito, “posee” a Campolo. Obatalá es precisamente la deidad que representa al creador de los cuerpos y a la energía de la claridad. Campolo vuelve a estar en trance, pero esta vez “por la vía del sonido, sudor y tacto”. El estado de trance permite la disposición de un cierto tipo de actitud interna. En el trance, como en la sedación, se está por un tiempo determinado. El trance es precisamente un espacio transaccional. El texto da cuenta de su transformación:

Una temperatura diferente quemaba sus ojos
y el corazón generaba otra energía.
Un nacimiento echó los malos espíritus
que lo habían pasmado por tantos meses.

El cuerpo en el rito se motiva de modos indeterminados. El rito se conforma como espacio liminar y de devenir en el personaje. Además en los ritos existe una participación de audiencias accidentales y testigos que están en el ambiente y que intervienen con el goce propio. Los bordes cambian y se reconfiguran. Estos estímulos externos posibilitan un intercambio corporal entre el sujeto y el otro. Pello Animala, como su nombre indica, detonará un alarido, transformará al animal oprimido en animal político. Su presencia abre la relación con el deseo, genera el contrapeso de rugido necesario para transformar el lenguaje y la subjetividad del texto. Interrumpe, recupera, interpela con el cuerpo trasgrediendo la pasividad a la que se ven sometidos los cuerpos encerrados. Desde el punto de vista histórico en *El juicio de Víctor Campolo* se narra una mirada de la relación política entre el nacionalismo albizuista y el populismo muñocista. La experiencia de Campolo se muestra como “ternura herida”, una cicatriz estriada, un cuerpo marcado con una historia alargada adherida de sucesión colonial, algo así como un “pecao” inescapable en palabras de Juan Pecho en la segunda parte.

A manera de cierre, quisiera subrayar tres hallazgos vinculados al tema de este artículo. En primer lugar, la escritura que surge a raíz del despertar de conciencia en Campolo resiste en ambos libros las expectativas de una pluralidad productivista. En *El juicio* el fantasma de Albizu Campos interpela constantemente la supuesta armonía estadolibrista y el *ethos* de dicha idea de comunidad. Para ello la obra absorbe la estética paternalista que fue conformando dicha discursividad y la coloca en el territorio de la farsa teatral.

En segundo lugar, la subjetividad de Campolo emerge a partir de aceptar una pérdida representada a través del vínculo con el padre aunque también con la disolución del Predicador. La obra crea una estética a partir del esfuerzo por evadir lo que Juan Duchesne llama “el cerco de las identidades” (33). Esta evasión o éxodo se da dentro del contexto panóptico que también se piensa continuamente con relación al cuerpo. Las estructuras se van achicando en la historia (del campo, a la ciudad, a la prisión, al cuerpo) pero cuando llegan al rito, estas estructuras se liberan y hay una invitación a la fluidez. La escritura que produce este hallazgo no pretende finalmente resistir a toda la tormenta de injusticias pasadas que avasalla al sujeto. El deseo de pluralidad en Campolo (el deseo de familia, de pareja, de país) oscila entre el goce y la imposibilidad.

Por último, el evento de los libros es el devenir en un cuerpo amoroso. Esto ocurre en el contexto de la conexión santera. Esta relación con el deseo a la vez expulsa la compulsión consumista. El afán numérico de la saga se transforma hacia una matemática

esotérica e incalculable. El cuerpo amoroso se deshace del lenguaje tóxico al abandonar la incriminación o “el pecado”. El acceso a este deseo no se da desde la frontalidad sino que emerge de un sesgo o anamorfosis expresiva que intenta dismantelar la subordinación espacial jerárquica. A través de esa mirada, Campolo accede a otra relación con la estructura de dominación. El temor es una anamorfosis del poder. Cuando el temor desaparece se consuma el deseo de colectividad.

A pesar de que estas obras de Rosario Quiles son sin duda libros con inagotables interpretaciones y significados, su autor ni siquiera aparece en el *Diccionario de Autores Puertorriqueños Contemporáneos* (2009) de Víctor Federico Torres. Rosario Quiles no sólo ha sido poeta, sino editor de la revista experimental publicada en los setenta *Versiones*, dramaturgo y cineasta. Sin embargo es muy poco lo que se ha dicho sobre esta saga. Lo mismo sucede con la recepción de la versión teatral de *La movida de Víctor Campolo* (1974), como señala Félix Joaquín Rivera Rodríguez cuando dice que la teatralización del texto dramático de Rosario Quiles, quien en aquellos años se identificaba como anarquista, “no aparece reseñada, ni mucho menos criticada, en la historia del teatro puertorriqueño contemporáneo [...]” (*En Rojo 2*). La escasez de difusión y recepción de estas obras, que contaron con ediciones de 1,000 ejemplares cada una, refleja también la falta de legibilidad de la producción cultural poética de quienes no escribían ni publicaban dentro de los órdenes suscritos.

Estas obras marcan una diferencia con relación a los presupuestos éticos y morales de la poesía puertorriqueña de las generaciones previas, como la idea del sujeto sacrificial y del sujeto de la agonía telúrica, el binarismo ideológico, el procerato, la epicidad y la trascendencia política. Por lo tanto, la subjetividad que manifiestan sus textos da cuenta de los procesos mediante los cuales el sujeto se examina, interpela y se piensa como fuente de conocimiento y define los modos en que el sujeto cobra conciencia de su relación con el otro, como aquello que le da al sujeto la dimensión de su construcción representacional. En su práctica poética hay un entendimiento de que la política de izquierda en la época no puede eludir las prácticas de espionaje y persecución, como lo demuestra el uso de carpetas y las infiltraciones de espías del FBI en dichos años. En este sentido, la subjetividad que emerge a partir de sus prácticas reconoce que el armazón de la estructura de poder es el deseo de controlar el deseo. La pregunta a la que se enfrentan los textos es: ¿cómo imaginar una política y cómo participar de una comunidad que no sea cooptada por las estructuras de dominación? Como vimos, Víctor Campolo rechaza el aprendizaje que emerge de la ordenación moral con la ley y manifiesta más bien una subjetividad que pone el acento en cómo crear un espacio para transformar los modos de

ser y los modos de relacionarse con el otro.

Bibliografía

- Acosta, Ivonne (comp.) (1993). *La palabra como delito: los discursos por los que condenaron a Pedro Albizu Campos, 1948-1950*. San Juan, Editorial Cultural.
- Ayala, Santiago (2008). *Orden y palabra en los discursos de Pedro Albizu Campos*. Río Piedras, Publicaciones Gaviota.
- Baudrillard, Jean (2010). *Carnival and cannibal, or the play of global antagonism*. Utah, Segull Books.
- Burgos, Lena. "La tonada última: estilo tardío de Julia de Burgos", inédito.
- Cancel, Mario (2004). "Partido Nacionalista: Elecciones 1932", *Puerto Rico entre siglos: Historiografía y cultura*. <http://puertoricocentresiglos.wordpress.com/2010/05/01/partido-nacionalista-elecciones-1932> Última consulta: 01/11/2019.
- Collins, James (1982). "Victor Campolo: A Giant Step for Experimental Drama". *Contemporary theater in Puerto Rico. The decade of the seventies*. Río Piedras, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- Deleuze, Gilles y Guatari, Felix (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pre Textos.
- Duchesne, Juan (2005). *Fugas incomunistas*. San Juan, Vértigo.
- Ginsberg, Allen (1956). *Howl and Other Poems*. San Francisco, City Lights Pocket Bookshop.
- Herlinghaus, Hermann (2009). *Violence without guilt: ethical narratives from the global south*. New York, Palgrave Macmillan
- Kafka, Franz (1995). *En la colonia penitenciaria*. Madrid, Alianza Editorial.
- Lacan, Jacques (1981). "Anamorphosis", *The four fundamental concepts of psycho-analysis*. New York-London, Norton Company.
- La Fontain-Stokes, Larry (2008). "Trans/bolero/drag/migration: music, cultural translation, and diasporic puerto rican theatricalities". *Women's Studies Quarterly*, vol. 36, nº 3-4: 109-209.
- Marsh Kennedy, Catherine (2008). *Negociaciones culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan, Ediciones Callejón.
- Matilla Rivas, Alfred y Silén, Iván (1972). *The Puerto Rican poets, Los poetas puertorriqueños: the first bilingual anthology covering the entire range of Puerto Rican poetry of this century*. Toronto, Bantam Books.
- Medina, Georgie (1998). *La Mulatez En La Dramaturgia Puertorriqueña De Tapia y Rivera, Arriví y Rosario Quiles*. Lexington, Ky.
- Negrón-Marrero, Mara (2009). *De La Animalidad No Hay Salida: Ensayos Sobre Animalidad*,

Cuerpo Y Ciudad. San Juan, La Editorial, UPR.

----- (2009). "El Caribe en la época de Babel: entre grito y gemido", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n° 229, octubre-diciembre 2009: 945-962.

AAVV (1954). *Cancionero Picot*. New York, Picot Laboratories.

Ramos, Julio (2011). "Avital Ronell y el rush de pensar", *80grados*. <http://www.80grados.net/avital-ronell-y-el-rush-del-pensar-1-edit/> Última consulta: 01/11/2019.

Rancière, Jacques (2004). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. New York, Continuum.

----- (2009). *The Future of the Image*. London, Verso.

Ríos Ávila, Rubén (2009). "Queer Nation", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n° 229, octubre-diciembre 2009: 1129-1138.

Rivera Rodríguez, Félix Joaquín (2012). "¿Quién le dio delete a Víctor Campolo?". Trabajo inédito suministrado por el autor.

Rodríguez, Juan Carlos (2009). "Mutaciones del ciudadano insano: construcción biopolítica del miedo en los procesos de comunicación urbana". *Miradas al margen: cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional: 395-419.

Ronell, Avital (2004). *Crack wars: literature, addiction, mania*. Urbana, University of Illinois Press.

Rosario Quiles, Luis Antonio (2015). *El Juicio. La movida de Víctor Campolo. Edición conmemorativa*. San Juan, Ediciones Bondo.

----- (1972). *La Movida De Victor Campolo*. San Juan, Cooperativa de Artes Gráficas.

----- (1971). *Poesía Nueva Puertorriqueña*. Río Piedras, Ed. Edil.

----- (1970). *El Juicio De Víctor Campolo*. Río Piedras, Ediciones Bondo.

----- (1958). *La vida que pedí y otros poemas de separación*. San Juan, Imprenta Venezuela.

Sánchez, Luis Rafael (1993). "Homenaje al cancionero Picot". *ABC*, 15 de julio de 1993: 10.

Material audiovisual

Allione, Costanzo (dir.) (1978). *Fried shoes, cooked diamonds*. New York: Mystic Fire Audio.

García Torres, José (dir.) (1975). *The life and poetry of Julia De Burgos*. New York, NY: West Glen Films.

Rosario Quiles, Luis Antonio (dir.) (1982). *El Arresto*. Puerto Rico.